
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Vierte Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen vor 1800 des International Folk Music Council

von Max Peter Baumann, Bern

Die vierte Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen vor dem Jahre 1800 des IFMC fand dieses Jahr auf Einladung des Kunst-Instituts der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Kazimierz Dolny, bei Warschau, statt. Die von Benjamin RAJEZKY und Wolfgang SUPPAN als Vorsitzenden geleitete Tagung wurde durch den Direktor des Kunst-Instituts der Polnischen Akademie eröffnet. An der Tagung nahmen aus acht verschiedenen Ländern über dreißig Personen teil, die sich zum Ziel gesetzt hatten, neues Quellenmaterial zur Volksmusik vor 1800 aufzuarbeiten, die Interpretationsregeln und Editionen dieser Quellen im adäquaten Sinne zur Diskussion zu stellen und die Probleme der Entwicklungsrekonstruktion methodisch in den Griff zu bekommen.

Auf dem Programm standen Referate zum Problem der *indirekten* Quellen und ihrer Aufarbeitung aus Protokollen, Archivalien, Chroniken, Rechtsbüchern und Briefen, so zu den Volksmusikberichten in den Konzilakten (Wolfgang SUPPAN, Graz), zu Nachrichten in den Städtechroniken des 14. und 15. Jahrhunderts (Christoph PETZSCH, München), zu Verboten im polnischen Volksmusikleben vom 13. bis 18. Jahrhundert (Adolf DYGACZ, Kattowitz) und zum Musizieren in Braşov vom 16. bis 17. Jahrhundert (Aron PETNEKI, Budapest). Indirekten Charakter haben ebenso die Hinweise auf „Volkslieder“ in Vorworten von Liedersammlungen des 16. und folgenden Jahrhunderts (Hartmut BRAUN, Freiburg i. Br.), die meist ohne Melodien publizierten Flugblätter und -schriften (Peter ANDRAŞCHKE, Freiburg i. Br.), die Weihnachtlieder des 17. und 18. Jahrhunderts (Barbara KRZYŻANIAK, Posen), die Gesangbücher Polens der drei Jahrhunderte vor 1800 (Karol HŁAWICZKA, Cieszyn), ebenfalls die Tänze dieser Zeit in der Beziehung zur Volksmusik (Zofia STESZEWSKA, Warschau) und schließlich die Violinmusik des 18. Jahrhunderts als stilisierte Quellen (Zoltan FALVY, Budapest).

Die Referate nahmen in der Interpretation dieser recht unterschiedlichen Materialien jeweils Bezug auf gesellschaftlichen Sinn und Bedeutung, auf das Problem der Adaption innerhalb verschiedener Gesellschaftsgruppen und auf den besonderen Stellenwert der Aufzeichnung solcher Quellen selbst.

Neben der Interpretationskritik am Begriff des historischen Volksliedes, was besser als politische Lyrik zu verstehen sei (Ulrich MÜLLER, Stuttgart), bildeten archäologische Felsbilder aus dem Uralgebirge mit mimetischen Darstellungen des Barentanzes einen interessanten Sonderfall. Dieser stimmt im Vergleich mit noch heute in mündlicher Überlieferung scheinbar unveränderten Tanzszenen überein und erfordert vom methodischen Vorgehen ganz andere Aspekte der Entwicklungsrekonstruktion (Eugen KIPPIUS, Moskau).

Das *Problem der Rekonstruktion* von Quellen bietet denn auch allgemein in Abhängigkeit zu der Art des Materials verschiedene Lösungsmöglichkeiten an, ohne im einzelnen über mehr oder weniger hypothetische Erkenntnisse hinaus zu führen. So spiegelt etwa die musikalische Signalgebung von Glocken unter dem funktionalen Aspekt der Kommunikation die Interdependenz zwischen dem mittelalterlichen Rechtssystem und der musikalischen Praktik wieder (Doris

STOCKMANN, Berlin). Um eine diachronische Betrachtung polnischer Volksmusik des 17. Jahrhunderts zu erhalten, ist man auf eine relative Synchronie in der Betrachtung der Phänomene angewiesen (Jan STESZEWSKI, Warschau). Indirekte Quellen zur Absicherung direkter am Beispiel des Kuhreihens (Verf.), kontrolliert an der heute noch traditionellen Praktik, wie es auch die Melodien der ungarischen Gesangbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts nahelegen, da sie ganz analog zu jener Zeit in mündlicher Tradition noch vorhanden sind (Benjamin RAJECZKY, Budapest), ermöglichen ähnliche Rekonstruktionsversuche, wie es die Vergleiche von stilistischen Eigenschaften russischer Volkslieder (Wiatscheslaw SHTSCHUROW, Moskau) mit den alten Aufzeichnungen nahelegen und neben divergierenden Erscheinungen auch konvergente Elemente bezeugen. Als Problem bleibt allerdings, daß aus einer Typologie keine Historie gemacht werden kann und kulturelle Räume im Nachweis von Einflüssen z. B. der Ostreligionen für den Zyklus slawischer Callendare (Anna CZEKANOWSKA, Warschau) unabdingbar sind. Notwendig bleibt es, das musikalische Material im sozialen und kulturellen Kontext zu sichten, die organischen Entwicklungsräume nach primären und sekundären Schichten zu interpretieren und die musikalischen Phänomene weniger im Allgemeinen als im Individuellen, mehr im Kulturspezifischen als im Abstrakt-Formalen zu beschreiben. Diese methodisch-methodologischen Postulate wurden u. a. am Beispiel des Heidukentanzes aufgrund von bildlichen, schriftlichen, begriffsgeschichtlichen, soziologischen, melodischen Charakteristiken dargestellt (Oskar ELSCHKEK, Bratislava).

Wie das reiche Material der zwanzig Referate es nahelegte, sind vor allem für die nächste Sitzung neu zu überdenken: 1. Die Probleme der vergleichenden Melodienforschung (eindimensionale Interpretation), 2. die künstliche Konstruktionshypothese distriktionsloser Verketzung von verschiedenen Gattungsbereichen (Materialkonglomerat) und 3. die Theorie der Rückzugsgebiete, die vielfach und unausgesprochen die fragwürdig gewordene Kultur nivellierungsthese zur Voraussetzung hat. – Die Referate werden als Tagungsbericht in einem Sammelband erscheinen.

Die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische und für mittelrheinische Musikgeschichte am 31. Mai und 1. Juni 1975 in Bonn von Horst Weber, Bonn

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte (Köln) und die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte (Mainz) hielten ihre Jahrestagung gemeinsam in Bonn ab; Gastgeber war das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität.

Im Mittelpunkt der Eröffnungsveranstaltung stand der Vortrag von Siegfried KROSS *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in dem ein Überblick über diese jüngst erworbenen Autographe gegeben und ihre Bedeutung für die Quellenkritik erläutert wurde. Anschließend spielte der Aachener Pianist Raymund HAVENITH als „Uraufführung“ die noch unveröffentlichten *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* Schumanns, deren Autograph zusammen mit den übrigen Schumann-Neuerwerbungen im Festsaal der Universität ausgestellt war. In den wissenschaftlichen Sitzungen wurden Themen der Bonner Musikgeschichte behandelt: Hubert UNVERRICHT erläuterte die *Beziehungen zwischen der Bonner und Mainzer Hofkapelle zur Zeit des Kapellmeisters Righini*, Sieghard BRANDENBURG untersuchte in seinem Referat *Die Gründungsjahre des Verlages Simrock in Bonn* die Entwicklung des Notenstichs um 1800; mit der monographischen Darstellung *Johanna Kinckels schriftstellerische und musikpädagogische Tätigkeit* zeichnete Marianne BRÖCKER das Portrait

einer der faszinierendsten Frauengestalten des 19. Jahrhunderts. Der Genius loci und die Pflege seines Andenkens waren Gegenstand der Beiträge von Gerhard HELDT (*Joseph Joachims Beiträge zu den Bonner Beethovenfesten*) und von Josef IRMEN (*Franz Liszt in Bonn*). Rolf FRITSCH gab einen Überblick über *Das Bonner Konzertwesen seit Bestehen eines festen Orchesters* und legte dann am Beispiel der Bonner Konzertbesucher Ergebnisse von aktuellen Publikumsanalysen vor. Insgesamt war freilich dem Bemühen der Referenten, ihren Untersuchungen zur Lokalgeschichte paradigmatischen Charakter zu verleihen und dadurch ihre Bedeutung für großräumigere oder weitreichendere Zusammenhänge anzudeuten, unterschiedliches Glück beschieden. Harald KÜMMERLING verdeutlichte in einem Lichtbildervortrag (*Organis cantantibus. Über kirchliche Baukunst des Mittelalters nach Maßgabe festtäglichen Brauchtums, dargestellt am Beispiel des Bonner Münsters*), daß die Emporenungänge bis ins 16. Jahrhundert hinein musikalisch-liturgische Funktionen hatten. Das Programm wurde mit einem Konzert des Collegium musicum unter Leitung von Emil PLATEN mit Bonner Musik des 18. Jahrhunderts (darunter Beethovens Bläseroktett *Es-dur op. 103* von 1798) und mit einem Orgelkonzert im Münster mit Musik rheinischer Komponisten abgerundet.

Der „Diaulos des Celestino“ Über einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel von Diego Carpitella, Rom

In Zusammenarbeit des Deutschen Historischen Instituts in Rom (Musikgeschichtliche Abteilung) mit dem Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari an der Universität Rom wird zur Zeit die Volksmusik der Region Campania (Hauptstadt: Neapel) in systematischer Feldforschung untersucht. Verantwortlicher Leiter des Unternehmens ist der Direktor des genannten römischen Universitäts-Instituts und Autor dieses Berichts.¹ Die Forschungsergebnisse sollen in einer kommentierten Edition in der Publikationsreihe „Concentus musicus“ des Deutschen Historischen Instituts vorgelegt werden.

Im Zuge der Feldforschung gelang im Februar dieses Jahres zwischen Benevent und Avellino ein höchst interessanter Fund: Ein siebenundsechzigjähriger Ziegenhirt namens Celestino bläst ein aus zwei unverbundenen Röhren bestehendes, jeweils mit Schnabelmundstück versehenes Instrument, das nach meiner Überzeugung in der Tradition des antiken „Doppelaulos“ oder „Diaulos“ steht. Celestino führt auf ihm eine Formel mit zahlreichen Variationen aus. Das linke Rohr des auf der diesem Bericht beigegebenen Tafel sichtbaren Instruments („femmina“ von Celestino genannt) ist 32,2 cm lang und hat drei Grifflöcher; das rechte („maschio“) mißt 31,1 cm und hat vier Grifflöcher. Celestino stellt sein Instrument selbst her: entweder aus Holunder- oder aus festem Schilfrohr.

¹ Der Autor hat am 11. Juni 1975 in einem öffentlichen Vortrag im Deutschen Historischen Institut in Rom über diesen Fund berichtet. Er dankt auch hier seiner Mitarbeiterin Dr. Linda Germi, welche die Spur Celestinos ausgemacht hat. Eine erste elektroakustische Analyse der von ihr und dem Autor gemachten Bandaufnahmen wurde von Prof. Pietro Righini und Ing. Raffaele Pisani im Istituto di Elettroacustica „Galileo Ferraris“ an der Universität Turin vorgenommen. Die diesem Artikel beigegebene Teil-Transkription (Notenbeispiel 1) stammt vom Autor. Für die Fotoaufnahmen arbeiteten außer dem Autor und Dr. Linda Germi auch Carolina Laure und Dr. Lello Mazzacane mit.

Dem Fund kommt eine Bedeutung besonders insofern zu, als sich unter allen (20.000) seit 1945 in Italien auf Tonband aufgenommenen Beispielen musikalischer Folklore² kein einziges mit der Formel *Celestinos* vergleichbares befindet.

Was die in der italienischen Volksmusik verwendeten Aerophone angeht, kennen wir bisher, auch aus Tonaufnahmen, Flöte (*flauto*), Schalmei (*ciaramella*), Dudelsack (*zampogna*), *Launeddas*, Muschelhorn (*conchiglia*), Naturhorn (*corno naturale*), Panflöte (*flauto di Pan*) und Okarina (*globulare*). Als Instrumente mit zweifachem Rohr sind Doppelschalmeien (*ciaramella a coppia*) und Doppelflöten (*frauli [=flauti] a coppia*) bekannt; aus jüngster Zeit stammen Tonaufnahmen aus der Zone des Vesuvs (Neapel).³ Die Doppelflöte, ebenfalls durch Schnabelmundstücke angeblasen, unterscheidet sich vom Instrument *Celestinos* hinsichtlich Funktion und Tonleiter: Sie weist vier Grifflöcher auf jedem Rohr auf und wird nur – in Verbindung mit anderen bestimmten Volksinstrumenten – zur rhythmischen Begleitung verwendet. Wichtiger in unserem Zusammenhang sind, wie noch näher ausgeführt werden wird, die Doppelschalmeien.

Als klassische „Auloi“ können sowohl zweirohrige als auch einrohrige Blasinstrumente gelten, wenn auch die ersteren (*Diauloi*) in der Ikonographie absolut überwiegen; es gibt m. E. *Auloi* mit und ohne Rohrblatt.⁴ Wenn man hingegen unter „Aulos“ nur ein (ein- oder zweirohriges) Instrument mit Rohrblatt verstehen wollte, dann hätte auf italienischem Boden allein die (mit Rohrblatt versehene) ein- oder zweirohrige Schalmei (*ciaramella*), die sich an mehreren Orten Süditaliens findet,⁵ als direkte Erbin des klassischen Aulos zu gelten,⁶ zumal noch einige Analogien in der Funktion hinzukommen (ich denke an einige auf der Doppelschalmei während der Prozessionen zu süditalienischen Santuarien geblasene Rhythmen und Melodien). Aber hier stehen wir noch am Anfang der Untersuchungen, welche übrigens auch eine Sonderform der *Launeddas*, die mit zwei Rohren (*tumbu* und *mancosedda*),⁷ mit berücksichtigen müssen. Da vieles dafür spricht, unter Aulos bzw. *Diaulos* auch Instrumente ohne Rohrblatt zu begreifen, sehe ich mich dazu berechtigt, *Celestinos* Instrument zum *Diaulos* in Beziehung zu setzen.

2 Vgl. *Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale in Italia (fascia folclorica)*, Rom 1973, Istituto Accademico di Roma (2 Bde.).

3 Vgl. das 2. Stück auf Seite B der Schallplatte, die folgender Publikation beigegeben ist: Mimmo Jodice und Roberto De Simone, *Chi è devoto*, Neapel 1974, Edizioni Scientifiche Italiane.

4 Für alle Fragen zum Instrument „Aulos“ vgl. das Buch von K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939, das im wesentlichen auch heute noch gültig ist. – Von den antiken Schriftstellern seien hier die folgenden zitiert: Horaz, *Ars poetica*, 203: „*Simplexque foramina pauco. Terna enim tantum modo foramina habuit antiqua tibia.*“ – Varro, *Rustica*, 1, 2 und 15: „*et ut dextra tibia alla quam sinistra, ita ut tamen sit quondam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva.*“ – Horaz, *Ars poetica*, 202: „*quattuor foraminum fuisse tibias apud antiquos, nam et se ipsum (ait) in Marsiae templum vidisse tibias quattuor foraminum. Quaterna enim foramina antiquae tibiae habuerunt; alii dicunt non plus quam tria.*“ – Sueton, *Fragmente*, 12 R: „*hoc significat quod, siquando monodio agebat, unam tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque.*“

5 Vgl. ein Foto, das A. Lomax anlässlich einer von ihm und dem Autor 1954/55 veranstalteten ethnomuskologischen Feldforschung in Campania gemacht hat. Es liegt dem damals gesammelten Material bei: Collezione Lomax-Carpitella (24a-24t) in: Centro nazionale Studi di musica popolare, *Catalogo sommario delle registrazioni 1948-62*, Roma (1963), S. 71-93. – Vgl. ferner ein Foto, das der neapolitanische Fotograf Dr. Lello Mazzacane neuerdings von „*ciaramella a coppia*“ gemacht hat, die bei der Pilgerfahrt zum Santuarium der Madonna di Viggiano gespielt wurden (im Privatarchiv des Fotografen, Neapel).

6 Die in Pompeji gefundenen Auloi, die sich heute im Museo Nazionale Archeologico zu Neapel befinden (mit Gegenschlagzunge?), haben genauso wie die heutige Schalmei 7 Grifflöcher. Von den heutigen Doppelschalmeien hat das eine Rohr 4 Grifflöcher, das andere zwar 7, die aber nicht alle betätigt werden: eines wird verstopft, und von den verbleibenden 6 werden nur 4 benutzt. Somit kommen wir zu 4 plus 4 Grifflöchern, wie bei den „*frauli a coppia*“.

7 Für alle Fragen zu den *Launeddas*, auch für eventuelle Zusammenhänge mit dem Aulos, vgl. F. Weis Bentzon, *The Launeddas, a sardinian folk music instrument*, Kopenhagen 1969, Akademisk Forlag Kopenhagen (2 Bde.).



Foto: Lello Mazzacane, Neapel

Für die Formel, die Celestino auf seinem Instrument bläst (vgl. Notenbeispiel 1), gibt es, wie schon gesagt, bisher in Italien keinerlei Pendant. Sie ist in drei Teile gegliedert: Preludio – Mattinata – Tarantella (Bezeichnungen Celestinos). In jedem dieser Teile improvisiert der Hirt eine Reihe von Variationen, die jeweils durch die strukturellen Kennzeichen des betreffenden Teils charakterisiert sind.

Im „Preludio“ führt Celestino zunächst auf dem linken Rohr („femmina“) eine eröffnende Melodie aus, deren Hauptteil wiederholt wird. Zu ihr tritt im folgenden eine Parallelmelodie, die auf dem rechten Rohr („maschio“) geblasen wird. Das Preludio ist beliebig lang. Das quasi konkave Auf und Ab der Melodie wiederholt sich in einer Reihe von variativen Abschnitten durchgängiger Zweistimmigkeit. Man kann diese Abschnitte als „Fingerübungen“ bezeichnen.

Vor der „Mattinata“ steht entweder ein Einschnitt (Kadenz auf dem Tonus finalis des „Preludio“), oder dieser zweite Teil wird direkt angeschlossen. In letzterem Falle erfolgt auf der Quint oder Sext über dem Tonus finalis eine Transformation des „Preludio“, besonders in den Ornamenten, die dadurch überleitende Funktion erhalten. Der zweite Teil wird nämlich durch zahlreiche Triller, Acciaccature, Appoggiature usw. charakterisiert. Es finden sich häufige Glissandi in die Oberoktav unter Beimischung heftigen Blasgeräusches sowie zahlreiche Sprünge in das höhere Register. Vor allem mittels der Glissandi und mittels wiederholter Versuche zu Fortschreitungen in Kleinstmotiven, immer in hoher Lage, geschieht der Übergang zum dritten Teil, der „Tarantella“. Sie ist schneller als die vorangehenden Teile und lebt von einem tänzerischen Rhythmus. Es erfolgen Tonwiederholungen, Synkopierungen, melodische Verkürzungen u. ä.

Nach allgemeiner Gewohnheit müßte jetzt sogleich vom „Modus“ bzw. der „Tonleiter“ gesprochen werden, welche der Weise Celestinos zugrundeliegt. Aber ich möchte die Behandlung des Modus noch zurückstellen. Dem Kriterium der Tonleiter ist etwas Abstraktes und „Kultur-zentrisches“ eigen, und seine alleinige Anwendung bei der Analyse von Volksgut erscheint mir verfehlt. Dieses muß vielmehr in einer umfassenden Gestaltanalyse untersucht werden. In unserem Falle gilt es besonders, die Formelhaftigkeit zu beachten.

Es erscheint mir bei aller nötigen Vorsicht angebracht, die „Formel“ des Celestino zum „pythischen Nomos“ in Beziehung zu setzen. Dieser umfaßt laut Pollux und Strabo fünf Teile⁸: peîra – katakeleusmós – iambikón – spondeïon – katakouresis. Der peîra ordne ich in der Formel des Celestino das „Preludio“ zu; den Teilen katakeleusmós, iambikón und spondeïon entspricht m. E. die „Mattinata“; die katakouresis hat ihr Vergleichsstück in der „Tarantella“. Bekanntlich ist der pythische Aulos-Nomos eine Art Programmusik, die den siegreichen Kampf Apollos mit dem Drachen zum Gegenstand hat. Die peîra ist ein Introduktionsstück, in dem auch improvisatorische „Fingerübungen“ vorgesehen waren. Celestino sagt hinsichtlich seines „Preludio“, gleichsam zu sich selber: „Suoni a cape [=capo], suoni così“ (d. h. improvisatorisch). Die drei mittleren Teile des pythischen Nomos wollen die dramatischen Phasen des Kampfes beschreiben, insbesondere die Schreie des Drachen; dazu dienen Triller und andere Ornamente, Glissandi mit Blasgeräusch, durch Überblasen erzielte Sprünge in die obere Oktav. Die „Mattinata“ Celestinos weist diese Charakteristiken auf. Die „katakouresis“ ist ein festlicher Tanz zur Feier des Sieges Apollos – auch sie freilich nicht ohne Gleitöne und Sprünge in die obere Oktav. Diesem Tanz die „Tarantella“ Celestinos zuzuordnen, fällt nicht schwer.

Mit all dem soll nicht behauptet werden, daß uns in der folkloristischen Formel des Celestino schlechthin der klassische pythische Nomos erhalten sei. Vielmehr nur dies, daß starke musikalische Analogien bestehen, Analogien der Form, der Technik und der erzielten Effekte.

Wir kommen nun zur Skala bzw. zum Modus Celestinos:⁹ Wie vorauszusehen, entspricht die modale Leiter der Formel Celestinos (Beisp. 2) keinem der kodifizierten griechischen Modi

⁸ Vgl. hierzu Alessandro Olivieri, *Nomos auletico. Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli (in collaborazione col Dr. G. Pannain)*, Neapel 1919.

⁹ Zu den Bezügen zwischen klassischen Modi und folkloristischen Tonmodellen (Tonsystemen) vgl. Schlesinger, a. a. O., insbes. S. 19-33, 70-81, 396-399.

genau. Was die „femmina“ (mit drei Grifflöchern und vier Tönen) betrifft, befinden wir uns – etwas vereinfachend gesagt – im sogenannten diatonischen Geschlecht, das auch dem Tetrachord des Dydimos (von oben nach unten: kleiner Ganzton, großer Ganzton, Halbton) zugrunde liegt. Die auf dem „maschio“ erzeugten fünf Töne hingegen ergeben eine in Ganztönen fortschreitende Pentatonik ohne Terz. Nehmen wir die Tonreihen der „femmina“ (vier Töne) und des „maschio“ (fünf Töne) zusammen, so haben wir verschiedene Interpretations-Möglichkeiten für das Ganze. Dieses kann angehören:

- a) einer phrygischen Skala, vgl. Beisp. 3 (dieser Modus wurde von den Griechen, die ihn dem sogenannten phrygischen Diaulos zuordneten, als „orientalisch“ bezeichnet);
- b) einer hypodorischen Skala (vgl. Beisp. 4), wie sie in der musikalischen Folklore verschiedener Länder vorkommt, und die Bartók „eine seltsame Skala“ nannte;¹⁰
- c) einem in Ganztönen fortschreitenden Hexachord mit einem Halbton zu Beginn.

Aber diese Frage ist komplex, da in den tatsächlich erklingenden Weisen, im Gegensatz zu den von der Theorie abstrahierten, Übergänge von einem Modus zum anderen vorkamen. Ebenso kann man den ersten Teil des auf Celestinos Instrument gegebenen gesamten Tonvorrats als annähernd dorischen Tetrachord auffassen, wogegen der zweite, auf dem anderen Rohr erzeugte Teil eine pentatonische Skala ohne Terz bildet. Wir haben es also mit zwei verschiedenen Modi zu tun, was der Unterscheidung der antiken Modi in männliche und weibliche entspricht. In unserem Fall deutet schon die Disposition des aus „femmina“ und „maschio“ bestehenden „Diaulos“ auf eine solche Unterscheidung der entsprechenden Skalen hin.

Doch bedarf dieser Fragenkomplex weiterer Untersuchung. Zum Beispiel müssen zunächst Widersprüche geklärt werden, die dadurch entstanden sind, daß die Forschung zum griechischen Aulos stets von der Voraussetzung eines einrohrigen Blasinstruments ausgegangen ist (im Gegensatz zu den klassischen ikonographischen Darstellungen, die fast immer ein zweirohriges Instrument zeigen). Dies mußte zwangsläufig zu einer falschen Klassifizierung des Doppelaulos führen: dieser stellt nicht die mechanische Verdoppelung des einrohrigen Aulos dar, sondern ist ein anderes Instrument mit anderen Eigenschaften hinsichtlich Skalenaufbau und Zusammenklang.

Der „Diaulos“ des Celestino wirft zahlreiche interessante Fragen auf, die nur durch weitere Untersuchungen erschöpfend beantwortet werden können. Solange dieser ethnomusikologische Fund ein Unikum bleibt, wird man allerdings mit zu weit reichenden Schlußfolgerungen vorsichtig sein müssen. Die komplexe Problematik, die er auslöst, fügt sich jedenfalls in den Bereich jener begründeten Thesen ein, nach denen es möglich ist, auf dem Wege der Folklore und der Musikethnographie neues Licht auf bestimmte historische Fragen zu werfen, in unserem Fall auf die Musikpraxis der klassischen Kulturen des Mittelmeerraums.

In anderen Bereichen der Forschung sind diese ethno-anthropologischen Pfade bereits mit Erfolg beschritten worden. Ernesto de Martino hat mit Hilfe der ethnographischen Feldforschung einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der Totenklage in der antiken Welt erarbeitet. Bekannt sind die überraschenden Verschiebungen der Perspektive, die sich durch ebenfalls ethnologischen und anthropologischen Kriterien folgende Untersuchungen von Dodds auf dem Gebiet der Religionsgeschichte in Griechenland ergeben haben. In neuerer Zeit ist die moderne Kommunikationstheorie in Forschungen zur mündlichen Überlieferung der homerischen Epen angewendet worden, und zwar von Parry und Havelock, klassischen Philologen, die mit Gespür für anthropologische Anregungen begabt sind.¹¹

Auch in der Musikethnologie sind Erfahrungen in dieser Richtung gesammelt worden, die erwiesen haben, wie wichtig ethnomusikologisches oder folkloristisches Material sein kann für die Kenntnis einiger Aspekte historischer Epochen, z. B. der Musikpraxis in der griechisch-

10 B. Bartók, *The Hungarian Folk Songs*, London 1931, S. 73 (Nr. 271).

11 Vgl. Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino 1958; Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley & Los Angeles 1951; Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963.

römischen Antike.¹² Ein derart wichtiges Material stellt m. E. auch Celestinos Diaulos-Formel dar.

Übersetzung: Friedrich Lippmann und Wolfgang Witzemann, Rom.

Notenbeispiel 1:

DIE FORMEL CELESTINOS

PRELUDIO

"MASCHIO"

"FEMMINA"

MATTINATA

"MASCHIO"

"FEMMINA"

12 Vgl. z. B. Paul Collaër, *Nota etnomusicologica ai canti*; Anhang zu: A. Uccello, *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, Palermo 1965, S. 190-210. Weitere wertvolle Hinweise enthält eine noch unpublizierte Studie Collaërs über eine 1953 in Sizilien durchgeführte Feldforschung (zum Material dieser Studie vgl. den Katalog des Centro nazionale studi di musica popolare, racc. 27, Roma 1962).

TARANTELLA

"MASCHIO"

"FEMMINA"

The musical score for 'TARANTELLA' consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts: 'MASCHIO' (male) and 'FEMMINA' (female). Both parts feature a melodic line with frequent sixteenth-note runs and some grace notes. The bottom two staves are for piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with 'etc.' on the right side of the bottom two staves.

Notenbeispiel 2:

"MASCHIO"

"FEMMINA"

This example shows a short segment of the vocal parts. The 'MASCHIO' part has several notes highlighted with boxes, and two arrows point to specific notes in the upper register. The 'FEMMINA' part also has some notes highlighted with boxes. The key signature is one sharp (F#).

Notenbeispiel 3:

A single melodic line on a five-line staff. It begins with a flat sign (b) on the first line. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes are mostly quarter notes with some eighth notes.

Notenbeispiel 4:

A single melodic line on a five-line staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are mostly quarter notes with some eighth notes.

Johann Gottfried Schwanenberger Acht Sonaten für Cembalo

von Johann Zürcher, Worb

Über diesen Musiker des 18. Jahrhunderts, Hofkapellmeister zu Braunschweig, der von ca. 1740 bis 1804 lebte, schrieben Charles Burney und einer seiner Übersetzer folgende Bemerkungen:¹

„Keinem Ort in ganz Deutschland bin ich so ungern vorbeigereiset als Braunschweig, weil diese Stadt verschiedene Tonkünstler von grossem Verdienst zu besitzen scheint. Der vornehmste darunter ist wohl Herr Schwanberger, welcher Verfasser von verschiedenen Opern ist, die in einem sehr gefälligen Geschmack komponiert sind. Seine Melodien sind voller Anmut und Natur, seine Begleitungen sinnreich und überlegt, und die Klarheit und Leichtigkeit, die man in seinen Arbeiten gewahr wird, zeugen von grosser Erfahrung und einer glücklichen Auswahl der Gedanken. Seine Clavierstücke sowohl als auch seine Violinsachen sind voller angenehmer Wirkungen, die er durch sehr glückliche und natürliche Mittel hervorbringt.“

Anmerkung des Übersetzers (Bode):

„Er arbeitet gegenwärtig (1773) an einem kleinen tragischen Drama für wenig Personen, wozu Herr Prof. Eschenburg den Plan nach Shakespeares Trauerspiel „Romeo and Juliet“ entworfen, und welches ein italienischer Dichter nach diesem Plan ausgearbeitet hat. Eine angenehme Erwartung! Wie wünschenswert wäre es, dass man Herrn Schwanberger nicht mit List und Gewalt überreden dürfte (= müßte), seine Sachen durch den Druck bekannter zu machen. Die Noten- oder Kupferstecher würden an seinen Arbeiten eine viel bessere Beschäftigung haben, als an vielen andern, die so mit durchschleichen.“

Von Schwanenbergers Sonaten ist nur eine Alte Sammlung von *Acht Sonaten für Cembalo* in einem Neudruck zugänglich.² Der Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* über Schwanenberger (auch: Schwanberg, Schwanberger, nicht zu verwechseln mit Josef Franz Ignaz Schwanenberg) nennt 25 Sonaten und 1 Sonatine für Cembalo, die *Acht Sonaten* stellen also immerhin einen beträchtlichen Teil davon dar und mögen genügen, um sich von den kompositorischen Fähigkeiten Schwanenbergers auf diesem Gebiet ein einigermaßen zutreffendes Bild zu machen; sie bieten jedenfalls die Möglichkeit, das zitierte günstige Urteil zweier Zeitgenossen mit originalen Werken selbst zu konfrontieren.

Eine Sonate dieser Sammlung wurde lange Zeit Joseph Haydn zugeschrieben (Nr. 6, Hoboken-Verz. XVI/17). Diese Zuschreibung ist verständlich, wenn man die Sonate mit den übrigen Stücken vergleicht: Sie ist die in sich geschlossenste, stilistisch Haydn am nächsten stehende, obwohl ihre Sätze noch zweiteilig angelegt sind, nicht dreiteilig wie der Großteil der Sonatensätze Haydns. Sie zeigt Merkmale des sogenannten zweiten galanten, aber auch des empfindsamen Stiles: Kantabilität, „Seufzer“-Vorhalte, im 1. Teil des 1. Satzes ein 2. Thema, das einen gewissen Empfindungsgegensatz andeutet, aber mit dem Kopfmotiv des 1. Themas einsetzt, was die Einheitlichkeit des Satzes verstärkt,³ ein einfaches, aber sehr ausdrucksvolles Andante und ein frisches Finale mit motivischen Anklängen an den 1. Satz. Merkwürdigerweise ist gerade diese Sonate von Rudolf Steglich ziemlich abgewertet worden, weil das Hauptthema des 1. Satzes eine Vergrößerung desjenigen des 1. Satzes der Sonate op. 17 Nr. 6 von Johann Christian Bach darstelle.⁴ Bachs op. 17 erschien kurz vor 1780, die Sonaten 1-3 und 6-8 von Schwanen-

1 Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise, 1772-73*, übersetzt von C. D. Ebeling und Bode, Bd. III, S. 256-57 (Faksimile-Neudruck: Bärenreiter, Kassel 1959).

2 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Hofheim a. Taunus (1969).

3 Vgl. Anm. 8.

4 Zeitschrift für Musikwissenschaft 1932/33, Jg. 15, S. 77 ff.

berger sind jedoch bereits im Supplement III des *Thematischen Katalogs* von J. G. J. Breitkopf aus dem Jahre 1768 angeführt, weshalb eher das Gegenteil der Fall sein könnte, daß Bach eine Variante des Schwanenbergerschen Themas bietet. Vielleicht aber bieten beide unabhängig voneinander dasselbe Thema nach einer uns nicht bekannten „Urform“, Bach in zierlich umspielender, Schwanenberger in einfacherer Fassung.⁵

In der erwähnten Sammlung stimmt die Sonate nicht genau mit der Fassung der alten Haydn-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) überein, der wohl eine andere Quelle zugrunde liegt: Es fehlen im 1. Satz die Wiederholung der Takte 30-32 (und der entsprechenden Takte im 2. Teil) sowie die Achtelfiguren für die linke Hand in Takt 22-24 und 26-28. Die Handschrift⁶ der *Acht Sonaten* ist zweifellos kein Autograph, sondern nur eine zeitgenössische Abschrift, das geht auch aus kleinen Schreibfehlern hervor, die der Komponist selbst nicht gemacht hätte, sowie aus der seltsamen Zählung von 8 statt nur 7 Sonaten, denn Nr. 4 und 5 bilden zusammen ein und dieselbe Sonate (Nr. 4: C, Nr. 5: G, C). Ist die Zusammenstellung der Sonaten vielleicht nur eine zufällige? Zwei Sonaten stehen in A-dur, zwei in C-dur, das deutet nicht gerade auf einen beabsichtigten Zyklus. Andererseits scheint die Sonate 7 mit ihrem absteigenden Triolenlauf zu Beginn an die aufsteigende Sextole des Schlusses von Sonate 6 anzuknüpfen. Möglich ist, daß der Kopist oder Sammler durch seine Auswahl verschiedene Lösungen formaler Probleme zusammenstellen wollte, denn sie bietet innerhalb weniger Satztypen (Beispiele von Rondos, Tanzsätzen und Variationen fehlen) eine beachtliche Vielfalt von Gestaltungsarten.

Die genannte B-dur-Sonate 6 vertritt sozusagen den neuesten, einen haydnischen Typus. Der galante Stil der übrigen Sonaten, in denen das barocke Satzbild da und dort noch durchschimmert, aber stark aufgelockert erscheint, zeigt sich in manchen typischen wie auch besonderen Einzelheiten. Als typisch darf man wohl das Überwiegen der Zweiteiligkeit bezeichnen; nur die 2 Sätze der dritten und der 2. Satz der ersten Sonate sind dreiteilig, wobei jeweils die Reprise stark gekürzt ist. Der 2. Teil des 2. Satzes von Sonate 4 (5) ist sogar kürzer als der erste.

Typisch ist auch, etwa in der Hälfte der Sätze, die Tendenz zur Ausformung eines zweiten Themas. Merkmale (unter anderen), die Immanuel Faisst in den ersten Teilen einiger Sonaten Domenico Scarlattis aufzeigte,⁷ sind auch hier festzustellen: Neben eindeutigen Schlußteilen tauchen zuweilen solche auf, die den Anschein eines 2. Themas haben, ohne wirklich 2. Thema zu sein, weil sich vorher schon Ansätze zu einem eigentlichen 2. Thema vorfinden, Ansätze, die zwar inhaltlich stark mit dem Vorhergehenden verwandt sind, sich aber formal, durch die Modulation, deutlich davon abheben. (Der Kontrast besteht dann also mehr nur in der eindeutigen Gegenüberstellung der Dominanttonart als im gegensätzlichen Motivcharakter.) – In den zweiten Satzhälften (oder, bei Dreiteiligkeit, in den Reprisen) wiederholt Schwanenberger die Ansätze zu einem zweiten Thema meist nur fragmentarisch, oder er läßt sie überhaupt weg.⁸

Am deutlichsten tritt ein auch im 2. Satzteil ganz zitiertes zweites Thema in den zweiten Sätzen der Sonaten 7 und 8 hervor. Auch in T. 15 ff. des 2. Satzes der „Haydnischen“ Sonate 6 könnte man ein vollständig wiederholtes zweites Thema sehen, wenn man dieses nicht eben als Schlußteil betrachten will, sowie in T. 13 ff. des 2. Satzes der Sonate 4 (5). Im 3. Satz

5 Der 1. Satz von Schwanenbergers Sonate enthält übrigens in Takt 22-25 ein Motiv, das in gleicher Weise auch beim jungen Mozart vorkommt, in der Sonate op. 4 Nr. 3 (1766, KV 28), im 2. Satz, Takt 19 ff.

6 Sign. Mus. ms. 20509/3 a. d. Beständen der Staatsbibl. der Stiftung Preuß. Kulturbesitz (ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin).

7 I. Faisst, *Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis C. Ph. E. Bach, 1845*, in: *Beethoven-Jahrbuch I, 1924*, S. 35-37.

8 Wenn das 2. Thema mit dem Kopfmotiv des ersten einsetzt, so ist das Weglassen desselben im 2. Satzteil ein künstlerischer Vorzug. Die Sonate 6, 1. Satz, übertrifft hierin sogar die Haydn-Sonate Hob. XVI/13, in deren erstem Satz das Hauptthema bei Ausführung der Wiederholungen 6 Mal in der Tonika und ohne irgend eine Variante erklingt (allerdings ist das 2. Thema hiervon unberührt). Das ist jedoch nicht unbedingt ein Grund für die Unechterklärung von Hob. XVI/13.

derselben Sonate 6 steht ein die Schlußtakte einleitendes Thema in der Dominante der Dominante, im 2. Teil in der Dominante, zur Erreichung der V., bzw. I. Stufe, das man seiner Funktion wegen wohl nicht als zweites Thema bezeichnen kann.

Ein suitenhaftes Element bewahren die Sonaten 1 und 2: ihre drei Sätze stehen jeweils alle in derselben Tonart. Die Sonaten 3, 7 und 8 sind zweisätzig, und nur die Sonaten 4 (5) und 6 haben einen Mittelsatz in anderer Tonart.

An Besonderheiten fällt auf: Der Beginn der Reprise in beiden Sätzen der *A*-dur-Sonate (3) in *a* statt in *A* und das Fehlen jeglicher Wiederholungszeichen in denselben und einigen andern Sätzen; der Beginn des 2. Teiles des 2. Satzes dieser Sonate in der Paralleltonart der Subdominante (*h*), nach auf Halbschluß endendem 1. Teil; die 8 Takte zwischen den zwei Sätzen der Sonate 8: sie sind eine Wiederholung der Anfangstakte, aber in *a* statt in *A*, mit Halbschluß, eine originelle Art der Überleitung, die gleichzeitig kontrastierend und vereinheitlichend wirkt. Die Sonate beschließt die Sammlung mit einer richtigen kleinen viertaktigen Coda, der einzigen der ganzen Reihe.

Eine harmonische Eigenheit ist die offensichtliche Vorliebe des Komponisten für den zur V. Stufe eingeschobenen verminderten Septakkord, fast immer mit tieferer Terz (Terz im Baß), z. T. mit Vorhalt zur Prim (gelegentlich über einem Orgelpunkt). Da aber dieser Akkord fast in jeder Sonate einmal oder mehrmals erscheint, entsteht der Eindruck des Formelhaften, was den sonstigen Abwechslungsreichtum der Sonatenfolge etwas beeinträchtigt. Formelhaft wirkt auch eine fünfmalige Motivsequenzierung im Quintenzirkel (Sonate 3, 1. Satz); dergleichen findet man ab und zu auch bei C. Ph. E. Bach, z. B. in der „Preußischen Sonate“, Nr. 1, Finale.

Besondere Beachtung verdient neben der Sonate 6 die zweisätzig Sonate 7 in *a*. Der angriffige, schwungvolle Charakter des 1. Satzes, seine punktierten Achtel und kurzen Triolen- und Sechzehntelläufe, an kraftvolle und wilde Klaviersätze C. Ph. E. Bachs erinnernd, könnten dazu verleiten, das „Allegro moderato“ in ein heftiges, überschnelles Allegro ausarten zu lassen, wodurch dem galanten Stil des Satzes wohl Gewalt angetan würde.

Das Instrument, an das der Komponist denkt, ist das Cembalo. Die Angabe im Titel ist zweifellos wörtlich zu verstehen, da keinerlei dynamische Bezeichnungen vorhanden sind. An Clavichord oder neues Hammerklavier ist offensichtlich nicht oder nicht in erster Linie gedacht, was natürlich kein Hindernis ist, die Stücke auch auf dem heutigen Klavier zu spielen. Die spieltechnischen Anforderungen dieser Sonaten entsprechen einem unteren Schwierigkeitsgrad, doch kommen auch einzelne schwierigere Stellen vor, z. B. weiträumige Figuration, wie man sie etwa bei Domenico Scarlatti antrifft, im 2. Satz der Sonate 3. Einmal wird Überkreuzen der Hände verlangt (Sonate 8, 2. Satz).

In der Sonate 1, 1. Satz, 2. Teil Takt 10 sind vermutlich die Mittelstimmen, die dort in der Handschrift fehlen, analog dem 1. Teil zu ergänzen. In Sonate 8, 1. Satz, S. 41, 4. Zeile, T. 4, muß die letzte Baßnote *e* statt *cis* heißen.

„Feuervogel“-Bearbeitung aus anderer Sicht Strawinskys „Canon on a Russian Popular Tune“

von Norbert Jers, Köln

L'Oiseau de Feu („Der Feuervogel“) war Strawinskys erste größere Ballettkomposition, die er 1909/10 im Auftrag von Serge Diaghilew für dessen Russisches Ballett schrieb.¹ Die Pariser Uraufführung am 25. Juni 1910, ein großer Erfolg bei Publikum und Presse, begründete den Weltruf des Komponisten. Der „Feuervogel“ gehört bis heute zu seinen populärsten Werken; das bezeugen nicht nur die häufigen szenischen und konzertanten Aufführungen, sondern auch die zahlreichen Schallplatteneinspielungen.

Strawinsky selbst hat dieses Werk offensichtlich sehr geschätzt.² Zwar hat er viele seiner bis zum Zweiten Weltkrieg entstandenen Kompositionen immer wieder arrangiert, doch hat der „Feuervogel“ bei weitem die meisten Bearbeitungen erfahren.^{2a} Gleich im Erscheinungsjahr (1910) stellte der Komponist einen Klavierauszug her. Im Laufe der nächsten dreieinhalb Jahrzehnte gab Strawinsky zum Zweck der konzertanten Aufführung drei „Feuervogel“-Suiten heraus, die in ihrer Auswahl der Ballett-Nummern nicht ganz übereinstimmen. Die erste Suite, 1911 entstanden, verlangt den ursprünglichen großen Orchesterapparat, die zweite von 1918/19 reduziert das Orchester aus aufführungspraktischen Erwägungen, die dritte Suite (1945) erfordert ebenfalls nur ein mittleres Orchester. Außer diesen Bearbeitungen arrangierte Strawinsky gegen Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre einige Einzelsätze (zum Teil in Zusammenarbeit mit dem Geiger Samuel Dushkin) für Violine und Klavier, und zwar „*Prélude et ronde des princesses*“, zweimal die „*Berceuse*“ und schließlich das „*Scherzo*“.

1965, 55 Jahre nach der Uraufführung, entschloß Strawinsky sich noch einmal zur Bearbeitung eines „Feuervogel“-Satzes, wenn sie auch nicht als eine solche bezeichnet wird. Das Stück trägt den Titel: *Canon on a Russian Popular Tune for Concert Introduction or Encore*.³ Der Anlaß für die Komposition ist wohl in der Konzertpraxis der Symphonieorchester, zumal im Hinblick auf die Darbietung Strawinskyscher Werke, zu suchen; wie der Titel ausweist, ging es um eine mögliche Konzert-Eröffnung oder -Zugabe. Die Uraufführung erfolgte am 16. Dezember 1965 in Toronto mit Robert Craft als Dirigenten.

Hinter dem „*Russian Popular Tune*“ – dieser Bestandteil des Titels erscheint in der Partitur nur als Fußnote – verbirgt sich die Melodie des „Feuervogel“-Finales, die dort vom Solo-Horn intoniert wird:

1 Vgl. E. Evans, *Stravinsky: „The Firebird“ and „Petrouchka“*, London 1933; M. Robertson, *L'Oiseau de Feu und Scheherazade. The Stories of the Ballets*, London 1947; D. Stoverock, *Der Feuervogel von Igor Strawinsky und Hamlet von Boris Blacher*, Berlin-Lichterfelde 1969 (Die Oper, Schriftenreihe über musikalische Bühnenwerke); G. Marbach, „Der Feuervogel“ von Igor Strawinsky. *Geschichte eines Balletts*, in: Musik und Bildung III (LXII), 1971, S. 280-286; H. Kirchmeyer, *Strawinskys russische Ballette. Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps*, Stuttgart 1974.

2 Vgl. I. Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 24 f., 28, 73 f.; I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961; I. Strawinsky und R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1962; I. Strawinsky u. R. Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968; I. Strawinsky, *Themes and Conclusions*, London 1972.

2a Vgl. A. Dennington, *The Three Orchestrations of Strawinsky's „Firebird“*, in: *The Chesterian* XXXIV, 1959/60, S. 89-94.

3 Das kleine Werk ist, so weit ich sehen kann, in der Strawinsky-Literatur bisher nur cursorisch betrachtet worden: E. W. White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London 1966, S. 154; R. Vlad, *Stravinsky*, London² 1971, S. 251.

Notenbeispiel 1:



Strawinsky hat diese Volksliedmelodie der Nr. 21 aus Rimsky-Korssakows Sammlung *100 russische Volkslieder* op. 24 entnommen. Uwe Kraemer⁴ hat darauf hingewiesen, daß die Melodie identisch ist mit der Nr. 8 aus Tschaikowskys Sammlung *50 Volkslieder für Klavier vierhändig*.

Im „*Feuervogel*“-Finale benutzt Strawinsky das Volkslied als Variationsmodell; die dreizehntönige Melodie – die Wiederholung des Schlußtons nicht mitgerechnet – erklingt im Verlauf des gut drei Minuten dauernden Satzes elfmal vollständig, darüber hinaus mehrfach nur ihr erster oder ihr zweiter Teil. Gegenstand der Variation ist in der Hauptsache die Instrumentierung, von einer bald hinzutretenden kontrapunktischen Gegenstimme, harmonischen Veränderungen und einer Halbton-Transposition abgesehen. Vom siebenten Mal an erscheint der Rhythmus der Melodie – verbunden mit einer Temposteigerung – in gleichmäßigen Vierteln.

Diese nicht rhythmisierte Form der Volksliedmelodie übernimmt Strawinsky für seinen „*Canon*“, der nur eine Gesamtlänge von 18 Takten hat – mit der unter Ausparung des Schlußtaktes vorgeschriebenen Wiederholung sind es 35. Die Orchesterbesetzung entspricht in etwa der der zweiten „*Feuervogel*“-Suite, dazu kommt ein Klavier. Schon auf den ersten Blick erweist sich das Partiturbild des „*Canon*“ im Gegensatz zum Ballett-Finale als durch und durch polyphon; der Kanon als solcher ist fünfstimmig und enthält auf engstem Raum ein Höchstmaß an Konstruktion. Das auf *g* beginnende in Vierteln notierte Thema – Gesamt-Vortragsbezeichnung: „*Fortissimo e Moderato*“ – wird zweimal gespielt, unterbrochen von einer Viertelpause. (Auf die Angabe der Instrumentation soll hier verzichtet werden.) Gleichzeitig setzt auf der Quinte *d* eine augmentierte Form in halben Noten ein. Eine in gleicher Weise augmentierte Stimme beginnt eine Viertelnote später auf *g*, sie schlägt also stets die Unterquinte der zweiten Stimme nach. Die tiefste Stimme beginnt eine Viertelnote vor der Hauptmelodie mit der realen Umkehrung des Themas auf *d*. Die fünfte Stimme in Tenorlage bringt zwei Schläge nach der Hauptstimme die Thematikumkehrung auf *c* in tonaler Gestalt (s. Bsp. 2).

Im ganzen kann man hier von einem Kanon in mehr oder weniger simultaner Anordnung sprechen. Dabei konstruiert Strawinsky jedoch in diesem fünfstimmigen Gewebe auf engstem Raum drei Zeitverschiebungen gegenüber der Hauptstimme; außerdem bedient er sich kanonischer Künste wie Transposition und Augmentation. Zu den Kanonstimmen und ihrer zum Teil mehrfachen Oktavierung treten nur wenige Füllstimmen hinzu. Die Harmonien des ausschließlich diatonischen Stückes – in der realen Notierung erscheint kein einziges Vorzeichen – bewegen sich im Rahmen einer freien G-Tonalität. Deutlich wird dies zumal am einmal wiederholten Einleitungsstakt (s. Bsp. 3) und am Schlußakkord (s. Bsp. 4).

Strawinskys stilistische Wandlung in der kompositorischen Verarbeitung einer Volksliedmelodie ist evident. Der „*Canon*“ aus dem Jahre 1965 zeigt die Handschrift dessen, der im hohen Alter die kontrapunktische Kunst früherer Meister schätzen gelernt hat, und der sich, nach lebenslanger Ablehnung, inzwischen 15 Jahre lang mit Reihenkomposition und Dodekaphonie beschäftigt hat. Kurz vor dem Ende seiner kompositorischen Tätigkeit schlägt Strawinsky die Brücke zurück zum Ausgangspunkt seines Schaffens; er vollzieht die Synthese zwischen Folkloristik und Diatonik einerseits und den Konstruktionsprinzipien seines Altersstils andererseits.

4 U. Kraemer, *Das Zitat bei Igor Strawinsky*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXXI, 1970, S. 141, Anm. 3.

Notenbeispiel 2:

A musical score for 'Notenbeispiel 2' consisting of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a sequence of six measures with changing time signatures: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, and 3/4. The melody in the top staff consists of eighth and quarter notes. The bass line in the bottom staff consists of quarter notes. The middle three staves contain accompaniment with various note values and slurs.

A continuation of the musical score for 'Notenbeispiel 2', consisting of five staves. The notation follows the same format as the first system, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. It continues the sequence of six measures with time signatures 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, and 3/4. The melody and bass line continue with similar rhythmic patterns.

Notenbeispiel 3:

A musical score for 'Notenbeispiel 3' consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The top staff shows a complex chord structure with multiple notes beamed together. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and a quarter rest.

Notenbeispiel 4:

A musical score for 'Notenbeispiel 4' consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The top staff shows a complex chord structure with multiple notes beamed together. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and a quarter rest.

Struktursegmente, Feen und Zwölftonkomplexe Zum Artikel Jurij Cholopovs im vorliegenden Heft von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Aus der Erfahrung, daß die Analyse russischer Neuer Musik in gewisser Zwangsläufigkeit zur Beschäftigung mit ihren Skalen führt, möchte ich die Arbeit Jurij Cholopovs, die ich zu übersetzen die angenehme Aufgabe hatte, als eine Quelle entscheidender Erkenntnisse ansprechen.

Einmal wegen der – durchaus angemessenen, aber keineswegs verbreiteten – Selbstverständlichkeit, mit der hier der Bereich der nichtdiatonischen Skalen (bzw. ein Ausschnitt daraus: die „symmetrischen“) als emanzipierter Bereich von eigenen Gesetzmäßigkeiten angesehen und empirisch untersucht wird. Sicher ist die theoretische Reflexion dieser Seite der Musikpraxis nicht neuesten Datums – man denke an G. Capellens Untersuchung *Ein neuer exotischer Musikstil*¹ oder an Ferruccio Busonis Versuch einer Systematik nichtdiatonischer Skalen in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*² auf der Basis des chromatischen Systems. Gemeinhin ist aber die Auffassung herrschend geblieben, die temperierten Bildungen des 19. Jahrhunderts als Sonderfälle des diatonisch-tonalen Systems zu betrachten; allein in Bezeichnungen wie „übermäßiger Terzquartakkord“ kommt dies zum Ausdruck, oder in dem Bestreben, derartige Bildungen als Stellvertretungen und Varianten tonaler Funktionen zu begreifen.

Wie tief diese Musikpraxis tatsächlich ins 19. Jahrhundert zurückreicht: dies deutlich gemacht zu haben, ist schon ein großes Verdienst der Untersuchungen Cholopovs. (Eben weil Erkenntnisse darüber gewöhnlich nur bruchstückweise begegnen, macht man sich ihr Ausmaß oftmals nicht klar.) In der russischen Moderne zu Anfang dieses Jahrhunderts, in der Generation um und nach Skrjabin begegnen die nichtdiatonischen Skalen- und Klangbildungen bereits als festgefügte, schon etwas epigonale Konvention, deren lange Vorgeschichte man vermuten möchte. Cholopov hat nun deutlich gemacht, daß diese Vorgeschichte so alt ist wie die der russischen Nationalmusik überhaupt. Mehr noch: weniger eine harmonische Evolution als der bewußte Vorsatz, nationales Kolorit zu schaffen, war für ihr Zustandekommen entscheidend. Auch dies ist als Erkenntnis einigermaßen ungeläufig.

Verblüffend ist schließlich die Erkenntnis, daß die symmetrischen Skalen, die wir fraglos als harmonische Neuerung ansprechen würden, in ihren thematisch-ästhetischen Verknüpfungen zunächst keineswegs „progressiv“ gemeint sind. Nicht futuristische Lust an der Maschine, sondern romantisch-nationale Lust an Zwergen und Feen bildete den Ausgangspunkt ihrer Entdeckung und Verwendung: ein Syndromverhältnis, für das sich bei Richard Wagner sicher Entsprechungen finden und das sich bis zu Strawinskys *Feuervogel* fortsetzt. Die „Philosophie“ dieser musikalischen Bildungen hat, soweit man davon sprechen kann, etwas Retrovertiertes.

Mit Erkenntnissen dieser Art trägt Cholopov Aspekte zur Lösung eines Problems bei, dessen bisherige (kulturpolitisch motivierte) Verdrängung³ sich voraussichtlich nicht mehr lange aufrechterhalten lassen wird: der autochthonen russischen Entstehung der Zwölftontechnik. Rekapitulieren wir die durch diese Verdrängung weitgehend in Vergessenheit gebrachten Fakten:

1 Stuttgart 1906.

2 Leipzig o. J. (Insel-Bücherei Nr. 202), S. 39-45.

3 Die nachstehend genannten Komponisten sind und bleiben im sowjetischen Schrifttum seit den 30er Jahren, auch in Lexika, unerwähnt. Ihre Ergebnisse gelten nicht als rühmendwert. Zur Einschätzung und Bewertung dieser Sachverhalte zitiert Boris Schwarz in *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970* eine Äußerung von Izrael Nest'ev aus *Sovetskaja Muzyka* 10/1963, S. 128: „Nestyev speaks briefly of those musical pioneers, Efim Golyshev and

Nikolaj Andreevič ROSLAVEC, 1880 im ukrainisch-weißrussischen Grenzgebiet gebürtig, entwickelte in seinen Kompositionen seit 1913 ein nichtdiatonisch transponierendes Tonstanzsystem von 6- bis 8-tönigen Tonkomplexen (deren Skalenstruktur häufig den hier von Cholopov beschriebenen symmetrischen Bildungen entspricht). In der Transposition dieser Klangkomplexe, die im übrigen zu entsprechenden, am Spätwerk Alexander Skrjabin von Zofia Lissa erstmalig untersuchten Bildungen Verwandtschaft zeigen, ohne von Skrjabin abhängig zu sein, gelangt Roslavec um 1915 zu einer dodekaphonischen Logik und Planmäßigkeit. Hierauf bin ich in Jg. XXII (1969), Heft 1, S. 22-38, dieser Zeitschrift ausführlich eingegangen.⁴

Arthur LOURIÉ, geb. 1792 in St. Petersburg, verwendet 1914 in seinen *Synthesen* für Klavier u. a. Tonkomplexreihen in kreisläufiger Anordnung, bei denen Tonkomplexe nichtdiatonischer, teilweise symmetrischer Struktur mit vollständigen Zwölftonkomplexen abwechseln.⁵

Efim GOLYŠEF (Jefim GOLYSCHJEFF), geb. 1897 in Cherson/Ukraine, komponierte 1914 ein Streichquartett und ein Trio in „Zwölfton-Dauerkomplexen“ und verwendet dafür eine eigene Notenschrift, die die alterierten Töne mit liegenden Kreuzen bezeichnet. Golyšev, der als Geigen-Wunderkind begann und mit seinem Lehrer Fiedemann 1909 nach Berlin emigrierte, studierte zu dieser Zeit am Stern'schen Konservatorium – er beeinflusste mit seiner Idee Herbert Eimert, der in seinen Publikationen immer wieder auf ihn verwiesen hat.⁶

Spätestens um 1915 verfügte noch in Rußland Nikolaj OBUCHOV, geb. 1892 in Kursk, in seiner Komposition *Buch des Lebens* (*Kniga žizni*) über ein vollentwickeltes Zwölfton-Kompositionssystem.⁷ Auch er verwendet für die Halbtöne liegende Kreuze wie Golyšev.

Zumindest der dodekaphonische Ansatz der beiden Letztgenannten ist in der Forschung mehr oder minder eingehend reflektiert worden: da beide Russen waren, lag es auch nahe, die Zwölftonschrift beider in einem Atem zu nennen, wie dies Monika Lichtenfeld in ihren *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer*⁸ tut. Golyschjeff lebte allerdings in Berlin, als er seine Methode fand, und Obuchov in Petersburg – es gab auch zwischen ihnen keine persönliche Verbindung: Anlaß, um an ein beides gemeinsames, weiter zurückliegendes Vorbild zu denken. Auch Fred K. Prieberg nennt Obuchov und Golyschjeff in einem Zusammenhang, wenn er in seinem *Lexikon der Neuen Musik*⁹ Erwägungen über die Mystik der Zahl 12 anstellt. Für Obuchov hat diese mit der christlichen Religion verknüpfte Zahl zweifellos eine wichtige Rolle gespielt.

Unabhängig von allen Motivationen und Implikationen läßt sich so viel feststellen: Russische Komponisten entwickeln um 1914 – verschiedene Komponisten dabei voneinander unabhängig – Verfahren harmonischer Satztechnik, in denen (mehr oder minder bewußt) die

Nikolai Roslavetz, and he remarks sarcastically, 'Thus, we have a right to be 'proud': pre-revolutionary Petersburg produced not only the first 'abstractionist', Vasilii Kandinsky, but also one of the ancestors of the notorious dodecaphony, 'Efim Golyshev.' " (a. a. O., S. 426).

Noch in Heft 11/1970 der *Sovetskaja Muzyka* äußert sich ein unter dem Pseudonym *Žurnalist* (Journalist) dort häufig mit Polemiken zur Neuen Musik hervortretender Autor in einem Artikel *Begut spasat', a spasaja vorujut* („Sie rennen um zu retten und stehlen, wenn sie retten“), a. a. O., S. 141-144, S. 143: „Wer sind nun diese Musiker, die um Jahre und Jahrzehnte den anerkannten ‚Maitres‘ der Neuen Wiener Schule vorausseilten und andere Systeme sogar der heutigen Avantgardisten antizipierten? Gojowy zählt sie namentlich auf: Arthur Lourié, Efim Golyšev, Nikolaj Roslavec, Sergej Protopopov, Josef Schillinger, Arsenij Avraamov – er zählt sie auf, oder genauer gesagt: er wirft sie auf einen Haufen, ohne Rücksicht darauf, ‚wer ist wer‘ von denen, die er ‚entdeckte‘ – Komponist oder Theoretiker, ein ungebogener Graphoman und Emigrant oder ein überzeugter, wenn auch zeitweise verirrter sowjetischer Musikschaffender. Für Gojowy ist nur die Sensation wichtig: Rußland – die Heimat . . . des Avantgardismus. . .“ (Übersetzung d. Verf.)

⁴ Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist, a. a. O.

⁵ Hierzu vom Verf.: *Zwölftontechnik in Rußland*, in: Melos 1973/3, S. 130-141.

⁶ Hierzu vom Verf.: *Jefim Golyschjeff, der unbequeme Vorläufer*, in: Melos/NZ 1975/3.

⁷ Ms. wie der weitere Nachlaß Obuchows in der Pariser Bibliothèque Nationale. Für Hinweise danke ich Herrn Ivan Wyschnegradskij, Paris.

⁸ Regensburg, Bosse 1964. Kölner Beiträge zur Mf., Bd. XXIX, S. 186.

⁹ Freiburg / München 1958, S. 459.

vollständige Menge der zwölf chromatischen Tonstufen als kompositorische Einheit oder Ordnungsprinzip fungiert.

Diese Versuche stehen übrigens sämtlich (vielleicht abgesehen von Lourié, der sich frühzeitig bewußt dem Futurismus zuwandte) in Traditionen spätromantischer Stilistik. Zwischen der Klangwelt Wagners und Skrjamins und ihnen gibt es keinen Bruch – der Übergang ist fließend und evolutionär. Es gibt auch in jenen frühen Jahren (soweit bekannt) kein Manifest, keine Verlautbarung, die diese Versuche als entscheidenden Aufbruch aus allem Vorangehenden gefeiert hätten – erst später wird das Revolutionäre solcher Versuche betont. Das Material war zuerst da – die Philosophie entwickelte sich später.

Hier scheint mir der Punkt zu sein, wo Cholopovs Ergebnisse entscheidend zur Interpretation der Sachlage beitragen. Nach allem, was wir aus ihnen erfahren, gab es für russische Komponisten der ausgehenden Spätromantik keinen Grund, chromatische Tonkomplexe nicht zu verwenden.¹⁰ Neben allen „willkürlichen“ nichtdiatonischen Bildungen stellte zweifellos auch die volle Zwölftonmusik eine unter anderen Möglichkeiten dar, mit „Symmetrischen Leitern“ zu komponieren. Damit bewegte man sich auf völlig traditionellem Boden, knüpfte an Glinka, Rimskij-Korsakov und Tschaikowsky an.

Cholopov verwahrt sich gegen Ende seiner Ausführung gegen eine solche Gleichsetzung (Anm. 49), doch wird man in der Kompositionspraxis immer wieder die Nachbarschaft zwischen symmetrischen, nichtdiatonisch-unsymmetrischen und vollchromatischen Skalenkomplexen beobachten. Roslavec' Tonkomplexe sind teils symmetrisch, teils nichtsymmetrisch (fast nie vollchromatisch), bei Lourié finden sich alle drei Versionen in planvoller Abwechslung – bei Golyšev und Obuchov ist der Zwölftongedanke bereits bewußtes Programm.

Sicherlich gibt es erhebliche strukturelle Unterschiede zwischen der vollen Zwölftonmenge und einer (wie auch immer gearteten) Auswahl daraus – Grundlage und Voraussetzung beider bleibt jedoch die temperierte Halbtonskala. Der Aufbau neuer Leitern aus ihr scheint jedenfalls in Rußland mehr als im dur-moll-beherrschten Mitteleuropa immer wieder Ansatzpunkt neuer Versuche gewesen zu sein: wenn hier etwas in Bewegung war, dann war es das Tonsystem. Dergleichen Versuche begegnen bis in die jüngste Zeit z. B. in Ivan Wyschnegradskijs Idee nichtoktavierender, zyklischer Tonräume.¹¹

Ein solcher Versuch mögen die verschiedenen Ansätze früher russischer Zwölftontechnik gewesen sein – es bleibt unter den genannten Umständen völlig glaubhaft, daß sie unabhängig voneinander und von westlichen Einflüssen unternommen wurden. Ihre Entstehung ist durch die Ergebnisse Cholopovs noch weiter in den Bereich des Vorstellbaren gerückt.

¹⁰ Ivan Wyschnegradskijs von Skrjabin beeinflusstes Erstlingswerk *La Journée de l'Existence* (1916/17) schließt z. B. auf einem vollchromatischen Cluster.

¹¹ *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*, in: *La Revue Musicale*, Serie 1972-1973, Nr. 288-297, S. 73-130.

Prolegomena zu einer Geschichte des Operneinakters im 20. Jahrhundert¹

von Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Den zahlreichen Einzeluntersuchungen auf dem Gebiet der Operngeschichte stehen nur relativ wenige wissenschaftlich relevante, historisch und systematisch übergeordnete Darstellungen größerer Zusammenhänge gegenüber. Daß darüber hinaus auch hier das Bekannteste mitunter zugleich das Unbekannteste ist, kann jeder erfahren, der z. B. einmal versucht, das Gattungsspezifische oder auch Gattungsgeschichtliche der Operneinakter Arnold Schönbergs zu fixieren. Die vorhandene Literatur schweigt sich darüber weitgehend aus, d. h. der Typus der einaktigen Oper wurde bisher fast ausschließlich unter gleichen Aspekten und mit derselben Methode abgehandelt wie die mehraktige „Volloper“, und nur hin und wieder finden sich Ansätze, den musikalischen Einakter in seiner textlichen, dramaturgischen, formalen und wahrscheinlich auch musikalischen Eigenständigkeit zu sehen.

Eine ähnliche Situation herrschte bis vor kurzem auf literaturhistorischem Sektor. Hier legte – von sporadischen Vorarbeiten Walter Höllers abgesehen –² erst eine 1967 erschienene Schrift von Diemut Schnetz³ die Grundlage zu einer neuen Betrachtungsweise. Es erübrigt sich fast zu sagen, daß uns auch die gesamte dramaturgische Literatur über diesen Gegenstand so gut wie nichts bietet; eine ernstzunehmende Forschung auf musik-dramaturgischem Gebiet gibt es ja ohnehin nicht.⁴

Aus dieser Forschungssituation heraus entstand der Plan einer größeren Untersuchung der Geschichte des Operneinakters, und es seien hier, sozusagen im Vorgriff, einige allgemeine Aspekte des Themas – vor allem soweit sie das 20. Jahrhundert betreffen – skizziert.

Die Tradition des einaktigen musikalischen Bühnenwerkes reicht bis in die Anfänge der Oper zurück. Die Erscheinungsformen des musikalischen Einakters sind im Verlaufe seiner Geschichte recht vielfältig, was sich schon an den verschiedenartigen Gattungsbezeichnungen ablesen läßt: Da gibt es das *Intermedium* oder *Intermezzo* des 17. Jahrhunderts, die *Azione* bzw. *Festa teatrale*, das *Pastorale*, das *Singspiel*, die *Opéra comique* des 18. Jahrhunderts; im 19. Jahrhundert dann die *Oper* bzw. *Operette in einem Akt*, das *Divertissement* und die *Burletta per musica*; im 20. Jahrhundert schließlich das *Singgedicht*, das *Drama* bzw. die *Tragödie in einem Akt*, das *Drama mit Musik*, das *Monodram*, das *Theatralische Capriccio*, den *Musikalischen Sketch*, die *Musikalische Szene*, die *Kammeroper* oder das *Konversationsstück für Musik*.

Eine erste Repertoire-Sichtung bestätigt, was sich bereits anhand dieser Aufzählung der Gattungstitel vermuten läßt: Der überwiegende Teil der musikalischen Einakter bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört dem heiteren Genre an; in der zweiten Jahrhunderthälfte halten sich heitere und ernste Stoffe zahlenmäßig etwa die Waage, und mit Beginn unseres Jahrhunderts dominieren klar die ernstesten Sujets. Außerdem ist zu konstatieren, daß – nach einer deutlich rückläufigen Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – das Gesamtrepertoire an Operneinaktern etwa seit 1900 auffallend anwächst. Der Höhepunkt der Produk-

1 Leicht revidierte Fassung meines auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974 (Freie Forschungsberichte II.3) verlesenen Referats: *Zur Geschichte des Operneinakters im 20. Jahrhundert*.

2 Vgl. z. B. das Nachwort (*Warum dieses Buch gemacht worden ist*) zu *Spiele in einem Akt. 35 Stücke*, hrsg. v. W. Höllerer in Zusammenarbeit mit M. Heyland und N. Miller, Frankfurt/M. 1961.

3 D. Schnetz, *Der moderne Einakter*, Bern und München 1967.

4 Vgl. z. B. die 1972 veranstaltete Reprint-Neuaufgabe der veralteten *Dramaturgie der Oper* von Heinrich Bulhaupt aus dem Jahre 1887 bzw. 1902.

tion liegt dabei zweifellos in den 20er Jahren. Erinnert sei nur an die Baden-Badener Musiktage 1927 und auch 1928, welche die Kammeroper und ihre Entwicklungsmöglichkeiten eigens zur Diskussion stellten. Mit Beginn der 40er Jahre scheint der Operneinakter zahlenmäßig wieder rückläufig zu sein, was aber mit dem allgemein schwindenden Umfang des Opernrepertoires zusammenhängen mag.

Gravierender als diese statistische Beobachtung ist das Faktum der inneren, strukturellen Wandlung des musikalischen Einakters in unserem Jahrhundert. Früher meist ein Nebenwerk, eine Gelegenheitskomposition, nicht selten auch der erste musikdramatische Versuch eines Komponisten, wird der Einakter seit der Jahrhundertwende – etwa von 1890 an, d. h. mit dem Erscheinen von Mascagnis *Cavalleria rusticana* – mehr und mehr zu einem musikalisch und inhaltlich vollgültigen Hauptwerk, zu einer literarisch, dramatisch und musikalisch eigenständigen und gewichtigen Form. Es handelt sich hierbei um eine prinzipielle Zäsur in der Geschichte des Operneinakters, wie sie übrigens zur gleichen Zeit auf dem Gebiet des Sprechdramas zu verzeichnen ist. Dort waren es vor allem Stücke von August Strindberg, welche die neue gattungsspezifische Form des literarischen Einakters prägten.⁵

Die erwähnte Arbeit von Diemut Schnetz geht auf die im Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus wurzelnden geistigen Voraussetzungen der neuen Dramaturgie dieser Stücke näher ein. Es scheint, daß die von Schnetz aufgezeigten Komponenten des einaktigen Sprechstückes zu einem großen Teil auch für den musikalischen Einakter relevant sind; ihre gattungsspezifische Mutation innerhalb der musikalischen Form bildet das Grundproblem unserer Untersuchungen. Im folgenden seien einige diesbezügliche Charakteristika des modernen Operneinakters genannt, wobei es sich natürlich nur um dominierende und nicht um in jedem Fall verbindliche Normen handelt:

1.) Der musikalische Einakter verliert nach 1900 bald den Charakter einer lediglich umfangmäßig reduzierten Normaloper, wie er z. B. noch, etwas verspätet im Jahre 1918, den Stücken aus Puccinis *Trittico* eigen ist. Die reale Ausführungszeit spielt auch letztlich keine Rolle; *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) von Richard Strauss dauern jeweils nahezu zwei Stunden, die *Opéras minutes* von Darius Milhaud (1927) jeweils etwa acht Minuten. Wichtiger ist die innere Reduktion, und die Elimination des Episodischen im Einakter unterscheidet sich auch grundlegend von den der Klarheit und der Übersichtlichkeit der Handlung dienenden Kürzungsmaßnahmen der klassischen Dramaturgie. Der moderne Einakter hat den Umfang eines Partikels und den Charakter eines Ganzen. Stücke, wie z. B. Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* (1908-1913) oder Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* (1911) verraten eine prinzipiell veränderte Einstellung zum Drama, ein Mißtrauen gegenüber der Folgerichtigkeit von äußerer Handlung und Entwicklung, deren Stelle nun die verselbständigte komplexe Darstellung einer einzelnen dramatischen Situation, ohne die Frage nach dem kausalen Woher und dem logischen Wohin, einnimmt. Die innere Handlung tritt auf der Stelle. Die Ausweitung des Dialogischen, bis hin zur Konversationsoper, zum Dialog in Musik, ist nur ein scheinbarer Widerspruch hierzu, denn diese Dialoge kreiseln, sie führen zu nichts. Selbst für bewußt der Tradition der alten Buffa anhängende Werke, wie Ravels *L'heure espagnol* (1911) trifft dies weitgehend zu: Das hier beständige Umhertragen der die Liebhaber verbergenden Uhren von einem Zimmer zum anderen ist äußerer dramatischer Ausdruck dieser Dialogsituation. Paul Hindemiths musikalischer Sketch *Hin und Zurück* (1927), in dem die bewußt banale Handlung genau wieder zum Ausgangspunkt zurückgerollt wird, und sein später Einakter *Das lange Weihnachtsmahl* (1960) mit seinem über 90 Jahre währenden und doch im Grunde immer nur auf die gleiche Situation bezogenen Dialog, sind die signifikantesten Beispiele.

2.) Das Moment der Konzentration auf eine einzige Situation oder auf einen einzelnen Kontrast hin, die Konstanz der objektiven Sachverhalte, das Ausbleiben einer logischen

⁵ Strindberg setzte sich übrigens bereits 1889, d. h. ein Jahr nach Erscheinen seiner ersten fünf Einakter, in einem Essay (*Vom modernen Drama und modernen Theater*) auch theoretisch mit der neuen Gattung auseinander (abgedruckt unter dem Titel *Der Einakter*, in: August Strindberg, *Elf Einakter*, verdeutscht von Emil Schering, München und Leipzig 10/1917 (Strindbergs Werke I, 4).

Motivation des darzustellenden Sachverhaltes fördern die Tendenz zum Extrem, die dramatische Intensität. Das Weniger bedeutet hier ein Mehr. Das Zusammendrängen des Gegensätzlichen auf engstem Raum führt zu einer abrupten dramatischen und musikalischen Sprache. Mangels ausgeführter Motivation entsteht scheinbare Akausalität und durch diese nicht selten ein chaotisches Erscheinungsbild, das der auf zeitlich reales Miterleben eingestellte Hörer innerlich nachzuvollziehen d. h. zu dechiffrieren zunächst unfähig ist. Der Hörer und Zuschauer wird, über den eigentlichen Darstellungsvorgang hinaus, gefordert; es entsteht ein neues Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum, es entfällt ein Großteil der zentralistischen Distanz zwischen dem Dargestellten und den Aufnehmenden, es schwindet die Unverbindlichkeit des Spiels. Dies gilt vor allem für expressionistische Einakter, wie die von Schönberg (*Erwartung*, *Die glückliche Hand*), Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Nusch Nuschi*, *Sancta Susanna*) und auch Richard Strauss (*Salome*, *Elektra*) mit ihrer Unmittelbarkeit der dramatischen und musikalischen Aussage.

3.) Die wechselseitig ausgespielte Spannung der äußeren zwischenmenschlichen Beziehungen in der traditionellen Oper wird im modernen Einakter durch die Spannung der an keinen Zeitablauf gebundenen widerstreitenden Kräfte im Innern der Menschen abgelöst. Nicht die äußere Wahrscheinlichkeit, sondern die innere Wahrhaftigkeit kommt zur Darstellung. Da die äußere Handlung weitgehend entfällt bzw. auf ihren inneren Kern reduziert wird, nimmt das Geschehen paradigmatischen, symbolischen Charakter an; „das Besondere wird zum Zutreffenden“ (W. Höllerer). Dieses Moment der Abstraktion trägt zur Entprivatisierung des Geschehens bei und führt zu einer weitgehenden Entcharakterisierung, gelegentlich auch Entpersonifizierung der auftretenden Personen, die von den Typen und von den historischen und mythologischen Figuren der traditionellen Volloper oft gleich weit entfernt sind (man denke an Bartóks „Blaubart“, an die „Frau“ in Schönbergs *Erwartung*, an die Familienmitglieder in *Das lange Weihnachtsmahl* von Hindemith).

Die Frage nach der Beschaffenheit und der Funktion der Musik im Rahmen der neuen Einakter-Dramaturgie liegt nahe; sie kann hier als Problem nur kurz umrissen werden. Arie, Ensemble, instrumentales Zwischenspiel, der Wechsel von Handlungsrezitativ und kontemplativer musikalischer Nummer, auch die sinfonische Entwicklung und die durchkomponierte Großform sind letztlich musikalisch-formale Analogien der traditionellen mehraktigen Handlungs-dramaturgie, die im Einakter des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit verlieren. Die Kausalität und Logik der musikalischen Entwicklung und Ausformung büßt nunmehr ihre Funktion ein: Die Ouvertüre oder das musikalische Vorspiel muß dort wegfallen, wo nichts einzustimmen ist, wo das Spiel entfällt, wo die Handlung bereits begonnen hat, bevor sich der Bühnenvorhang – wenn überhaupt noch – öffnet. Das Finale, als musikalischer Zielpunkt der dramatisch verwickelten Handlung wird sinnlos, wo es keinen logischen Abschluß gibt, wo das Geschehen ausschnitthaft bleibt. Die in der traditionellen Volloper wichtige illustrative, charakterisierende Funktion der Musik entfällt dort, wo das Geschehen abstrakt bleibt und das Charakteristische dem Allgemeinen weicht. Somit erscheint auch der ewige Kampf zwischen Wort bzw. Drama und Musik, zwischen szenischer und musikalischer Darstellung, zwischen Illusionärem und Realem im Operneinakter des 20. Jahrhunderts unter völlig neuem Aspekt. Hier, wo für musikalische Illustration, die über den realen Zeitablauf des Geschehens hinausgeht, keine Zeit bleibt, wo der musikalische Inhalt einer traditionellen Arie oder eines durchkomponierten Monologs in einer einzigen musikalischen Figur oder Gebärde zusammengedrängt ist, wo der musikalische Kommentar weitgehend reduziert wird, wo die Musik ihren illusionären Charakter mehr und mehr verliert und das Drama seinen Anspruch auf real ausgeführte Logik aufgibt, hier scheint auch der traditionelle Zwittercharakter der Oper in günstigen, d. h. anachronistische musikalische Formung entbehrenden Konstellationen aufgehoben.

Es hieße die Entstehung des modernen Operneinakters etwas allzu äußerlich betrachten, wollte man sie einfach als eine Reaktion auf die abendfüllenden, wenn nicht gar überfüllenden Musikdramen Richard Wagners, mit ihrer historisch eingespannten und weitausholenden Stoffdarstellung und ihrer komplexen Motivation des Handlungsgeschehens sehen. Der Prozeß ist sehr viel komplexer und vor allem auch musikimmanenter. Der Zug zur Kurzform, zum Aphoristischen, zur Abstraktion, zum spontan Skizzenhaften, zum im klassischen Sinne akausal Unausgeformten ist eine allgemein musikalische und darüber hinaus kunstästhetische Erschei-

nung des beginnenden 20. Jahrhunderts. Der neue Werkbegriff der Zeit, die gewandelte Auffassung vom musikalisch Schönen, die plötzlich ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und inhaltlicher Aussage sichtbar werden ließ, weiterhin die veränderte Einstellung zum musikalischen Material und zur theatralischen Notwendigkeit mußten sich in einer Jahrhunderte lang weitgehend nach stereotypen Prinzipien geformten Gattung, wie der Oper, als existenzielle Krise niederschlagen. Beredter Ausdruck dieser Krise sind z. B. die drei *Opéras minutes* von Milhaud (*Die Entführung der Europa, Die verlassene Ariadne, Der befreite Theseus*) mit ihrer ironisierenden, zeittraffenden Amputation der musikalischen Entfaltung, mit ihrer Banalisierung des Textes und mit ihrer inneren Distanz zum Stoff und dessen Darstellungswürdigkeit sowie zum alten musikalischen Darstellungsstil überhaupt. Das alles ist indirekte Parodie der großen mehraktigen Oper, des Theatralisch-Musikalischen.

Sehen wir einmal von derartigen, offene Kritik vorbringenden Stücken ab, so scheint es, als habe der Operneinakter diese Gattungskrise wenigstens für eine gewisse Zeit zu lösen vermocht, eben weil er sich nicht so sehr als eine Reaktion auf die große Oper, sondern mehr als eine Konsequenz des Wagnerschen Musikdramas verstand. Die Fäden zur großen Oper des 19. Jahrhunderts sind sicher vielfältiger, als es auf den ersten Blick erscheint. Hingewiesen sei auf solche mehraktigen Werke, die dramaturgisch eigentlich geteilte Einakter sind (wie Wagners *Holländer* oder Leoncavallos *Pagliacci*), oder auf solche, die aus mehreren keineswegs im Sinne klassischer Dramaturgie zusammengefügt Einzelzenen, d. h. im Grunde aus mehreren Einaktern bestehen (wie z. B. Debussys *Pelleas* oder auch verschiedene Werke der russischen Oper). Aufmerksam gemacht sei auf ein für die Mitte des 19. Jahrhunderts so eminent „modernes“ Werk, wie den Wagnerschen *Holländer*, der mit seiner ungelösten Diskrepanz zwischen äußerer musikalischer Nummern-Dramaturgie und einaktiger dramatischer Grundkonzeption, mit der Entpersonifizierung des Titelhelden sowie dem fließenden Übergang zwischen Irrealem und Realem, innerer und äußerer theatralischer Handlung die genannte Opernkrise unseres Jahrhunderts im Keim eigentlich schon in sich trägt.

Direkt zu greifen und in einmaliger Weise sogar *expressis verbis* handlungsmäßig ausgespielt sind diese Verbindungsfäden in der um die Jahrhundertwende entstandenen einaktigen *Feuersnot* von Richard Strauss. In diesem Werk erfolgt die Anwendung und zugleich die Überwindung des Wagnerschen Ideen- und musikalischen Formelgutes; hier vereinigen sich Wagner-Treue und Wagner-Parodie. Das sattsam bekannte Mythologische erscheint zunächst im Gewand einer Posse, und diese gerinnt unvermittelt zum symbolischen Drama mit zeitgeschichtlichen Bezügen; ein verfremdetes Spiel. Das Theater wird zur Realität, aus dem Satyrspiel wird eine Kapuzinerpredigt an die Zeitgenossen. Das Werk ist nicht nur eine äußerliche Reduktion, sondern auch eine inhaltliche Abstraktion der Wagnerschen *Meistersinger*. Es ist sicher kein Zufall, daß Strauss hier die Form des Einakters wählte.

Die *Feuersnot* markiert in gewisser Weise den ideellen Beginn des modernen musikalischen Einakters. Richard Strauss selbst hat mit *Salome, Elektra, Friedenstag* (1938) und *Daphne* (1938) mehrere Stationen der Entwicklung dieser neuen Operngattung durchgemessen, und am Ende schrieb er mit *Capriccio* (1942), wie er sagte, „*eigentlich keine ‚Oper‘ mehr*“, sondern eine „*dramaturgische Abhandlung*“. Und wenn die Gräfin ihren Schlußmonolog und damit die ganze Oper mit der offenen Frage beendet

„Du Spiegelbild der verliebten Madeleine,
kannst du mir raten, kannst du mir helfen,
den Schluß zu finden, den Schluß für ihre Oper?
Gibt es einen, der nicht trivial ist?“

– dann spricht hieraus Skepsis gegenüber der traditionellen dramatischen Gestaltung, möge diese nun zum happy end oder zum tragischen Ausgang neigen; denn eines scheint so falsch wie das andere, weil beides vorgibt Endgültiges zu vermitteln, Abschluß zu sein, und zwar aus dem Anspruch des traditionellen mehraktigen Dramas heraus, die Fülle des Menschen und des Lebens selbst sinnvoll abzuhandeln, während der Einakter umgekehrt die Unbegreiflichkeit dieser Fülle demonstriert, sie aus sich selbst hinaus entläßt. Die folgenden Zeilen aus dem selben Schlußmonolog schließlich umreißen, vielleicht nicht ganz zufällig, recht treffend einen

weiteren wichtigen, das neubelichtete Wort-Ton-Verhältnis sowie die neuartige Synthese der Künste betreffenden dramaturgischen Aspekt des modernen musikalischen Einakters:

„In eins verschmolzen sind Worte und Töne –
zu einem Neuen verbunden.
Geheimnis der Stunde –
eine Kunst durch die andere erlöst!“

Anmerkungen zu Birsaks Frequenzmessungen an zwei Chalumeaux

von Christian Ahrens, Bochum

Kurt Birsak hat in seinem Nachtrag zur Diskussion über die Stimmung zweier Klappenchalumeaux¹ die Frequenzen der jeweiligen Grundskala mitgeteilt. Es scheint notwendig, hierzu zwei kritische Anmerkungen zu machen:

1. Auf die grundsätzliche Problematik von Tonhöhenmessungen ist in letzter Zeit wiederholt hingewiesen worden.² Hierbei geht es sowohl um die Anwendung bestimmter Meßverfahren, als auch um die Frage, welcher Wert dem Messen von Klängen zukommt, die nicht in einem musikalischen Kontext stehen – insbesondere dann, wenn es sich um alte Instrumente handelt bzw. um solche aus fremden Kulturen.

2. Die tabellarische Zusammenstellung verschiedener Frequenzwerte gibt dem Leser keinerlei Anhaltspunkte für die Bestimmung der einzelnen Intervallgrößen – gerade diese aber sind ja musikalisch relevant. Wesentlich mehr Informationen bietet die von A. J. Ellis entwickelte Cents-Berechnung,³ bei der die Oktave in 1200 Cents unterteilt wird (der gleichschwebend-temperierte Halbton hat also – theoretisch – 100 Cents).

Nachfolgend sind die Stufengrößen der von Birsak gemessenen Skalen in Cents angegeben:

Instrument A

Stufen	<i>f - g</i>	<i>g - a</i>	<i>a - b</i>	<i>b - c'</i>	<i>c' - d'</i>	<i>d' - e'</i>	<i>e' - f'</i>
<i>Cents</i>							
1. aufw.	210	182	104	200	215	216	109
abw.	217	186	109	201	224	213	97
2. aufw.	208	188	106	211	219	195	117
abw.	221	186	118	201	218	206	105

1 K. Birsak, *Die Stimmung des Klappenchalumeaus von I. C. Denner. Ein Nachtrag*, in: *Mf* 28, 1975, S. 82. Vorausgegangen waren: ders., *Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München*, in: *Mf* 26, 1973, S. 493-497 und J. Eppelsheim, *Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums*, ebda., S. 498-500.

2 Hier sei vor allem auf den zweiten Band der *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* (Ed. E. Stockmann, Stockholm 1969) hingewiesen, in dem verschiedene Aspekte dieses Problems behandelt werden.

3 Vgl. hierzu F. Bose, *Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schrittgröße beliebiger Intervalle*, in: *Mf* V, 1952, S. 205-208.

Instrument B

Stufen	$c' - d'$	$d' - e'$	$e' - f'$	$f' - g'$	$g' - a'$	$a' - h'$	$h' - c''$
Cents							
aufw.	198	257	103	190	169	173	126
abw.	197	241	104	189	171	179	118

Instrument A

Intervalle	$f - f'$	$f - b$	$b - f'$	$f - c'$	$c' - f'$
Cents					
1. aufw.	1236	496	740	696	540
abw.	1247	512	735	713	534
2. aufw.	1244	502	742	713	531
abw.	1255	525	730	726	529

Instrument B

Intervalle	$c' - c''$	$c' - f'$	$f' - c''$	$c' - g'$	$g' - c''$
Cents					
aufw.	1216	558	658	748	468
abw.	1199	542	657	731	468

Wegen der oben angedeuteten Problematik derartiger Messungen muß auf eine detaillierte Bewertung der Skalen verzichtet werden. Immerhin verdienen zwei Punkte besondere Beachtung:

1. Die Differenzen der Intervallgrößen untereinander beim mehrmaligen Spielen einer Skala sowie bei unterschiedlicher Bewegungsrichtung sind verhältnismäßig groß.

2. Gleiches gilt für die Werte im Verhältnis zu den Idealstufen des pythagoreischen bzw. des gleichschwebend temperierten Systems.⁴

Zu 1: Die Streuung beträgt für das erste Instrument maximal 20 Cents, für das zweite 16 Cents; es können keine signifikanten Unterschiede in Abhängigkeit von der Bewegungsrichtung festgestellt werden.

Zu 2: Erstaunlich groß sind die Abweichungen sowohl der Oktave, als auch der Quarten und Quinten. Beim Instrument A liegen die Oktaven um bis zu 55 Cents (d. h. mehr als einen Viertelton!) über dem Normwert; für Quarten und Quinten ergeben sich Unterschiede von maximal 91 Cents!

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß trotz der z. T. erheblichen Abweichungen von den Normwerten der subjektive Höreindruck positiv beurteilt wird: Birsak bezeichnet die Stimmung der Grundtonreihe als „sehr sauber“.⁵ Dies stimmt einerseits mit den Ergebnissen neuerer Untersuchungen überein, die beweisen, daß der subjektive Reinheits-Eindruck nicht zwangsläufig mit den exakten mathematisch-akustischen Werten korrespondiert.⁶ Andererseits wird deutlich, daß bei Frequenzmessungen die statistischen Werte allein eine nur sehr begrenzte Aussagekraft haben, da letztlich ihre subjektive Beurteilung musikalisch entscheidend ist.

4 Die in der musikalischen Praxis auftretenden Intervallgrößen liegen allgemein näher an den Werten des pythagoreischen Systems. Vgl. hierzu Fransson/Sundberg/Tjernlund, *The Scale in Played Music*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, Vol. 56:1/1974, S. 49-54. 5 *Mf* 26, S. 495.

6 Vgl. Fransson/Sundberg/Tjernlund, a. a. O., S. 53.