

dieses Gesetzes wohnen. Ausländer erhalten für ihre wissenschaftliche Ausgabe nur einen Urheberrechtsschutz, wenn ihre Ausgabe zuerst, oder wenigstens innerhalb einer Frist von 30 Tagen nach dem Erscheinen im Ausland, in der Bundesrepublik Deutschland herauskommt. Ansonsten genießt der Ausländer Schutz nur dann, wenn der gegenseitige Schutz durch Staatsverträge vereinbart worden ist. Durch Rechtsverordnung des Bundesministeriums des Innern kann außerdem der Schutz für Ausländer eingeschränkt werden, „die keinem Mitgliedstaat der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst angehören und zur Zeit des Erscheinens des Werkes weder im Geltungsbereich dieses Gesetzes noch in einem anderen Mitgliedsstaat ihren Wohnsitz haben, wenn der Staat, dem sie angehören, deutschen Staatsangehörigen für ihre Werke keinen genügenden Schutz gewährt“. Dies gilt aber eben nur für den Verfasser von Werken, die nach § 70 geschützt werden. Der Herausgeber eines Erstdruckes ist, wie bereits dargestellt wurde, von dieser Regelung ausgenommen.

Musikmachen und Musikwerk*

VON ARNOLD FEIL, TÜBINGEN

August Halm, der bedeutende württembergische Musikschriftsteller und Musiker, hat gesagt: „Unter *musikalischem Rhythmus* stellt sich jeder ungefähr das vor, was dieser auch wirklich ist; ich darf mich also wohl davon dispensieren, sein Wesen zu erklären, den Begriff zu definieren“¹. Diese Bemerkung war Halm nötig erschienen, weil er vermeiden mußte, was in der Tat kaum möglich ist, eine Definition des musikalischen Rhythmus. Diese Bemerkung war aber auch möglich, weil Halm sich tatsächlich auf einen Konsensus der Meinungen stützen, und vor allem weil er auf dessen Richtigkeit bauen konnte. Überlegt man, was musikalische Improvisation sei, so mag man wohl annehmen, für sie gelte das nämliche: auch Improvisation sei in Wirklichkeit das, was jeder sich ungefähr darunter vorstellt; ja man möchte meinen, im Gegensatz zum musikalischen Rhythmus lasse sich Improvisation sehr wohl definieren; etwa so: „Unter *musikalischer Improvisation* versteht man das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung . . . Improvisation ist eine der schriftlichen Gestaltungsweise (Komposition im engeren Sinne) entgegengesetzte, wenn auch von ihr nicht immer scharf getrennte, und mit ihr durch zahlreiche Übergänge verbundene musikalische Schaffensart . . . Alle Formen der Improvisation haben eines gemeinsam: das Moment des Unvorbereiteten, Spontanen gegenüber dem Prämeditierten“². Diese Definition scheint erschöpfend wiederzugeben, was man unter Improvisation versteht. Es zeigt sich jedoch, daß die zugrunde liegende Vorstellung das Phänomen nicht ganz umfaßt.

*) Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten an der Universität Tübingen am 1. Juli 1966.

¹ Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart 1947, XLI.

² Ernest T. Ferand: Artikel *Improvisation*, MGG VI, 1957, 1093 f.

Der Begriff Musik ist für uns, scheinbar von alters her, untrennbar verknüpft mit der Vorstellung, daß alle Musik komponiert sei, nur komponiert sein könne. Von dieser Vorstellung ist die andere abhängig: Improvisation ist Komposition aus dem Stegreif. Der so bestimmte Vorstellungsbereich von Musik wird im 19. Jahrhundert tief beeinflußt von dem neuen Gedanken, daß nicht die Improvisation Stegreifkomposition sei, sondern daß umgekehrt der schöpferische Musiker beim Komponieren zur Kristallisation zwingt, was ursprünglich im improvisatorischen Bereich beheimatet ist. In unserem Musikbegriff fließen also verschiedene Vorstellungen, die das Verhältnis von Improvisation und Komposition bei der Entstehung von Musik betreffen, zusammen³. Offenbar gilt einerseits: Die Regeln für die Komposition binden den Komponisten und den, der improvisiert, gleichermaßen, der eine arbeitet lediglich sorgfältig aus, was der andere im Augenblick des Musizierens nur unvollkommen hervorbringen kann; Komposition und Improvisation sind Möglichkeiten ein und desselben Vorgangs. Eben dies behaupten andererseits auch die Musiker seit dem 19. Jahrhundert, die allerdings den Gedanken umgedacht haben⁴. Sie, denen die Musik „Tonsprache“ ist und zur Darstellung dessen dient, was die Wortsprache nicht auszudrücken vermag⁵, sie gehen von der Intuition aus, das heißt musikalisch: von einer Art Improvisation, denn nur die Intuition scheint zu garantieren, daß die Empfindung, der der schöpferische Musiker Ausdruck verleiht, im Hörer den rechten Widerhall findet und sich in seiner Seele zur Empfindung zurückverwandelt. Denjenigen, die so denken, liegt es nahe, die schriftliche Fixierung des musikalischen Einfalls ebenso wie seine Entfaltung und Entwicklung in der Komposition für einen Behelf anzusehen, mit dem man den Schöpfungsakt wiederholbar machen kann.

So zugespitzt hat zwar erst Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* den Gedanken formuliert⁶. Aber spricht nicht Robert Schumann im Grunde dasselbe aus: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht!“ Ist es nicht wirklich so, daß musikalisches Schaffen darin besteht, den aus einer Art von Improvisation geborenen Einfall in Notenschrift zu bannen, ihn sodann in der Komposition schriftlich zu entwickeln und ihn schließlich wieder aus dem Banne der Schrift zu erlösen zum Klang, das heißt ihn zurückzuführen in den Bereich des Improvisatorischen, woher er gekommen war? „Man stelle sich die Situation des Schaffenden vor:“ lesen wir bei Wilhelm Furtwängler 1934, „Sein Ausgangspunkt ist das Nichts, sozusagen das Chaos; sein Ende das gestaltete Werk. Der Weg dahin, also um im Bilde zu bleiben das ‚Gestaltwerden‘ des Chaos, vollzieht sich ihm im Akt der Improvisation.“

³ Ernest T. Ferand, a. a. O.: „Es ist im allgemeinen üblich geworden, improvisatorische Äußerungen im Rahmen der ‚Ausführungspraxis‘ zu behandeln (Haas, Schering u. a.), obzwar dies, streng genommen, nur zum Teil gerechtfertigt erscheint; überschneiden sich doch in der Improvisation Fragen von Werk und Wiedergabe, Kompositionslehre und Ausführungspraxis. In der Improvisation treffen sich Komponist und Ausführer, die in der Vergangenheit oft genug gleichwertige Partner, sogar ein und dieselbe Person sein konnten.“

⁴ Den eigentlichen Prozeß dieses Umdenkens beschreibt Georg von Dadelsen im Hinblick auf die Komposition als Technik: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Diss. Berlin (FU) 1951 (masch.), und unter besonderer Berücksichtigung von Persönlichkeit und Werk Robert Schumanns: *Robert Schumann und die Musik Badis*, AfMw XIV, 1957, 46—59.

⁵ Vgl. Paul Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1926, insbesondere die anregenden Kapitel, die die musikalische Romantik behandeln.

⁶ Italienisch Triest 1907, deutsch Leipzig 1916: „Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten.“

Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens; frei in den Raum hinausschwingend, als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam Abbild eines seelischen Geschehens. Dieses ‚seelische Geschehen‘, als ein organisch-selbsttätiger Prozeß, kann nicht gewollt, erzwungen, nicht auf logische Weise erdacht, errechnet oder irgendwie zusammengesetzt werden. Es hat seine eigene Logik, die, auf psychischen Gesetzen fußend, nicht weniger naturgegeben, nicht weniger unerbittlich ist als alle exakte Logik. Den Gesetzen organischen Lebens entsprechend hat jedes solche ‚seelische‘ Geschehen, das ein musikalisches Werk darstellt, in sich die Tendenz, sich zu ‚vollenden‘; dieser Tendenz, nicht irgendeiner willkürlichen Konvention, entspringen die sogenannten musikalischen ‚Formen‘, soweit sie gewachsen, also naturgegeben sind, die Liedform, Sonate, Fuge usw. Eine ‚sich vollendende Improvisation‘ — so können wir also ein Musikstück bezeichnen; sich vollendend im Ausschwingen der ihm eigenen musikalischen Form, und doch in jedem seiner Momente, von Anfang bis Ende, Improvisation. Dies das Werk vom Schöpfer aus gesehen“⁷.

Improvisation, Komposition und Reproduktion scheinen also ineinander verschlungen, natürlicherweise und eng ineinander verschlungen, und kein Faktor scheint ohne die anderen zu existieren. Indessen, der eine der drei Faktoren, die, wie es scheint, so natürlich zusammenwirken, die Komposition, ist an eine Erscheinung gebunden, die nicht aller Musik eigen ist, sondern nur der europäisch-abendländischen, an die Notenschrift. Zwar kennen auch andere Kulturen musikalische Schriften, aber diese sind nirgendwo von wesentlicher, von das Wesen der Musik bestimmender Bedeutung; entweder dienen sie allein der Musiktheorie, oder man benutzt sie zur Fixierung, zur Nach-Schrift, von mündlich tradierten musikalischen Erscheinungen, die unterzugehen drohen. Nirgendwo überliefern außereuropäische Tonschriften Werke der Musik wie unsere Notenschrift, nirgendwo ermöglichen sie eine musikalische Komposition in unserem Sinne⁸. Schriftliches Komponieren ist außerhalb des europäisch-abendländischen Kulturbereichs unbekannt⁹.

Wenn nun in der Verbindung Improvisation-Komposition-Reproduktion das mittlere Element ausfällt, dann kann diese Verbindung kaum so natürlich und selbstverständlich sein, wie wir zunächst anzunehmen geneigt waren: Wo es keine Komposition gibt, kann es auch keine Reproduktion geben. Dort müßte dann alle Musik improvisiert sein — wobei wiederum Improvisation wegen des fehlenden Zusammenhangs mit Komposition etwas anderes sein müßte als das, was wir Improvisation nennen¹⁰. Wir müssen also fragen: Wie kann man Musik machen,

⁷ Interpretation — eine musikalische Schröckalsfrage, Das Atlantischbuch der Musik, Berlin und Zürich 1934 (u. ö.), 612, wieder abgedruckt in Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden 1954, 79.

⁸ Erich M. von Hornbostel hat das folgendermaßen beschrieben (*Phonographierte tunesische Melodien*, SIMG VIII, 1906, wieder abgedruckt: *SbVglMw* I, 1922, 313–348): „Für den Europäer ist es erstaunlich, daß die Araber keine Notenschrift kennen und höchstwahrscheinlich auch nie gekannt haben . . . Die [tunesischen] Melodien pflanzen sich also ausschließlich durch die vokale und instrumentale Tradition fort. (Anmerkung: In seltenen Fällen hilft man sich, indem man Tonnamen aufschreibt.) Diese Eigentümlichkeit finden wir auch bei anderen orientalischen Kulturvölkern, die ausgebildete und ganz brauchbare Tonschriften besitzen (Inder, Chinesen, Japaner).“ — Vgl. auch den Artikel *Notation*, *MGG* IX, 1961, 1595 ff.

⁹ Die hier angeschnittenen Fragen hat in ähnlichem Zusammenhang jüngst Reinhold Hammerstein behandelt: *Musik als Komposition und Interpretation*, *DVjs* 40, 1966, 1–23.

¹⁰ Unsere Frage ist auch angeregt von Ewald Jammers: *Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift*, *DVjs* 32, 1958, 572: „Der Gegensatz zur schriftlichen Fixierung der Musik ist nicht die Improvisation, sondern die mündliche Tradition“.

wenn man weder eine Komposition — und also auch keine Reproduktion — noch in unserem Sinne Improvisation kennt? Wie macht man Musik außerhalb des europäisch-abendländischen Kulturbereichs?

Wenn ein Musiker, etwa des Vorderen Orients, wenn zum Beispiel ein arabischer Musiker singt oder spielt, kann er sich dafür zwar auf keine schriftliche Fixierung stützen, trotzdem „improvisiert“ er nicht. Er ist gebunden, wenn auch nicht an eine Komposition; was er „spielt“, oder anders: was er als Musik ausführt, ist ihm vorgegeben in einem „Maqām“¹¹. Dieser Begriff Maqām läßt sich weder übersetzen noch durch irgendeinen anderen musikalischen Terminus technicus ersetzen, weil in unserer Musik keine vergleichbare Erscheinung mehr bekannt ist. Wir versuchen deshalb den Begriff in der Vielfalt dessen, was er umschließt, zu ergünden und zu beschreiben — freilich nur im musikalischen Hinblick, selbst auf die Gefahr hin, daß wir diesen oder jenen Zug, der dem Nichtmusiker wesentlich ist, übersehen oder mißverstehen¹². Zunächst ist nämlich eigentümlich, daß Maqām keine im engeren Sinne musikalische Erscheinung bezeichnet, sondern allgemein die Versinnlichung von Vorstellungen, die an gewisse Bereiche und Funktionen des Lebens geknüpft und durch Anlaß und Zeit bestimmt sind. So gibt es etwa Maqāmen zum Sonnenaufgang, zum Sonnenaufgang im Frühjahr, zum Sonnenaufgang eines Frühlingstages, an dem eine Hochzeit gefeiert werden soll usw. Alle Lebensbezüge und Vorstellungen, die aus einem Anlaß und in einer bestimmten Zeit gegeben sind, die sich etwa in einem Hochzeitszeremoniell spiegeln, alle diese Lebensbezüge und Vorstellungen sind wirksam für die Maqāmen, die zu jeder Station dieses Zeremoniells gehören. Im Maqām versinnlichen sich diese Vorstellungen und Bezüge, sie verdichten sich gleichsam zu einer Musik, zu einem Tanz, zu einem Bild oder zu einem Gedicht — diese Versinnlichung kann musikalisch geschehen, muß aber nicht. Man kann einen Maqām nicht nur spielen, sondern auch malen oder dichten¹³. Nur: in welche Gestalt er auch immer gerinnt, stets bleibt — jedenfalls potentiell — die Fülle der auslösenden Vorstellungen für den Maqām

¹¹ Der entsprechende indische Begriff — um einen zu nennen — ist Raga.

¹² Vgl. Artikel *Melody-types*, Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. — Aus der Fülle der Arbeiten, die sich mit außereuropäischer Musik befassen, dabei über die Erscheinung der Maqamen und vergleichbarer Phänomene handeln und Definitionen versuchen, seien genannt: Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, *Phonographierte indische Melodien*, SIMG V, 1904, wieder abgedruckt: SbVglMw I, 1922, 253—290; Abraham Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, SIMG XV, 1913/14, 1—64; Arthur H. Fox Srangways, *The Music of Hindostan*, Oxford 1914 (ausführliche Besprechung durch Robert Lachmann: *Ein grundlegendes Werk über die Musik Indiens*, AfMw VI, 1924, 484—490); Radhesyan Purohit, *Die klassische Musik Indiens*, NZfM 1962, 65—70; Jürgen Elsner, *Rukbanī. Zu Prinzipien vorderorientalischer Musikpraxis*, Beiträge zur Musikwissenschaft VII, 1965, 169—183; P. Sambamurthy, *Grundlagen der indischen Musik*, Sonderheft Indische Musik der Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 113—114. — Die Dissertation von Gültekin Oransay, *Die melodische Linie und der Begriff Makam in der traditionellen türkischen Musik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Ankara (August) 1966, erschien erst nach Abschluß dieses Vortragsmanuskriptes.

¹³ Vgl. etwa Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, SbVglMw I, 1922, 283: „Nach orientalischer Weise entspricht dem Ragabegriff eine symbolisch-mythologische Personifikation, die in bildlichen Darstellungen Ausdruck findet“. Man vergleiche auch das Bild des indischen Raga Malkus bei Robert Lachmann: *Musik des Orients*, Breslau 1929, Abb. 9, oder die Beschreibung der Bhairavi-Ragini bei Govindrav Dantale, Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 142: „Die Bhairavi-Ragini, die ‚Gattin‘ des Bhairav-Raga, wird so geschildert: Sie sitze auf dem wunderschönen Berggipfel des Kailasa (einem mythischen, im Himalaya gelegenen Berg, der zum Reich Shivas gehörte) auf einem Kristall und bete den Mahadeva, den Gott Shiva, an und verehere ihn; sie halte in ihren Händen eine Manjira (eine Art Cymbal, ein Instrument, das aus zwei zusammengebundenen Messingschalen besteht, die zur Tonerzeugung aneinander geschlagen werden), sei von gelber Hautfarbe und habe riesige Augen“. — Die Maqamen des Hariri hat Friedrich Rückert bekanntlich ins Deutsche übersetzt (*Verwandlungen des Abu Seid von Derug*, 1826—1837) und merkwürdigerweise damit in unserer Literatur eine Art neuer Gattung angeregt. Ebenso merkwürdig ist, daß Robert Schumann Rückerts Maqamen des Hariri als Musik wiedergegeben hat: *Bilder aus Osten*, Sechs Improptus für Klavier zu 4 Händen, op. 66, 1848.

wirksam, seine Ausformung ist gleichsam eine Funktion der an Anlaß und Zeit gebundenen Vorstellungen. Es ist deshalb nicht möglich, einen Maqām, der an eine Jahreszeit, an eine Tageszeit und an einen Anlaß gebunden ist, zu anderer Zeit und Gelegenheit zu spielen. Jeder gute Musiker wird die diesbezügliche Forderung eines Fremden ablehnen.

Nun, dies gerade können wir verstehen: Auch wir singen an Ostern nicht „*Ich steh an Deiner Krippen hier*“ und an Weihnachten nicht „*Der Mai ist gekommen*“ — übrigens auch nicht „*Fuchs du hast die Gans gestohlen*“. In Karl Valentins, des großen Münchener Komikers, berühmter Szene *Das Christbaumbreitl* sollen die Kinder auf dem Höhepunkt in festlicher Stimmung ein Weihnachtslied singen — und sie singen „*Fuchs du hast die Gans gestohlen*“. Ausgelöst wird dieses Lied zwar dadurch, daß die Kinder die Herkunft des Geschenks für die Mutter erklären: die Guten haben es beim Oberpollinger gestohlen. Aber die geradezu unheimliche Komik dieser Szene hat ihre Ursache darin, daß das Lied, das sie anstimmen, nicht „stimmt“¹⁴. Einzelne unserer Volks- und Kirchenlieder lassen also noch erkennen, daß sie an Zeit und Anlaß, daß sie ursprünglich an Lebenszusammenhänge gebunden sind. Sonst freilich ist Musik heute ein autonomer Bereich; selbst die Tanzmusik hat ihre Funktion weitgehend eingebüßt und ist nur mehr Bewegungsstimulans, dafür allerdings hat eine Musik, die wir untergegangen wähnten, ihre alte Aufgabe wiedererlangt, die Militär- und Marschmusik.

Halten wir fest: Der Begriff Maqām nennt den Weg von allgemeinen, an Zeit und Lebensfunktionen gebundenen Vorstellungen zu Musik, Tanz, Bild oder Sprache, er nennt den Gerinnungsprozeß, in dem allgemeine Vorstellungen zu Musik, Tanz, Bild oder Sprache werden. Und doch ist Maqām zugleich *terminus technicus*, der eine musikalische Sache definiert. Für den Musiker ist im Maqām nämlich die gesamte Information enthalten, die er für die musikalische Ausformung als Voraussetzung benötigt. Zunächst sind darin verschlüsselt:

1. das im besonderen Falle gültige Tonsystem;
2. die aus diesem Tonsystem zu treffende Auswahl der Töne;
3. die Anordnung der zur Verfügung stehenden Töne, das heißt die Lage der Haupt- und Nebentöne und ihr gegenseitiges Verhältnis.

Damit ist die Voraussetzung für die Musik überhaupt gegeben. Im Maqām sind sodann — die Musik, die zu spielen ist, näher bestimmend — verschlüsselt:

4. der Modus, und zwar in melodischen Wendungen, etwa Initial- und Finalformeln; der Maqām gibt den Schatz von melodischen Formeln an, der in dem besonderen Falle zu verwenden ist, er stellt gleichsam das melodische Material zur Verfügung;
5. Anweisungen für die Anlage des Ganzen und für die Abschnittsbildung;
6. Anweisungen für den musikalischen Vortrag.

¹⁴ Noch in Karl Valentins *Gesammelten Werken*, München 1961, ist die Szene falsch wiedergegeben, obwohl Kurt Horwitz sie bereits 1958 richtiggestellt hat (Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe, Nr. 314, vom 15. November 1958, Blatt 11). Horwitz hat übrigens auch, ebenso wie Wilhelm Hausenstein, darauf hingewiesen, daß die Texte im Grunde nur lesen und verstehen kann, wer die Valentinschen Szenen gesehen hat (oder sie wenigstens von Schallplatten kennt) und sich erinnern kann: Was gedruckt vorliegt, ist eine Art Nachschrift, die die Vorstellung der Wirklichkeit lebendigen Theaterspiels nur verstehen läßt, wenn eine Erinnerung wirksam ist.

Der Maqām gibt also die Voraussetzungen zur Musik sowie Hinweise für das auszuformende Stück und seinen Vortrag. Mehr nicht! Maqām bedeutet weder nur Tonleiter, wie manche orientalischen Musiker vereinfachend erklären (wobei allerdings zu bedenken ist, daß für den Orientalen Tonleiter mehr bedeutet als für uns), noch — von Ausnahmen abgesehen — faßbares Modell. Rabindranath Tagore hat zwar den dem Maqām entsprechenden indischen Begriff, Rāga, mit „Melody-Type“ übersetzt, er hat damit aber die Erscheinung wohl schärfer als möglich umrissen, ähnlich wie die europäischen Musikethnologen, die darin eine Art „Thema“ sehen möchten, das nicht selbst, sondern nur in seinen Variationen existiert¹⁵. Maqām bezeichnet vielmehr einen Vorstellungsbereich, von dem die Musik eine Funktion ist, und den Weg, der aus diesem Bereich zur Musik führt¹⁶. Das Stück Musik selbst aber gibt er nicht¹⁷. Wie und wie weit der Musiker den im Maqām angezeigten Weg geht, bleibt ihm überlassen. Dementsprechend können die Ausformungen ein und desselben Maqāms nicht nur durch verschiedene Musiker, sondern auch durch ein und denselben Musiker ganz verschieden sein. Otto Abraham und Erich von Hornbostel berichten, ein indischer Musiker habe ihnen ein und denselben Rāga dreimal vorgespielt, sie hätten zunächst aber den Eindruck dreier völlig verschiedener Musikstücke gehabt; umgekehrt hätten sie auch bei sorgfältiger Analyse zweier Rāgas, die sich nach den Angaben Tagores in wesentlichen Zügen unterscheiden sollten, keine Unterschiede entdecken können¹⁸. Abraham und Hornbostel standen vor einem Rätsel, vor der rätselhaften Erscheinung einer fremden Musikvorstellung. Diese Musik ist weder komponiert noch improvisiert, der Musiker musiziert nicht einmal das, was wir Variationen über ein „Thema“ nennen, sondern er spielt oder singt im gegebenen Falle den Maqām selbst, den einen dafür bestimmten Maqām und nichts anderes. Dieser ist ihm für sein Musikmachen Vorschrift (obgleich nicht geschrieben!), die er auszuführen hat und die er so ausführt, wie er es von anderen Musikern gelernt hat, wie er es bewahrt und an andere Musiker weitergeben wird¹⁹. Tausende von Maqāmen sind bekannt, gleichsam für alle Stationen, für jede Stunde des Lebens — zur Zeit Krishnas, des mythischen Königs, sagt man, seien in Indien 16 000 Rāgas in Gebrauch gewesen²⁰ —, tausende sind auch heute namentlich bekannt²¹, freilich nicht alle in der Praxis

¹⁵ Jürgen Elsner versucht das Verfahren der Ausformung von Maqamen zu klären: *Rukbanī. Zu Prinzipien vorderorientalischer Musizierpraxis*, Beiträge zur Musikwissenschaft VII, 1965, 169–183. Seine weiteren Untersuchungen, über die er auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1965 in Coburg und auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig 1966 berichtet hat, haben die Unterscheidung notwendig gemacht zwischen einem „Prinzip der Variantenbildung“ und einem „Variabilitätsprinzip“.

¹⁶ Vgl. etwa P. Sambamurthy: *Grundlagen der Indischen Musik*, Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 113: „Der indische Musiker ist in erster Linie bestrebt, den Raga, in dem das betreffende Musikstück erdacht ist, in der Melodie zu charakterisieren.“

¹⁷ Die Untersuchungen von Gerd Schönfelder zum chinesischen Ban-Prinzip (vorgetragen in Coburg 1965) und zur melodischen Gerüstgestalt des Ōrlhuang und ihrer interpretatorischen Realisation (vorgetragen in Leipzig 1966) belegen eindrucksvoll die einem europäischen Musiker kaum begreiflichen Zusammenhänge, aus denen Maqamen zu Musik gerinnen: Der Musik einer ganzen Oper kann ein einziger Maqam zugrunde liegen, dessen Ausformungen jeweils durch die typischen Theaterszenen bestimmt sind.

¹⁸ Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel: *SbVglMw I*, 1922, 280 f.

¹⁹ Vgl. Edith Gerson-Kiwi: *Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang*, Festschrift Zoltano Kodály Octogenario Sacrum, Budapest 1962, 127–132.

²⁰ Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel: *SbVglMw I*, 1922, 283.

²¹ Die Maqamen tragen Namen — ähnlich wie die „Weisen“ der Einstimmigkeit des Mittelalters. Auf Maqamen, das heißt auf Weisen des Vortrags, deuten zum Beispiel auch die Überschriften mancher Psalmen, etwa (Psalm 22): „Ein Psalm Davids, vorzustimmen nach der Weise ‚Die Hirschkuh, die früh gejagt wird‘“. — Viele Maqamen sind, wenn auch manchmal unter verschiedenen Namen, weit verbreitet; zu manchen Namen gehören in verschiedenen Gegenden ganz verschiedene Maqamen.

verwendet. Sie bilden das Repertoire einer Musik, die allein im gegenwärtigen Erklängen, allein im Augenblick der jeweils neuen Ausführung existiert und die doch immer dieselbe, immer die alte ist. Denn: Maqām bedeutet eher Gesetz der Ausführung als Freiheit zur Improvisation. Die Kunst des Musikers besteht nicht im freien Erfinden, sondern in der guten, überzeugenden und insofern immer wieder neuen, das heißt schöpferischen Ausführung eines Vorgegebenen — eines Vorgegebenen, das nicht Werk, sondern Gesetz ist²².

Wie verschieden ist der dort zugrunde liegende Musikbegriff von unserem heutigen! Wir gehen vom Werk aus, vom Werk eines einzelnen Schöpfers, das eine fertige Sache, eine *res facta*, ist und in der Ausführung gleichsam von einem Aggregatzustand, dem schriftlichen, in einen anderen, den des Erklängen, übergeführt werden muß. Uns entsteht Musik in voneinander getrennten Phasen: in Komposition und klanglicher Realisierung des Komponierten. Dabei sehen wir im Komponieren einen schöpferischen, den eigentlich produktiven Akt, in der klanglichen Realisierung nur den nachschöpferischen. Der Komponist erfindet frei und schafft Musik, indem er aufschreibt, indem er angibt, was der praktische Musiker auszuführen hat. Was der Niederschrift auch immer vorausgegangen sein mag, wohin immer sie führen soll, in ihr, in der schriftlichen Komposition, scheint die musikalische Substanz zu kristallisieren, in der Komposition sehen wir das Werk des Schöpfers. „Werk“ — der Begriff fesselt. Es scheint, als manifestiere sich in ihm allein das Geistige an der Musik; der Komposition, so scheint es, ist größere Realität des Geistigen zuzumessen als dem Erklängen. Dann allerdings liegt der Gedanke nahe: *„Stumm imaginatives Lesen von Musik könnte das laute Spielen ebenso überflüssig machen wie etwa das Lesen von Schrift das Sprechen, und solche Praxis könnte zugleich Musik von dem Unfug heilen, der dem kompositorischen Inhalt von fast jeglicher Aufführung heute angetan wird“*²³. Indem Adorno hier Musik gleich Komposition setzt, definiert er letztlich zwar nur den Stand des gegenwärtigen Komponierens, aber er weist doch auch das Mißverständnis zurück, daß im Festhalten am Musikbegriff des 19. Jahrhunderts, der den gegenwärtigen weitgehend bestimmt, eine Freiheit zu retten sei. Welche Freiheit auch? Nicht zufällig fallen in neuerer Musik Produktion und Reproduktion immer häufiger tatsächlich zusammen — übrigens auch im sogenannten Musikleben: Bei Rundfunk und Schallplatte spielt man nicht, man „produziert“; und jegliche andere Ausführung, öffentlich oder privat, wird, bewußt oder unbewußt, daran gemessen, ob sie „reproduziert“, was dort in einem besonderen technischen Verfahren (das mit Musikmachen, wie man es bisher betrieb, nur mehr wenig zu tun hat) „produziert“, das heißt auf Tonträger fixiert worden ist. Auch die letzte Freiheit, der Bereich des Spontanen beim Musikmachen — im 19. Jahrhundert die Dominante jeglicher Interpretation —, ist heute radikal eingeschränkt²⁴. Indessen: Wenn Adorno Musik

²² Ein Zusammenhang zwischen dem Musikmachen aus Maqamen und der Ausführung der altgriechischen *Nomoi* scheint evident, ist aber nicht hinreichend untersucht. Vgl. den Abschnitt *Göttlich-musikalisches Vorbild (Nomos) und menschliche Ausführungen* bei Thraaybulos G. Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958 (rde 61), 24 f.

²³ Theodor W. Adorno: *Arnold Schönberg*, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955, Ausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlages (Nr. 159), München 1963, 172.

²⁴ Ein Ersatz für Freiheit ist die Auswahl aus verschiedenen Möglichkeiten, die Komponisten heute in manchen Kompositionen den Aufführenden einräumen. — Die Improvisation im Jazz bleibt hier außer Betracht.

gleich Komposition setzt und folgerichtig den Stand der Musik im Stand der Komposition repräsentiert sieht, und zwar heute wie eh und je²⁵, hält er an einem Musikbegriff fest, der aufzugeben ist, weil er seine Geltung verloren hat. Das zeitgenössische Schaffen bildet nur einen Teil dessen, was man als aktuelle Musik bezeichnen muß, und zwar nicht nur für den Musiker und den sogenannten Musikliebhaber, sondern ebenso für den Komponisten. Musik kann nur mehr alle Musik sein, der Vergangenheit und der Gegenwart. Freilich ist — wie wir gesehen haben — trotzdem bis heute der die allgemeine Vorstellung bestimmende Begriff von Musik der geblieben, den das 19. Jahrhundert ausgebildet hat. Man schätzt zwar den historisch gebildeten Musiker, aber man verehrt noch immer den schöpferischen, oder vielmehr: man trauert ihm nach; noch immer erhofft man eine neue Formulierung dessen, was Musik sei, aus einer neuen Musik — oder richtiger: vom Genie, von einem „wirklich schöpferischen Musiker“. Man erhofft das allerdings wider besseres Wissen, denn man weiß wohl, daß für die Situation unserer Zeit Musik in erster Linie und vornehmlich historisch definiert ist. Neue Musik könnte höchstens einen neuen, das hieße: einen anderen Begriff von Musik geben, sie kann jedoch nicht mehr der Inbegriff von Musik sein.

Das hat Konsequenzen — für unseren Zusammenhang diese: Die Frage nach dem Verhältnis von Improvisation, Komposition und Reproduktion, von Musikmachen und Musikwerk, ist neu, und zwar historisch zu stellen. Ich knüpfe an Gedanken an, die von Walter Gerstenberg und dem Tübinger Musikwissenschaftlichen Seminar ausgegangen sind²⁶. Danach erschließt sich das historische musikalische Werk in der Wiederholung des Verfertigen, im Nachvollzug der Komposition, wobei dieses Verfertigen seinerzeit als seinen letzten Akt den musikalischen Vortrag einschloß und also auch heute wieder einschließen muß. Wo die schriftliche Komposition sich im Vortrag fortsetzt, insofern sie erst darin die musikalische Realität gewinnt, wo umgekehrt der Vortrag im komponierten Werk statt der „res facta“ eine „res semper facienda“ sieht, dort ist Musikmachen aktuelles Tun, das in jedem Augenblick Entscheidung fordert, Entscheidung, die nicht allein die Wiedergabe, sondern in der Wiedergabe das Wiederzuegebende betrifft, die Werk und Wiedergabe also in eins setzt, obgleich diese verschiedene Stufen musikalischer Wirklichkeit repräsentieren²⁷. Damit nun, mit dem Zwang zum Tun, zum Spielen, sind dem Musikhistoriker neue, obschon die ursprünglichen Aufgaben des Musikers gestellt. Er muß 1. die Kompositionsweise verstehen und 2. die Ausführungsweise, und — das wollen wir hier besonders hervorheben — er muß schließlich 3. wissen, wie diese beiden in jedem einzelnen Fall ineinander verschlungen sind.

Die Musikwissenschaft hat die erste Aufgabe in Angriff genommen, indem sie historische Setzweisen zu rekonstruieren versucht^{27a}. Aber die zweite Aufgabe, die

²⁵ *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, 5.

²⁶ Vgl. Ulrich Siegele: Artikel „Vortrag“, MGG XIV, und Walther Dürr: *Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrags*, Mf XXI, 1968; ferner Ulrich Siegele und Walther Dürr: *Cantar d'affetto: Zum Vortrag monodischer Musik*, Kongreßbericht Leipzig 1966. Diese Arbeiten beruhen auch auf Erfahrungen aus Auführungen mit dem Collegium musicum vocale der Universität Tübingen.

²⁷ Vgl. auch Thrasybulos G. Georgiades: *Musik und Schrift*, in: *Gestalt und Gedanke*, Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, IX. Folge, München 1962.

^{27a} Den Anstoß dazu hat Knud Jeppesen gegeben: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Kopenhagen 1923 (dänisch), Leipzig 1925 (deutsch), und: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Kopenhagen 1930 (dänisch), Leipzig 1935 (deutsch).

Fortsetzung des Kompositionsvorganges in den musikalischen Vortrag hinein, in dem das Werk sich erst vollendet? Hier sieht sie sich auf ein Problem gewiesen, das unlösbar scheint, und dessen Lösung doch *conditio sine qua non* ist. Es ist die Notwendigkeit, verlorengegangene Selbstverständlichkeiten (wie Hugo Riemann gesagt hat) wiederzuerlangen, sich die Kenntnis untergegangener mündlicher musikalischer Traditionen aufs neue zu erwerben, um die ursprüngliche Verbindung, die alte Einheit von Kompositions- und Ausführungsweise wiederherzustellen. Wenn dies gelingen soll, wird die Musikwissenschaft — weil in Mitteleuropa keine solche Tradition mehr lebt — anhand von fremden den Weg studieren müssen, der von der Vorstellung des Musikers zur klingenden Musik führt. Man wird randeuropäische und außereuropäische Musikpraktiken studieren müssen, um eben die Technik zu lernen, deren Grundlage wir anhand der *Māqam*-Technik zu beschreiben versuchten²⁸ — oder jedenfalls: man sollte das tun, denn die Beschäftigung mit diesen Musikpraktiken wird außer der Erfahrung mit mündlichen musikalischen Traditionen auch Erkenntnisse für das bringen, wovon wir bei unserer Arbeit ausgehen, für das musikalische Kunstwerk. Bei diesem Studium wird sich nämlich zeigen, daß die die Musiker beim Musizieren bindenden Vorstellungen insofern von Fall zu Fall verschieden sind, als sie vom fast greifbaren Melodiemodell (im seltenen günstigen Falle) bis zur so sehr verblaßten Erinnerung reichen, daß eine musikalische Realisierung nahezu ausgeschlossen ist. Je nachdem sind die Erscheinungen zu unterscheiden und zu bewerten. Nun ist, was dort bei jeder Ausführung neu resultiert und danach zu unterscheiden und zu bewerten ist, sicherlich verschieden von dem Kunstwerk, das der Musikhistoriker seiner Kritik unterzieht. Aber diese Verschiedenheit rührt gewiß auch daher, daß wir das Ergebnis des Musikmachens dort mit seinem Ausgangspunkt hier vergleichen, und daß wir außerdem jenes Ergebnis in einem Prozeß der Entstehung von Musik sehen, während wir unsere Musikwerke in der Regel betrachten, als wäre in ihnen, als wäre allein in der Komposition alles auf einem Punkt versammelt, was sich dort nur in der Entfaltung zeigt. Wie, wenn wir auch unser Musikmachen als einen Prozeß zu verstehen hätten, in dem die Komposition nur eine Station, wenn auch vielleicht die wichtigste ist? Wie, wenn außerdem in verschiedenen historischen Epochen unserer Musik oder bei verschiedenen Gattungen oder je nachdem, welches Gewicht der Musiker dem, was er niederlegt, beimißt — wie, wenn je nachdem der Anteil des schriftlichen Komponierens am gesamten Prozeß der Entstehung von Musik verschieden wäre, und wir, was uns überliefert ist, keinesfalls hinnehmen dürften, als handle es sich immer und überall um „Werke“, als sei Werk gleich Werk und der Vorgang der Produktion und also auch der Reproduktion stets derselbe? Wir hätten dann freilich in jedem Falle neu zu prüfen, welchen Punkt des Weges von der Vorstellung zur erklingenden Musik das Überlieferte fixiert, das heißt, an welchem Punkt die musikalische

²⁸ Die Choralwissenschaft freilich hat seit Gevaert immer wieder außereuropäische musikalische Praktiken im Auge gehabt. Ihr Gegenstand indessen, „die liturgische Musik — diese Musik besteht darin, daß der Text des Gottesdienstes mit der Singstimme vorgetragen wird —, ist eine Musik eigener Art neben der antiken oder abendländischen“ (Jammers), und diese Musik ist als schriftlich überlieferter Choral heute weder mündliche musikalische Tradition noch Werk musikalischer Komposition im engeren Sinne. Deshalb findet man auch nirgendwo das Prinzip des Musikmachens aus *Māqam*en genauer beschrieben, und erst in jüngerer Zeit ist das Problem der schriftlichen Fixierung mündlich überlieferter Musik herausgearbeitet worden. Vgl. Ewald Jammers: *Lage und Aufgabe der Choralwissenschaft heute*, *Forschungen und Fortschritte* 35, 1961, 82–86, und: *Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift*, *DVjs* 32, 1958, 554–575.

Struktur in das, was wir Komposition nennen, gefaßt, also das musikalische Phänomen vom nicht- (oder vor-) schriftlichen Stadium in das der Schrift übergegangen ist. Wir hätten dann allerdings jedesmal neu zu prüfen, welches Stück Weges wir von da bis zum Erklingen, von da bis zum eigentlich Intendierten noch zurückzulegen haben. Bei solcher Betrachtungsweise würde sich erweisen, daß wir das Überlieferte nicht bewerten dürfen, sondern bewerten müssen, ferner ob überhaupt, wie weit und in welcher Form es gegebenen Falles neu zu edieren ist, was bedeutet: in unsere Notenschrift zu übersetzen, die ein anderes Verhältnis zur musikalischen Realisierung, eine andere Stufe musikalischer Wirklichkeit spiegelt²⁹. Dann nämlich würde auch deutlicher werden, wie weit wir uns beim Musikmachen jeweils auf den Notentext als auf eine Vorlage stützen können, weil besser zu erkennen wäre, welche Voraussetzungen, die die Notenschrift und in ihr die Komposition jeweils stillschweigend machen, erst noch zu erfüllen sind, ja ob der Weg der Realisierung mit den erarbeiteten Kenntnissen und praktischen Erfahrungen überhaupt schon zu beschreiten ist. Wir wissen zwar, daß sich in unserer Musik mehr von einem schriftlosen Zustand erhalten hat, als gemeinhin angenommen — selbst unsere hochentwickelte Notenschrift ist in mancherlei Hinsicht nicht mehr als Gedächtnishilfe³⁰ —, aber wir verbuchen doch immer wieder als sicheren Besitz Werke, die keine Werke in unserem Sinne sind. Das heißt, wir erliegen immer wieder dem Irrtum, daß die Nach-Schrift einer mündlich tradierten Musik dasselbe sei wie die Vor-Schrift einer Komposition, weil für beide die eine Notenschrift als Träger dient^{30a}. Gewiß ist die Unterscheidung schwierig, besonders wenn wir Notierungsweisen gerade an der Schwelle finden, an der sich einerseits ein vorschriftliches musikalisches Phänomen zu fixieren beginnt, von der andererseits eine schriftlich zu komponierende Musik ihren Ausgang nimmt³¹: Viele Handschriften überliefern nebeneinander ältere, bis dahin mündlich tradierte Musik und daran anknüpfende neue Kompositionen, und dieses Nebeneinander begegnet keinesfalls nur in der Zeit, in der unsere Mehrstimmigkeit beginnt, schriftlich zu werden, sondern etwa auch im Trecento oder im Zusammenhang mit dem Emporkommen der selbständigen Instrumentalmusik. Der sich ausbildenden abendländischen Musik fließen ja mehrmals im Laufe ihrer Geschichte starke Ströme mündlicher musikalischer Traditionen zu, welche die Entwicklung jedesmal neu tief beeinflussen und die sich verfestigende Vorstellung vom „Werk“ immer wieder auflockern. Aber wir müssen die Unterscheidung treffen, denn je nachdem, ob wir es mit dem Niederschlag eines Prozesses der Entstehung von Musik zu tun haben oder mit einem komponierten Werk, gilt es andere Schlüsse für die Realisierung zu ziehen, verändert sich die Musik, verändert sich unser Gegenstand.

²⁹ Vgl. Ewald Jammers: *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik*, AfMw XIV, 1957, 231: „Der Weg, eine Musik vergangener Zeit wieder aufzuwecken, führt letztthin zu einer schriftlichen Übertragung; daß diese eine Interpretation ist, daran hat Georgiades wieder erinnert, und es wird daher nachfolgend nicht immer scharf getrennt zwischen dieser Noteninterpretation und der von ihr gewollten Aufführung. Welche Stellung nimmt nun diese schriftliche Übertragung im Interpretations-Prozeß ein? . . .“

³⁰ Vgl. Georg von Dadelsen: *Über das Wechselspiel von Musik und Notation*, Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel und Zürich 1964, 17–25.

^{30a} Vgl. auch die Anmerkung 27 zitierte Arbeit von Georgiades.

³¹ Vgl. Reinhold Hammerstein in dem Anm. 9 zitierten Aufsatz.

Wie macht man Musik, wenn man sich auf keine Komposition berufen kann? Wie lautet das Gesetz der Ausführung, das sich nicht in der Freiheit zur Improvisation erschöpft? Diese Fragen des Musikethnologen sind auch die des Musikhistorikers, denn sie sind nicht prinzipiell verschieden von denen, die sich bei der Verwirklichung von europäisch-abendländischer Musik stellen — sie sind selbst dem gestellt, der Werke Franz Schuberts herauszugeben hat. Denn die Frage — um ein Beispiel zu nennen —, ob alle Tänze Schuberts als „Werke“ im üblichen Sinne anzusehen und in sogenannten Urtextausgaben zu edieren sind, entspricht den behandelten. Wären nicht viele dieser Tänze sinnvoller in historisch legitimen und zugleich für unsere Gegenwart gültigen Bearbeitungen zusammenzustellen und herauszugeben, damit aus bloßen Notizen zum Tanzmusikmachen lebendige Tanzmusik werden kann³²? Für den Philologen mag das keine Frage sein, wohl aber für den Musiker. Zwar hat er es meist wie jener mit Werken zu tun, aber diese sind eventuell von sehr verschiedener Stufe des Musikalischen — und außerdem sind sie, schriftlich fixiert, gar nicht sein eigentlicher Gegenstand: er muß vielmehr aus ihnen Musik erst machen.

Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers

VON ERWIN RATZ, WIEN

Gerade die Mannigfaltigkeit in den Charakteren, aber auch in der formalen Anlage der Fugen Bachs ist es, die wir so sehr bewundern. Es soll nun gezeigt werden, wie wir mit den Methoden der funktionellen Formenlehre gemeinsame Formprinzipien in dieser Vielfalt zu finden vermögen, die uns ein Verständnis des Aufbaues in den Fugen Bachs ermöglichen.

Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind. Diese Urform besteht aus fünf Teilen: ein Teil, der die Tonika exponiert, ein zweiter, der von der Tonika wegführt (Überleitung, erstes Zwischenspiel), ein Teil, der in fremden Regionen verweilt (Seitensatz, Durchführung), ein Teil, der zurückführt auf die Dominante der Haupttonart, und ein Teil, der die wieder erreichte Tonika bekräftigt (Reprise). Davon muß jede Formbetrachtung, die das musikalische Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus begreifen will, ausgehen. Und darum sind viele Fugentrachtungen so unbefriedigend, weil sie

³² Die einzige Sammlung von Tänzen Schuberts, für die Otto Erich Deutsch (*Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964 = Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII, 5, Anhang IV: Erstaufführungen von Werken Schuberts zu seinen Lebzeiten) eine öffentliche Aufführung zu seinen Lebzeiten nachweisen kann, ist: *Galoppe et Écossaises pour le Piano-forte*, Oeuvre 49 (D 735), erschienen im November 1825. Am 6. Januar 1826 erklangen diese Tänze zum ersten Mal im Saal „Zu den sieben Churfürsten“ in Pest — für Orchester arrangiert. Neuerdings hat Alexander Weinmann diese *Écossaises* (zusammen mit anderen Tänzen Schuberts und seiner Zeitgenossen) wieder instrumentiert, und das Boskovsky-Ensemble, Wien, hat sie auf Schallplatten gespielt.