

## DISSERTATIONEN

Hans Eppstein: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Diss. phil. Uppsala 1966 (zugleich als Habilitationsschrift anerkannt).

Die Arbeit ist ein Versuch, in die Problematik einer Werkgruppe Bachs einzudringen, die im Vergleich mit anderen Teilen seiner Kammermusik bisher weder in der Praxis noch seitens der Forschung ihrer Bedeutung gemäß gewürdigt worden ist. Einleitungsweise wird nach den Ursachen dieser Situation gefragt und die Forschungslage skizziert; hieran schließt sich ein Überblick über das Untersuchungsmaterial mit Angaben über die Quellenlage der einzelnen Kompositionen, die jedoch im Hinblick auf BWV, NBA und andere einschlägige Literatur meistens summarisch gehalten sind. Während hierbei auch Werke mit unsicherer Autorschaft einbezogen sind, beschränkt sich die eigentliche Darstellung auf die gesicherten elf Duosonaten BWV 1014—1019 (mit Violine), 1027—1029 (Gambe; die Echtheit von 1028 nicht völlig außer Frage) sowie 1030 und 1032 (Flöte). Die Echtheitsfrage für die übrigen wird im Schlußkapitel diskutiert, wobei nachzuweisen gesucht wird, daß keine von ihnen als authentisch gelten kann (bei BWV 1022 mit gewissen Reservationen, die jedoch nur einzelne Teile des hinter diesem Werk liegenden Trios BWV 1038 betreffen).

Von den drei Hauptkapiteln der Arbeit gilt das erste dem Zusammenwirken von Melodie- und Klavierinstrument. Hierbei wird zunächst die Bedeutung des obligaten Klaviers in der Kammermusik des frühen 18. Jahrhunderts und speziell bei Bach dargestellt und die Frage erörtert, warum gerade er dem Klavier diese im Rahmen der Zeit so ungewöhnliche Stellung gegeben hat. Sie mag sich sowohl aus Bachs starkem Interesse am Tasteninstrumentenspiel wie aus seiner Neigung zu dünnstimmiger Polyphonie ohne Continuostütze erklären. Seine Einstellung ist jedoch uneinheitlich: während in der Mehrzahl der einschlägigen Sonatensätze das Klavier einfach als Träger von zwei Stimmen eines „Trios“ auftritt, ist es in einer Reihe von langsamen Sätzen der Violinsonaten der Violine in ganz neuartiger Weise selbständig gegenübergestellt. Eine Analyse dieser letzteren Sätze wird im zweiten Teil des Kapitels gegeben, wobei sich ein Hervorwachsen des Klaviersatzes aus der Generalbaßpraxis zwar teilweise noch für die technische Seite, keinesfalls aber mehr für die ausdrucks-mäßige konstatieren läßt. Zuvor wird die Frage des eigenständigen Einsatzes des Klaviers in Teilstrukturen erörtert. Auch hier erscheint Bachs Einstellung ambivalent, da eine unterschiedliche Behandlung von Klavieroberstimme und Melodieinstrument nur in Teilmomenten zum Ausdruck kommt.

In einem Kapitel über Formprobleme werden zunächst die allgemeinen Züge herausgearbeitet, die sich im Aufbau der Sonaten und ihrer Einzelsätze erkennen lassen. Dann erfolgt ein erster Versuch, gewisse Einzelbeobachtungen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt („Integration“) zusammenzufassen; es handelt sich hierbei um eine Tendenz Bachs, durch Schaffung von Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen und Teilen eines Satzes, darunter oft durch „unsystematische“ Wiederholung und Umgruppierung einzelner Formelemente, die erlebnismäßige Einheit des Satzganzen zu verstärken, wobei ein intellektuell erkennbarer Formplan oft absichtlich umgangen oder verdunkelt erscheint.

Das längste Kapitel beschäftigt sich mit der Frage der Entstehung dieser elf Sonaten. Die historische Bedeutung der Triosonate, Bachs Neigung zum Transkribieren eigener Werke sowie die Tatsache, daß eine Gambensonate beweisbar Umarbeitung einer Triosonate ist, zwingen dazu, die Möglichkeit verschollener Frühformungen in traditioneller Trio- (oder anderer) Gestalt zu untersuchen. Dies war bisher nur für zwei Sonaten versucht worden

(U. Siegele). Es zeigt sich nun, daß für die Flöten- und Gambensonaten überwiegend mit Transkription gerechnet werden muß, mehrfach sogar mit mehreren Umgestaltungen, wobei zwischen klar bestimmbar und nur noch vage erkennbaren älteren Gestalten zu unterscheiden ist. Bei den Violinsonaten ist vielfach (langsame Sätze!) Originalkonzeption das Wahrscheinlichste, doch läßt sich auch hier ausnahmsweise Transkription dartun. — Aus diesen Strukturuntersuchungen ergeben sich Schlüsse über die innere Chronologie dieser Sonaten, die sich durch Argumente anderer Art (angewandter Cembaloambitus, thematische Ähnlichkeitsbeziehungen) weiter unterbauen lassen. Hierbei wird wahrscheinlich, daß Bach bei der Komposition mehrstimmiger Sonaten bei der traditionellen Triosonate (vielleicht auch beim Konzert) angesetzt hat, dann aber, und zwar sichtlich nicht ohne suchende Bemühungen und sogar Fehlschläge, zu einem Typ genuiner Duokomposition vorgedrungen ist, der zeitlich, artmäßig und seiner Bedeutung nach in naher Beziehung zum ersten *Wohltemperierten Klavier* steht. Im ganzen gesehen dürften die Flötensonaten die ältesten, die Violinsonaten die jüngsten innerhalb der gesamten Gruppe sein. Auch innerhalb der Violinsonaten erscheint eine chronologische Aufgliederung möglich.

Die Arbeit ist als Band 2 der Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series im Druck erschienen. Auslieferung Almqvist & Wicksell, Gamla Brogratan 26. Stockholm.

Rudolf Heinemann: Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. Diss. phil. Köln 1966.

Die Beziehungen zwischen serieller Musik und den Hörern, dem Publikum und der Gesellschaft im allgemeinen werden anhand der Literatur über diese Musik darzustellen gesucht — also so, wie sie das heutige Musikdenken sieht. Eine Betrachtung der auditiven Rezeption führt zu dem Ergebnis, daß die häufig auftauchende Gegenüberstellung von „falschem“ und „richtigem“ Hören eine unrealistische Alternative darstellt und daß fernerhin ein der seriellen Musik angemessenes Hören eine Spezialisierung des Rezipienten voraussetzt. Der Aufnahme-prozeß wird von vermittelnden Faktoren beeinflusst, zu denen das Sprachliche und die Musikanalyse gerechnet werden können. Die Vermittlerfunktion des Sprachlichen in der seriellen Musik tritt dort besonders zutage, wo diese das Assoziationsvermögen des Hörers anspricht und wo ihre perzeptionshemmende Neuheit durch Redundanz, zumal in Form von Stilmerkmalen, eine Einschränkung erfährt. Die Musikanalyse kann keine Vermittlerrolle spielen, wenn sie sich mit einer Wertung des Werkes kausal verbindet; nur die rein informative, objektiven Tatsachenbefund erstrebende Analyse kann rezeptionsfördernd wirken.

In Bezug auf den unmittelbaren Zugang zur seriellen Klangwelt hat das Musikerlebnis des Rezipienten eine große Bedeutung. Es zeigt sich, daß dieses Erlebnis als eine gemeinschaftsbildende Kraft und als Psychologisierung der Tonkunst der seriellen Musik wenig angemessen ist. Die Gegner dieser Musik sehen deren Rezeption vor allem dadurch in Frage gestellt, daß sie ihrer Ansicht nach weder der Natur der Musik noch der des Menschen entspricht, was unter Verweis auf gewisse ahistorische Konstante und überzeitliche Invariable bewiesen werden soll. Demgegenüber kann die Notwendigkeit einer historischen Betrachtungsweise hervorgehoben werden, zumal das Verfahren, auf den Grund der Geschichte Natur zu setzen, Ideologie, Flucht vor der Realität und Kapitulation vor der Zeit bedeutet. Die Zeiterfahrung des Hörers muß sich angesichts der seriellen Musik neu orientieren, besonders deswegen, weil hier Zuständlichkeit und Zufälligkeit von Bedeutung sind und weil die Zeitgestaltung teilweise raumanalogen Verfahren unterworfen ist.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen Gesellschaft und serieller Musik verweist auf deren Funktion. Hinsichtlich einer geistlichen Funktion droht die Gefahr, daß die serielle Musik zu einem Surrogat für religiöses Erleben wird. Allerdings kann sie diese Funktion schwerlich erfüllen, weil sie auf Symbole und Stereotype — die Voraussetzungen geistlicher Kunst — konsequent verzichtet. Eine soziologische Betrachtung der Kategorie des Subtilen ergibt, daß die serielle Musik mit dem Sozialen insofern verflochten ist, als ihre Tendenzen parallel zu denen der Gesellschaft verlaufen: Subtilität als Vielfalt musikalischer Elemente, als Reichtum und das Streben danach als ein Kennzeichen der bürgerlichen Gesellschaft. Der Grund für die Isolation der seriellen Musik kann sowohl in der Haltung des Publikums als auch in der Spezialisierung, der Intoleranz und dem Radikalismus ihrer Vertreter liegen. Soziologisch gesehen kann die Isolation dieser Musik als ein Zeichen ihrer Gruppenzugehörigkeit und damit als Ausdruck ihrer Eigenständigkeit gewertet werden. Isolation als extremer Subjektivismus, als Depersonalisierung und Objektivierung, sowie raumanaloge, manieristische und an Zahlen gebundene Kompositionsverfahren sind Manifestationen von Entfremdung, die man als ein Charakteristikum des Zustands der heutigen Gesellschaft ansehen kann.

Hanspeter Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Diss. phil. Köln 1966.

Der Begriff Bearbeitung ist in der vorliegenden Arbeit als übergeordneter Begriff zu verstehen. Ihm ordnen sich Transkriptionen, klavierauszugartige Arbeiten, Opernfantasien, Interpretations-Ausgaben, Nachdichtungen usw. unter, wobei für diese Unterbegriffe eine Definition aufgestellt wurde, die teilweise von der Begriffsbestimmung durch Busoni abweicht. Busonis Neigung zur Bearbeitung wird auf seine musikalische Erziehung, den Geschmack der Zeit und auf seine musikalische Betätigung als Pianist, Komponist, Pädagoge und Herausgeber zurückgeführt. Seine Vorliebe für das Werk Bachs, Mozarts und Liszts spiegelt auch die Auswahl der Bearbeitungsvorlagen. Die Auswahl aus den Bereichen der Oper, Konzertmusik oder aus den Solokompositionen für Orgel, Klavier usw. unterliegt dagegen keinem bestimmten Prinzip.

Das Ergebnis der Dissertation beruht auf eingehenden Vergleichen der Bearbeitungen Busonis mit den Originalkompositionen. Nur drei Bearbeitungen waren nicht erreichbar. Nicht berücksichtigt wurden ferner einige etüdenhafte Studien nach Melodien von Mozart, Mendelssohn und Liszt. Als sekundäres Hilfsmittel diente der unveröffentlichte Nachlaß Busonis in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Busonis Technik in seinen Bearbeitungen wird gespiegelt durch Form, Klang, Struktur und Ergänzungen in den Bearbeitungen. Diese vier Kategorien wurden gesondert betrachtet, mußten aber oft auch aufeinander bezogen werden. Die formalen Änderungen beziehen sich auf Dehnungen und Straffungen gegenüber dem Original, die klanglichen auf Wechsel des Instrumentes oder strukturelle Änderungen in der Anlage des Originals, die strukturellen Änderungen beziehen sich dagegen auf das neue Klangbild, woraus die Wechselbeziehungen zwischen Klang und Struktur deutlich werden.

Einen wichtigen Punkt der Arbeit bildet die Auseinandersetzung mit den Kritiken, die Busonis Bearbeitungen zu seinen Lebzeiten und später gewidmet wurden. Sie erklären die heutige Beurteilung des Komponisten, den man gelegentlich als Artverwandten Regers, dann wieder als den visionären Propheten einer vollkommeneren Zukunftsmusik gesehen hat.

Die Dissertation fixiert als Ergebnis die Tatsache, daß Busonis Bearbeitungsschaffen nicht isoliert zu betrachten ist, sondern vielmehr im Hinblick auf sein gesamtes Schaffen, auf seine spezifische Schaffens-Ästhetik und auf seine Idee von der Einheit der Musik.

Werner Friedrich Kümmel: *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt*. Diss. phil. (Geschichtswissenschaft) Marburg 1966.

Die bislang noch nicht untersuchte „Einbeziehung der Tonkunst in den Rahmen der allgemeinen Geschichte“ (H. Zenck) wurde in bewußter und zusammenhängender Weise erst möglich durch das seit der Renaissance erwachsende musikhistorische Interesse und Wissen. In humanistischen Biographiensammlungen, Autorenlexika, Landes- und Ortsbeschreibungen sind Vorformen einer solchen Einbeziehung erkennbar (Kap. I). Erst seit Voltaires neuartiger, kulturgeschichtlich akzentuierter Geschichtsschreibung wurde mit der vordringenden Musikgeschichtsforschung von etwa 1770 an in der deutschen Aufklärungshistorie auch die Musik zunehmend mit berücksichtigt, äußerlich verstanden als Musiker- und Musiziergeschichte und beurteilt mit dem Maß der Gegenwart (Kap. II).

Im Umbruch vom Rationalismus zur Romantik, der Individualität, Entwicklung und Zusammenhang des Geschichtlichen erkennen lehrt, zielt eine neue einführende Haltung auf inhaltliche Erfassung, ganzheitliches Erleben und Verstehen sowie auf Würdigung der vergangenen Formen der Musik (Herder). Man versucht, die Musikgeschichte innerhalb der Gesamtkultur und der allgemeinen Geschichte zu sehen (Herder, Forkel) (Kap. III). Zwei Auffassungen der Musikgeschichte zeigen sich im 19. Jahrhundert analog und ergänzend in der Musikhistorie wie in der allgemeinen Historie; für das Verhältnis von allgemeiner und Kulturgeschichte ist ferner eine dritte mittlere Strömung wichtig. Der Rang der deutschen Musik seit der Klassik, die Ausbreitung der „bürgerlichen Musikkultur“, das mit der Wiederbelebung der älteren Musik wachsende musikhistorische Laieninteresse, die romantische Gedankenwelt und nicht zuletzt das Erleben der Revolutionsepoche und der Folgezeit gewannen der Musikgeschichte im deutschen Geschichtsbewußtsein des 19. Jahrhunderts steigende Aufmerksamkeit. Dominierende historiographische Richtungen sind die „Staatsgeschichte“ und die „Volksgeschichte“ (Kap. IV). Während jene die Musik von staatlich-höfisch-fürstlichem, d. h. institutionellem Aspekt aus betrachtet, vorwiegend äußerlich-faktenmäßig oder doch maßvoll interpretierend (u. a. Ranke), begreift die romantisch-patriotische „Volksgeschichte“ sie von „unten“ und „innen“, als intimste, freieste Schöpfung des von der politischen Geschichte unberührten inneren deutschen Volkslebens und wagt hierbei weitgreifende nationale Ausdrucksdeutungen der Musik (u. a. Gervinus) (Kap. V).

Auf die Einbeziehung der Musik in die allgemeine Historie wirkte besonders anregend Hegels Ästhetik. Dies zeigen in mannigfachen Spielarten sowohl die universalhistorische Sicht der Musikgeschichte bei den Hegelianern in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* als auch hegelianisch geprägte allgemeine Geschichtswerke, die zu kühnen, teilweise spekulativen historischen Deutungen und Verknüpfungen des geistigen Gehaltes der Musik gelangen. Der Höhepunkt des vorliegenden Themas liegt historiographisch und methodisch bei J. G. Droysen, dem Freund Felix Mendelssohns und kritischen Schüler Hegels. Seine *Historik* erweist jedoch, daß das romantisch-idealistische Kunstverständnis, die Voraussetzung solcher Inhaltsdeutungen der Musik, zugleich die Grenze bildete, welche die erkenntniskritischen Probleme historischen Verstehens gegenüber der Welt der Kunst und insbesondere der Musik nicht erkennen ließ (Kap. VI).

Hier bedeutete J. Burckhardts methodische Skepsis eine grundsätzliche Wendung. Das Eigenwesen der Musik unter den Künsten voll erfassend, verzichtete er bei größerer Distanz (Renaissance) auf eine Betrachtung der musikalischen Komposition und wandte sich dafür dem äußeren Musikleben zu, das er jedoch auf allgemeine geschichtliche Tendenzen zu interpretieren, vor allem erstmals von der Historie aus bewußt soziologisch zu sehen verstand (Kap. VII).

Klaus Lang: Die männliche Stimme vor und nach der Mutation. Ein Beitrag zur Erkennung und Unterscheidung der individuellen Merkmale beim Singen, Sprechen und Flüstern. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1966.

Im Frühjahr 1964 (Termin I) wurden aus zwei Berliner Gymnasien die Stimmen (Singen, Summen, Sprechen, Flüstern und Pfeifen) von 106 Jungen auf Tonband aufgenommen, die sich kurz vor dem Stimmwechsel befanden. Von den 59 Jungen, die ein Jahr später auch zum Aufnahmetermin II bestellt wurden, hatten etwa 20 ihre männliche Stimmlage erreicht. Das bestätigte eine Rangordnung, der die Mutation des Sprechfundaments (untere Sprechgrenze) zugrunde gelegt worden war. Mit dieser Rangordnung wurden die Veränderungen der Sing- und Pfeifgrenzen, des Alters und der Körpermaße verglichen. Die wichtigsten Ergebnisse waren: 1. Die untere physiologische Singgrenze fällt nach dem Stimmwechsel mit dem Sprechfundament zusammen; vor und während der Mutation liegt sie oft erheblich darunter. 2. Die obere physiologische Singgrenze senkt sich in der Zeit des Stimmwechsels etwa um eine Sext. 3. Die untere Grenze des Pfeifumfangs ist ein Maß für das Wachstum der Mundhöhle. 4. Beträgt zur Zeit des Stimmwechsels der Zuwachs der Körpergröße in einem Jahr mehr als 10 Zentimeter, so hat die untere Stimmgrenze mit großer Wahrscheinlichkeit mutiert.

In einem Test sollte geklärt werden, ob man Jungen aufgrund ihrer Sing- und Sprechstimmen vor und nach der Mutation wiedererkennen kann. Die den Beurteilern angebotenen „Stimmpaare“ waren teils echt (d. h. von einem Jungen stammend), teils unecht (d. h. von verschiedenen Jungen stammend). Die Urteile ergaben: 1. Während der Mutation verändert sich der Klangeindruck der Stimmen so stark, daß sie selbst durch die Verwandtschaft der Aussprache, des Rhythmus' und der Melodieführung nicht mit Sicherheit identifiziert werden können. 2. Aus dem Prozentrang aller als echt beurteilten Paare geht hervor, daß die tatsächlich echten Paare trotz ihrer schlechten Erkennung im ersten Drittel der Verteilung liegen. Beim Sprechtest liegt ein unechtes, beim Singtest ein echtes Paar an der Spitze. 3. Die Testteilnehmer sind der Ansicht, daß sie beim Sprechtest auf die Verwandtschaft von Aussprache und Rhythmus, beim Singtest auf die von Geschwindigkeit und Rhythmus achten. Die verwandte Singgeschwindigkeit kann bei den höchsten Prozenträngen objektiv nachgewiesen werden.

Die Klangfarbe ermöglicht nach übereinstimmender Aussage der Beurteiler keine Identifizierung der Stimmen. Deshalb wurde der spektrale Aufbau der Stimmen mit Analysen eines Sonograph Model Recorder von 85 bis 12 000 Hz eingehend untersucht. Es ergab sich: 1. Das beim Singtest besterkannte Paar zeigt auch in der Klangfarbe der gesummten Töne vor und nach dem Stimmwechsel eine auffallende Ähnlichkeit. 2. Flüstern ist in hohem Maße Träger individueller Geräuscharben. 3. Hauptträger der natürlichen Klangfarben sind die sog. „Allgemeinen Formanten“. Sie werden bei der Mutation durch das Wachstum der Artikulationsorgane nach unten verschoben. 4. Die Theorie der sog. „Individual-Formanten“ sagt aus, daß es Gebiete im Bereich des mit der Stimme hervorgebrachten und durch das Artikulationssystem selektiv verstärkten Frequenzbandes gibt, die für die individuelle Klangfarbe verantwortlich zu machen sind. Das sind a) die individuellen Gewichte der Allgemeinen Formanten, b) individuelle Formanten, die bei den Allgemeinen Formanten nicht auftreten und c) individuelle Antiformanten, die bei den Allgemeinen Formanten nicht auftreten. Da die Individual-Formanten bei einem Teil der Jungen in geflüsterten und gesprochenen Vokalen auch über den Stimmwechsel erhalten bleiben, können sie in diesen Fällen als Beweis für verwandte Proportionen im Phonations- und Artikulationsmechanismus angesehen werden.

Die durch Schallplattenbeispiele ergänzte Arbeit ist im Photodruck vervielfältigt worden.

Anke Riedel-Martiny: Die Oratorien Joseph Haydns. Ein Beitrag zum Problem der Textvertonung. Diss. phil. Göttingen 1965.

Die Arbeit umfaßt außer einer in die Methode einführenden Einleitung, einem beurteilenden Schlußwort, zwei Anhängen, einem Literatur- und einem Abkürzungsverzeichnis im wesentlichen drei Teile. Teil I gibt einen Überblick über den Stoff und den hierauf bezüglichen Stand der Forschung. Die Entstehungsumstände und die Überlieferung der vier Haydn'schen Werke *Il Ritorno di Tobia* (1774/75), *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Vokalfassung 1795/96), *Die Schöpfung* (1797/98), *Die Jahreszeiten* (1800/01) werden referiert, und die Gesamtanlage der vier Oratorien wird untersucht. Die Verfasserin gliedert ferner in einem besonderen Kapitel *Die sieben Worte* aus dem weiteren Gang der Untersuchung aus, da es sich bei diesem Werk um die nachträglich textierte Fassung einer 1785/86 entstandenen Folge von überwiegend langsamen Instrumentalsätzen handelt; als Oratorium ist das Werk nur mit Einschränkungen anzusehen, und zum Problem der Textvertonung trägt es nur wenig Wichtiges bei.

Der zweite Teil der Arbeit behandelt *Die musikalischen Formen in „Il Ritorno“, „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ unter besonderer Berücksichtigung ihrer Bindung an den Text*. Die Untersuchung geht hier sowohl hinsichtlich der Rezitative wie bei den Arien, Ensembles und Chören vom kleinsten musikalischen Baustein aus: die Formelhaftigkeit der Rezitative in Singstimmemelodik und begleitender Harmonik sowie in den Arien, Ensembles und Chören, Motivik und Themenbildung, Orchesterritornelle und Begleitungsarten werden möglichst vollständig systematisiert. Alsdann untersucht die Verfasserin die Prinzipien der Haydn'schen Textdeklamation. Die Analysen gipfeln bei den Rezitativen wie auch bei den Arien, Ensembles und Chören jeweils in Betrachtungen des formalen Gesamtauftrisses. Als Hauptergebnis stellt sich ein, daß in den Haydn'schen Oratorien die Anpassung der musikalischen Form an textliche Vorbedingungen bereits bei sehr kleinen und unscheinbaren musikalischen Elementen anhebt. Besonders bei den späten deutschsprachigen Oratorien Haydns darf man sagen, daß der Ansatzpunkt für die musikalische Formbildung in der Textstruktur zu suchen ist. Das musikalische Eigengesetz steht voll im Dienste der Textinterpretation, ohne dabei doch an Eigenständigkeit und Wert zu verlieren.

Im dritten Teil ihrer Untersuchung betrachtet die Verfasserin die *Stufen musikalischer Bildlichkeit* in Haydns Oratorien. Sie stellt drei Grade fest und benennt diese mit „Tonmalerei“, „Toncharakteristik“, „Tonsymbolik“. Das Ergebnis dieses Teils läßt sich in den folgenden vier Thesen zusammenfassen: 1. Die Bilder erstreben in der Tonmalerei Genauigkeit, abgesehen von wenigen Fällen vornehmlich aus der *Schöpfung*, die sich durch angemessene Rücksicht auf die musikalische Form erklären. Toncharakteristische und tonsymbolische Bildlichkeit hingegen ist mit dem Maßstab Genauigkeit nicht zu messen; hier geht es stattdessen um die Treffsicherheit des musikalischen Ausdrucks, letztlich also um die „richtige“ Form. — 2. Tonmalerieche Bildlichkeit wird in ihrer musikalischen Ausführung dem Formgesetz der Rezitative einerseits, demjenigen der Arien, Ensembles und Chöre andererseits einleuchtend angepaßt. — 3. Toncharakteristische und tonsymbolische Bildlichkeit ergreifen meist musikalische Abschnitte oder einzelne Nummern insgesamt: sie bestimmen den Charakter der Stücke. — 4. Für den Wert der musikalischen Bilder im einzelnen ist von großer Bedeutung, ob sie nur jeweils eine Art von Bildlichkeit repräsentieren oder ob sie komplexe bildliche Darstellungen geben. Je mehr Deutungsmöglichkeiten ein musikalisches Bild offenläßt, wenn nur die Richtung, in die es weist, erkennbar ist, umso bedeutender wird es.

Ein Aufsatz, der die Ergebnisse der Arbeit komprimiert darstellt, liegt in Heft 4 der vom Haydn-Institut Köln herausgegebenen Haydn-Studien vor.