

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Unbekannte Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 4

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Nach Einsendung des Manuskriptes der Neuausgabe¹ des 1452 ff. in Nürnberg entstandenen Liederbuches² führt ein glücklicher Fund³ zur Kenntnis einer weiteren einstimmigen Überlieferung des Lieds Nr. 4 *Mein herz in hohen freuden ist*, von dem bisher neben Intavolierungen nur zwei mehrstimmige Sätze bekannt waren. Einen davon enthält die Prager Handschrift Strahov D. G. IV 47, die zugleich auch einen Liedsatz von Nr. 3 *Käm mir ein trost* mit Text der Anfangsstrophe überliefert (vom Text Nr. 4 bringt sie nur das Initium)⁴.

Die neue Quelle des Liedes ist ein Fragment: rechteckiges (28 x 10 cm), kräftiges Papierblatt cgm 5249/76 der Bayerischen Staatsbibliothek. Das Wasserzeichen (Ochsenkopf) stimmt mit Piccards, von 1461—63 in Ansbach, Dinkelsbühl und Nürnberg nachweisbarem Typ XIII, 661 überein, gehört demzufolge vermutlich in Entstehungszeit und -raum des Liederbuches. Auch die oberdeutsche Bastarda weist in die Jahrhundertmitte. Da bei bevorstehender Korrektur des Editionsmanuskriptes nur Text und wichtigste Daten nachgetragen werden können, sei hier Ergänzendes mitgeteilt.

Der mit dem Text der ersten Strophe⁵ unterlegten Melodie geht ein relativ ausgedehntes Initium, und diesem die große Initiale M voraus, von erheblicher Beweiskraft dafür, daß dieses u. a. aus der Mondsee-Wiener-Liederhandschrift bekannte Schreiberverfahren Textierung solcher Initien nicht zuläßt. Die Notierungsweise auf drei Fünflinien-Systemen über die ganze Breite des Blattfragmentes hinweg, vorwiegend mit Semibreven bei weit weniger Minimem, ist gekennzeichnet durch wiederholtes Dichtaneinanderrücken von zwei oder drei Semibreven, das sich im Liederbuch bei den geistlichen Kontrafakturen S. 44 f. findet⁶. Bemerkenswerter scheint, daß Wendungen des Textes einmal oder mehrmals — so „in hohen fröden“ viermal — wiederholt sind, und daß dem auch durch Streckung der Melodie entsprochen wird. Dies ist, soviel wir sehen, im 15. Jahrhundert nur in den beiden Liedüberlieferungen der Prager Handschrift zu belegen; der Sachverhalt bei Nr. 4 im Liederbuch macht es indirekt wahrscheinlich durch Inkongruenz von Wort und Weise. Das weist wie anderes⁷ auf Beziehungen zwischen Franken und Prag auch in der Liedkunst, die angesichts des Studiums von Franken in Prag sowie des sehr regen Handels ohnehin nicht ferne lagen. Das eigenwertige Verändern von Melodie und Text, hier z. T. die Folge von Wiederholung bezw. Streckung, bestätigt in neuer Weise die Offenheit des (spät-)mittelalterlichen Liedes bei jeder Neurealisierung in Vortrag und Aufzeichnung. So ist auch dieser Fund ein weiteres⁸ Zeugnis dafür, daß Gebilde dieser Art ein opus perfectum (noch) nicht waren, das Restituieren eines Archetypus somit als sehr problematisch zu beurteilen ist.

¹ Vorbereitet von W. Salmen und Verf. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Neue Folge).

² Vorarbeiten des Verf.s zusammengefaßt in: *Das Lochamer-Liederbuch*. Studien, M(ünchener) T(exte) und U(ntersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters) 19, München 1967.

³ Identifizierung ermöglicht durch ebenso lebenswürdigen wie förderlichen Hinweis von Herrn Prof. Bernhard Bischoff (München), dem auch hier gedankt sei, ebenso Herrn Dr. Ulrich Montag, Handschriften-Abtlg., u. a. für schnelle Auswertung des Wasserzeichens.

⁴ Faksimiles Kongreßbericht Köln 1958, Tafeln IV und V.

⁵ Weiterer Text fehlt.

⁶ Wenig mehr zu diesem Verfahren bei J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 1. Teil, Leipzig 1913, S. 181 ff.

⁷ Vgl. MTU 19 (oben, Anm. 2), S. 202 f. mit dort genannter Literatur.

⁸ Andere ebenda ausführlich behandelt, vgl. S. 136 ff., 172 f. und 184 f. Die Parallelüberlieferung der Texte wird in der neuen Ausgabe vollständig abgedruckt.

Sein oder nicht sein?

Nochmals zur „Chaconne von Vitali“

VON WOLFGANG REICH, DRESDEN

Von der Tommaso Vitali zugeschriebenen Chaconne in g-moll für Violine und Generalbaß gibt es eine kaum übersehbare Zahl von Ausgaben, die allerdings sämtlich einem der drei wichtigsten Bearbeiter verpflichtet sind: Ferdinand David, dem Entdecker (um 1860), Léopold Charlier (um 1910) oder Mathieu Crickboom (um 1920). Aber erst seit kurzem steht eine Ausgabe zur Verfügung, die editionstechnisch den heutigen Ansprüchen genügt. Es ist die von Diethard Hellmann als Nummer 100 des „Hortus Musicus“ vorgelegte — eine der prominenten Reihe würdige „Jubiläumsnummer“. Hellmann läßt erstmalig der handschriftlichen Quelle ihr Recht werden, indem er in der Violinstimme klar unterscheidet zwischen motivisch auskomponierten Partien, die nicht angetastet werden dürfen, und akkordisch notierten Abschnitten, die in Figuration aufzulösen sind — und zwar so, daß die zeitstilistischen Grenzen gewahrt bleiben und die Architektur des Gesamtwerkes nicht überwuchert wird. Hellmanns Fassung ist überzeugend und widerlegt die von mir vertretene Ansicht, die Oberstimme bedürfe in ihrer Gesamtheit nicht der Ausarbeitung¹.

Mir ist die Ehre widerfahren, im Vorwort dieser wertvollen Ausgabe als einziger „Chaconne-Forscher“ in einiger Breite zitiert zu werden, und daran knüpft sich der einzige Vorbehalt, den ich gegenüber dem Herausgeber erheben möchte. Hellmanns Vorwort ist ausführlich genug, um jedermann neugierig zu machen, aber zu summarisch, um einen wahren Begriff von den quellenkritischen Schwierigkeiten zu vermitteln, die die Vorlage bereitet. Die Frage, in der die quellenkritische Problematik kulminiert — Vitali oder nicht Vitali? — läßt sich nicht mit dem lapidaren Hinweis auf die angeblich „eindeutige Namensüberlieferung auf unserem Manuskript“ aus der Welt schaffen.

Ich möchte früher entwickelte Gedankengänge nicht reproduzieren, sondern nur noch einmal zusammenfassen, mit welchen Widersprüchen jeder fertigwerden muß, der sich über die Authentizität der überlieferten Lesart ein Urteil bilden will.

1. Der Schreiber der vermutlich einzigen existierenden Quelle (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2037/R/1) ist seiner Handschrift nach als Notist der kurfürstlichen Kapelle bekannt und durch eine größere Zahl weiterer Abschriften als zuverlässiger Kopist ausgewiesen. Die Handschrift (die zwischen 1710 und 1730 entstanden sein muß) enthält aber starke Ungereimtheiten.

2. Der auffälligste Fehler ist die Notierung von *dis*-moll der Violine gegen g-moll des Basses in den Takten 153—157 (bei Hellmann im Revisionsbericht wiedergegeben, wobei allerdings in der Vorzeichnung der Oberstimme *ais* und *eis* vertauscht worden sind). Daß dieser Fehler nicht in der von Hellmann für möglich gehaltenen Weise vom Dresdner Kopisten produziert worden sein kann, ergibt sich, abgesehen von sonstigen gewichtigen Gegenargumenten, unzweifelhaft schon aus der Handschrift selbst: die Vorzeichen sind nicht hineinkorrigiert, sondern fortlaufend im ersten Arbeitsgang niedergeschrieben. Der Fehler kann aber auch nicht in einer normalen Gebrauchshandschrift enthalten gewesen sein, die in Dresden etwa als Vorlage gedient hätte. Eine solche Vorlage kann schlechterdings nicht existiert haben, denn bitonal hätte zu jener Zeit nicht einmal Signor Caraffa geschrieben. Oberstimme und Baß schließen einander aus. (Daß ferner der Vermerk im Takt 41 „*finio al segno*“ sinnlos, weil im gegebenen Kontext funktionslos ist, wird durch Hellmanns Versuch einer anderen Deutung unfreiwillig bestätigt.)

¹ Vgl. Wolfgang Reich, *Die Chaconne g-Moll — von Vitali?*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 1965, S. 149 ff.

3. Der Eintrag „*Del Signor Vitalino*“ auf dem Umschlag der Handschrift ist ohne Beweiskraft. Der Archivar, der um 1750 die Umschläge der kurfürstlichen Musiksammlung einheitlich beschriftete, hat dabei mit nicht zu überbietender Sorglosigkeit gearbeitet und grobe Fehler gemacht. Im vorliegenden Fall hat er kurzweg den einzigen Namen, den ihm das Manuskript bot, zum Komponistennamen erhoben.

4. Quellenwert hat nur der vom Kopisten im Zuge der Niederschrift auf dem oberen Rand der ersten Notenseite angebrachte Vermerk. Er lautet: „*Parte del Tomaso Vitalino*“, also „*Stimme Tomaso Vitalinos*“. Dieser Vermerk bezeichnet offenbar nicht den Komponisten, sondern den Besitzer bzw. Auftraggeber der Niederschrift. Er bringt zwei weitere Schwierigkeiten mit sich: a) In der Dresdner Hofkapelle, in der die Handschrift entstand, ist bisher kein Musiker namens Vitalino nachgewiesen; b) die Handschrift ist keine Stimme, sondern eine Partitur. Daß der Kapellnotist aber „*Parte*“ von „*Partitura*“ zu unterscheiden wußte, darf man voraussetzen.

Aus diesen Prämissen folgt m. E. zwingend:

- a) Am Anfang der Überlieferung, die zur Dresdner Handschrift führte, hat eine Einzelstimme gestanden, die als „*Parte del Tomaso Vitalino*“ bezeichnet war.
- b) Diese Einzelstimme war höchstwahrscheinlich der Baß, denn ein Chaconne-Baß kann sehr wohl tradiert werden, eine isolierte Chaconne-Oberstimme kaum. Auch ist der Baß so kunstvoll gebaut, wie es nur bei einem „*cantus prius factus*“ denkbar ist, während die Oberstimme melodisch glänzend entwickelt, architektonisch aber sehr locker gefügt ist. Die Baßstimme kann durchaus auch das Kopfthema der Oberstimme und eventuell Andeutungen ihres weiteren Verlaufs enthalten haben.
- c) Die Stimme ist vermutlich von ihrem Besitzer Vitalino direkt an den Komponisten unserer Fassung gelangt, denn bei einer Zwischenabschrift wäre der ursprüngliche Besitzervermerk nicht übernommen worden.
- d) Das Zustandekommen der Dresdner Fassung mit ihrer unhaltbaren bitonalen Partie ist nur so vorstellbar, daß über den vorgegebenen Baß eine Oberstimme in freiem Fluß komponiert wurde, ohne zunächst auf die notwendig werdenden Transpositionen des Basses Rücksicht zu nehmen (die ja ohnehin erlaubt und üblich waren). Dieses Arbeitsmanuskript wurde dann an den Kopisten gegeben mit dem Auftrag, eine übersichtlichere Reinschrift herzustellen. Der Kopist brachte die beiden disparaten Textschichten ohne jede Auslassung oder Korrektur säuberlich in Partitur und schuf so die uns überlieferte widersprüchliche Fassung, deren Korrektur durch den Komponisten aus irgendeinem Grunde unterblieb.

Wenn Hellmann sich in Kenntnis meiner Argumentation entschlossen hat, Herrn Vitalino „*seine Chaconne*“ zu belassen, so mag ihn vielleicht mehr die Empfehlung des Verlegers, der auf einen bewährten Namen nicht verzichten will, als seine wissenschaftliche Überzeugung dazu bestimmt haben. Mein Vorschlag wäre, solange man den Komponisten nicht positiv bestimmen kann (und das wird man wohl nie können), sich auf den Namen „*Dresdner Chaconne*“ zu einigen.

Abschließend noch ein Wort zur Architektur des Basses. Die 58 Tetrachorde bilden eine achsensymmetrische Großform ähnlich der mancher Klaviersonaten deutscher Zeitgenossen oder Kantaten Johann Sebastian Bachs. Konstituierende Elemente dieser Form sind der Periodenbau, die Bewegungsrichtung und die Modulation. Die Mittelachse wird gebildet durch fünftaktige Perioden, aufsteigende Tetrachorde und die Grundtonart g-moll, nach beiden Seiten lagern sich konzentrisch an viertaktige Perioden, absteigende Tetrachorde und kontrastierende Tonarten. Nachstehendes Schema, in dem die Zahlen die Anzahl der Tetrachorde bezeichnen, soll den Bauplan verdeutlichen:

Harmonieplan	20	7	6	5	20
Tonarten	g, b, f, g	a	Modul. g Modul.	Es	g
Richtung	28		3		27
	abwärts		aufwärts		abwärts
Periodenbau	27		6		25
	4taktig		5taktig		4taktig

Rhythmische Kernformeln in Mozarts letzten Sinfonien

VON WERNER STEGER, HEIDELBERG

Schon mehrfach wurde auf thematische Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Sätzen zyklischer Werke im Schaffen Wolfgang Amadeus Mozarts oder überhaupt der Vorklassik aufmerksam gemacht. Die Einheit des Sonatenzyklus beim Klavierkomponisten Mozart hat beispielsweise Fritz Jöde bereits 1924 eingehender Untersuchungen gewürdigt¹. In den vergangenen Jahren fand Johann Nepomuk Davids Analyse der Jupiter-Sinfonie KV 551, die das Werk auf einen allen Sätzen gemeinsamen Cantus firmus zurückführen will, besondere Aufmerksamkeit². Bei der Betrachtung derartiger Zusammenhänge wird von den Autoren eine Vielzahl verschiedener Gesichtspunkte ins Feld geführt³.

Hans Engel unterstreicht, daß solche Substanzgemeinschaft der Sätze sich vor allem beim frühen Mozart finde und eigentlich noch ein Kriterium des vorklassischen Stiles sei⁴. Heinrich Besseler hingegen spricht das „Prinzip der Einheitsgestaltung“ insbesondere dem reifen, dem „klassischen“ Mozart zu⁵. Diese beiden Positionen lassen sich letzten Endes aber doch miteinander vereinbaren, wenn man berücksichtigt, daß Engel von im wesentlichen äußeren Gemeinsamkeiten (vor allem zwischen den Ecksätzen) berichtet, während Besseler in der „Einheitsgestaltung“, die den ganzen Zyklus von gemeinsamen Aspekten her prägt, ein Ideal der Klassik sieht — ein Ideal, in dem sich die Abkehr vom „Sturm und Drang“ manifestiert.

Es verwundert, daß man bei all diesen Erörterungen bisher dem Rhythmus nur wenig Beachtung schenkte. Gerade er ist ja besonders geeignet, große musikalische Zusammenhänge zu verbinden, zu verklammern: „Das Rhythmische wirkt stärker auf uns als das rein linear Melodische. Erkennen wir doch manche uns bekannte Melodie wieder, wenn wir nur ihren Rhythmus hören; umgekehrt machen verschiedene Rhythmen aus einer und derselben Melodie zwei wesentlich verschiedene Themen“ (August Halm)⁶.

¹ Fritz Jöde, *Die Thematik der Klaviersonaten Mozarts*, in Mozart-Jahrbuch II, 1924, S. 7 ff.

² Johann Nepomuk David, *Die Jupiter-Sinfonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*, Göttingen 1953.

³ Man vergleiche etwa gerade Davids Methode mit Rudolph Retis Analyse der Sinfonie g-moll KV 550 (*The Thematic Process in Music*, London 1961, S. 114 ff.).

⁴ Hans Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, Mozart-Jahrbuch 1959, S. 46 ff. — S. a. von H. Engel, *Nachmals: Thematische Satzverbindungen und Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1962/63, S. 14 ff.

⁵ Heinrich Besseler, *Mozart und die deutsche Klassik*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien — Mozartjahr 1956, Graz/Köln 1958, S. 47 ff.

⁶ *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 90. — Walter Gerstenberg hat darauf hingewiesen, daß solche Feststellungen nicht etwa nur für unsere Zeit zutreffen, sondern eine weitreichende Gültigkeit besitzen: „Das musikalische Hören, offenbar institutionell auf die dem Kunstwerk mitgegebenen Zeichen des Wiedererkennens angewiesen, gewinnt seine eigentümlichen Ansatzpunkte vor allem in den rhythmischen Gefügen und Prägungen bestimmter typischer Gerüste oder Modelle. Dabei treten die noch so tief reichenden Abgrenzungen der historischen Epochen als vordergründig zurück gegenüber dieser Grundqualität musikalischer Zeitordnung.“ (*Grundfragen der Rhythmus-Forschung*, in: Bericht über den VII. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 114).

Es fällt nicht schwer, entsprechende Äußerungen auch bei den Theoretikern vor und um 1800 zu finden⁷. Andererseits verrät die Musiktheorie jener Zeit nicht gerade viel über die kompositorischen Grundsätze des Wiener klassischen Stils; dies gilt auch für die Rhythmik⁸. „Wir sind deshalb in der . . . Epoche der Klassik trotz aller Kenntnis, die wir den Theoretikern verdanken, für die entscheidenden Fragen an die Werke selbst, an die Musik verwiesen“⁹.

Die Erforschung rhythmischer Zusammenhänge in Werken der Wiener Klassik ist also nicht nur legitim, sondern sie liegt wohl mindestens ebenso nahe wie das Bemühen um die melodischen Gemeinsamkeiten einzelner Sätze¹⁰. Meine Beobachtung, daß Mozart in seinen letzten drei Sinfonien einen rhythmischen Zusammenhalt erstrebt, bestätigt darüber hinaus Heinrich Besslers Darlegungen zur Frage der „Einheitsgestaltung“ im Bereich der Klassik¹¹.

Bessler vermerkt, daß sich Mozart auf dem Gebiet der Sinfonie erstmals mit der „Prager“ (KV 504) der „Einheitsgestaltung“ näherte. Vom Rhythmischen her gesehen sind dann die drei folgenden Sinfonien in Es-dur (KV 543), g-moll (KV 550) und C-dur (KV 551) besonders aufschlußreich. Es zeigt sich, daß Mozart in diesen Werken jeweils eine kurze rhythmische Formel verwendet, die als (mehr oder weniger ausgezerrtes bzw. variiertes) Modell in sämtlichen Sätzen der Sinfonie erkennbar ist und vor allem den Kopf wichtiger Themen prägt. Dadurch erhalten gerade viele Hauptgedanken untereinander eine Verbindung, die dem Gesamtwerk wesentlich den Zusammenhalt garantiert. Ich nenne solche Modelle „rhythmische Kernformeln“¹².

In den drei 1788 komponierten Sinfonien handhabt Mozart diese rhythmischen Kernformeln auf recht unterschiedliche Weise. Von der Es-dur-Sinfonie über das g-moll-Werk zur Jupiter-Sinfonie hin läßt sich ein immer deutlicheres, intensiveres Arbeiten mit solchen rhythmischen Klammern beobachten. Während in der Es-dur-Sinfonie die Kernformel manchmal verborgen und stark verändert erscheint¹³, finden wir die der C-dur-Sinfonie immer wieder ganz deutlich an der Oberfläche des musikalischen Geschehens.

Die rhythmische Kernformel der Es-dur-Sinfonie stellt sich dar als eine Gruppe aus einer langen und drei folgenden kürzeren Noten: | J J J | J | oder ähnlich. Wir finden sie zu Beginn der Adagio-Einleitung fast genau in dieser Grundgestalt:



Leicht erkennbar leitet sie, dem 3/4-Takt angepaßt, das Menuett ein:



7 So heißt es zum Beispiel in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (Frankfurt 1802, Sp. 1257): „Der Rhythmus war ohne Zweifel das erste sinnliche Hilfsmittel, wodurch man in der Kindheit der Musik eine Reihe von Tönen, die an und für sich ohne Bedeutung waren, für das Gefühl unterhaltend machte. Die Menschheit muß schon auf einer noch sehr niedern Stufe der Kultur die Erfahrung gemacht haben, daß eine regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung sonst ganz gleichgültiger Dinge für das Gefühl etwas anziehendes hat.“

8 Vgl. Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 13.

9 Arnold Feil, a. a. O.

10 Gewiß wird es immer umstritten bleiben, ob man die Jupiter-Sinfonie tatsächlich auf den von David aufgezeigten *Cantus firmus* zurückführen darf.

11 A. a. O., S. 53 f.

12 Rhythmische Modelle, die sich in allen Sätzen nachweisen lassen, gibt es auch in der „Prager“ Sinfonie. Entscheidend ist, daß Mozart in den drei letzten Sinfonien den Zyklus rhythmisch durch eine einzige Formel zusammenschließt.

13 Vgl. hierzu Besslers Anmerkung, in der Es-dur-Sinfonie präge sich die Einheit „nicht in so klaren Motivbeziehungen“ aus (a. a. O., S. 53).

14 Dieses 4. Viertel wird nur von der Pauke realisiert.

Zu Beginn des 2. Teils wird in dem 1. Takt noch ein Viertel eingeschoben:



Diese Variante der Kernformel herrscht auch im Trio des Menuetts:



Man sieht, wie das oben beschriebene Modell grundsätzlich bewahrt bleibt, aber doch in verschiedenen Ausprägungen erscheint¹⁵. Beim Thema des 2. Satzes (*Andante con moto*) müssen wir nur die belebenden Zweiunddreißigstel-Noten entfernen, um wieder zu dem bekannten Rhythmus lang—kurz—kurz—kurz zu kommen:



Auch das profilierte „heftige Motiv, das den Frieden des Satzes wiederholt in Frage stellt“¹⁶, ist aus der Kernformel entwickelt; jetzt sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt:



Etwas schwieriger wird die Deutung beim Eingangs-Allegro und beim Finale. Das Allegro beginnt:



Wenn wir die ersten beiden Viertel unberücksichtigt lassen, ergibt sich wieder eine Folge von einem langen und vier kürzeren Werten (*b-g-f-es-d*). Die rhythmische Kernformel ist hier also durch einen Auftakt von zwei Vierteln erweitert. Näher bei der eigentlichen Kernformel steht der Beginn des Seitensatzes:



¹⁵ Es versteht sich von selbst, daß die Verwendung dieser Kernformeln auch keine wesentliche Änderung der ursprünglichen Eingliederung ins Taktschema erlaubt.

¹⁶ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abt., Leipzig 51919, S. 183.

Es handelt sich um denselben Rhythmus, der den Kopf des Menuetts prägt. Bezeichnend ist jedoch, daß im Allegro die einleitende punktierte Halbe von T. 97 in der Folge wegfällt, daß sich der Achtel-Gedanke als eigentlicher Träger des Seitensatzes erweist. Man gelangt also zu der Annahme, daß diese punktierte Halbe im wesentlichen die Funktion einer Klammer (Erinnerung an die rhythmische Kernformel) besitzt. Von der Kernformel getragen ist auch der Gedanke T. 54 ff. des Allegro:



An verschiedenen anderen Stellen des Satzes kann man sie ebenfalls im Hintergrund erkennen.

Der Kopf des Finale läßt sich als durch Sechzehntel belebte Kernformel mit Achtelauftakt deuten:



Als rhythmische Kernformel der g-moll-Sinfonie KV 550 zeigt sich ein Auftakt, dem drei doppelt so lange Noten folgen: ♩ | ♩ | ♩ | ♩

Diesen Rhythmus kann man unschwer zu Beginn des ersten Satzes beobachten:



Auf halbe Werte verkürzt findet sich die Formel in dieser Gestalt:



Der „kurze“ Auftakt spielt auch sonst in diesem Allegro molto eine große Rolle.

Er ist ebenso im zweiten Satz (Andante) zu erkennen. Die rhythmische Kernformel begegnet um ein Glied verlängert (a) oder verkürzt (b), in beiden Fällen jedoch mit dem charakteristischen „kurzen“ Auftakt:



17 Eine Isolierung der Kernformel durch Pausen nimmt Mozart besonders gerne am Kopf des ersten Satzes vor (vgl. auch KV 543 und 551); später wird das Modell als bekannt vorausgesetzt, und der weitere musikalische Verlauf kann unmittelbar an die Darbietung der Kernformel anschließen. In diesem Zusammenhang sei auf eine Äußerung Edward E. Lowinskys hingewiesen: „An external symbol of Mozart's desire for lucidity is the use of pauses not only for purposes of articulation, but also to clarify and to delimit a phrase“ (On Mozart's Rhythm, *The Musical Quarterly*, XLII, 1956, S. 166).

Zu Beginn des 3/4-Menuetts geht Mozart sogar in einen 3/2-Takt über, um die Kernformel plastisch vorzuführen:



entspricht:



Wenn wir die Achtelgruppe als ausgezierte Halbe verstehen, sehen wir hier also wieder deutlich den Auftakt und die drei folgenden Noten mit jeweils dem doppelten Wert des Auftaktes.

Am Kopf des Finale wird die rhythmische Kernformel durch einen aufgelösten Vorhalt geringfügig verlängert; die Zusammenfassung der Viertel 2–5 in zwei Halbe wird durch die Bässe legitimiert oder gar empfohlen:



Ein zweites Thema präsentiert den „kurzen“ Auftakt, der in diesem Satz wieder in vieler Hinsicht eine besondere Rolle spielt, in zweierlei Gestalt (♩ und ♪), wobei die strenge Kernformel nicht mehr deutlich ist; es scheint, daß die Formel gerade im Finale den kurzen Auftakt nochmals als ihr wesentliches Element herausstellen soll:



In der C-dur-Sinfonie KV 551 benutzt Mozart eine sehr einfache Kernformel, die er aber um so reichhaltiger auswertet. Sie besteht aus einer Punktierung (a), zu der sich eine weitere Punktierung gesellen kann (b), und einer abschließenden dritten bzw. fünften Note:

- a) ♩ . ♩ : ♩ b) ♩ . ♩ ♩ . ♩ : ♩

Der Forte-Kopf des ersten Satzes basiert auf dieser Kernformel:

Allegro vivace



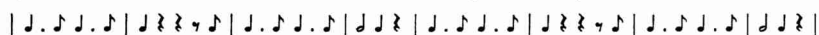
entspricht:



Die beiden Piano-Einschübe (T. 2–4 und 6–8) orientieren sich an demselben Schema:



Rhythmisch stellen sich die ersten acht Takte also (vereinfacht) so dar:



Die Takte 1, 3, 5 und 7 enthalten die Kernformel¹⁸. Da die Formel so einfach ist, drängt es Mozart dazu, in dieser Sinfonie häufig mit Diminution und Augmentation zu arbeiten. Bereits ab T. 9 findet sich die Punktierung auf die halben Werte reduziert:

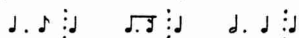


Kernformel und Diminution werden nun abwechselnd verwendet, bis schließlich das Seitenthema beginnt, dessen Kopf der Augmentation entwächst:

T. 56



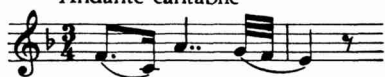
Auch im Seitensatz treten die beiden anderen Formen der Punktierung mehrfach auf. Ja, dieser Teil lebt weitgehend gerade von der Gegenüberstellung dieser drei Möglichkeiten:



Sie begegnen nun im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder.

Punktierung und Doppelpunktierung bestimmen den Kopf des zweiten Satzes:

Andante cantabile



Vereinfacht findet sich dieses Nebeneinander zweier Punktierungsmöglichkeiten T. 15 f.:



¹⁸ Der bei Mozart so häufige Dualismus innerhalb eines Themas beruht also nicht nur auf einem schroffen Kontrast. Auch hier kann der Rhythmus eine verbindende Kraft darstellen, wofür sich zahlreiche Beispiele nachweisen ließen.

Später (T. 67 ff.) kommt dann noch die Folge $\text{♩} \cdot \text{♩}$ hinzu. Auch in diesem zweiten Satz haben wir also neben einem Mittelwert die Diminution und die Augmentation. Aufmerksamkeit verdient im Rahmen des $\frac{3}{4}$ -Taktes außerdem die folgende, ebenfalls an exponierte Stellen gerückte Art der Punktierung:



An die rhythmische Kernformel erinnern in diesem Andante cantabile auch zahlreiche Anbindungen kleiner Notenwerte.

Die Punktierung gehört eigentlich in den Rahmen eines Zweier- oder Vierermetrums. Sie repräsentiert das Verhältnis 3 : 1. Bei einer Übertragung ins Dreiermetrum muß der Komponist ein Verhältnis wählen, das eine der Punktierung ähnliche Wirkung erzielt; dies ist bei der Proportion 2 : 1 der Fall, die der Triolierung entspricht. In der Tat läßt sich ja eine Gleichstellung von Punktierung und Triolierung bis in die Zeit der Mensuralnotation zurückverfolgen. Mozart überträgt im Menuett der C-dur-Sinfonie das 3 : 1 der Kernformel ins 2 : 1 des $\frac{3}{4}$ -Taktes:



Diese Version der Kernformel läßt sich auch im zweiten Teil des Trios bei den Hörnern und Trompeten beobachten:



Im Finale der Jupiter-Sinfonie spart Mozart die Punktierung zunächst aus, um sie dann im T. 6 umso überraschender eintreten zu lassen:



Bereits T. 19/20 stehen sich wieder zwei Möglichkeiten gegenüber:



also $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$ und $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$

Die Punktierungen gewinnen nun im weiteren Verlauf des Satzes immer mehr an Bedeutung. Es erübrigt sich, auf alle Einzelheiten einzugehen. Zwei wichtige Gedanken mit Punktierungen sind:

T.56

T.9

Auch die folgenden Themen bringen durch Anbinden nur eines Viertels oder Achtels an die Ganze bzw. Halbe eine Erinnerung an die rhythmische Kernformel:

T.36

T.74

*

Die Sinfonie ist diejenige Gattung Mozarts, die wegen ihres Umfangs und ihres Anspruchs besonders dringend nach solch wirksamen Mitteln der „Einheitsgestaltung“ verlangt. Es versteht sich, daß rhythmische Kernformeln aber auch in anderen Gattungen mehr oder weniger deutlich sichtbar sind. Einige Beispiele aus Mozarts Wiener Zeit mögen dies belegen.

Die Klaviersonate *c*-moll KV 457 wurde schon von Fritz Jöde auf rhythmische Zusammenhänge untersucht¹⁹. Sie entstand 1784, vier Jahre vor den letzten Sinfonien also. Bei ihr entdecken wir eine rhythmische Kernformel, die in auffallender Weise die (äußerlich so gegensätzliche) Thematik des ersten Satzes bestimmt: | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

Allegro

T.1

T.23

T.36 (Seitensatz)

Auch im zweiten Satz deutet sie sich an:

Adagio

¹⁹ A. a. O., S. 30 ff.

Für den dritten Satz sollte man sie aber nicht beanspruchen. Die Kernformel umspannt also nicht das ganze Werk.

Bei der 1789 komponierten Sonate D-Dur KV 576 fällt auf, daß das Kopfmotiv aller drei Sätze im 2. Takt auf die 2. Zählzeit endet. Die rhythmische Kernformel läßt sich also so darstellen: | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♪ |

Die drei Sätze beginnen wie folgt:

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegretto

Für Mozarts letztes größeres Instrumentalwerk, das Klarinettenkonzert A-Dur KV 622, gilt eine ganz ähnliche Kernformel. Im ersten Takt spielt noch eine Punktierung eine Rolle, die sich im Finale in Sechzehntel auflöst. Wir haben also die Kernformel | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♪ |

Und so beginnen die drei Sätze des Werks:

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro

Mit diesen Untersuchungen sollte gezeigt werden, daß ein Mittel zur „Einheitsgestaltung“ in der klassischen Sinfonie das Prinzip der rhythmischen Kernformeln darstellt. Es läßt sich in den drei letzten, fast gleichzeitig entstandenen Sinfonien Mozarts besonders gut beobachten. Daß wir es bei demselben Komponisten auch anderswo finden können, wurde außerdem erörtert²⁰.

Es liegt nahe, Mozarts letzte Sinfonien unter diesem Aspekt mit Haydns Sinfonien der achtziger und neunziger Jahre zu vergleichen: dort erkennen wir jedoch ein solches Arbeiten mit rhythmischen Kernformeln nur in Ansätzen. Mozart führt in den Sinfonien 39–41

²⁰ Eine Untersuchung der in Wien geschaffenen mehrsätzigen Werke mit kleinerer Besetzung zeigt jedoch, daß rhythmische Kernformeln in diesem Bereich kaum eine Rolle spielen.

gleichsam demonstrativ ein Prinzip vor, das mit Hilfe von innerhalb eines Zyklus immer wieder an exponierter Stelle verwendeten rhythmischen Modellen einen besonders konsequenten Weg zur „Einheitsgestaltung“ geht.

Die Tatsache, daß es zwischen den Sätzen dieser Werke auch melodische Substanzgemeinschaft und verbindende Kräfte anderer Art gibt, bleibt von diesen Beobachtungen unberührt. Hier sollte nur auf Aspekte des Rhythmischen hingewiesen werden. „Das Rhythmische“ aber „ist nicht abtrennbar aus dem Gesamtmusikalischen, als ob dieses zusammengesetzt wäre aus sogenannten Faktoren oder Elementen. Diese sind vielmehr nachträglich durch Reflexion aus einem Ganzen herausgelöst worden“²¹.

Wagners fragmentarisches Orchesterwerk in e-moll— die früheste der erhaltenen Kompositionen?

VON EGON VOSS, MÜNCHEN

Im Auktionskatalog Nr. 30 vom 20. Januar 1902 bot das Antiquariat Liepmannsohn ein bis dahin unbekanntes „eigenhändiges Musikmanuskript“ aus der „frühesten Zeit“ Richard Wagners an: eine unvollständig erhaltene Orchesterkomposition in e-moll. 1913 unterzog Edgar Istel das Werk, das sich inzwischen beim Antiquariat Rosenthal befand, einer näheren Betrachtung¹. Obwohl die Handschrift ungezeichnet ist, stellte Istel, der freilich ein guter Kenner war, gar nicht zur Diskussion, ob es sich tatsächlich um ein Manuskript Wagners handelt. Er meinte, die Schrift deute ungefähr auf die Magdeburger Zeit, und hielt das Fragment aufgrund der hohen Blattzahlen, die es aufweist, für den „Schlußsatz eines größeren symphonischen Werkes“².

Da die Handschrift inzwischen wieder zugänglich ist — sie befindet sich im Besitz von Jean Cortot in Paris —, ist eine genaue Betrachtung möglich. Das Manuskript besteht aus 12 doppelseitig beschriebenen Blättern in Querfolio mit den Blattzahlen 182 bis 193. Anfang und Ende fehlen. Die Partitur umfaßt 15 Systeme, die jedoch nicht bezeichnet sind. Einige Blätter sind beschädigt.

Vergleicht man die Handschrift mit derjenigen der mit Sicherheit authentischen Jugendwerke — etwa den Skizzen zum *Entreacte* Nr. 1 D-dur und zur *König Enzo-Ouvertüre*, den Kompositionen zu Goethes *Faust*, den *Konzert-Ouvertüren* in d-moll und C-dur —, so zeigen sich deutliche Übereinstimmungen, die freilich weniger die mit ungewohnt spitzer Feder geschriebenen Noten und die insgesamt noch wenig ausgeschriebene Handschrift als vielmehr die recht eigentümlichen Notenschlüssel, die Zeichen für Dynamik und die Tempovorschriften betreffen. Sehr charakteristisch sind auch die zahlreichen Federproben, die die Entwürfe aus Wagners Jugendjahren fast durchgehend aufweisen und die sich auch auf dem Fragment finden. Kräftigstes Beweismittel sind jedoch einige auf Blatt 185 r des Fragments quer über die Systeme geschriebene Zahlen, unter denen eine sehr charakteristische 6 besonders auffällt. Die gleichen Zahlen finden sich auf der letzten Seite der Klavierskizze zur *König Enzo-Ouvertüre*, neben Skizzen zur *Konzert-Ouvertüre* C-dur. Hier wie dort erscheinen die Zahlen in Reihen (346, 34678, 34689, 35) und, wie zum spielerischen Ausprobieren der Feder, unregelmäßig über das Papier verteilt. Die mehr gemalten als geschriebenen Zahlen sind so eigentümlich, daß ein Zweifel an der Urheberschaft eines einzigen Schreibers ausgeschlossen ist. Daß es sich bei dem Schreiber um Wagner handelt, zeigt sich daran, daß die

²¹ Walter Gerstenberg und Walther Dürr, Artikel *Rhythmus, Metrum, Takt* in MGG, Bd. IX, Sp. 384.

¹ Die Musik, XII, 15, S. 152—157.

² In Hans Mayers Monografie über Wagner (Hamburg 1959, Rowohlt Bildmonografien 29) findet man die Seite 24 des Fragments im Faksimile mit der Überschrift „Partiturseite aus einer Jugendsymphonie“.

Zahlen 3 und 4 in der gleichen „gemalten“ Form bei Taktvorzeichnungen in Stücken der Leipziger Zeit — etwa der unvollständigen Klavierfassung der Konzert-Ouvertüre C-dur (Brit. Museum, Egerton 2746 f 4) — vorkommen, und beispielsweise die von Wagner geschriebenen Orchesterstimmen zur Oper *Die Feen* (Burrell-Collection Nr. 45 C) sowie ein Notizblatt aus dem Jahre 1841 (Paris) (Faksimile in *Die Musik*, III, 1903/04, Heft 20) die genannte charakteristische 6 enthalten. Die beschriebenen Zahlenreihen jedoch kommen nur auf den beiden genannten Blättern vor, was darauf schließen läßt, daß diese zur gleichen Zeit mit den Zahlen versehen worden sind.

Allem Anschein nach stammt die Handschrift aus einem größeren Nachlaß von Wagner-Manuskripten. Bei näherer Untersuchung der Paginierung zeigt sich, daß die Blätter 186 und 188 erst nach der Beschädigung beziffert worden sind, was dagegen spricht, daß die Paginierung sich auf das Werk bezieht und von Wagner herrührt. Darüber hinaus weist die dem Fragment nahestehende *Enzio*-Skizze die Blattzählung 195—196 auf, und die vier Blätter der Klavierfassung der *Polonia*-Ouvertüre tragen die Zahlen 178—181 neben der offenbar von Wagner stammenden Seitenzählung 1—8. Die Paginierung bezieht sich demnach nicht auf eine einzige Komposition, sondern offenbar auf eine Art Handschriftenkonvolut, das von einem Nachlaßverwalter, Verkäufer oder Käufer flüchtig, jedenfalls nicht sachkundig paginiert und bei einem späteren Verkauf offenbar verstreut worden ist. Aus den der Richard-Wagner-Gesamtausgabe zur Verfügung stehenden Quellenkopien lassen sich folgende Teile des Konvoluts namhaft machen:

Blatt-Nr.	Inhalt	Besitzer	1. Auktions- angebot (so- weit feststellbar)	
18—19	<i>Die Feen</i> , Text: Akt 1, 2. Szene	Eva Alberman London	1891	
31—32	Entwürfe zur Operette <i>La Descente de la Courtile</i> (Paris) (1 Blatt ohne Zahl)	Eva Alberman London		
46—47	Symphonie C-dur, für 4 Hände, un- vollständig	Eva Alberman London		
57—59	Entreacte tragique Nr. 1 Partiturreinschrift	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
60	Entreacte tragique Nr. 1 Klavierskizze	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
61—89	<i>Das Liebesverbot</i> , Text französisch	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
100—101	<i>Die Feen</i> , Text einzelner Szenen	Eva Alberman London		
116	<i>Die Franzosen in Nizza</i> , Szenarium (1 Blatt ohne Zahl)	Eva Alberman London		
117	<i>Der fliegende Holländer</i> , französische Übersetzung der Ballade	Eva Alberman London		
160	<i>Rienzi</i> , Szenarium	Eva Alberman London	9. März 1891	
163	} Chorsatz zur Neujahrskantate	Eva Alberman		
166—		London		
167		} <i>Das Liebesverbot</i> , musik. Skizzen	Eva Alberman	
170—			London	
171			London	

Blatt-Nr.	Inhalt	Besitzer	1. Auktions- angebot (so- weit feststellbar)
177	Zwei Lieder von V. Hugo: <i>La tombe et la rose. Extase</i>	Eva Alberman London	
178—181	<i>Polonia</i> -Ouvertüre, Klavierfassung, und <i>Les Adieux de Marie Stuart</i>	Eva Alberman London	
182—193	Fragment <i>e</i> -moll	Jean Cortot Paris	20. Jan. 1902
195—196	Ouvertüre zu <i>König Enzo</i> , Klavier- skizze, u. einzelne Skizzen zur Kon- zert-Ouvertüre <i>C</i> -dur	Eva Alberman London	21. Nov. 1887
197—198	<i>Das Liebesverbot</i> , Ouvertüre (Erstes Blatt zu 166, 167, 170, 171 gehörig)	Eva Alberman London	
202—209 } 217 }	<i>Das Liebesverbot</i> , Text	Eva Alberman London	
2 x 300 (auf dem 2. Blatt die Zahl 300 neben einer durchstriche- nen Zahl, die nicht mehr lesbar ist)	Ouvertüre zur Neujahrskantate	Eva Alberman London	4. Dez. 1886
303—304	Chorsatz zur Neujahrskantate	Eva Alberman London	
306	<i>Rienzi</i> , Skizze zu „ <i>Rienzi, dir sei Preis</i> “	British Museum London (Egerton 2746 f 3)	

Die Skizze zur Ouvertüre *Rule Britannia* (Sammlung Eva Alberman) enthält ebenfalls Blattzahlen, die jedoch durchstrichen und unlesbar sind.

Wie wenig sachkundig man bei der Paginierung vorgegangen ist, zeigt nicht nur die inkonsequente Abfolge (Reinschrift des *Entreactes* Nr. 1 vor der Skizze), sondern auch die falsche Reihenfolge einiger Blätter. So ist die Klavierfassung der *Polonia*-Ouvertüre mit der Zählung 180, 181, 178, 179 versehen. Diese Beobachtung führt zu der Vermutung, daß auch bei dem *e*-moll-Fragment Blätter aus Unkenntnis oder Flüchtigkeit vertauscht worden sind. Während nämlich die Partie der Blätter 182r—185v eindeutig als ein Zusammenhang anzusehen ist, schließt sich Blatt 186r nicht bruchlos an. Auf Blatt 185v beginnt, *attacca ans* Voraufgehende sich anschließend, eine *Marcia funebre*, die jedoch nur bis zum Ende der Seite reicht. Der Trauermarsch bricht ab. Blatt 186r dagegen scheint auf den ersten Blick eine Abschrift von Blatt 185v zu sein, ohne *Marcia funebre*, dafür mit neuer Fortsetzung. Wäre das richtig und stellte Blatt 186r nur eine Alternative zu Blatt 185v dar, dann müßte Blatt 186r direkt und bruchlos an Blatt 185r sich anschließen. Das aber ist nicht der Fall. Beim Übergang von Blatt 185r zu Blatt 186r fehlt ein Takt (Takt 1 auf

Blatt 185 v). Überdies ist nicht einzusehen, warum Wagner Blatt 185 v nicht seinen sonstigen Gewohnheiten gemäß ausgestrichen hat, wenn er es durch Blatt 186 r ersetzen wollte. Immerhin ist das Fragment ja keine Reinschrift. Da Blatt 186 r weder an Blatt 185 v noch an Blatt 185 r direkt anschließt, andererseits aber der letzte Takt von Blatt 193 v, der letzten Seite des Fragments, genau jenen General-Auftakt des Orchesters enthält, der auf Blatt 182 r, der ersten Seite, überraschenderweise fehlt, ist sehr wahrscheinlich, daß die überlieferte Reihenfolge der Blätter nicht dem tatsächlichen Verlauf der Komposition entspricht. Es scheint vielmehr, daß das Fragment mit Blatt 186 r beginnt und die Blätter 182 r bis 185 v sich an Blatt 193 v anschließen. Dies vorausgesetzt ist man freilich zu der Annahme gezwungen, daß ein erster Teil, der das erste Motiv (a) exponiert, bis auf die letzten Takte (Blatt 186 r Takt 1—10) verlorengegangen ist. Eine solche Annahme ist durchaus gerechtfertigt, da man ja auch dann, wenn man die überlieferte Reihenfolge zugrundelegt, wegen des fehlenden General-Auftakts auf Blatt 182 r den Verlust zumindest einer Seite annehmen hätte. Ab Takt 11 auf Blatt 186 r träte nach der neuen Ordnung ein zweites Motiv (b), ebenfalls in *e*-moll, auf. Blatt 189 v würde das „zweite Thema“ in *G*-dur (übrigens allem Anschein nach mit Solo-Violoncello) bringen, dann folgte, als Überleitung zur „Reprise“, ein „Allegro assai“ im 6/8-Takt und schließlich als „Reprise“ Motiv a. In dieser Abfolge erschiene die Kombination von Motiv a und b, wie sie auf Blatt 182 v und 183 r zu finden ist, sinnvoller als in der überlieferten Ordnung, in der die Steigerungswirkung völlig ausbliebe. Schließlich wäre anzumerken, daß der Trauermarsch, der in der neuen Folge am Schluß steht, eine Melodiewendung zugrundelegt, die auf Blatt 193 r (Takt 12 ff.), also in der Überleitung zur „Reprise“, ganz kurz anklingt. Auch hier erschiene die vorgeschlagene Abfolge sinngemäßer.

Denkbar ist, daß der Trauermarsch weiter ausgeführt war und bis auf die sieben Takte auf Blatt 185 v verlorengegangen ist. Andererseits besteht eigentlich kein Grund zu der Annahme, daß das *e*-moll-Fragment ursprünglich eine vollendete Komposition gewesen ist. Die Tatsache, daß der Trauermarsch *attacca* sich anschließt (mit „*Adagio*“-Überleitung), läßt vermuten, daß es sich bei dem Fragment um eine Overtüre handelt, ähnlich den Konzert-Overtüren³ und der Overtüre zu *König Enzo*. Ob es freilich eine jener Kompositionen ist, von denen Wagners autobiographische Schriften sprechen, ist kaum zu erweisen. Es mag ein Hinweis auf die von Wagner genannte Overtüre zu Schillers *Braut von Messina* in der Tatsache liegen, daß der Trauermarsch des Fragments einer Regieanmerkung nach Vers 2251 in Schillers „Trauerspiel“ korrespondiert, die lautet: „*Ein Trauermarsch läßt sich in der Ferne hören*“. Dieser Zusammenhang muß freilich einstweilen Hypothese bleiben.

Aufgrund des Handschriftenbefundes könnte das Werk durchaus im Jahre 1830, in dem Wagner nach seiner Erinnerung in *Mein Leben*⁴ die Overtüre zur *Braut von Messina* „*vorrätig*“ hatte, entstanden sein. Denn während die erwähnten Zahlenreihen auf der Schlußseite der *Enzio*-Skizze erst hinter dem Schlußtakt erscheinen und zum Teil von Schriftzeichen überdeckt werden, die zu den genannten sporadischen Skizzen zur Konzert-Overtüre *C*-dur gehören, sind sie im *e*-moll-Fragment in die bereits fertige Partitur eingetragen worden. Das Fragment diente also vielleicht als „Schreibunterlage“, als Wagner an der Overtüre zu *König Enzo*⁵ und der Konzert-Overtüre *C*-dur — zu Beginn des Jahres 1832 — arbeitete, was freilich vor allem dann wahrscheinlich ist, wenn die *e*-moll-Komposition noch unvollständig war. Daß in der Zählung des Konvoluts das Fragment und die *Enzio*-Overtüre aufeinander folgen, besagt nicht viel, da die Reihenfolge, wie bereits erwähnt, unzuverlässig ist.

³ Die Konzert-Overtüre *d*-moll enthält einen „*Andante maestoso*“-Abschnitt.

⁴ München 1963, S. 68.

⁵ Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „3. Febr. 1832“.

Wenn die Datierung zutrifft, ist das *e*-moll-Fragment das früheste erhaltene Werk Wagners überhaupt. Dafür würden auch die unausgeschriebene Handschrift und die kompositionstechnische Unreife⁶ sprechen. Der Vergleich mit den erhaltenen Konzert-Ouvertüren in *d*-moll⁷ und *C*-dur⁸ zeigt eine so deutliche Divergenz, daß eine gleichzeitige Entstehung höchst unwahrscheinlich ist. Der kompositionstechnische Befund weist auf eine Zeit vor dem Unterricht Theodor Weinligs, der auf die Konzert-Ouvertüren bereits positiv sich auswirkte.

Bemerkungen zu Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“

VON ERICH F. W. ALTWEIN, BAD HOMBURG

Wer sich gründlich mit der *Unterweisung* befaßt, entdeckt Merkwürdigkeiten, die das Bild aufdrängen, Hindemith befreie sich wie ein Entfesselungskünstler von Fesseln, die er sich zuvor selbst angelegt hat. Seine Konzeption ist, die Grundzüge des Tonsatzes zu lehren, „wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben“. Aber diese Naturbasis verläßt er, wo sie ihn stört. So verwirft er das nach seinem Rezept aus der Obertonreihe gewonnene $b^{-1} 9/5$ als ungeeignet wegen seines zu großen Abstandes zu $a^{-1} 5/3$ und schränkt die Benutzung der Obertonreihe auf die ersten sechs Teiltöne ein, weil die anderen bei Anwendung des gleichen Rezepts zu „erschreckenden Ergebnissen“ führen würden. Also Naturbasis nur, soweit sie zu den gesuchten Resultaten führt. Das ist, bedenkt man — mit vollem Respekt! — den tiefen Ernst und die Redlichkeit seiner Darlegungen, überraschend.

Nicht minder verwunderlich, wenn auch in eine andere Kategorie gehörend, ist eine Reihe von Fehlern, bei denen es sich nicht um Widersprüchliches, sondern um erweislich Falsches handelt. Hierüber soll kurz berichtet werden, da das, soweit ich sehe, bisher noch nicht geschehen ist:

In der „Übersicht der aus dem *C* abgeleiteten Töne“ gibt Hindemith die Schwingungszahlen der gleichschwebend-temperierten Stimmung für die chromatische Tonleiter *C*—*c* (64—128 Hz) mit einer einzigen Ausnahme falsch an:

C 64 / *Des* 67,5 / *D* 71,36 / *Es* 76,16 / *E* 80,32 / *F* 85,12 / *Fis/Ges* 91,04 / *G* 95,89 / *As* 101,44 / *A* 106, 88 / *B* 113,92 / *H* 120,64

statt 64/67,81/71,84/76,11/80,63/85,43/90,51/95,89/101,59/107,63/114,03/120,82.

Er gibt die Halbtonabstände in dieser chromatischen Tonleiter mit 15:16, 16:17, 17:18 und 18:19 an. Richtig jedoch ist:

$\begin{matrix} +1 & & +1 & & -1 & & -1 & & +1 \\ C 15:16 & Des 128:135 & D 15:16 & Es 24:25 & E 15:16 & F 128:135 & Fis 2025:2048 & Ges 128:135 \end{matrix}$

$\begin{matrix} +1 & & -1 & & -1 \\ G 15:16 & As 24:25 & A 15:16 & B 128:135 & H 15:16 \end{matrix}$ c. Centswerte erleichtern den Vergleich und machen deutlich, daß es sich nicht etwa um Abrundungsdifferenzen handelt. Es ergeben 15:16 = 112 Cents, 16:17 = 105 Cents, 17:18 = 99 Cents, 18:19 = 94 Cents, 128:135 = 92 Cents, 24:25 = 70 Cents, 2025:2048 = 20 Cents.

Die Fehldeutung der Stufenabstände ist vielleicht dadurch verursacht oder mitverursacht, daß Hindemith nicht mit Logarithmen hantieren wollte, sonst bleibt sie rätselhaft. Ebenso bleibt unverständlich seine Aussage, innerhalb der „zum Zeugungstone *C* gehörigen Leiter“ zeige die Tonfolge *c*—*des*—*es* die Abstände 16:17/8:9, in der „*Des*-Leiter“ dagegen 15:16/8:9. Tatsächlich sind die Abstände in beiden Leitern gleich und betragen 15:16/8:9.

⁶ Auf sie wies schon Istel in dem genannten Aufsatz hin.

⁷ Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „26. Sept. 1831“.

⁸ Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „17. März 1832“.

Terminologisch unrichtig ist die Definition der Obertonreihe als „Reihe mit proportional übereinandergelegten . . . Intervallen“, denn sie ist gerade nicht „proportional“ aufgebaut, sondern in arithmetischer Folge $1:2:3 \dots n$ und nicht $1:2:4 \dots 2^n$.

Seite 96 (2. Auflage) sind für das Intervall $c-g^2$ die Kombinationstöne c^2 und g^1 angegeben statt e^2 und c^2 , für das Intervall $c-e^2$ die Kombinationstöne b^1 — und g^1 statt c^2 und g^1 .

Seite 103 ist für die „übergroße Sekunde c^1-d^1 (7:8)“ als Kombinationston 2. Ordnung „a“ ausgewiesen, es handelt sich aber um a^0+ , d. h. um ein a mit 933 Cents statt 884, Differenz somit rund $1/4$ Ton.

Seite 105 erscheinen für den 7:10-Tritonus c^1-fis^1 die Kombinationstöne A und d — statt A^0+ und $d+$, in Cents 884 statt 933 und 177 statt 231.

Die pythagoreische kleine Terz 32:27, die sich z. B. im Sextakkord des verminderten Dreiklangs $H-d-f$ einstellt, deklariert Hindemith ohne Hinweis auf den Unterschied gegenüber der harmonisch reinen Terz als kleine Terz (S. 109). Die gleiche Weitherzigkeit begegnet ein paar Seiten später (S. 116) wieder, wo $dis(es)-g(fisis)$ als „große Terz“ bezeichnet wird, jetzt allerdings mit dem Ohr am temperierten Klavier.

Beiläufig muß ein Fragezeichen gesetzt werden zur Darstellung des Überblasens auf der Boehm-Flöte (S. 38). Hindemith notiert zu dem überblasenen fis^3 , daß es etwas zu tief anfallt. Vermutlich liegt hier eine Verwechslung mit dem 11. Oberton, dem Alphorn-fa, vor, denn nach dem Notenbild wird vom h^1 aus überblasen, also der 3. Oberton gewonnen.

Werturteil und Wissenschaftlichkeit

VON PETER SPRÜNKEN, KIEL

Angesichts der weitreichenden wissenschaftstheoretischen und -praktischen Implikationen der von Carl Dahlhaus vorgeschlagenen Lösung des Werturteilproblems in den Kunstwissenschaften¹ sind einige weitere Überlegungen über den wissenschaftlichen Status ästhetischer Werturteile und über die Möglichkeiten ihrer objektiven Kritik vielleicht nicht überflüssig. Das Problem des Werturteils ist, wie sich an der nunmehr rund fünfzigjährigen und keineswegs abgeschlossenen Auseinandersetzung mit dem Weberschen Postulat der Wertfreiheit ablesen läßt, ein grundlegendes Problem jeder Erfahrungswissenschaft. Als solches erfordert es eine entsprechend umsichtige Behandlung.

So sehr es zu begrüßen ist, daß mit der Diskussion über die Relevanz der Weberschen Forderung für die Kunstwissenschaften — bekanntlich stellte Max Weber das Postulat für die Sozialwissenschaften auf — der immer noch rigorose methodologische Autonomieanspruch der sogenannten Geisteswissenschaften eingeschränkt wird, so sehr ist ein Angebot zu prüfen, das den Weg in die Irrationalität letzter normativer Entscheidungen als ultima ratio wissenschaftlichen Bemühens ausgibt. Die von Dahlhaus als wissenschaftliches Verfahren deklarierte Überprüfung von Werturteilen an der letzten Instanz der kompositionstechnischen Sachverhalte und die Reduktion normativer Aussagen auf axiomatische Grundlagen wie historisch und sozialpsychologisch zu ermittelnde ästhetische Konventionen und Gruppennormen zeigen, indem sie eine Schranke für rationale Kritik annehmen, welche schlechterdings nicht zu überwinden sei, Resignation vor der Unentrinnbarkeit des hermeneutischen Zirkels und Skepsis gegenüber dem Leistungsvermögen kritischen Bemühens, das sich von der Erfahrung der prinzipiellen Unbegrenztheit des wissenschaftlichen Begründungsregresses leiten läßt.

¹ C. Dahlhaus, *Zum Problem des Werturteils*, in: *Die Musikforschung*, XXII, 1969, S. 38—41.

I

Kompositionstechnische Sachverhalte als Einlösungsinstanz antizipierender ästhetischer Urteile sind gleich den Kriterien dieser Urteile keine feststehenden und endgültigen Tatsachen. Ihre Konstituierung ist unter anderem historisch bedingt und gesellschaftlich vermittelt. Ihre Eigenart hängt darüber hinaus weitgehend von der Art des Interesses ab, das sich ihnen zuwendet. Dieses Interesse kann ästhetisch-normativ, es kann kompositionstechnisch-dogmatisch, kann spekulativ oder auch kognitiv-informativ orientiert sein. Differenzierte Interessen schaffen unterschiedliche Gegenstände und unterschiedliche Probleme. Sie betätigen sich projizierend und selektiv, legen bestimmte Sichtweisen und Ansatzpunkte nahe, fixieren latente Strukturierungsmöglichkeiten. Was als kompositionstechnischer Sachverhalt zu bezeichnen ist, hängt von der deutenden Aktivität des Vorhabens ab, zu dessen Zweck er gebildet ist und auf das er prinzipiell reduzierbar bleibt. Er kommt zustande erst durch einen aktiven Eingriff in einen redundanten Gegenstand. Musik läßt sich in vermutlich unabsehbaren Gliederungsmöglichkeiten ausdrücken, und die Entscheidung für eine von ihnen ist sinnvoll motiviert nur durch die Ökonomie eines gerichteten Interesses und dessen Probleme. Kompositionstechnische Sachverhalte sind daher pragmatische Konstruktionen, experimentelle Vorgriffe, fakultative Abstraktionen.

Die angewandten Mittel und Techniken der Aufgliederung erheben nicht den Anspruch, etwas über ihren Gegenstand aussagen zu können, sie machen ihn lediglich für bestimmte Zwecke praktikabel, analog dem Thermometer, das uns mit Wärme umgehen läßt, ohne uns mit der Theorie der Molekularbewegung zu belästigen. Anhand dieser Mittel läßt sich die Eigenart des Interesses ablesen, dem sie ihr Dasein verdanken, nicht das „Wesen“ ihres Gegenstandes.

Ein Verfahren, das an der Ermittlung epochaler Musikstrukturen interessiert ist, wird seinen Gegenstand, etwa die „Sonate“, nach anderen Gesichtspunkten und mit anderen Mitteln gliedern als das historische Interesse, welches sich den rhythmischen Intentionen eines Personal- oder Werkstils zuwendet. Ebenso ist wahrscheinlich, daß jene rhythmische Besonderheit, die den ästhetischen Reiz für einen historisch gebildeten Hörer bis zur Ausschließlichkeit ausmachen kann, von einem systematisch-normativen formalen Interesse durchaus übersehen werden kann, usw. Die zahlreichen analytischen Verfahren, die allein in diesem Jahrhundert vorgeschlagen worden sind, zeugen in erster Linie von einer Vielzahl unterschiedlicher Interessen und nicht so sehr von der Vielzahl der Gegenstände, mit denen sie sich auseinanderzusetzen hatten.

Einem ästhetischen oder spekulativen Interesse kann der Entscheidungsaspekt, der notwendig jedem technischen Sachverhalt und den daraus resultierenden Aussagen anhaftet, gleich sein. Es benötigt und erfährt den Sachverhalt gegenständlich, als Objektivation, von der es günstigenfalls weiß, daß sie sich in einer glücklichen Tradition gebildet hat. Für seine Ziele kann die Berücksichtigung des eigenen selektiven Charakters nicht nur unnötig, sondern unter Umständen auch störend sein. Es nimmt technische Sachverhalte als Ausgangspunkte seiner Urteilsbildung und seiner Aussagen, seine Aktivität geht auf die positive oder negative Einordnung in vertraute Auffassungsmuster. Es sieht darüberhinaus bei seiner Urteilsbildung in der Regel von Umständen ab, die es verwirren könnten, die aber anderen Interessen nicht gleichgültig sein werden.

Aussagen kognitiv-wissenschaftlicher Art entstehen aufgrund anderer Interessen und Probleme. Sie unterscheiden sich von normativ oder spekulativ zustande gekommenen Aussagen prinzipiell durch die Reflexion der fakultativen Konstruktion des ihnen zugrundeliegenden Gegenstandes. Ihr pragmatischer Hintergrund, ihre jeweilige Bedingtheit werden vielleicht nicht immer explizit gemacht, bleiben jedoch stets bewußt und gewahrt und verbieten ihnen, als allgemeingültige Gesetze mit verbindlichem Anspruch aufzutreten. Sie stehen ebenso wie ihr Gegenstand jederzeit einer Kritik und Revidierung offen, indem

sie bemüht sind, Widersprüche deutlich zu machen und aufzulösen, die sich aus ihrer konsequenten Verfolgung logisch wie sachlich ergeben mögen. Bei der Lösung anstehender Fragen suchen sie, um Konsistenz zu erlangen, unbedingt alle Umstände des Problems zu berücksichtigen und in die Erklärung mit einzubeziehen. Zwar sind auch ihre Gegenstände und Mittel und damit sie selbst gesellschaftlich vermittelt und wissenschaftsgeschichtlich bedingt und somit nicht unabhängig von Standort und Wertung, von Parteilichkeit und Erlebnis als ihrer Wertbasis, aber zugleich unterliegen sie der Forderung nach Objektivität und Wahrheit, der sie als regulativer Idee verpflichtet sind. Immer werden sie daher die ihnen angebotenen Aufgliederungen ihres Gegenstandes und die dazu verwendeten Mittel auf ihre Brauchbarkeit im Erkenntnisprozeß zu prüfen haben.

Ihre vorläufige Geltung beschränkt sich auf jene Probleme, die ihre Voraussetzungen bilden. Ihre Leistungsfähigkeit für andere Bereiche bedarf der Prüfung, und sie bleiben einstweilen Hypothesen, die die Suche nach Alternativen erforderlich machen. Die Bereitschaft zum Risiko verhindert ihre Etablierung als Dogmen. Gute wissenschaftliche Aussagen sind solche, die ein hohes Risiko eingehen, die damit einen hohen Grad von Erklärungskraft besitzen².

Man muß in der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Situation fragen, ob die völlig anderen Voraussetzungen, die wissenschaftlich sozusagen naive Vorgehensweise ästhetisch-normativer Interessen mit den kognitiv-informativen Absichten und Forderungen wissenschaftlich intendierter Lösungsversuche zu anstehenden Problemen noch zu vereinbaren sind. Denn trotz Jugendmusikbewegung und Nationalsozialismus zeichnet sich durch den Progreß systematischen Forschens und theoretischen Denkens ein notwendiger und wünschenswerter Widerspruch zwischen kognitiv-informativen, musikhistorischen und ästhetisch-praktischen Interessen, Mitteln und Erkenntnissen ab. Aktuelle Probleme, etwa die Etablierung einer Psychologie und Theorie des Schaffens-, Interpretations- und Rezeptionsvorgangs, ihrer historischen Voraussetzungen und gesellschaftlichen Relevanz, Fragen auch nach den weiterliegenden, möglicherweise politischen und sozialen Folgen musikalischer Praxis und Theorie, die Integration und Anwendung von Erkenntnissen und Methoden anderer wissenschaftlicher Disziplinen wie etwa Kybernetik und Informationstheorie usw. sind unabhängig von der Sympathie für bestimmte normative Systeme und musikalische Praxis nicht allein durch ästhetische Überlegungen und Mittel, sondern durch systematische, rational gesteuerte Vorgehensweisen zu lösen. Das blinde Vertrauen auf das wissenschaftliche Leistungsvermögen tradierter ästhetischer Konventionen und Mittel muß nach dem Schiffbruch der Musikwissenschaft im Nationalsozialismus unbefriedigend bleiben.

Der Verzicht auf neue und leistungsfähigere Auffassungsmuster, der implizite in der Empfehlung liegt, als letzte wissenschaftliche Instanz für die Richtigkeit von Werturteilen jene kompositionstechnischen Sachverhalte anzuerkennen, die einem kognitiv-informativen Interesse in der Regel nicht adäquat sein können, und der auch durch das Versprechen auf die eingehandelte Tiefe des Verstehens nicht ausreichend motiviert und legitimiert werden kann, bedeutet zugleich Verzicht auf die Vorteile einer kritischen wissenschaftlichen Methodologie: Er verhindert mit der Empfehlung einer für ihre Voraussetzungen blinden Analytik ohne Not die aufklärerische und progressive Potenz von Wissenschaft, an der festzuhalten auch auf Kosten einer Öffentlichkeit, die ohnehin mehr am Etat als an den Resultaten musikwissenschaftlichen Bemühens interessiert ist, wünschenswert erscheint.

Das Sprechenlassen der Sache selbst, das über bloße Meinung sich erhebende Gewißheit vermitteln soll, ist auch durch das ästhetisch motivierte Absehen vom relevanten Kontext

² Nach K. R. Popper, *Logik der Forschung*, Tübingen 2/1966; vgl. auch Poppers Aufsatz: *Die Zielsetzung der Erfahrungswissenschaft*, u. a. in: H. Albert (Hrsg.), *Theorie und Realität*, Tübingen 1964, S. 73 ff. Die Problematik einer wissenschaftlichen Theoriebildung ist hier nicht berührt; vgl. dazu die genannten Werke oder einführend H. Albert, *Probleme der Theoriebildung*, in: H. Albert, *Theorie und Realität*, 1964, S. 3 ff.

der Entstehungsweise und Funktionsbestimmung oder von sonstigen primär außermusikalischen Umständen im Sinne einer kritischen Wissenschaft, die nach der Richtigkeit vorgeschlagener Lösungen fragt, nicht legitim. Es dient einem Interesse, dessen Berechtigung zweifellos nicht von seinem wissenschaftlichen Charakter abhängt, das jedoch auch durch die Vermittlung eines Sachurteils, auf das es sich stützt, vor der Verwerfung als wissenschaftliche Methode nicht gerettet werden kann, da für dessen Einlösung am kompositionstechnischen Sachverhalt das gleiche gilt wie für das ästhetische Urteil: es greift zu kurz.

Das vorgeschlagene Verfahren der werkimmanenten Prüfung ästhetischer Urteile hat überdies weitere, sehr spezifische Voraussetzungen und Folgen, die gegen seine allgemeine Verwendung als wissenschaftliche Methode sprechen. Es verlangt eine Musik, die als in sich beziehungsreich, hochorganisiert, als von außermusikalischen Funktionsbelastungen weitgehend emanzipiert, kurz: als autonomes, mit metaphysischer Dignität versehenes Kunstwerk im Sinne des 19. Jahrhunderts gilt, dem allein Kontemplation in die offenbarte Idee des Schönen und schöpferischer Nachvollzug als Betrachtungsweisen angemessen sein können.

Die Idee des Kunstwerks, die zentrale Kategorie des 19. Jahrhunderts, und das daraus resultierende ästhetische System, können von einem musikwissenschaftlichen Interesse, das auf mehr als auf Verstehen, nicht ungeprüft übernommen werden. Die Frage muß gestellt und gelöst werden, ob sie nicht vielmehr, nach allen bisherigen Erfahrungen über Musik, Fiktionen waren und als solche ganz handgreifliche Zwecke, die etwa in religiösen oder illusionären Bereichen zu suchen sind, zu erfüllen hatten. Die Erkenntnis, daß „*der Musik als geistiger Wesenheit nicht nur die Würde des abgesondert Absoluten zukommt*“³, hat auf die Geltung der Ästhetik des 19. Jahrhunderts Auswirkungen, die über die eines unverbindlichen Topos hinausgehen dürften. Mit anderen Worten: Ist die Annahme einer funktionslosen Musik und deren Ästhetik vom Gesichtspunkt kritischer Wissenschaft überhaupt legitim; muß ein Verfahren, das durch Reduktion auf ein festgelegtes System von innermusikalischen Begründungszusammenhängen neue Erkenntnismöglichkeiten ausschließt, sich im deutenden Nachvollzug dieses Systems nicht unweigerlich zu Tode laufen? Werden durch werkimmanente Kritik nicht Mittel und Entscheidungen vorgeschrieben, die falsche Aspekte und Prioritäten setzen und — weiterer Gesichtspunkt — werden dadurch nicht Bereiche musikalischer Praxis von vornherein vernachlässigt oder ausgeschlossen, die den größeren Teil des Musiklebens ausgemacht haben und ausmachen und deren Untersuchung möglicherweise wichtige Rückschlüsse für die Erkenntnis auch der „großen“ Musik des 19. Jahrhunderts zuließen?

II

Hans Albert hat in seinem *Traktat über kritische Vernunft* auf das Dilemma hingewiesen, in dem sich Max Weber bei der Lösung der Frage befand, inwieweit die Wissenschaft etwas zur Diskussion von Werturteilen beitragen kann⁴. Indem Weber die Schwierigkeiten des von ihm akzeptierten Rationalitätsmodells der klassischen Methodologie, das den Satz vom zureichenden Grunde als methodisches Prinzip und einen archimedischen Punkt als Entscheidungsinstanz für Wahrheit postulierte, als die natürlichen Grenzen für Rationalität deklarierte, mußte er vor der sich ergebenden Irrationalität oberster normativer Voraussetzungen kapitulieren: Werturteile seien zwar nicht der rationalen Diskussion entzogen, ihre normativen Grundpositionen oder „Wertaxiome“ seien kenntlich und in ihren immanenten Folgen und Widersprüchen logisch und faktisch deutlich zu machen, doch mit dieser Klärung der Positionen und Endpunkte stoße rationale Wissenschaft auf ihre prinzipielle Begrenzung; über Annahme oder Ablehnung eines dieser Axiome könne sie nicht entscheiden.

³ W. Salmen, *Art. Musikwissenschaft*, in: *Atlantisbuch der Musik*, München/Zürich 1964, S. 980.

⁴ H. Albert, *Traktat über kritische Vernunft*, Tübingen 1968, insbesondere S. 69 ff.

Diese offensichtlich auch von Dahlhaus akzeptierte Auffassung von Glaubensaxiomen, die zwar in ihrer Bedingtheit zu verstehende, aber rational nicht kritisierbare und begründbare persönliche Entscheidungen seien, legt die Folgerung nahe, auch im Bereich der Erkenntnis eine Schranke für Rationalität anzunehmen, da ja auch diejenigen Anforderungen, die gemeinhin für gültige Erkenntnis bestehen, als unbegründbare Axiome ausgewiesen und dementsprechend abgelehnt werden können, wie es tatsächlich häufig geschieht. Hier zeigt sich also das grundlegende Problem, daß eine Auffassung zu kritisieren ist, „die zumindest unausdrücklich zu den fundamentalen Überzeugungen im übrigen sehr heterogener philosophischer, theologischer und weltanschaulicher Richtungen gehört: die Auffassung von der Kritikimmunität sogenannter letzter Voraussetzungen“⁵, die sich bereits bei der Behandlung der kompositionstechnischen Sachverhalte gezeigt hat.

Die Folgen dieser Auffassung reichen weiter, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Ist erst einmal eine Grenze für rationale Kritik anerkannt, läßt sie sich prinzipiell beliebig vorschieben und rechtfertigt, oft sogar ohne Rücksichtnahme auf die Gesetze der Logik, die Immunisierung und Dogmatisierung anderer „letzter Voraussetzungen“, etwa die von Popper aufgedeckte Suspendierung des Prinzips vom ausgeschlossenen Widerspruch durch die Jünger einer ominösen Dialektik⁶. Zugleich wird dem Irrationalismus beliebig zu füllen-der Spielraum gewährt.

Die von Albert hervorgehobene Tendenz dieses Denkens, „in bewußter Nicht-Neutralität traditionell überkommene Vorurteile verstehend zu legitimieren und damit die Tradition kritischen Denkens über Bord zu werfen“⁷, die Bereitschaft, den Spielraum des Irrationalen bis zur makabren Parodie und bis zur Selbstliquidation zu erweitern, werden auch der Musikwissenschaft aus ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit noch in Erinnerung sein. Es ist grundsätzlich nicht einzusehen, warum neben Kriterien wie stimmig, multivalent oder beziehungsreich nicht auch solche wie geartet, volksverbunden, deutsch mit ihren negativen Korrelaten treten könnten. Als Axiome unterliegen sie ohnehin nicht der rationalen Prüfung.

Dieser Weg mag allzu direkt und provozierend erscheinen. Doch es darf nicht übersehen werden, daß wissenschaftliche Praxis wie jede gesellschaftliche Praxis auf Entscheidungen und damit auf Engagement beruht, das spezifische, unter Umständen auch politische Folgen hat, indem es bestimmte Methoden und Entwicklungen nahelegt und alternative Möglichkeiten ausschließt. Die Bescheidung auf einen unkritischen Deskriptivismus und die Beschränkung auf deutenden Nachvollzug sind Entscheidungen, denen bestimmte Interessen zugrunde liegen und denen die beschriebenen Tendenzen immanent sind. Der idealistische Schwachsinn, der beispielsweise von weiten Teilen der Volksliedforschung als wissenschaftliche Erkenntnis ausgegeben oder akzeptiert worden ist, beruhte auch auf wissenschaftstheoretischen Entscheidungen; auf solchen nämlich, die eine kritische Methodologie als Intellektualismus desavouierten. Das Verfechten der These von der Neutralität der Erkenntnis, die Wissenschaft als folgenloses Unternehmen zu retten versucht, kann in dieser Sicht nur als Verkennen der realen geistigen Verhältnisse, die eine gewaltsame Gleichschaltung der Musikwissenschaft weitgehend überflüssig machten, angesehen werden. Nicht allein „Trübungen“, die die Musikwissenschaft von außen durch „Ideologien der politischen und Kunstparteien“ zu erleiden hatte, und nach denen nun „Unabhängigkeit und Eigenwert des Erkennens erst recht“ hochzuhalten seien⁸, sondern auch und vermutlich in erster Linie die Konsequenzen, welche aus einer sich als unabhängig und frei von außer-

⁵ H. Albert, *Traktat*, S. 72.

⁶ U. a. in: *Was ist Dialektik?*, in: E. Topitsch (Hrsg.), *Logik der Sozialwissenschaften*, Köln/Berlin 3/1966, S. 262 ff.

⁷ H. Albert, *Traktat*, S. 69.

⁸ W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG, Bd. 9, Sp. 1196 f.

wissenschaftlichen Beeinflussungen verstehenden Erkenntnistheorie sich ergaben, sind für falsches, weil unkritisches Engagement verantwortlich zu machen.

Man kann sich allerdings für kritische Rationalität und damit für korrigierbares Engagement, für die Bereitschaft, jede Methode und Aussage auf ihre Zweckmäßigkeit und Richtigkeit im Erkenntnisprozeß zu untersuchen, entscheiden, wenn man bereit ist, die Suche nach letzten Begründungszusammenhängen und Wertaxiomen aufzugeben und statt dessen durch hypothetisches, problemorientiertes Verfahren ein Mehr an Erklärung zu gewinnen. Mit der Aufgabe des Postulats letzter Begründungen wird der Kontext von Musik prinzipiell unendlich, der Begründungsregreß unbegrenzt. Seine Regelung und Einschränkung findet er lediglich fakultativ durch die Richtung des Interesses und dessen Probleme.

Problemorientiertes Verfahren setzt freilich einen Grundstandard theoretischen Leistungsvermögens voraus, damit die Etablierung von Problemen über die Zufälligkeit aktuell auftretender Erklärungsnotwendigkeiten hinaus systematisch betrieben werden kann. Die gegenwärtige Vorherrschaft des analytischen und hermeneutischen Denkens läßt progressive musikwissenschaftliche Theorien eher von den sogenannten Grenzbereichen wie Soziologie, Psychologie oder Kommunikationsforschung erwarten.

III

Die Berechtigung werkimmanenter Kritik ist mit der hier vorgenommenen, eher idealtypisch und klärend wirkenden als prinzipiellen Unterscheidung von autonomen ästhetisch-normativen und wissenschaftlich-kognitiven Interessen nicht — wie bereits betont — angezweifelt. Normative Aussagensysteme, die anerkennen, daß ihre Prinzipien und Mittel nicht die einer kritischen Wissenschaft sein können, die universalere Ansprüche zu stellen hat und deren Interesse nicht nur ästhetisch-dogmatisch orientiert und motiviert sein kann, sind für die kompositorische Arbeit oder für die Rezeption vermutlich unentbehrlich. Ästhetische Urteile sind, wie auch Dahlhaus hervorhebt, nicht schon deshalb zu verwerfen, weil sie subjektiv und relativ sind. Die Wertbasis jeder Wissenschaft steht außer Zweifel und ist kein Mangel: *„Wir können dem Wissenschaftler nicht seine Parteilichkeit rauben, ohne ihm auch seine Menschlichkeit zu rauben. Ganz ähnlich können wir nicht seine Wertungen verbieten oder zerstören, ohne ihn als Menschen oder als Wissenschaftler zu zerstören“*⁹.

Werturteile sind unter Umständen durchaus auch für die wissenschaftliche Diskussion zu retten, aber auf andere Art als auf der des „Aufzehens“ in der Sache selbst: Sie mögen ästhetisch triftig sein oder nicht, ihre jeweilige wissenschaftliche Relevanz muß kritisch getestet, ihr Beitrag zur Lösung anstehender kognitiver Probleme muß geprüft werden. Sie sind auf ihre jeweilige aufklärerische Funktion zu befragen, danach, ob sie im gegebenen Zusammenhang sinnvoll sind und weiterhelfen. Ihre Behandlung nicht als Dogmen, sondern als Hypothesen legt die Suche nach alternativen Erklärungsversuchen nahe, ihre wissenschaftliche Verwerfung bleibt demnach vorbehalten. Ihre Chance, als Beitrag akzeptiert zu werden, hängt in der Regel vom Stand der systematischen Theorie des Bereiches ab, auf den sie sich beziehen; und je geringer die Komplexität dieser Theorie ist, umso mehr wird man auf Werturteile zurückgreifen.

Der konservierende und affirmative Zug, der in dem bloßen Verstehen und ästhetischen Überprüfen von Werturteilen liegt, kann nur durch derartige Tests und einer gleichzeitigen Suche nach alternativen, kritischen Konzeptionen anhand sozialpsychologischer, kommunikationswissenschaftlicher oder sonstiger neuer Kenntnisse über den Produktionsvorgang, über Vermittlung und Rezeption spezifischer Musik wissenschaftlich neutralisiert werden. Nicht zuletzt ist der oft beklagte Geschichtsüberdruß eine Folge des Unbehagens, das

⁹ K. R. Popper, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1962, S. 242.

innovationshemmendes oder -feindliches analytisches und hermeneutisches Denken durch die blinde Auslieferung an einen als verbindlich deklarierten oder als „Logik der Sache“ ausgegebenen technischen Standard, an eine idealisierte Tradition oder an eine suspekthe Geschichtsmetaphysik hervorruft.

Mit dem Akzeptieren einer möglichen Hilfe normativer Aussagen für wissenschaftliche Problemlösungen ist zugleich anerkannt, daß ästhetische Aussagen mit wissenschaftlicher Erkenntnis nicht in jedem Falle unvereinbar sind. Die Vorstellung, „wir hätten zu einem bestimmten Zeitpunkt über unser fundamentales Wertsystem als Ganzes zu entscheiden, und zwar losgelöst von jeder wertfremden Erwägung und damit auch von jeder Rücksicht auf Erkenntnisse“, muß als „Vakuum-Fiktion“ zurückgewiesen werden. Sie verkennt die Möglichkeit und Funktion ästhetischer Lernprozesse und vermittelnder „Brücken-Prinzipien“¹⁰. Nach Albert gibt es unter anderem folgende Möglichkeiten:

1. Das „Realisierbarkeits-Postulat“ ergibt sich aus Überlegungen, wieweit systemimmanente Widersprüche die aus den vorausgesetzten Wertprinzipien anstrebbaren und wünschenswerten Ziele verhindern und damit zu einer kritischen Prüfung des Systems anregen.

2. Das „Kongruenz-Postulat“ prüft jene Faktoren oder Zusammenhänge, auf die sich normative Behauptungen stützen, nach ihrer Vereinbarkeit mit unserer gegenwärtigen Kenntnis.

3. Neue Erfahrungen bewerkstelligen durch die Umstrukturierung des kognitiven Systems möglicherweise auch die Revision des jeweiligen Wertsystems, indem sie bestimmte Überzeugungen als miteinander unvereinbar nachweisen.

4. Neue normative Ideen machen in Verfolgung ihrer Konsequenzen problematische Aspekte bisheriger feststehender Überzeugungen deutlich und verweisen auf neue systemimmanente Möglichkeiten oder Notwendigkeiten der Überprüfung und Revision.

Die vielfältige Vermittlung, welche zwischen den beiden beschriebenen Interessenbereichen demnach stattfindet, muß berücksichtigt werden, wenn über Werturteil und Wissenschaftlichkeit, wenn über die Problematik analytischen und hermeneutischen ästhetischen Vorgehens und die alternativen Möglichkeiten rationaler, problemorientierter Kritik diskutiert wird. Dennoch kann in der gegenwärtigen Situation vermutet werden, daß schon die Anerkennung einer wie immer auch vermittelten Heterogenität und einer daraus resultierenden Problematik erhebliche Rückschlüsse erlaubt: von einer Wissenschaft, die ein Erklärungsproblem, das über bloßes Verstehen hinausgeht, akzeptiert, die die kritische Überprüfung normativer ästhetischer Systeme an der Wirklichkeit als notwendig ansieht und die die Suche nach einer Theorie des musikalischen Verhaltens aufnimmt, wird man die Reflexion gewesener wie aktueller Folgen ihrer ständig bewertenden Praxis und ihrer ausgesprochenen wie unausgesprochenen Verdikte und damit kritisches, emanzipatorisches Engagement erwarten können.

Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg 1969

VON GERNOT GRUBER, GRAZ

Die Internationale Stiftung Mozarteum veranstaltete in der Zeit vom 24. bis zum 26. August 1969 eine Musikwissenschaftliche Tagung, die dem Rahmen der jährlichen Beratungen des Zentralinstitutes für Mozartforschung eingegliedert war. Nachdem man sich im

¹⁰ H. Albert, *Traktat*, S. 77; dort auch die folgende Aufzählung.

Vorjahr mit *Problemen der instrumentalen Aufführungspraxis Mozarts und seiner Zeit* befaßt hatte, stand heuer Mozarts Opernschaffen im Mittelpunkt des Interesses.

Besonders verdienstvoll ist die Initiative der Internationalen Stiftung Mozarteum, eine gerade auf dem Gebiete der Opernforschung wünschenswerte Konfrontation der Musikwissenschaft mit der Praxis herbeigeführt zu haben. Für die weitgesteckten Ziele des Kolloquiums spricht schon die Tatsache, daß der Titel *Mozart auf dem Theater* von der ständigen theaterwissenschaftlichen Ausstellung gleichen Namens, die vor allem die historische Entwicklung der Bühnenbilder zu Mozarts Opern veranschaulicht, übernommen ist. Um den Fragenkomplex „Musik und Dramaturgie“ gruppierten sich siebzehn Vorträge zur musikalischen Aufführungspraxis, zur Dramaturgie im engeren Sinne sowie zu Mozarts dramatischem Verhalten und den daher bestimmten Gestaltungsweisen.

In lebendig instruktiver Weise entwickelte Hofrat P a u m g a r t n e r anhand von praktischen Musikbeispielen Grundgegebenheiten der vokalen Mozart-Aufführungspraxis. Wie wichtig es ist, daß gerade von prominenter Seite immer wieder auf diese Gegebenheiten (Phrasierung, Artikulation, Appoggiaturen, komponierte Regieanweisungen u. v. a.), die eigentlich Selbstverständlichkeiten sein sollten, hingewiesen wird, beweisen Aufführungen bekannter Opernhäuser und bekannter Festivals im negativen Sinne. Am Beispiel stark divergierender Aufführungspraktiken im Rezitativ machte Stefan K u n z e auf das Vage alles Notenbildlichen aufmerksam und unterstrich die führende Rolle einer richtigen Einstellung zum historischen Kunstwerk. Daß sich mit kritischer Prüfung einer Anwendbarkeit aus zeitgenössischen praktischen und theoretischen Zeugnissen Richtlinien zur Arienausziehung finden lassen, zeigte Eduard M e l k u s.

Über das Gebiet der Dramaturgie sprachen von der Seite der Praxis die bekannten Regisseure Herbert G r a f und Oscar Fritz S c h u h. Graf betonte für den Regisseur die Notwendigkeit eines fundierten historischen Wissens ebenso wie die eines Loslösens von falschen Traditionen. Szene, Bühnenbild, Farben müssen auf die Musik bezogen sein. Schuh, der den Begriff des modernen Musiktheaters radikal mit Werken Mozarts, im Besonderen der *Così fan tutte*, verbunden sieht, nennt als entscheidende Aufgabe des Mozart-Regisseurs: die Unberechenbarkeit und Doppelbödigkeit auf die Bühne zu bringen. Hans E n g e l umriß die Traditionen der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts, aus denen heraus er Mozarts Vorgehen beleuchtete. Die geschickte Kürzung des Metastasianischen Librettos zu *La Clemenza di Tito* durch Mazzola war Gegenstand des Referates von Franz G i e g l i n g, der eindringlich auf den Unterschied zwischen Affekthaftigkeit und Charakterzeichnung hinwies. Géza R e c h, der gemeinsam mit Gerhard C r o l l das Kolloquium ausgezeichnet vorbereitet und organisiert hatte, verglich und wertete u. a. die vier Fassungen der *Entführung aus dem Serail* von André, Dieter, Knecht und Mozart.

Die dramatische Peripetie betrachtete von der musikalischen Seite in grundsätzlicher Weise Walter G e r s t e n b e r g und hob das Plötzliche und Unbegründete in der Musik hervor, das Oper und Instrumentalmusik gemeinsam sei, wodurch die Grenzen zwischen den beiden Bereichen aber nicht verschwimmen, sondern zu einer höheren Einheit aufgehoben werden. Vom selben Gedanken, Mozarts Dramatik vom musikalisch Unvorhergesehenen her zu fassen, waren Hellmut F e d e r h o f e r s Ausführungen zur Harmonik getragen. Die Aufnahme von Tänzen in die Oper und ihre dramaturgische Anwendung als rhythmisch-metrische Modelle behandelte Denés B a r t h a.

Die Begriffe Typus und Modell werden heute ebenso häufig wie leichtfertig angewandt. Christoph-Hellmut M a h l i n g suchte daher den allgemeineren des Typus, der wohl charakteristische Züge mitenthält (z. B. Bravourarie oder Da-Capo-Arie), von dem etwas konkreteren der, im speziellen Falle, dramatischen Modelle zu unterscheiden. Die Stellung Mozarts im Repertoire an Arienformen, das im Laufe des 18. Jahrhunderts reicher wurde, mit welchem Prozeß eine Auflösung der festen Form der Da-Capo-Arie Hand in Hand ging,

legte Sieghart Döhring dar. Eine eingehende Analyse des großen Quartetts aus dem *Idomeneo* nach formal-musikalischen wie dramaturgischen Gesichtspunkten trug Daniel H e a r t z vor. István Kecskeméti führte eine große Anzahl thematischer Ähnlichkeiten zwischen Opern und Klavierkonzerten Mozarts an. Gernot Gruber, der ähnlich wie Mahling die Inangriffnahme einer Art Modell-Katalog anregte, versuchte das musikalisch Bedeutungsvolle in der *Zauberflöte* mit der Illusion der Spontaneität in Beziehung zu setzen.

Karl-Heinz Köhler bewies in seinem Referat einmal mehr, daß philologische Akribie sehr wohl für Stilkritik und Schaffenschronologie fruchtbar sein kann. So konnte Köhler durch den Vergleich der Anlage des Autographs mit einer zeitgenössischen Berliner Sekundärquelle eine erste, rezitativische Fassung des Duets Nr. 14 „*Aprite, presto aprite*“ aus *Le nozze di Figaro* nachweisen. Seine Ausführungen wie auch die der anderen Referenten werden mit einer Zusammenfassung der Diskussionsergebnisse im Mozart-Jahrbuch gedruckt werden.

Bereichert wurde das Tagungsprogramm durch die gebotene Möglichkeit, Aufführungen der Salzburger Festspiele zu besuchen sowie durch gesellschaftliche Veranstaltungen, die die persönliche Kontaktnahme und den Gedankenaustausch erleichterten.

Eine Gedenkstunde widmete die Stiftung dem im Vorjahr verstorbenen Mozartforscher, Komponisten und Dirigenten MD Ernst Hess. Die Gedenkworte sprach Franz Giegling. In Hess' Persönlichkeit war der Praktiker mit dem Wissenschaftler in seltener Weise verbunden, so daß seine doppelten Erfahrungen für ein Unternehmen wie die Neue Mozart-Ausgabe zu unschätzbarem Wert wurden. Einen unvergeßlichen Höhepunkt, von dem niemand ahnte, daß es ein Abschluß sein sollte, fanden seine Bemühungen um einen originalen Mozart-Klang in einem Orchesterkonzert auf Originalinstrumenten, das das vorjährige Kolloquium abschloß und in dem Hess die Wiener Cappella Academica leitete.

Mit dem Wunsche, daß die Impulse des Salzburger Opernkolloquiums weitergetragen werden, darf auch von dieser Seite der Dank, den Karl Gustav F e l l e r e r als Vorsitzender des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Stiftung und ihrem Präsidenten Friedrich G e h m a c h e r ausdrückte, wiederholt werden.

„19. Jahrhundert heute“. Kasseler Musiktage 1969

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Die Kasseler Musiktage 1969 unterschieden sich in mehrfacher Hinsicht von den früheren: Einmal wurden die ehemals als besondere Tagung den Musiktagen vorausgehenden Referate und Diskussionen als Studios in die Musiktage miteinbezogen und einschließlich der Konzerte unter ein einheitliches Thema — „19. Jahrhundert heute“ — gestellt. Zum anderen war der Internationale Arbeitskreis für Musik, in den sich der frühere Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik im Sommer 1969 verwandelt hatte, alleiniger Veranstalter gegenüber mehreren Vereinigungen als Träger der Arbeitstagungen in den vergangenen Jahren. Der Internationale Arbeitskreis für Musik hat für seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat einige profilierte Persönlichkeiten gewinnen können, so daß er von dieser Basis aus allein eine solche Veranstaltung durchführen konnte. Das Thema selbst mag als ein Zeichen für die innere Wandlung des früheren Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik angesehen werden. Die Umstrukturierung hatte eine erfreuliche Anhebung des gesamten Niveaus zur Folge, wobei schwächere Programmteile um so stärker auffielen. Und das ist nicht sehr schwer, wenn man in den Konzerten etwa Alfons und Aloys Kontarsky, Klaus-Martin Ziegler mit seinen Chören und das Dänische Streichquartett aufbieten

und in den Studios vier ausgesuchte Persönlichkeiten vorstellen kann. Über die Studios soll hier berichtet werden.

Im ersten Studio referierte Carl Dahlhaus *Zur Kritik des musikalischen Wertbegriffs*, wobei er zunächst die Urteilsfunktionen des Journalisten und des Wissenschaftlers unterschied. Der Journalist konzentriert sich im wesentlichen auf die Interpretation des Werkes, der Wissenschaftler auf die stilistischen und historischen Eigenheiten und Zusammenhänge des Werkes; Gesichtspunkte, die sich in der Praxis gelegentlich überschneiden können. In der Podiumsdiskussion mit Ludwig Finscher und Diether de la Motte bedauerte denn Dahlhaus auch, daß heute größere Tages- oder Wochenzeitungen keine Essays als die dafür angemessene Form bringen (oder zumindest deren Notwendigkeit erkennen), in denen arrivierte Werke befragt werden, warum sie als Kunstwerke gelten. Auf die Beurteilung des 19. Jahrhunderts eingehend, setzte Dahlhaus die Intention einer Komposition als Werk bis hin zu Schönberg gegen die Komposition als Dokumentation eines bestimmten Punktes in der Entwicklung (wie immer diese auch verlaufen möge) der Materialbehandlung in der Avantgarde ab. Bei der Avantgarde ist nur mehr Beschreibung, kein ästhetisches Urteil möglich, die Musik von . . . bis zu Schönberg erfordert aufgrund ihrer Intention ein ästhetisches Urteil. Über den Zeitpunkt, von dem an Musik sich als Werk im Gegensatz zur Gebrauchsmusik zu verstehen gibt, sprachen Finscher und Dahlhaus ausgiebig in der Podiumsdiskussion. Warum von den zahlreichen Kompositionen des 19. Jahrhunderts in der Hauptsache Instrumentalwerke sich haben behaupten können, konnte auch in den Diskussionen (im zweiten Studio klang die Frage wieder an) nicht hinreichend geklärt werden. Sicherlich sind dabei auch gesellschaftliche Wandlungen relevant. — Wie sehr ein Werk, in dem wir rückschauend primär die ins 20. Jahrhundert weisenden Aspekte sehen, in seinem ästhetischen Wert verdächtig ist, demonstrierte Dahlhaus an Liszts sinfonischer Dichtung *Prometheus*; heute ist sie ein kompositionsgeschichtliches Dokument.

Im zweiten Studio referierten eingangs Dahlhaus und Joachim Kaiser (Süddeutsche Zeitung, München) zum Tagungsthema, an der sich anschließenden Podiumsdiskussion nahm wieder Ludwig Finscher teil. Trotz einiger Differenzen im Detail waren die Referenten sich in den Grundgedanken einig. Das 19. Jahrhundert ist noch immer ein „Kampfbegriff“ (Kaiser), wir erleben gegenwärtig den „Kampf gegen den Kampf gegen das 19. Jahrhundert“ (Dahlhaus). Daß die Wertungen über das 19. Jahrhundert meist verallgemeinert waren und z. T. auch noch sind (ein Zeichen für den Kampf gegen und dafür), liegt an der im allgemeinen noch zu wenig spezifizierten Kenntnis des Zeitabschnittes, vor allem im Bereich der Vokalmusik. Neben dem Bereich der U- und E-Musik (nach Rundfunkklassifizierung gesprochen) gibt es eine mittlere Schicht, die mit der Fassade der E-Musik Hohles verkleidet, eine gerade für jene Zeit typische Schicht des Kompositionsreservoirs. Das 19. Jahrhundert kann sinnvoll heute nicht mehr aus seinem eigenen Selbstverständnis, sondern nur aus dem Heute und den dazwischenliegenden Traditionsschichten begriffen werden. Die kultische Verklärung von Kunst nach dem Muster Bayreuths steht uns ebenso fern wie das Kennenlernen von Sinfonik durch Vierhändigspielen, ein Phänomen, dessen fehlende Auswirkungen allerdings heute auch nicht eben angenehm sich bemerkbar machen. Das vielbeschimpfte Bildungsbürgertum hatte durchaus seine Vorzüge.

Bei beiden Studios waren Referate und die zugehörigen Podiumsdiskussionen, in denen Detailfragen noch geklärt und diskutiert wurden, so in sich geschlossen, daß für die Publikumsdiskussion nur noch Zusatzfragen möglich waren. Man kann das bestenfalls aus protokollarischen Gründen bedauern, denn insgesamt hatte das Publikum wohl mehr Gewinn und Anregung von derartigen Referaten und Podiumsdiskussionen, in denen die Ergebnisse deutlicher als in den vergangenen Jahren waren. Von den Konzerten sei nur hingewiesen auf zwei Kammermusikveranstaltungen, in denen jeweils op. 34 von Johannes Brahms erklang, dessen Version als Sonate für zwei Klaviere die Brüder Kontarsky in ihrem Konzert

und dessen Version als Klavierquintett das Dänische Streichquartett mit Noel Lee spielten, sowie auf die schlechterdings unüberbietbare Aufführung von Bruckners e-moll-Messe durch das Vokalensemble Kassel, die Kantorei an St. Martin zu Kassel, den Chor der Kirchenmusikschule Schlüchtern und Bläser des Hessischen Rundfunks unter Klaus-Martin Zieglers Leitung.

Nach diesen im großen und ganzen gelungenen Musiktagen bleibt die nicht leicht einzulösende Verpflichtung, das Niveau künftig mindestens zu wahren.

Studien zur Lautenmusik

Bemerkungen zu Kurt Dorfmuellers Buch *

VON HANS RADKE, DARMSTADT

Dorfmuellers Münchner Dissertation, die 1952 angenommen und 1954 maschinenschriftlich vervielfältigt wurde, liegt nunmehr im Druck vor. Größere Ergänzungen wurden nur im I. Abschnitt, *Quellen und Dokumente*, vorgenommen. Er enthält eine ausführliche Beschreibung der Handschrift Mus. Ms. 1512 der Staatsbibliothek München und Angaben über bayerische Lautenisten sowie über Münchner Saiten- und Lautenmacher. Dorfmueller weist nach, daß Melchior und Konrad Newsidler nicht, wie A. Koczirz¹ angibt, die Brüder Hans Newsidlers waren, sondern wahrscheinlich seine Söhne. In der Übersicht über die sonstigen Quellen sind den handschriftlichen Tabulaturen wichtige Bemerkungen beige-fügt. Die Abhandlung beschränkt sich hauptsächlich auf süddeutsche Tabulaturen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts.

In dem II. Abschnitt, *Allgemeine Probleme des frühen Lautenstils*, untersucht Dorfmueller zunächst die Schlagtechnik der rechten Hand. Es fällt auf, daß schon die ältesten italienischen und deutschen Lautentabulaturen den Anschlag durch Fingersatzbezeichnungen regeln. Läufe und melodische Gänge sollen abwechselnd mit Daumen und Zeigefinger angeschlagen werden. Dorfmueller hebt hervor, daß Hans Newsidler die Wechselschlagtechnik „*die gröst kunst am lauten schlagen*“ nennt und sie eingehend behandelt, dagegen das Akkordspiel nur streift, „*als wäre es eine Selbstverständlichkeit. Das kann nur heißen, daß es ziemlich primitiv gehandhabt wurde*“. Newsidler geht mit keinem Wort auf die technischen Probleme ein, die ein „*polymelodisches*“ Spiel mit sich brächte. Auf der Laute ist ein polymelodisches Spiel von mehr als zwei Stimmen aber nur in gewissen Grenzen möglich, jedoch nur, wenn Akkordblöcke gemieden und die Stimmen gegeneinander versetzt werden. Daher werden im späteren „*gebrochenen Stil*“ der Franzosen die Akkorde auf mannigfache Weise gebrochen und die dazugehörigen Töne auf die einzelnen Stimmen verteilt. H. Judenkunigs und H. Gerles Anweisungen für das Akkordspiel, die Dorfmueller später anführt, ergänzen die Andeutungen Newsidlers. Eingehender erklärt jedoch M. Waissel² den Fingersatz der rechten Hand beim Akkordspiel. Dorfmueller betont, daß das bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Abendland vorherrschende nichtpolyphone Plektronspiel nur die Alternative Akkordspiel oder Einzelinie (Akkorddurchstreichen oder ornamentales Melodiespiel) kennt. Aus Bildarstellungen geht hervor, daß zwischen Plektrontechnik und Fingerspieltechnik enge Beziehungen bestehen. In der Übergangszeit vom Plektron- zum Fingerspiel bilden Unterarm, Hand und Saiten fast eine waagrechte Gerade. Dorfmueller glaubt, daß man bei Läufen

* Kurt Dorfmueller: *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1967. 205 S. und 6 S. Notenanhang. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 11.)

¹ DTÖ, Bd. 37, S. XXIII f.

² *Lautenbuch darin von der Tabulatur und Application der Lauten gründlicher und voller Unterricht*, Frankfurt a. d. Oder 1592, Bl. Cij Von der Application der rechten Hand.

mit dem Plektron nicht nur in einer Richtung, sondern hin und her geschlagen habe (mit wechselnden Ab- und Aufschlägen). Dies ist sehr wahrscheinlich, da der Wechselschlag mit dem Spielplättchen auch heute beim Spiel der Mandoline angewandt wird, um schnelle Passagen mit größerer Geläufigkeit ausführen zu können³. Der Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger erscheint daher „als logische Weiterbildung dieses Prinzips, als Plektrontechnik ohne Plektron“. Der Fingeranschlag, das „Zwicken“, ermöglicht aber erst das polyphone Spiel. Doch löst sich nur allmählich das frühe Fingerspiel von den Prinzipien der Plektrontechnik. Damit der Zeigefinger in einer möglichst günstigen Stellung die Saiten anschlagen kann, verlassen Unterarm und Hand im Laufe der Zeit die Parallelstellung zu den Saiten und führen eine Wendung aus, bis die Hand, wie Dorf Müller meint, zu Beginn des Generalbaßzeitalters im rechten Winkel zu den Saiten steht. Wie ein praktischer Versuch ergibt, kann die Anschlagshand nur dann mit dem Saitenbezug ungefähr einen rechten Winkel bilden, wenn der kleine Finger hinter dem Steg (Riegel) auf die Resonanzdecke gestützt wird, wie es z. B. Th. Mace⁴ fordert. Wird dagegen der kleine Finger vor dem Steg auf die Decke gesetzt, was z. B. Basset⁵ verlangt, so kann die rechte Hand nicht im rechten Winkel an die Saiten greifen und muß etwas schräger gehalten werden. Auf den Porträts von Ch. Mouton und A. Falckenhagen ist die Handhaltung korrekter wiedergegeben als auf manch anderen Bildarstellungen⁶. Man wechselte auch die Stützpunkte des kleinen Fingers, je nachdem man eine härtere oder weichere Klangfarbe erzielen wollte⁷. Es ist nun auffallend, daß M. Waissel noch 1592 die alte Arm- und Handhaltung lehrt⁸. Dieser gibt an, er habe den Unterricht von der Tabulatur und Applikation der Laute so beschrieben, wie er sie in Deutschland und Welschland von berühmten Meistern gelernt habe. Auch das Schlagen des Daumens in die hohle Hand ist die ältere Anschlagsart. N. Vallet⁹ rügt sie als großen Fehler, der Daumen muß ausgestreckt bleiben. Dorf Müller weist den Übergangscharakter der Daumen-Zeigefinger-Technik nach. Die neue Aufgabe, die der Spieltechnik gestellt wird, ist die kunstvolle Vereinigung von Akkordspiel und Melodiespiel im polyphonen Solospiel. Er meint, sonderbarerweise sei erst zu Beginn des Barockzeitalters eine Lautentechnik ausgebildet, „die einem eigentlich polyphonen Solospiel entspricht“. Da jetzt der Wechselschlag auf den oberen Chören von Mittel- und Zeigefinger ausgeführt werde, sei ein fließenderes Spiel möglich, und der Daumen könne sich im Baßbereich halten. Doch ist es auffallend, wie lange noch auf den oberen Chören die alte Art des Wechselschlags mit Daumen und Zeigefinger neben der neuen mit Mittel- und Zeige-

³ K. Wölki, *Mandoline, Gitarre, Laute. Eine Instrumentationslehre für Zupfinstrumente*, Berlin 1936, S. 6.

⁴ *Musick's Monument*, London 1676, S. 71: „lay . . . your Right Arm over the Lute, so, that you may set your Little Finger down upon the Belly of the Lute, just under the Bridge, against the Treble or Second String.“ S. 72 sagt er: „under the Bridge, about the first, 2d, 3d, or 4th. Strings; for thereabout, is its constant station.“

⁵ M. Mersenne, *Harmonie universelle, Seconde partie, Paris 1637, Traité des instrumens, Livre second, S. 77*: „En 4. lieu, le petit doigt doit estre appuyé sur la table du Luth proche du chevalet, & de la chanterelle, car ceux qui le mettent derrière ledit chevalet, contractent une mauvaise habitude, qui se change par apres en nature.“ — Vgl. auch J. B. Besard, *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603: „Primum minore digito tabulae testudinis non quidem rosam (= Rosette) versus, at paulo inferius firmiter innixo.“

⁶ G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog 2. Bd.: Zupf- und Streichinstrumente*, Köln 1912, S. 75 u. 103 die Wiedergaben der Porträts.

⁷ E. Reusner, *Erfreuliche Lauten-Lust*, Leipzig 1697, Bl. 2: „An der rechten Hand muß der kleine Finger vor dem Steg gesetzt werden, wann man lieblich spielen will; soll es aber etwas stärker klingen, kan man auch wol den kleinen Finger hinter dem Steg setzen.“

⁸ *Lautenbuch*, 1592, Bl. Bij: „der rechte Arm aber [muß] nicht zu hoch sondern fast in der mitte hinter dem Staffel [= Steg] also angeleget werde / das die Hand / etwas in die lenge gestreckt / auff dem kleinen Finger (welcher auff der Lauten aufgesetzt / stehe / vnd vnbeweglich muss gehalten werden) geführet / vnd der Zeiger vber den Daumen / der Daume aber in die Hand geschlagen werde. Welchs denn allezeit besser / vnd zu aller geschwindigkeit bequemer ist / als wenn der Zeiger vnter den Daumen in die Hand geschlagen wird.“

⁹ *Paradisus musicus testudinis*, Amsterdam 1618, Petit discours: „Il se faut aussi garder de se servir a tous coups du poulice touchant les freddons, et principalement le recourbant au dedans de la main, comme plusieurs inexperts font encor pour le lourduu, qui est vne lourde et ridicule faulte, Car le poulice doit touiours renuerter en dehors et non pas courber au dedans de la main.“

finger gebräuchlich war. J. B. Besard, der schon 1603¹⁰ die neue Art anführt, bringt noch 1617¹¹ fünf Beispiele für die alte Art des Wechselschlags. Merkwürdigerweise hält er es für besser, die Koloraturen mit Daumen und Zeigefinger zu spielen, wenn sie gar zu geschwind laufen und keine Bässe anzuschlagen sind. Auch M. Mersenne¹² bringt 1637 als Beispiel einen absteigenden Lauf auf den Chören 2–4, der abwechselnd mit Daumen und Zeigefinger ausgeführt werden soll. In französischen Tabulaturen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, z. B. in den Drucken von D. Gaultier, J. de Gallot und Ch. Mouton, wird der Daumen nicht nur als Baßfinger verwandt, sondern auch häufig zum Anschlag von Tönen einer Mittelstimme herangezogen¹³. Er muß daher nicht selten plötzlich von einem tiefen Baßchor zu einem oberen Spielchor springen.

Ferner untersucht Dorf Müller die Eigenarten der deutschen Tabulaturschrift. O. Körte¹⁴ meint, die deutsche Lautentabulatur verdanke ihre Entstehung dem Bedürfnis der Deutschen, die „Polymelodie auch in einer besonders ausgeprägten Art der Notation zum Ausdruck zu bringen“. Dagegen betont Dorf Müller mit Recht, daß die deutsche Tabulatur zwar „ein partitürähnliches Bild des Stimmverlaufes geben kann“, seltsamerweise aber „diese Möglichkeit von den Praktikern wenig genutzt“ wurde. Die Stärke der deutschen Tabulatur bestehe darin, daß jeder Griff mit einem einzigen Zeichen festgelegt werden könne. Sie biete ein gutes mündliches Verständigungsmittel. Vermutlich sei sie „vorwiegend für pädagogische Zwecke erfunden“ worden. Die meisten Lautenisten bedienen sich der „unpolyphonen“ Formen der deutschen Tabulatur. A. Schlick und H. Judenkunig reihen Noten der oberen Stimmen in Lücken des Basses ein, H. Gerle und verschiedene andere Lautenisten verlegen tiefere Stimmen in die oberste Zeile, damit die Zugehörigkeit der Griffe zu den Mensurzeichen klar zu erkennen ist. Notations- und Klangbild decken sich nur bei „waagrechter“ Einzel-Melodik und „senkrechter“ Akkordik. W. Heckel, B. Jobin und M. Newsidler wählen Zwischenformen. H. Newsidlers Notation ist in ihrer Grundlage polyphon, den einzelnen Stimmen sind durchschnittlich bestimmte Zeilen zugewiesen. Doch übernimmt er auch Eigenarten der unpolyphonen Tabulatur, indem er Lücken in einer oberen Zeile ausfüllt. Die Stimmführung ist daher nicht eindeutig zu erkennen. Dorf Müller hält es für richtig, einen notengetreu intavolierten Vokalsatz in der Übertragung möglichst seiner Vorlage anzupassen. Man kann seiner Forderung zustimmen, da manche Übertragungen, die ohne Kenntnis der Vokalvorlage vorgenommen wurden, eine vom Original abweichende Stimmführung aufweisen. S. Ochskenk bedient sich der polyphonen Darstellungsweise. Er gibt die Stimmführung seiner vier- und fünfstimmigen Vokalvorlagen genau wieder. So ist bei Unisonostellen derselbe Griff zweimal gesetzt, bei Stimmkreuzungen steht das einen tiefen Ton andeutende Griffzeichen höher als das einen höheren Ton bezeichnende. Ochskenks Schreibweise erschwert aber, wie Dorf Müller richtig bemerkt, unnötig das Abspielen. Er findet es nun auffällig, „daß die deutsche Tabulatur in den mittleren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts mit so vielerlei Schreibformen experimentiert“ und meint, sie sei offenbar dem vollstimmigen Solospiel dieser Zeit nicht mehr gewachsen. Diese Folgerung scheint aber nicht recht zu überzeugen. So gibt M. Waissel¹⁵ 1591 an, er habe einen Teil der Stücke

¹⁰ *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603, *De modo in Testudine studendi libellus*, Bl. Xx 3'.

¹¹ *Novus Partus sive Concertationes musicae*, Augsburg 1617, *Ad artem Testudinis . . . brevis & methodica Institutio*, S. 9 f.; S. 10: „Quod si vero in diminutionibus, non simul attingendi bassi occurrant, aut, si celeriores sint, puta tales [♮] author non ero, vt prioribus duobus digitis [= Zeige- und Mittelfinger] vtare, sed potius pollice, & indice.“ Deutscher Text in *Isagoge in Artem testudinariam*, Augsburg 1617, S. 17.

¹² A. a. O., S. 85, Beispiel 16. — Auch in *Harmonicarum Libri XII*, Paris 1648, S. 23.

¹³ Mr. Gaultier Sr. de Nève (= Ennemond) et Mr. Gaultier son Cousin (= Denis), *Livre de Tablature de Pieces de Luth*, Paris (um 1672), S. 21, Takt 4–6; S. 30, Takt 6–7; S. 66, Takt 3–4; S. 79, die beiden letzten Takte. — Siehe auch A. Tessier, *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier I*, Paris 1932.

¹⁴ *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, S. 80.

¹⁵ *Tabulatura*, Frankfurt a. d. Oder 1591, Bl. Aij'.

„aus Welscher vnd Frantzösischer Tabulatur in die Deutsche bracht“. Handschriftliche Lautenbücher aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts enthalten Kompositionen, die aus der französischen in die deutsche Tabulatur übertragen worden sind, z. B. bringt Dresden 1 V 8, Tabulatur des Joachim von Loß, Übertragungen aus A. Denss 1594 und E. Hadrianus 1584 (1600). Die deutsche Lautentabulatur wurde doch wohl aus dem Grunde von der französischen verdrängt, weil diese anschaulicher und leichter zu erlernen ist.

Die rhythmischen Zeichen der Lautentabulatur sagen nichts über die Dauer der Töne in den einzelnen Stimmen aus, sondern geben nur den Zeitunterschied der aufeinanderfolgenden Griffe an. Dorf Müller räumt ein, daß die für Anfänger bestimmten Haltekreuze der Lautentabulaturen als allgemeine Hinweise zum gebundenen Spiel aufzufassen sind. Die Haltekreuze bedeuteten praktisch die Semibrevis (= |). Über diese Dauer hinaus erlösche ihre Geltung von selbst, die Verlängerung gehe in die Pause über. Die Tabulaturschrift entspreche „in ihrem andeutenden Charakter ganz der Musik, die sie darstellt“. Er schlägt vor, die „Unschärfe zwischen Bindung und Pause“ in der Übertragung durch eingeklammerte Pausen anzudeuten. Mit Recht sagt er, daß es widersinnig ist, „die Orgelmusik weniger gebunden darzustellen als die Lautenmusik“. Dorf Müllers Anschauung berührt sich mit der L. Schrades¹⁶, der meint, der Einzelton der Laute entbehre „jeder exakten Abmessung“, sobald er in einem Klangkomplex erscheine. Das kann man aber mit mehr Recht vom Clavichord behaupten, das klanglich der Laute unterlegen ist und einen schnell verklingenden, schwachen Ton besitzt. In gewissen Fällen rechnen verschiedene Lautenisten auch mit einer größeren Tondauer als einer Semibrevis. So sagt Io. Maria da Crema¹⁷, man solle bei einem Haltekreuz den Finger nicht vom Bund aufheben, „*sin che non habbia sonato il valore di 4 sequenti*“ (= 4 Semiminimen) o *di due tenute* (= 2 Minimen) o *piu o meno come fia di bisogno*. M. Waissel¹⁸, der keine Haltekreuze verwendet, jedoch den Wert eines Schlags (= Semibrevis) als Durchschnittsdauer eines Tons annimmt, verlangt in der Erklärung der beiden ersten „*Exempel vom stille halten in gemeinen Griffen*“, daß der Baßton eines Akkordes so lange ausgehalten wird, bis ein Läuflin von 8 Semiminimen gespielt ist. Damit eine Übertragung lautengemäß ist, sollte bei der Ausarbeitung der Stimmführung auch noch überprüft werden, ob die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen erlaubt.

Aus Bildardarstellungen geht hervor, daß vor 1500 bis ins 16. Jahrhundert hinein die Laute vornehmlich als Ensembleinstrument verwandt wurde. Dorf Müller vermutet, die Laute habe im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten einen einstimmigen Satz oder einen von sehr wenigen Stimmen ausgeführt, da die Lautenbearbeitungen polyphoner Vorlagen um so dünnstimmiger sind, je früher sie geschrieben wurden. Trotz ihrer „unpolyphonen“ Spieltechnik würde sich die Laute „ohne Widerspruch in den allgemeinen Musizierstil der Zeit einfügen“. Von dieser im Ensemble angewandten Polyphonie unterscheidet Dorf Müller die spätere, zweite Art, die im solistischen Solospiel des 16. Jahrhunderts erscheint. Hauptvertreter ist die Fantasia mit Durchimitationen; sie neigt ihrem Wesen nach zur Scheinpolyphonie.

Dorf Müller nimmt an, die für Anfänger bestimmten Tenor-Baß-Sätze einer ursprünglich 3- oder 4stimmigen Vokalvorlage seien nicht als Solostücke gedacht. Er führt H. Judenkunig an, der in seiner Anleitung zum Intavolieren fordert, den zweistimmigen Tenor-Baß-Satz in die Oberquart zu transponieren, „*dan die discant Lautten sol allezeit ayn quart höher gezogen sein dann die grosser Lautten / wann zwen zusammen schlagen wollen*“. Aus dieser Stelle gehe hervor, daß der Tenor-Baß-Satz für das Zusammenspiel bestimmt und der Diskant durch eine Diskantlaute zu ergänzen sei. Er empfiehlt mit Recht den Herausgebern alter Lautenmusik, den Tenor-Baß-Sätzen einen Diskantpart gesondert beizugeben.

¹⁶ Luys Milan. *Musikalische Werke*. Publikationen älterer Musik, 2. Leipzig 1927, S. VIII.

¹⁷ *Intabolutura di Lauto, Libro terzo, Venedig 1546, Regola alli lettori* Bl. 2'.

¹⁸ *Lautenbuch*, 1592.

Da bei J. A. Dalza (1508) in den Sätzen für zwei Lauten die Discantlaute zum großen Teil als kolorierendes Melodieinstrument gebraucht wird, hält Dorf Müller es für wahrscheinlich, daß das ornamentale Melodiespiel „eine elementare Form der Lautenpraxis“ darstellt. Man kann ihm hierin sicher beistimmen. Körte¹⁹ deutet einen Teil der merkwürdigen chromatischen Erscheinungen in den frühen Tabulaturen als erste tastende Versuche, „durch Chromatik zu modulieren“. Dagegen stellt Dorf Müller fest, daß diese Chromatismen auf alte Prinzipien zurückweisen und wohl aus der Dualität von Klang und Melos herzuleiten sind. „Das Chroma bildet einen Bestandteil der Koloratur.“ Die Häufigkeit der Akzidentenschwankung beweist, daß die Akzidentienwahl im Prinzip frei ist. Die melodischen Kräfte (das Leittonprinzip) sind noch nicht mit der Harmonik verschmolzen. Die Akkorde, meist reine Dreiklänge, werden großenteils beziehungslos nebeneinandergestellt. Der Baß ist klangliches Fundament, er bringt weniger Erhöhungen und mehr Erniedrigungen als die oberen Stimmen. Die Querstände dürfen nicht in der Übertragung beseitigt werden, sie gehören zum Stil.

Nach Dorf Müllers Meinung spricht viel dafür, daß die Baßsaiten der Laute ursprünglich meist leer angeschlagen wurden und das Greifen auf ihnen erst allmählich aufkam. So hielt das volkstümliche Lautenspiel der Zeit noch am starren Bordungebrauch fest, wie aus H. Newsidlers Judentanz (1544) und W. Heckels Tänzen im „Leyrer Zug“ (1556) hervorgeht. In den Basses dances und Branlen bei P. Attaignant (1529) wird die kolorierte Oberstimme fragmentarisch durch einen Baß gestützt, der die leeren Saiten bevorzugt. H. Gerle (1532) verwirft es, wenn der 7. Chor einen Ganzton unter den 6. gestimmt und nur als „Abzug“ gebraucht wird. Hieraus geht hervor, daß der im 16. Jahrhundert eingeführte 7. Chor ursprünglich als leerer Bordun gedacht war. Ebenso wird es wohl auch mit dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts eingeführten 6. Chor gewesen sein. Dorf Müller meint, der 7. Chor sei wie die folgenden „im allgemeinen leer gespielter Baß“ geblieben. Wenn auch einige Autoren, die für die ältere Lautenstimmung schrieben, die tiefen Chöre vom 7. oder 8. an nur als leere Bässe gebrauchten, so verlangten andere das Übergreifen dieser beiden Chöre²⁰. Bei den theorbierten Lauten (italienischer und niederländischer Typ) konnten die Chöre vom 8. oder 9. an nicht verkürzt werden, da sie nicht über den Griffbrettsattel liefen und neben dem Griffbrett angeordnet waren. Obwohl die diatonisch angeordneten Baßchöre der 11chörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung tonartgemäß umgestimmt wurden, wurde in der Regel der 7. und auch noch der 8. Chor übergriffen, der 9. (der drittunterste) aber ganz selten²¹. S. L. Weiß, der schon ein 13chöriges Instrument benutzt, übergreift sogar mitunter den 10. Chor, aber nur wie den 9. im ersten Bund²².

Nach Dorf Müllers Feststellung pflegt die Laute „als ursprünglich unpolyphones Instrument koloristisches Melodiespiel“ und überdeckt durch Verselbständigung des Laufwerks die Polyphonie der Vorlage und gestaltet sie paraphrasierend um. Die Lautenisten übernehmen präambelhafte Züge und tanzartige Elemente in ihre Vokalbearbeitungen. Dorf Müller kommt zu folgendem wichtigen Ergebnis: „Die instrumentalen Praktiken des Mittelalters und des Barock fließen ohne Bruch ineinander über. Viele Erscheinungen, die man als neu oder als Zeugnisse noch unsicheren Experimentierens auffaßte, zeigen sich bei näherem Zusehen als Rückgriffe auf alte Prinzipien. Dazu gehören die Koloratur, die Chromatik, die klangliche Akkordik. Wirklich neu sind dagegen wohl die Ansätze zur funktionalen Harmonik, d. h. zur völligen Verschmelzung der klanglichen und melischen Kräfte.“

¹⁹ A. a. O., S. 83 f.

²⁰ Über das Übergreifen der tiefen Baßchöre siehe Mf XVI, 1963, S. 37 ff.

²¹ Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Alt Prag 1701, S. 284: „Infimi duo chori nunquam laevae manus tanguntur digitis, tertius autem admodum raro.“

²² H. Neemann, *Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts*. Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale Bd. 12, Braunschweig 1939, S. 75, 119.

Der III. Abschnitt enthält Besprechungen der Vokalübertragungen von Mus. Ms. 1512, Bemerkungen zum Präambelstil derselben Tabulatur, Bemerkungen zu den Lautentänzen, Inhaltsangaben der Drucke H. Newsidlers von 1544 (III), 1547 und 1549 mit Anführung von Konkordanzen sowie einen Bildanhang. Dorf Müllers tieferschürfende Arbeit ist ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der älteren Lautenmusik. Sie ergänzt und berichtigt O. Körtes Abhandlung. Nur in einigen Fällen kann man auch eine andere Meinung vertreten als Dorf Müller.

Ein paar Korrekturen konnten nicht mehr ausgeführt werden. S. 71: in Zeile 4 und 5 fehlen 2 Zeichen. Es muß heißen:

- 1 „das klein Eins“ und
X „das groß Eins“

S. 197 ff.: Durch die in letzter Minute erfolgte Einbeziehung des Bildanhangs in die Seitenzählung sind im Register alle die Seitenangaben falsch, die sich auf das Literaturverzeichnis beziehen. Bei Seite 177 und 178 ist jeweils 1 zu addieren, bei Seite 179 ff. sind jeweils 12 zu addieren.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Sommersemester 1970

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. K i r c h m e y e r: Johannes Brahms (2) — Einführung in das Hören von Opern (2).

Basel. Prof. Dr. H. O e s c h: Arnold Schönberg (1) — Ü: Ü im Anschluß an die Vorlesung (1) — Haupt-S: Richard Wagner und die Folgen (mit Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n) (2) — Grundseminar: Grundformen der mehrstimmigen Musik im hohen Mittelalter (durch Dr. W. A r l t) (2) — Ethnomusikologie: Lektüre ausgewählter altchinesischer Quellen (2) — Paläographie der Musik: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. Jahrhunderts (mit Ü) (durch Dr. W. A r l t) (3) — Kolloquium: Der Rhythmus des Chorals im Mittelalter (zusammen mit Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n und Dr. W. A r l t) (2).

Lektor Dr. E. M o h r: Formalanalytische Übungen an kleinen Klavierwerken des 19. Jahrhunderts (1) — Ü: Ü im Generalbaßspiel (1).

Lektor Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n: Instrumentenkunde: Probleme der Klassifikation (2).

Berlin. *Freie Universität.* Prof. Dr. R. S t e p h a n: Geschichte der Zwölftonmusik und der seriellen Musik (2) — Doktoranden-Coll. (2) — Haupt-S: Ü zur Kammermusik Beethovens (2).

Prof. Dr. K. R e i n h a r d: Doktoranden-Coll. (2) — Haupt-S: Das Werk des Buhurizade İtrî (2) — Pros: Wesenszüge naturvölkischer Musik (2).

Ober-Ass. Dr. A. L i e b e: Ü: Die Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Wiss. Ass. Dr. R. B r i n k m a n n: Pros: Wagners romantische Opern (2).

Wiss. Ass. Dr. T. K n e i f: Colloquium: Sozialistische Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. D ö h l: Ü: Analyse (2) — Ü: Neue Musik (2). — Ü: Kontrapunkt I (1) — Ü: Harmonielehre I (1) — Ü: Kontrapunkt II (1) — Ü: Harmonielehre II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. J.-P. R e i c h e: Ü: Übung zur instrumentalen Volksmusik der Türkei (2).