
DISSERTATIONEN

MARIANNE BRÖCKER: *Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Diss. phil. Bonn 1970.*

Für das Thema dieser Arbeit, die historische Erforschung der Drehleier, bot sich zunächst eine chronologisch geordnete Darstellung an. Diese hätte sich jedoch mit dem vorhandenen Quellenmaterial nur unzureichend durchführen lassen, da gerade für die Frühgeschichte der Drehleier im Mittelalter nur ikonographische und literarische Quellen, aber keine Instrumente überliefert sind. So konnte die Entwicklung dieses Instrumentes am besten anhand der einzelnen, wichtigen Bauelemente verfolgt werden. Das Augenmerk richtete sich zunächst auf das Rad als wichtigstem Konstruktionsmerkmal der Drehleier; denn das Rad wurde, bei allen Veränderungen, die das Instrument sonst im Verlauf seiner Geschichte erfuhr, stets beibehalten. Besondere Bedeutung hat das Rad deswegen, weil es, mit Hilfe einer Kurbel bewegt, immer alle vorhandenen Saiten der Drehleier anstreicht und so als unendlicher Streichbogen dient. Mit der Verwendung eines Rades als Streichbogen stellt sich die Frage, wo ein solches Instrument erfunden worden sein könnte. Für die Herkunft aus dem Vorderen Orient sprechen zwei schriftliche Quellen, die wahrscheinlich die Drehleier erwähnen. In einer persischen Quelle aus dem 15. Jahrhundert wird die Drehleier beschrieben und mit einem Namen bezeichnet, der sich auch schon in einer Quelle des 10. Jahrhunderts aus Mesopotamien findet und zwar für ein Instrument, auf dem ununterbrochen ausgehaltene Töne gespielt werden konnten. Hier ist vermutlich die Drehleier gemeint, da sich mit ihr Dauertöne erzeugen lassen, die keiner durch die Konstruktion des Instrumentes bedingten Unterbrechung unterliegen. Diese Möglichkeit wurde offenbar voll ausgenutzt, denn wie aus dem ikonographischen Material hervorgeht, hatte die Drehleier immer mehrere Saiten, so daß sich beim Spielen ständig Mehrklänge bildeten. Die Art dieser Zusammenklänge wurde bestimmt von den verschiedenen Möglichkeiten der Saitenverkürzung durch die Tangenten. Diese konnten entweder alle Saiten an den gleichen Stellen verkürzen, so daß sich bei verschiedener Stimmung der Saiten ständig Parallelklänge bildeten, oder aber sie berührten nicht alle Saiten, wodurch sich Bordunklänge herstellten. Zunächst lassen sich mehrere Arten von teils noch schwer beweglichen Tangentensystemen neben- und nacheinander nachweisen, aber bereits im 13. Jahrhundert bildete sich die bis heute gebräuchliche Tangententechnik heraus, bei der die Saiten durch das Andrücken der Tangenten von unten nach oben verkürzt werden. Diese Tangenten fallen durch ihr Eigengewicht beim Loslassen in ihre Ausgangspositionen zurück und erlauben daher ein schnelles Melodiespiel.

Rad und Tangenten sind also bestimmend für Klangerzeugung und Zusammensetzung der Klänge. Dagegen hat für den Klang der Drehleier die Korpusform nur geringe Bedeutung. Sie wurde auch am meisten variiert. Bemerkenswert daran ist, daß bis in jüngste Zeit häufig bereits vorhandene Resonanzkörper anderer Instrumente zu Drehleiern umgebaut wurden. Diese Praxis war im 18. Jahrhundert in Frankreich besonders beliebt, als während einer musikalischen Modeströmung der Aristokratie zahlreiche Lauten zu Drehleiern umgebaut wurden. Da sich diese Form als besonders geeignet erwies, dem Instrument einen warmen, vollen Klang zu geben, werden bis heute französische Drehleiern in Lautenform gebaut.

Das Rad als Streichbogen und die Art der Saitenverkürzung durch Tangenten regte seit dem 15. Jahrhundert zahlreiche Instrumentenbauer zur Konstruktion von Instrumenten an, in denen eines dieser Elemente verwendet wurde. So ist die Nyckelharpa zwar ein mit einem kurzen Bogen gespieltes Instrument, die Saiten werden jedoch nicht mit den Fingern, sondern mit Hilfe von Tangenten verkürzt. Ein anderes Instrument, das man im Verlauf der Drehleiermode in Frankreich entwickelte, war die Orgelleier, bei der ein oder zwei Reihen von Orgelpfeifen mit Rad, Saiten und Tangentenmechanismus der Drehleier kombiniert wurden. Die zweifellos interessanteste Weiterentwicklung der Drehleier war jedoch das Streichklavier, bei dem die Saiten von ein oder mehreren Rädern angestrichen wurden, aber nicht alle gleichzeitig wie bei der Drehleier, sondern nur die Saiten, die der Spieler durch den Druck auf eine der Tasten an das Rad heranzog. Die Herstellung der ersten funktionsfähigen Streichklaviere zu Beginn des 17. Jahrhunderts

wirkte so nachhaltig, daß bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts eine kaum überschaubare Anzahl von Tasteninstrumenten entstand, bei denen mit Hilfe ganz unterschiedlicher Konstruktionen ein Streichklang erzeugt werden sollte.

Im zweiten Teil der Arbeit wurden die technischen Möglichkeiten der Drehleier erörtert und ihre musikalischen Verwendungsbereiche untersucht. Da das Instrument über einen langen Zeitraum hinweg in Europa sehr weit verbreitet und in allen Bevölkerungsschichten bekannt war, muß mit ihm viel musiziert worden sein. Leider lassen sich über die Musik, die auf der Drehleier gespielt wurde, kaum genaue Angaben machen. Festzustehen scheint aber, daß beim Spiel immer mehrere Töne zusammen erklangen. Bereits die Namen „*organistrum*“ und „*symphonia*“, welche man der Drehleier im Mittelalter gab, weisen darauf hin, daß sie auch zu dieser Zeit ein mehrstimmig spielbares Instrument war. Diese Mehrstimmigkeit beschränkte sich zwar auf Parallel- oder Bordunklänge, doch diese Klänge wurden nicht nur als Parallel- bzw. Haltetonorganum in der Kirchenmusik verwendet, sondern waren vor allem in der volkstümlichen Musik über ganz Europa verbreitet. Insbesondere der Bordunklang findet sich bis heute noch in der Volksmusik vieler Länder. Ein exakt umrissenes, schriftlich fixiertes Repertoire bekam die Drehleier nur im 18. Jahrhundert, als die höfische Gesellschaft in Frankreich ihre Vorliebe für Drehleier und Dudelsack entdeckte. Neben mehreren Lehrbüchern entstanden auch zahlreiche Kompositionen, die jedoch eigens für die aristokratische Gesellschaft geschrieben wurden und nicht aus dem Repertoire hervorgingen, welches die Drehleier zu dieser Zeit als Volksmusikinstrument in den französischen Provinzen hatte.

Die wechselnden Aufgabenbereiche und die damit verbundene soziale Zuordnung der Drehleier wurde im letzten Kapitel der Arbeit untersucht. Kaum ein anderes Instrument hatte im Verlauf seiner Geschichte so extreme soziale Positionen inne wie dieses Instrument. Läßt sich für das Mittelalter noch eine gleichzeitige Verwendung der Drehleier als Kirchen-, als Spielmanns- und als Volksmusikinstrument feststellen, so ändert sich das in der folgenden Zeit; denn seit dem 15. Jahrhundert wird die Drehleier in den literarischen Quellen immer häufiger ausschließlich als Bettlerinstrument eingestuft. Das damit verbundene sinkende Ansehen des Instruments kann jedoch nicht nur in seiner musikalischen Unzulänglichkeit begründet liegen, sondern muß im Zusammenhang mit den allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen dieser Zeit gesehen werden. Außerdem war die Verachtung des Instruments nicht so allgemein, wie zunächst angenommen, denn davon unbeeinflusst blieb die Drehleier in vielen Ländern Europas bis ins 20. Jahrhundert als Volksmusikinstrument erhalten. Das gilt besonders für Frankreich, wo sich seit dem Mittelalter eine ununterbrochene Tradition des Drehleierspiels bis heute nachweisen läßt.

Die Arbeit erscheint im Herbst 1973 als Band 11 und 12 in der „Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik“ im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. Düsseldorf.

GUDRUN HENNEBERG: *Theorien zur Rhythmik und Metrik in der Musik der Wiener Klassik. Diss. phil. Mainz 1972.*

Kaum andere Begriffe sind im musiktheoretischen Schrifttum mit so unterschiedlichen Bedeutungsinhalten belegt worden, wie Rhythmus, Metrum und Takt. Das hat Friedrich Blume dazu veranlaßt, die begriffliche Dreiheit in einem gemeinsamen MGG-Artikel abhandeln zu lassen, der jedoch keine verbindliche Definition bereithält, vielmehr über die Geschichte der verschiedenartigsten Ausprägungen und Deutungen, die Rhythmus, Metrum und Takt in der Musik gefunden haben, zu informieren sucht. Eine kritische Auseinandersetzung mit den bestehenden Theorien und Systemen, die vor allem im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert allgemeine Gültigkeit beanspruchten, stand noch aus und war darum ein vorrangiges Anliegen der Dissertation. Sie nimmt den ersten, als Forschungsbericht überschriebenen Hauptteil ein, der sich mit der einschlägigen Literatur von der Mitte des 18. Jahrhunderts (Riepel) bis in die Gegenwart hinein befaßt. Die zeitliche Eingrenzung der im zweiten Teil analysierten Musikbeispiele, an denen Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse dargestellt werden, auf den Zeitraum der Wiener Klassik, leitet ihre Berechtigung aus der Einsicht her, daß heute utopisch er-

scheint, was Hugo Riemann noch für möglich hielt: ein allgemeinverbindliches System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Die Ergebnisse der untersuchten Beispiele, die in entscheidenden Punkten von Riemann, wie zahlreichen anderen Theoretikern abweichen, werden im folgenden zusammengefaßt:

Mit dem Taktmetrum wird die kleinste metrische Einheit bezeichnet, das Maß eines Musikstückes, auf das einerseits die Taktteile als Unterteilungswerte, andererseits metrische Formen höherer Ordnung, der Zusammenschluß von zwei, drei oder vier Takten zu einer größeren Maßeinheit, bezogen werden. Gemessen werden im Takt die Dauer und die Gewichtsverhältnisse, was zur Unterscheidung eines quantitativen Aspektes von einem qualitativen führt. Jener betrifft die Taktart, d. h. die Anzahl der in einem Takt vereinigten Zählzeiten, dieser ihre gewichtsmäßige Abstufung. Die Musikdenkmäler aus dem Zeitraum der Wiener Klassik bestätigen die Aussagen der zeitgenössischen Musiktheorie, daß es eine größere Anzahl qualitativ differenzierter Taktarten gibt als Taktvorzeichnungsarten. Diese werden zudem häufig nicht eindeutig verwendet, so daß die Gewichtsverhältnisse nicht immer leicht zu bestimmen sind. Der Frage nach Haupt- und Nebenbetonung muß die Entscheidung, ob eine einfache oder eine zusammengesetzte Taktart vorliegt, vorausgehen. Gerade in den zuletzt genannten Taktarten sind die Gewichtsverhältnisse jedoch am wenigsten stabil. Die metrische Qualität kann innerhalb eines Stückes wechseln, ohne daß die Taktvorzeichnung verändert wird. Auch für den entgegengesetzten Fall, daß die Stellung gleichlautender melodischer Abschnitte im Takt wechselt, konnten Beispiele angeführt werden. Sie bezeugen nicht, wie Riemann glaubte, die fehlerhafte Schreibweise der Komponisten, sondern die Grenzen des Notationssystems und sollten eher vor seiner Überschätzung warnen, als zu Korrekturen in den überlieferten Musikdenkmälern veranlassen.

Die Frage nach der metrischen Qualität des Taktes ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gestellt, niemals aber befriedigend beantwortet worden. Die Musiktheorie hat immer wieder auf ihre Verankerung in der menschlichen Natur hingewiesen und ist damit einer musikalischen Begründung ausgewichen. Eine solche ist jedoch möglich, wie bereits einzelne Bemerkungen Riemanns, die Beobachtungen von Knud Jeppesen zur Dissonanzbehandlung des Palestrinastils und die Arbeiten von Rudolf Steglich nahelegen. Das Wirken gezielter melodischer Bewegungszüge im musikalischen Ablauf ist von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung der metrischen Qualität des Taktes, ebenso wie die Stellung im Takt ein Mittel melodischer Profilierung ist.

Im Zusammenhang mit der Melodik ist die Lage im Tonraum auf das Taktmetrum bezogen. Melodische Kerntöne, die durch ihre Bindung an einen bestimmten Tonraum eine innere Geschlossenheit erhalten, werden in der Regel mit der besten Taktzeit ausgezeichnet. Der Melodik ist die Harmonik zugeordnet und wirkt auf die Ausbildung der metrischen Schwereverhältnisse ein, ebenso wie die rhythmische Akzentuierung im Normalfall der metrischen zugeordnet ist. Auch Instrumentation, Phrasierung, Dynamik und Klangfarbe haben an der metrischen Qualität teil, sind jedoch von untergeordneter Bedeutung, was ihrem akzidentellen Charakter innerhalb der gesamtformalen Anlage in der Musik der Klassik entspricht. Die Musikbeispiele machen deutlich, daß keinem der genannten metrischen Profilationsmomente Eigenwert und absolute Geltung zukommt, vielmehr ihr Zusammenwirken, gemäß dem Formungsvermögen der einzelnen Parameter, in der Fülle und Vielgestaltigkeit möglicher Erscheinungsformen den Takt als eine lebendige, geformte musikalische Kraft bedingt.

Ebenso fremd wie eine systemgebundene Schematisierung des Taktes und seine von Melodik und Harmonik losgelöste Betrachtung war dem 18. Jahrhundert die Reduzierung des Rhythmus auf den Aspekt der Ausfüllung eines vorgegebenen Taktschemas. Diese Deutung, die erst auf die musiktheoretischen Systeme der beiden folgenden Jahrhunderte zurückgeht, ist nicht nur in ihrem Geltungsanspruch einzuschränken, sondern gänzlich zurückzuweisen. Auch dort, wo metrische und rhythmische Schwerpunkte zusammenfallen, wie dies der Normalfall in der taktgebundenen Musik der Wiener Klassik ist, füllt der Rhythmus nicht das metrische Schema aus, sondern hat an seiner Ausformung teil, setzt im Zusammenwirken mit Melodik und Harmonik Sinnakzente, deren regelmäßige Wiederkehr das Taktmetrum bedingen. Mit der Beschreibung seines Verhältnisses zum Metrum ist jedoch nur ein Aspekt des rhythmischen Phänomens beschrieben, dem die Zuordnung zu Melodik und Harmonik, das Verhältnis zur Form, zum Satztypus, zum Ausdruck und zum Personalstil gleichbedeutend zur Seite zu stellen sind. Der Rhythmus ist Be-

wegung, und die Allgemeinheit dieses Begriffes bezeichnet zugleich die Weite seines Wirkungsbereiches. Um über die allgemeine Charakterisierung und Individualisierung von formalen Zusammenhängen, Satztypen, Ausdruckscharakteren und personalen Eigenheiten hinaus in der musikalischen Gestalt konkrete Form anzunehmen, gezielte Bewegung darstellen zu können, bedarf er der melodisch-harmonischen Sinngebung.

Die Musiktheorie Hugo Riemanns beherrscht der Gedanke, ein metrisches Grundprinzip, das der fortgesetzten Unterscheidung zwischen Aufstellung und Beantwortung sei als metrische Qualität an musikalischen Gebilden verschiedenster Dimension nachweisbar. Abweichungen von diesem Normalfall seien als reizvolle Durchbrechungen des zugrundeliegenden Schemas doch stets auf dieses bezogen. Diese Meinung kann einer Überprüfung der Musikdenkmäler aus dem Zeitraum der Wiener Klassik nicht standhalten. Hat schon die begriffliche Bestimmung des Taktmetrums ebenso wie des Rhythmus ihre Abhängigkeit vom Zusammenwirken aller musikalischen Gestaltungsfaktoren deutlich gemacht, so gilt die gleiche Wechselbeziehung für die Gruppenbildung der Takte, die, in jedem Fall von der melodisch-harmonischen Sinngliederung abhängig, sich nur unter dem Einfluß der Periodizität einer Taktzahlen- oder Betonungsordnung zum Metrum höherer Ordnung verdichtet. Jedoch lassen Beispiele aus dem Werk von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven die nur taktgebundene, sonst metrisch freie Gliederungsform erkennen, die vornehmlich die improvisatorischen oder vom Entwicklungsprinzip beherrschten melodischen Bildungen betrifft. Häufig tritt diese Gliederungsform in Verbindung mit liedförmiger Themenanlage und Korrespondenzmelodik auf, ohne eine metrisch höhere Ordnung auszubilden, die über die taktmetrische Bindung hinaus die Taktgruppen in einer Zahlenordnung zusammenfaßt.

Metrische und rhythmische Analyse sind durch ihre unzulässige Verabsolutierung und Schematisierung durch die Musiktheorie, allen voran jene Hugo Riemanns, in Verruf geraten. Nur im Bewußtsein ihrer Möglichkeiten und Grenzen kann diese musiktheoretische Disziplin eine neue Berechtigung erlangen, musikalischer Formerkenntnis zu dienen. Metrik und Rhythmik in der Wiener klassischen Musik müssen als Teile eines Sinnganzen betrachtet werden, dem sie funktional verbunden sind.

HENNING MÜLLER-BUSCHER: *Studien zu den Choralbearbeitungen Georg Böhms (1661 bis 1733)*. Diss. phil. Regensburg 1972.

Die Untersuchung der Musik für Tasteninstrumente im 17./18. Jahrhundert, die seit Beginn dieses Jahrhunderts in verstärktem Maße das Interesse der Forschung erweckte, hat bereits zu wesentlichen Erkenntnissen geführt, die nunmehr einen Überblick über Gattungen und geschichtliche Zusammenhänge im nordeuropäischen Raum erlauben. Lücken in unserem Wissen bestehen nach wie vor auf dem Gebiet der Choralbearbeitung für Tasteninstrumente – trotz einiger bemerkenswerter deutscher und amerikanischer Beiträge, die in den letzten Jahren erschienen sind.

Georg Böhm, als „Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert“ apostrophiert (Johannes Wolgast), hat seit jeher den Musikforscher besonders interessiert, da er unbestreitbar einer der wichtigsten Einflußsphären Bachs auf dem Gebiet der Musik für Tasteninstrumente zuzurechnen ist. Vorliegende Untersuchung führt in das überlieferte Werk Georg Böhms ein und versucht, die historische Relevanz dieses norddeutschen Orgelmeisters herauszustellen.

Nachforschungen zur Biographie brachten keine wesentlich neuen Aspekte als die ohnehin schon bekannten Fakten; insbesondere sein mehrjähriger Hamburger Aufenthalt, der seiner Lüneburger Amtszeit voranging, ist nach wie vor ein Feld von Spekulationen (Buchmayer, Valentin, Walter, Wolgast, u. a.). Seit Wolgast wird in dieser Arbeit erstmals wieder das Gesamtwerk Böhms vollständig zusammengestellt, das sich (generalisiert) aus Motetten, Kantaten, Suiten, choralfreien und choralhaltigen Werken für Tasteninstrumente zusammensetzt.

Ein zweiter Teil der vorliegenden Dissertation stellt die Choralbearbeitungen nach typologischen Gesichtspunkten zusammen; sie werden nach ihren individuellen Merkmalen schematisch untersucht (etwa: Verarbeitung der Choralvorlage, Verhältnis von c.f.-Stimme und Gegenstim-

men, Rhythmik, Charakter der Zeileneinleitungen etc.) und in einer sich jeweils anschließenden textlichen Darstellung besprochen.

Diese Werkanalysen öffnen einen weit abgesteckten Problemkreis. Es mußten daher einige zentrale Fragen aus der Gesamtproblematik ausgewählt werden, die in einem dritten Teil der Arbeit untersucht werden und zu recht bemerkenswerten Ergebnissen führen, so etwa: wie verarbeitet Böhm die Choralvorlage in seinem Werk, besteht ein Zusammenhang zwischen Textvorlage und musikalischer Realisation, wie verfährt Böhm in den Einleitungs- und Schlußbildungen, kann man übergeordnete Aspekte im zyklischen Rahmen beobachten und schließlich sind andere Gattungen und Formen als direkte Vorbilder für die Choralbearbeitungen Böhms nachweisbar? Gerade die Untersuchung der letzten Fragestellung fördert Ergebnisse zutage, die den Einfluß auf Bach über die schon längst bekannte musikalische Verwandtschaft beider Meister in ihren Choralpartiten hinaus bestätigen: Böhm legt einem Teil seiner Choralbearbeitungen spezifische Kompositionstechniken der Suite, des Concerto und der Arie, speziell der Devisenarie, u. a. zugrunde (hierzu ist Böhm primär nicht von Pallavicini oder Steffani angeregt worden, wie bisher angenommen wurde, sondern von Johann Sigismund Kusser, mit dem Böhm einige Jahre in Hamburg verbrachte). Die Durchleuchtung dieser Probleme führt zur Erkenntnis eines Personalstils Böhms, der zweifelsfrei nachgewiesen werden kann und „mit dem steifen und unbehelflichen Machwerk seiner Zeitverwandten gar sehr“ kontrastiert (Gerber).

Der Anhang zur vorliegenden Dissertation enthält ein Quellenverzeichnis der Choralbearbeitungen Georg Böhms mit Angaben über Konkordanzen und speziellen Hinweisen zu den erhaltenen Handschriften sowie Verzeichnisse über Literatur, praktische Ausgaben und Gesangbücher.

Die Arbeit ist als Dissertationsdruck in der Druck- und Verlagsanstalt W. Blasaditsch, Augsburg, erschienen.

PETER REIDEMEISTER: *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts. Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert. Mit Faksimile und Erstedition der Unica der Handschrift. Diss. phil. Berlin (TU) 1972.*

Die Initialseite dieser offensichtlich als Repräsentationshandschrift intendierten, aber nicht vollendeten (textlosen) Sammlung von 42 drei- und vierstimmigen burgundischen Chansons ist geschmückt mit dem Allianzwappen zweier bekannter florentiner Patrizierfamilien: der Niccolini und der Castellani; Angehörige dieser Familien heirateten, wie aus den in der Biblioteca Nazionale Centrale handschriftlich erhaltenen Stammbäumen hervorgeht, 1465 (oder 1466), und die Interpretation aller bei der Handschriftenbeschreibung zur Sprache kommenden Details zeigt, daß der vorliegende Chansonnier mit großer Wahrscheinlichkeit als Hochzeitsgeschenk in Auftrag gegeben worden ist. Das Jahr 1465 dürfte demnach als „terminus ad quem“ anzusehen sein, was durch die Bestimmung des Repertoires der Handschrift bestätigt wird, denn alle namentlich ermittelten Komponisten sind Musiker der Dunstable-Dufay-Binchois-Generation.

Die Funktion der Gattung Chanson im 15. Jahrhundert hängt wesentlich mit der Musizierpraxis der vornehmen Dilettanten zusammen, wie sie aus zahlreichen literarischen Quellen der Zeit (von Boccaccio bis Castiglione) bezeugt ist; und oft wird dieser Zusammenhang für die niedrige Stufe verantwortlich gemacht, den die Chanson in der ästhetischen Gattungshierarchie des 15. Jahrhunderts einnimmt; der Messe gebühre der höchste Rang deshalb, weil sie der kirchlichen Sphäre zugehört. Tinctoris aber, der die Chanson als „*cantus parvus*“ definiert (1472/73) und erklärt, sie weise „*nec tot nec tales varietates*“ (1477) auf wie die größeren Gattungen Motette und Messe, hat wohl nichts anderes im Auge als die Länge der jeweiligen Stücke: die Chanson ist die Kleinform des 15. Jahrhunderts. Und aus der rein äußeren Beschränkung der Ausdehnung ergeben sich Konsequenzen, deren Betrachtung in weit höherem Maße als die vorgefaßte Meinung, die Chanson sei niederen Ranges, zum Verständnis der Kompositionsweise dieser kleinen Lieder beitragen kann, und deren Analyse umgekehrt eine solche These erst am Notentext begründen oder modifizieren könnte.

Die Knappheit der Form und der Versaufbau der sprachlichen Vorlage bringen es mit sich, daß die Chanson aus nahezu gleich kurzen, aneinander gereihten Phrasen besteht, zwischen denen

die Komponisten Beziehungen herzustellen bestrebt sind: äußere, durch Überleitungen, Kadenzverschleifungen u. a. m., und innere, etwa durch melodisch-rhythmische Korrespondenzen, besonders zwischen den Zeilenanfängen. Dabei sind diese Zusammenhänge nicht, wie in der Messe, als mehr abstrakte formale Mittel gedacht, sondern oft so „konkret“, einfach und sinnfällig, daß sie auf unmittelbare Hörbarkeit hin angelegt erscheinen, z. B. das Ausnützen von melodischen Floskeln zu wiedererkennbaren „Motiven“, das Deklamationsprinzip zu Beginn einer Phrase oder auch die Beschränkung auf e n t w e d e r melodische o d e r kontrapunktische Entfaltung. Erst auf Grund solcher kompositorischer Merkmale ist die Chanson als die im Vergleich mit der Messe weniger emanzipierte musikalische Gattung anzusehen.

Die große Form gestattet nicht nur und fordert durch ihre Länge kompositorische Mittel heraus, die die kleine Form nicht zuläßt, – sie verbietet auch, was in der Kleinform möglich ist. Fünfmalige Wiederholung eines rhythmischen Musters ist im „*cantus parvus*“ (gerade noch) erlaubt, zwanzigfache im „*cantus magnus*“ hingegen nicht. Der Mess-Satz verfügt über eine größere Variabilität in den Phrasenlängen, er bringt mehr Neues, mehr Kontraste, mehr v e r s c h i e d e n gekennzeichnete größere Abschnitte, kurz: mehr „*varietates*“ als die Chanson, deren Form bei proportional ähnlichem Aufbau zerfallen würde; er bedarf anderer Mittel, um den musikalischen Zusammenhang über ausgedehntere Passagen hinweg zu wahren, und damit stellt er nicht nur dem Hörer größere Probleme, sondern vor allen Dingen dem Komponisten. Daß die Komponisten folglich ihr Interesse mehr der Messe zuwandten, führt dazu, daß die große Form im 15. Jahrhundert eine rasche und glanzvolle Entwicklung erlebt. Dufay's *Kyrie Orbis factor* umfaßt 47 „Takte“, das Kyrie seiner *Missa Caput* dagegen – in der Übertragung in DTÖ 38 – 253 „Takte“: ein äußerliches, aber ein folgenreiches Merkmal, denn die äußere Form eines Stückes = „*quantitas*“ ist mitbestimmend für seine musikalische Form im umfassenderen Sinne = „*qualitas*“, d. h. seine „*Form als Inbegriff der Tonbeziehungen*“ (Carl Dahlhaus).

Die Arbeit ist 1973 als Band 4 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Emil Katzbichler, München, erschienen.

PETER SCHLEUNING: *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1970.*

Die Fantasie besteht als selbständige Instrumentalgattung seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts, d. h. seit der Entstehung komponierter Instrumentalmusik. Ihr bleibendes Charakteristikum, Normabweichung und Regelfreiheit, kann sich äußern entweder als „*unreflektierte Extempore-Haltung*“ oder „*individuell geplante Künstlichkeit*“, d. h. als freies Schweifen in der Improvisation oder untergründige, ausgeklügelte Planung in Kompositionen.

Diese Grundtendenzen, durch das 16. und 17. Jahrhundert verfolgt, werden zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ihrer Deutlichkeit verwischt: der Terminus Fantasie vermag sich nun an fast jede beliebige andere Gattung synonym zu heften, während der ursprüngliche freie Stil der Fantasie in einer Vielzahl andersgenannter Gattungen deutlicher aufzutreten vermag als in der Fantasie selbst: in Praeludium, Capriccio, Toccata, Rezitativ, Kadenz und Tombeau. Einen Spiegel dieser verworrenen Situation bietet die Analyse der einschlägigen Stellen in den Schriften Matthessons.

Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie* bildet den Beginn einer neuen und für die gesamte Weiterentwicklung entscheidenden Wendung, nämlich der Zusammenfassung und Konzentrierung dieser zersplitterten „fantastischen“ Stilmomente, nun aber wieder unter dem Gattungsnamen Fantasie. Beide anfangs genannten Charakteristika sind in dem Stück vereint und verschärft. Allerdings bedürfen sie noch des Pendants der Fuge, um nach Bachs Auffassung innerhalb eines musikalischen Werkes bestehen zu können.

Die Loslösung derart freier Stücke von der Fuge während der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts durch Mitglieder des Bachschen Schülerkreises signalisiert den Beginn der Existenz einer Sonderspezies der Gattung, der von den Zeitgenossen sogenannten Freien Fantasie. Sie ist die bis zum Beginn der postseriellen Musik und des Free Jazz wohl ungebundenste Art Musik innerhalb der europäischen Musikgeschichte, nur mit dem Unterschied etwa zum Free Jazz, daß sie grundsätzlich Solomusik von und für Spezialisten ist.

Hier liegt der „*Nervenzpunkt*“ (Adorno) der Freien Fantasie, zunächst stilgeschichtlich.

Die Freie Fantasie ist die erste Gattung, die konsequent mit dem Barockprinzip der Unterwerfung der Instrumentalmusik unter die Vokalmusik und dem der Affekteinheit im Satz bricht: schneller Affektwechsel sowie die von der Affektenlehre nicht unmittelbar ableitbaren Ausdrucksinhalte der melancholischen Todestrauer, des Traumes und des Wahnsinns sind – wie schon die Zeitgenossen beschrieben – Merkmale der Freien Fantasie. Das wird erreicht durch eine extreme Freiheit von metrischen Ordnungen, von harmonischer Gradlinigkeit und formaler Einheitlichkeit: schneller Wechsel, Überraschung, „*Betrügerey*“ (C. P. E. Bach), Sprunghaftigkeit sind das Grundprinzip. Vor allem auf dem Gebiet der Harmonik werden durch ein ausge dehntes, durch die solistische Spezialistensphäre ermöglichtes Experimentieren Errungenschaften gemacht, die unmittelbar auf die Wiener Klassik, vor allem aber die Romantik starken Einfluß haben. Gerade auch durch die genannten Ausdrucksinhalte sowie durch die Lösung und Erhebung der „reinen“ Instrumentalmusik aus der Unterwerfung unter die Vokalmusik ist die Freie Fantasie wegbereitend für Kompositionsweise und ästhetische Prinzipien der Frühromantik. Eine Untersuchung frühromantischer Dichtertexte und früher Beethovenrezensionen beweist dies.

Auf der anderen Seite bietet die Entwicklung der Freien Fantasie einen hervorragenden Einblick in das sozialgeschichtliche Geschehen während des Aufkommens des bürgerlichen Musikmarktes um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis dahin fast stets allein oder vor Eingeweihten improvisiert als hohe „Kenner“-Kunst, mußte die Fantasie sich nun dem Problem der Veröffentlichung für die breite Masse des bürgerlichen „Liebhaber“-Publikums stellen. Vor allem an einer genauen Analyse der Fantasien und der Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach ist das Entstehen eines neuzeitlichen Zuges von Künstlerbewußtsein nachzuzeichnen: in ihm verbinden sich elitäre Selbsteinschätzung im privaten Agieren mit einer weitgehenden Unsicherheit, im Ernstfall aber Anpassung unter dem Zwang zu öffentlichen Handlungen, hier unter dem Druck des bürgerlichen Konkurrenzmarktes. In Bachs veröffentlichten Fantasien läßt sich das ständige Schwanken zwischen seinem Qualitätsanspruch und seinem Bemühen um „*Lucrativität*“ genau beobachten. Einem Schüler empfahl er, bei Veröffentlichungen „*mehr Zucker*“ zu geben, bei Stücken für sich selbst dagegen „*allen Fleiß*“ walten zu lassen.

Die Untersuchung dieser stil-, inhalts- und sozialgeschichtlichen Zusammenhänge wird auf der Grundlage einer möglichst umfassenden Aufarbeitung des Fantasie-Repertoires des 18. Jahrhunderts unternommen. In der ersten Zeit um die Jahrhundertmitte auf den nord- und ostdeutschen Raum in direkter Abhängigkeit von Bachs Schülern beschränkt, breitet sich später das Wirkungsgebiet auf den gesamten deutschsprachigen Raum aus, um im Wien Mozarts und Beethovens zu kulminieren und zu enden. Neben den Analysen der Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs werden besonders eingehend diejenigen von Wilhelm Friedemann Bach, Johann Wilhelm Hässler und Mozart behandelt. Vor allem an dessen großer *c*-moll-Fantasie werden strukturanalytische und „*symbolgeschichtliche*“ (Schering) Untersuchungen angestellt, wobei im letzteren Falle bestimmte Harmonie- und Melodiemuster im Vergleich mit parallelen Stellen aus Vokalwerken auf ihren Ausdrucksgehalt befragt werden.

Das Ende der Freien Fantasie konkretisiert sich in Beethovens Auflösung der scharfen Gattungsgrenzen: Sonaten beziehen Fantasietechniken ein, Sonatensätze und Variationen freierer Art werden Fantasie genannt. Im Sinne der „*progressiven Universalpoesie*“ der Frühromantiker werden damit die Grenzen zwischen „*gebundener*“ und „*freier*“ Musik aufgelöst. Von vielen Zeitgenossen wird dies mit äußerstem Mißfallen verfolgt, sowohl was den Niedergang der „*Ordnung*“, als auch was denjenigen der Freien Fantasie angeht. Beethovens Integrationsbemühungen haben aber dennoch nicht verhindern können, daß die seit dem Beginn des bürgerlichen Kulturmarktes und am Beispiel Carl Philipp Emanuel Bachs gezeigte Aufspaltung der Komposition in „*Kenner*“- und „*Liebhaber*“-Kunst sich weiter verschärfte und bis heute das Musikleben bestimmt: Schumanns *C*-dur-Fantasie und die Salon-Fantasien des 19. Jahrhunderts mögen als Orientierungspunkte dieser Entwicklung genannt sein.

Die Arbeit ist als Band 76 in den „*Göppinger Akademischen Beiträgen*“ im Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, erschienen.