

Dank an Friedrich Blume

von Anna Amalie Abert, Kiel

„Blume erwies sich als ein wissenschaftlich höchst befähigter Kopf, der unserem Fache sicher noch große Dienste leisten wird“. (Aus den Memoiren Hermann Aberts, um 1923 niedergeschrieben.)

Es ist ein freundliches Geschick, das es erlaubt, dem Nachruf auf den am 22. November 1975 im Alter von 82 Jahren dahingegangenen großen Forscher, Lehrer, Anreger und Organisator ein prophetisches Wort des Mannes voranzustellen, von dem er selbst einmal sagte, er habe ihn „geprägt“, wie kein anderer seiner Lehrer. In der Tat war das Zusammentreffen mit Abert, als dieser 1920 die Nachfolge Riemanns in Leipzig antrat, für den Riemann-Schüler Blume schicksalhaft. Die Mischung von Gelehrten- und Künstlernatur, die den besonderen Reiz von Aberts Persönlichkeit ausmachte, und sein warmes menschliches Verhältnis zu seinen Studenten verfehlten ihren Eindruck auf den jungen Assistenten nicht, und ein Beobachter aus jenen frühen Jahren konnte leicht feststellen, daß hier, wenngleich auf ganz eigenständigem Boden, eine Saat aufging. Denn es gelang dem jungen Privatdozenten nach Aberts frühem Tod binnen kurzem, sich im Kreise der Musikwissenschaftler an der Berliner Universität, dem damals so angesehene Männer wie Max Friedlaender, Ernst Moritz von Hornbostel, Hans Joachim Moser, Curt Sachs, Arnold Schering, Georg Schünemann, Johannes Wolf angehörten, als akademischer Lehrer nicht nur zu behaupten, sondern mit einem großen, leidenschaftlich interessierten Schülerkreis einen Namen zu machen. Schon hier zeigte sich neben dem bedeutenden Forscher der begnadete Lehrer und der glänzende Musiker, alle drei verbunden durch die Begeisterung für den jeweiligen Gegenstand, durch die er die Studenten fortriß. In jener Zeit stand Blume auch dem Kreis der musikalischen Jugendbewegung um Fritz Jöde nahe. Die Freuden der Wiedererweckung „alter Musik“, die er damals mit den Mitgliedern seines Berliner Collegium Musicum Vocale teilte, fanden alsbald ihren Niederschlag in den Heften des *Chorwerks* und in der Gesamtausgabe der Werke von Michael Praetorius – beides Beweise für die unabdingbare Verbindung von Wissenschaft und Praxis, die Blume sein ganzes Schaffen hindurch Herzenssache war. Noch 1967 sagte er (im Eröffnungsvortrag zum 10. Kongreß der IGMw in Ljubljana)¹: *„Ich selbst . . . bekenne für meine Person, daß ich mich zeitlebens funditus als Musiker gefühlt habe, als Musiker mit einem besonderen Hang zum geschichtlichen Verstehen und zu einer pädagogischen Wiedergabe dieses Verstehens.“*

Die Verbindung von unmittelbarer Nähe zum klingenden Kunstwerk und dessen objektiver Einordnung in Umwelt und Zeit charakterisiert alle Einzeluntersuchungen

¹ *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: Syntagma Musicologicum II, Kassel-Basel-Tours-London 1973, S. 43.

Blumes von Anfang an, wobei lediglich die Akzente, dem jeweiligen Thema entsprechend, verschieden gesetzt sind. Sticht in dem gewichtigen Erstlingswerk, den *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15.–16. Jahrhundert*, vor allem neben der Gründlichkeit der stilkritischen Analysen die scharfsinnige Darlegung der Problematik im weitesten Sinne hervor, so gesellt sich in den folgenden Schriften gleichsam als Leitmotiv dazu das Anliegen, „lediglich aus dem Werke heraus die Spuren des künstlerischen Wollens zu verfolgen“², „den Weg von der gewordenen Gestalt zur gestaltenden Kraft . . . zurückzufinden“³, „aus objektiven Kriterien zu erfahren, welches der im Kunstwerke selbst beschlossene künstlerische Wille seines Schöpfers ist“⁴. Hier beschreitet der Forscher Blume bewußt und in klarer Erkenntnis der sich daraus ergebenden Probleme den Weg von der genauen Untersuchung des einzelnen Werkes zur Darstellung der Persönlichkeit des Schöpfers, die in der Folgezeit mehr und mehr in den Mittelpunkt seines Interesses rücken sollte. Dabei lagen ihm Haydn, Bach und Mozart besonders am Herzen. Die Bilder, die er bei den verschiedensten Gelegenheiten von ihnen gezeichnet hat, tragen aufgrund der aus dem lebendigen Verhältnis zu den Werken gewonnenen Erkenntnisse unverkennbar den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit, diejenigen Haydns und Bachs sogar einen betont eigenwilligen, ja umwälzenden Charakter⁵. Das letzte Werk aus Blumes Berliner Jahren, die *Evangelische Kirchenmusik*, zeigt, gleichsam als Krönung des vorangehenden Schaffens und gleichzeitig weit vorausweisend, die Universalität seines Wissens, die ihn befähigte, den umfangreichen Stoff zu einem lebendigen Bild der Gattung und ihrer kontrastierenden Epochen zusammenzuzwingen.

Friedrich Blume zählte als Forscher und Lehrer bereits zu den Besten seiner Generation, als ihn (1933) der Ruf nach Kiel erreichte. Hier, wo er sich zum ersten Male selbstverantwortlich an die Spitze eines, seines, Instituts gestellt sah, bahnte sich ganz allmählich die Wandlung an, als deren Folge er sich später so große, über ihn selbst hinausweisende Aufgaben stellen konnte. Der Ausbau des Instituts, die Vorlesungen und Übungen, nicht zuletzt die des Collegium Vocale, ja das enge Verhältnis zu seinen Schülern – alles war jetzt getragen von einem neuen, starken Verantwortungsgefühl sowohl gegenüber den jungen Menschen, die ihm vertrauten, als auch gegenüber dem Fach. Es ist kein Zufall, daß ihm gerade in dieser Zeit (1939) die ersten fachinternen Aufgaben, wie die Leitung des *Erbes Deutscher Musik*, anvertraut wurden.

Die wissenschaftliche Ausbeute jener Jahre beschränkt sich, abgesehen von den gründlichen Studien über *Das Werk des Michael Praetorius* (1935) und *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes* (1940), im Wesentlichen auf kleinere, nicht minder anregende Aufsätze. Doch dieses Zurücktreten der Forschertätigkeit scheint für das Auge des späteren Betrachters nicht nur durch die Zeitumstände hervorgerufen, sondern in erster Linie schicksalsbedingt. Es wirkt wie ein unbewußtes Atemholen, ein Sammeln der Kräfte, bevor Blume just in dem Moment, da ringsum alles

2 *Das Monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 4.

3 *Fortspinnung und Entwicklung* (1929), in: *Syntagma Musicologicum* I, 1963, S. 504.

4 *Goethes Mondlied in Schuberts Kompositionen* (1928), ebenda, S. 814.

5 Vgl. vor allem *Umriss eines neuen Bach-Bildes* (1962), ebenda, S. 466 ff.

zusammenbrach, zwei Werke in Angriff nahm, die richtungweisend in die Zukunft wirkten und die seinen Namen in die Annalen der Musikwissenschaft des In- und Auslands eingegraben haben: Die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), geplant mit Karl Vötterle und Hans Albrecht bereits 1943, und die Gründung der *Gesellschaft für Musikforschung* 1947. Das schon bei früheren Einzeldarstellungen in Wort und Schrift stets spürbare Streben nach Einordnung in große Zusammenhänge, die Fähigkeit, andere in dieser Richtung anzuregen und der klare Blick für die Zukunftsaufgaben des gesamten Faches wurden durch den unbändigen Drang zur Überwindung des anscheinenden Chaos gleichsam auf eine höhere Ebene versetzt. Der Blick richtete sich jetzt über das einzelne Werk, den einzelnen Menschen, die einzelne Forschungsstätte hinweg auf die Gesamtheit von Forschung und Lehre – in ihrem Namen ergriff Blume aus eigenem Antrieb mutig die Initiative, rief die versprengten Glieder der deutschen Musikwissenschaft wieder zusammen und gab dem Fach in der Gesellschaft für Musikforschung, deren erster Präsident er wurde und die seine Verdienste später durch die Ernennung zum Ehrenpräsidenten würdigte, eine neue Basis. Sehr bald gelang es ihm auch dank seines durch diese Tat noch vergrößerten Ansehens, im Ausland für die deutsche Musikforschung wieder Vertrauen zu gewinnen und ihr im Kreis der Nationen einen Platz zu erobern. Neben Friedrich Blume den Forscher und den Lehrer trat nun der große, international anerkannte Organisator und Anreger, auf den sich die Ämter und Ehrungen häuften⁶.

Nur ein Mann seines Ranges und internationalen Rufes aber war imstande, gleichzeitig mit all diesen Verpflichtungen eine Enzyklopädie ins Leben zu rufen und fortzuführen, an der mitzuarbeiten sich Wissenschaftler „aus einigen 40 Ländern“⁷ zur Ehre anrechneten. Daneben führte er sein Kieler Institut zu neuer Blüte und scharte erneut einen begeisterten Schülerkreis um sich, mit dem er, wie ehemals, nicht nur arbeitete, sondern auch musizierte.

Welch starken Auftrieb endlich Blumes persönliche wissenschaftliche Arbeit neben der, ja offensichtlich gerade durch die gewaltige Belastung erhielt, die die Enzyklopädie mit sich brachte – er hat darüber anschaulich in den *Nachgedanken zu einer musikalischen Enzyklopädie* (1969)⁷ berichtet – zeigen seine umfangreichen Beiträge zu diesem Werk, die großen Personenartikel (u. a. *Bach, Bruckner, Buxtehude, Mozart*), die geistvolle Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Begriff der *Form in der Musik*, die thematisch an den frühen Wurf *Fortspinnung und Entwicklung* anknüpft, und vor allem die Darstellungen der Epochen *Renaissance, Barock, Klassik, Romantik*, die zwischen 1949 und 1963 entstanden sind. Sie bilden einen souverän geschauten Überblick über Blumes gesamtes Schaffensgebiet und eine Synthese alles bisher Geleisteten. In ihnen eint sich enzyklopädisches Wissen

6 U. a. war er jahrelang Vizepräsident und 1958–1961 Präsident der IGMw, Mitglied der Association Internationale des Bibliothèques Musicales, Präsident der Commission Internationale Mixte für das Répertoire International des Sources Musicales, Vorsitzender des Joseph-Haydn-Instituts, Kuratoriumsmitglied des Bach-Instituts und Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung sowie Auswärtiges Mitglied der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik und der Royal Musical Association.

7 *Nachgedanken zu einer musikalischen Enzyklopädie*, in: Syntagma II, S. 99.

im Großen mit eingehender Sachkenntnis im einzelnen, künstlerisches Einfühlungsvermögen mit wissenschaftlicher Akribie, Freude an scharfsinnigen Definitionen mit deren behutsamer, geistvoller Absicherung. Hier hat Blume selbst „*die Fähigkeit zur Zusammenschau*“, „*die Kraft zur Synthese*“, „*den Mut zum Wagnis*“ bewiesen, deren Fehlen in der heutigen Musikforschung er später einmal besorgt konstatiert⁸. Denn mit der Vermehrung der Aufgaben, der zunehmenden Weitung des Blickfelds und dem nunmehr auf das Fach in toto gerichteten wachsenden Gefühl der Verantwortung machten sich in kleineren Schriften des letzten Jahrzehnts mitunter Sorgen um den Geist, in dem das gerettete Erbe weitergereicht werden würde, ja um dessen Fortbestand bemerkbar. So manche Tendenzen innerhalb der neueren Forschung verfolgte er mit Bangen und warnte vor mannigfachen Gefahren, ohne jedoch seinerseits Gesetze proklamieren zu wollen. Kleinliche Schulmeisterei war ihm fremd, im Gegenteil, in jenem Vortrag in Ljubljana, der stark bekennerrhafte Züge trägt, betont er ausdrücklich: „*Alle Ansatzpunkte, alle Methoden, alle Ziele sollen uns recht sein, wenn sie keine Monopolstellungen beanspruchen*“⁹. Er folgte der Entwicklung, so weit er konnte. Wo ihr Weg aber nicht mehr der seine war, da bezog er entschlossen Stellung im Sinne des „*Hier stehe ich, ich kann nicht anders*“. Er konnte es sich leisten! —

Friedrich Blume hat in der Stunde Null die Fundamente der deutschen Musikforschung neu gelegt, indem er deren Trägern durch den Zusammenschluß neue Hoffnung einflößte und ihnen gleichzeitig durch die Mitarbeit an MGG neue Ziele steckte. Das ist wohl der größte „Dienst“, den er, ja den je einer unserem Fach geleistet hat. Fortiter in re, suaviter in modo führte er dieses sein Werk dann durch die Gunst und Ungunst der Zeiten über die Grenzen Deutschlands hinaus. Wenn die deutsche Musikwissenschaft dort heute wieder ihren alten guten Ruf besitzt, so ist das zum größten Teil das Verdienst seines Wirkens, und sie hat allen Grund, dem Dahingegangenen ein dankbares Gedenken zu bewahren. Doch wäre es unbillig, über diesen Taten des Organisators das Oeuvre des Wissenschaftlers zu vergessen. Denn auch damit hat er, vielleicht als letzter der großen Vertreter historischer Musikforschung, die er mit weitem Blick als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte erkannte und behandelte, erfüllt, was einst Hermann Abert voraussagte: er hat unserem Fache große Dienste geleistet.

⁸ *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: Syntagma II, S. 41/42.

⁹ Ebenda, S. 43.

Karl Vötterle †

von Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Am 29. Oktober 1975, im Alter von 72 Jahren, wenige Tage vor Beginn der Kasseler Musiktage, ist Karl Vötterle gestorben. Die Musikwissenschaft und zumal die Gesellschaft für Musikforschung haben allen Anlaß, einer Persönlichkeit zu gedenken, die auf einzigartige Weise mit der Musikwissenschaft verbunden gewesen ist und die sich um dieses Fach außerordentliche Verdienste erworben hat, die nicht leicht vergessen werden können.

Das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, der Ehrensenator der Universität Mårburg, der D theol. h. c. der Universität Leipzig und Dr. phil. h. c. der Universität Kiel hat nach akademisch-musikwissenschaftlichen Ehren nicht gestrebt – sie fielen ihm zu als verdiente Anerkennungen einer verlegerischen Arbeit, die von den ersten, ganz bescheidenen Anfängen an mit der Musikwissenschaft verbunden war und die sich im Lauf einer großartigen, zielstrebigem und erfolgsgekrönten Verlagsentwicklung immer enger und bewußter mit der Musikwissenschaft verband. Der autodidaktische, gerade erst volljährige Verleger hatte mit der akademischen Musikwissenschaft zunächst nur einen kurzen und folgenlosen Flirt – in seinem Erinnerungsbuch *Haus unterm Stern* hat er seine Begegnung mit Adolf Sandberger humorvoll distanziert geschildert –, aber da ging es wohl mehr um persönliche Lern- und Wißbegier. Wo es dagegen um den jungen Verlag ging, wurde aus der Zufallskonstellation sehr bald eine bewußt gewählte Zielsetzung: als einer der ersten Mitarbeiter wurde ein frisch promovierter Musikwissenschaftler gewonnen, Richard Baum, der zur Bindung an die Sing- und Volksliedbewegung, aus der der Bärenreiter-Verlag entstanden war, die Bindung an die historische und praktische Wiederentdeckung barocker und vor-barocker Musik brachte. Sie war ihrerseits verbunden mit den leitenden Ideen des Wandervogel, der Laienmusikbewegung, den vielfältigen gegen das 19. Jahrhundert und seine bürgerlichen Traditionen gerichteten, von Aufbruchsstimmung getragenen Strömungen der zwanziger Jahre, und sie hatte viele der damals jungen Musikwissenschaftler ebenso geprägt wie viele Komponisten, Musiker und musizierende Laien. Im Bärenreiter-Verlag fanden diese vielfältig verzweigten Strömungen einen Bezugspunkt. Sein Gründer und Leiter, Karl Vötterle, diente schon damals, indem er den Interessen seines Verlages diente, den Interessen der Musikwissenschaft. Die einzigartige Verbindung von temperamentvollem Engagement und Sinn für das Machbare, von Idealismus und Geschäftsverständnis, von Weitblick und Scharfblick, die wohl das eigentliche Geheimnis seines Erfolges war, zeigte sich von Anfang an. Schütz, Lechner, selbst die deutschen Liedmeister des frühen 16. Jahrhunderts wurden „Erfolgskomponisten“ (und damit verlegerische Erfolge), sobald er sich ihrer annahm – daran war gewiß viel Gunst der Stunde, aber eben auch die Tüchtigkeit und der Mut, die dazu gehören, die Gunst der Stunde zu ergreifen und zum persönlichen Erfolg zu verwandeln. Und

diese Tüchtigkeit und dieser Mut haben der deutschen Musikwissenschaft der zwanziger und dreißiger Jahre unschätzbare Hilfe geleistet.

Als der Verlag wuchs, wuchsen die musikwissenschaftlichen Pläne und Unternehmungen, und mit ihnen die Bindung des Verlages an die Musikwissenschaft. Die Konzeption der Enzyklopädie MGG – ganz wesentlich eine Konzeption Karl Vötterles – und die Pläne für die ersten großen Gesamt- und Auswahl-Ausgaben (Gluck, Telemann) entstanden im Krieg und trotz des Krieges, und nach dem Krieg war es wiederum wesentlich der Optimismus Karl Vötterles – ein Optimismus, der sich im Nachhinein als genaues Augenmaß erwies –, der die endliche Verwirklichung dieser Pläne vorantrieb. In der Gemeinschaftsarbeit Karl Vötterles und Friedrich Blumes, aus der die MGG entstand, gewann die deutsche Musikwissenschaft zum ersten Mal wieder Verbindung mit der internationalen „scientific community“, gewann sie ihr Selbstvertrauen zurück, erhielt sie die Chance zur Selbstreflexion und neuen Standortbestimmung. Durch die großen Gesamtausgaben, die Karl Vötterle mit initiierte und denen der Bärenreiter-Verlag sein Planungs- und Arbeitspotential lieh, erhielt das Fach die Chance, seine quellenphilologische Basis nach den Verwüstungen des Krieges neu zu vermessen und auf ihr aufzubauen. Anregung und Förderung von Gesamt-, Auswahl- und Denkmäler-Ausgaben wurden seit den fünfziger Jahren immer entschiedener eine Lieblingsidee Karl Vötterles und ein Produktionsschwerpunkt seines Verlages; eine Entwicklung, über die sich der Verleger, in seinem charakteristischen und charaktervollen Streben, „Denken und Tun“ im Einklang zu halten, auch theoretisch Rechenschaft zu geben suchte – der noch immer lesenswerte Aufsatz über *Die Stunde der Gesamtausgabe* bezeugt es. Wiederum dienten solche Initiativen eines Verlegers, der es an produktiven Ideen durchaus mit so manchem Wissenschaftler aufnehmen konnte, der Musikwissenschaft insgesamt – nicht nur durch die nun unabweisbar werdende ständige Verfeinerung philologischer Methoden und Techniken, sondern weit darüber hinaus als Konstituierung eines Arbeitsgebietes, auf dem die Musikwissenschaft in der Bundesrepublik noch einmal international führend werden konnte.

Mit all dem und mit vielem mehr, was die Situation, die Arbeitsmöglichkeiten und die Arbeitsergebnisse der Musikwissenschaft in unserem Land und weit darüber hinaus angeht, ist der Name Karl Vötterles untrennbar verbunden – nicht zuletzt auch mit der Zeitschrift, in der diese Zeilen erscheinen. Um seinen Nachruhm, auch und gerade in diesem Fach, wird man keine Sorgen haben müssen: die Unternehmungen, die er angeregt, gefördert und durchgesetzt hat, zeugen für ihn. Zudem hat mancher Musikwissenschaftler Anlaß, Karl Vötterles auch in persönlicher Dankbarkeit zu gedenken. Der selfmademan vergaß selbst auf der Höhe seines Erfolges nie, daß er selbst es nicht immer leicht gehabt hatte – und er konnte hilfreich und gütig sein, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Seine Verdienste und seine Persönlichkeit werden unvergessen bleiben.

Harmonischer Rhythmus*

von Martin Just, Würzburg

Der Begriff „*Harmonischer Rhythmus*“ begegnet in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur selten. Zumeist ist er zwischen Anführungszeichen gesetzt, wohl um vor dem allgemeinen Sinn von „*harmonisch*“ zu warnen. „*Harmonisch*“ soll in der Kombination mit Rhythmus diesen eben nicht als ausgewogen, maßvoll oder wohlproportioniert charakterisieren, sondern ihn als zur musikalischen Harmonie gehörig bestimmen. Diesen Unterschied treffen die Adjektive „*harmoniosus*“ und „*harmonicus*“ zwar nicht, sie können aber auf ihn aufmerksam machen. Da das Englische ebenfalls zwischen „*harmonious*“ und „*harmonic*“ differenziert, mag der Begriff „*Harmonic Rhythm*“ weniger mißverständlich sein und wird ohne Vorbehalt verwendet.¹

Walter Piston definiert „*Harmonic Rhythm*“ als „*the rhythmic pattern provided by the changes in harmony*“.² Jan LaRue spricht von der „*connection of harmony and rhythm as reflected in the speed of chord change*“.³ Beide sehen den harmonischen Verlauf als ein eigenes rhythmisches Geschehen an und versprechen sich von dessen gesonderter Betrachtung wesentliche Erkenntnisse zu Stil und Satzweise. Die Ergiebigkeit aber einer so weitgehenden Abstraktion, wie sie der auf eine Zeitlinie („*time-line*“) projizierbare Harmonische Rhythmus darstellt, müßte erst noch hervortreten. Sofern Resultate vorliegen, kennzeichnen sie weniger den jeweiligen Komponisten oder das spezielle Werk als vielmehr die Funktion der Teile im Ganzen.⁴ Der Harmonische Rhythmus allein scheint also nur Allgemeinstes einer Komposition festzuhalten. Die Tatsache, daß die Harmonie wechselt und in welcher Häufigkeit, Regel- oder Unregelmäßigkeit, sagt zu wenig. Man möchte zugleich erfahren, welche harmonischen Distanzen jeweils überbrückt werden, ob die Klänge hin und her- oder weiterschreiten; man möchte die Formulierung von der „*connection of harmony and rhythm*“ strenger beim Wort nehmen.

Mit der Hinwendung zum Zusammenwirken von Rhythmus und Harmonie erweitert sich das Blickfeld beträchtlich. Das Gebiet, welches sich damit vor uns öffnet, könnte allerdings unüberschaubar geworden sein. Denn wenn es schon in je-

*) Leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags, der anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1975 in Würzburg gehalten wurde.

1 Beide Adjektive sind sowohl allgemein als auch spezifisch musikalisch verständlich. Die Endungen -osus bzw. -icus dienen zur Bezeichnung der Fülle – gloriosus, „*Harmonious Blacksmith*“ (Händels Variationen) – bzw. der Zugehörigkeit – nauticus, poeticus, Harmonic Analysis.

2 Vgl. W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Ed. (1974), „*Harmonic Rhythm*“; vgl. ibid. A. Tillman Merritt, „*Harmonic Analysis*“ VIII.

3 J. LaRue, *Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies*, in: MR 18/1957, S. 10.

4 Vgl. LaRue, a. a. O. und Shelley Davis, *Harmonic Rhythm in Mozart's Sonata Form*, in: MR 27/1966, S. 25-43.

dem Bereich für sich einander ausschließende Theorien, Interpretationen und Hypothesen gibt, wie kompliziert muß dann erst eine Kombination von beiden werden. Der Impuls jedoch, einen Schritt in dies Gebiet zu wagen, kommt aus der Überzeugung, daß von Zeit zu Zeit die an sich notwendige Beschränkung auf Teilaspekte gelockert werden muß, und sei es auch nur, um Anregungen für neue Fragen zu gewinnen. Bei der anvisierten Erweiterung des Themas beachten wir im übrigen doch nur einen Ausschnitt aus der Geschichte des Einflusses, den in der Mehrstimmigkeit Dispositionen der Tonhöhen und der Zeit wechselseitig ausgeübt haben: die Dur-Moll-Harmonik und deren Zuordnung zur Taktrhythmik. Grob gefaßt, haben sich die Bezugssysteme für Zusammenklänge und Dauern ständig aneinander weitergebildet, so daß ganz bestimmte Stadien beider Entwicklungszüge jeweils zusammengehören. Noch die Auflösung der tonalen Harmonik zieht den Zerfall des rhythmisch-metrischen Systems nach sich. Immerhin vollzogen sich die Entwicklungen nicht völlig simultan, so daß sich auch innerhalb eines solchen Stadiums Verschiebungen aufspüren lassen sollten.

In dem Zusammenspiel von tonaler Harmonik und Taktrhythmik wirken sogar drei Kräfte mit: die Harmonie, der Harmonische Rhythmus und das Metrum. Ihr Spiel ist nicht nur von formalen Funktionen, sondern auch chronologisch bestimmt. Fassen wir, stark abstrahierend, die Skala der Möglichkeiten von Metrum, Rhythmus und Harmonie jeweils zu zwei oder drei Graden zusammen, so ist beim Metrum ein etwa dem Atem, dem Pulsschlag entsprechendes Maß an Schwer und Leicht in Zählzeiten und andererseits eine in weite Dimensionen reichende Hierarchie solchen Wechsels festzuhalten. Beim Rhythmus differenzieren wir zwischen dem Ebenmaß, das auch in doppelte oder halbe Werte umschlagen kann, und unregelmäßigen Zuordnungen von Dauern. Bei der Harmonie schließlich unterscheiden wir nach Arten von Fortschreitungen: Pendelbewegungen, den kurzen Weg über die sogenannten Hauptstufen und längere Wege über viele Stufen, z. B. Quintfallreihen.

Die Formfunktion bestimmt das Kräftespiel etwa in dem Sinne, daß Anfänge zum weiter ausgreifenden Metrum, zu Hauptstufen und zu asymmetrischem Harmonischem Rhythmus tendieren. Das eben bringt Gebilde themaatigen, basishaften Charakters oder erste Aufstellungen hervor. Weiterführende Teile dagegen, seien es Entwicklungen oder Durchführungen, neigen eher zur Reduktion der metrischen Größenordnungen, zu stufenreicher Harmonik und zu regelmäßigem Harmonischem Rhythmus. Es ist dies etwa der Sachverhalt, der gelegentlich mit „kadenzierend“ und „sequenzierend“ oder mit jener Relation zwischen fester und lockerer Fügung umschrieben wird, welche in unendlich vielen Abstufungen und Übergängen denkbar ist.⁵

Die chronologisch bestimmten Modifikationen des Kräftespiels treten in der Regel nicht ohne weiteres hervor. Wir haben es mit Faktoren zu tun, die einer tieferen Schicht angehören; Rückwirkungen melodisch-rhythmischer Erscheinungen des Vordergrunds sind nicht immer zu abstrahieren. Infolgedessen mag der Einfluß unserer

⁵ Vgl. H. Keller, *Die Sequenz bei Bach*, in: BJB 36/1939, S. 33-42 und E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 2/1968.

Dreierkombination auf das jeweilige Ganze von Werk zu Werk wechseln. Harmonischer Rhythmus, Harmonie und Metrum gehen ständig neue Verbindungen mit jenen anderen Kräften ein, die das spezifische Bild einer Komposition prägen. Es ist deshalb ratsam, nur Werke miteinander zu vergleichen, bei denen das Zusammenwirken von Harmonischem Rhythmus, Harmonie und Metrum etwa die gleiche Rolle spielt, d. h. am besten nur Grenzfälle, die das Zusammenwirken in relativ einfacher Weise demonstrieren. Der Verlauf solcher Kompositionen sollte weitgehend frei sein von tanzartig regelmäßigen Gliederungen, und ein rhythmisch einheitlich bewegter aber wenig profilierter Vordergrund sollte den Rhythmus des Harmoniewechsels hervortreten lassen. Bei solchen Auswahlkriterien ergeben sich Werke, die harmonische Fülle in ebenmäßigem Rhythmus ausbreiten, die also grundsätzlich zu entwicklungsmäßigem Verlauf tendieren. Wir werden daher einmal verfolgen, wie jeweils das Problem des relativ fester gefügten Anfangs gelöst wird und zum andern beobachten, mit welchen Mitteln die weiterführenden Teile operieren. Ich gehe von einem Präludium Johann Sebastian Bachs aus,⁶ und es wird sich zeigen, in welchem Maße und mit welchen Modifikationen Werke aus jüngerer Zeit anzuschließen sind.

Unter den Präludien scheint das in *F*-dur aus dem *Wohltemperierten Klavier I* besonders geeignet, weil sich in ihm die Grundtöne der Klänge, denen unser eigentliches Interesse gilt, vornehmlich in Halb- und Vierteltakten bewegen. Abbildung 1 zeigt bei gleichbleibenden Zeitabständen nur den ersten Wert: punktierte Halbe bzw. punktiertes Viertel, und faßt jeweils mehrere, in der Bachschen Harmonik übliche Schritte unter besonderen Zeichen zusammen: den Weg über die Hauptstufen mit

Abb. 1

The diagram illustrates harmonic progression on a staff. The first section shows notes F, G, C, A, d, (g), d, B, E, A. Below the staff, chord symbols are indicated: (f/F) under F, d:I under d, and (D) under D. The second section shows notes D, G, (c), g, B, g(e)C, F, F, F. Below the staff, chord symbols are indicated: g:I under g, (b) under B, and (F) under F. Arrows and numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 indicate specific points in the progression.

⁶ Vor allem ist an die Präludien in *C*, *c*, *D*, *d*, *e*, *F* und *G* des *Wohltemperierten Klaviers I* zu denken. Aber auch das Präludium der *Partita III*, *E*-dur, für Violine Solo (BWV 1006) wäre geeignet.

und ohne Orgelpunkt (T. 1/2, 6-8, 16/17), die steigende Sequenz *G-C, A-d* (3/4), den Orgelpunkt *b* (14/15), der nacheinander als Grundton, Terz, Quint und Sept fungiert, und die Quintfallreihen (4-6, 8/9 ff., 15/16), die zum Teil auf Nebenzentren bezogen sind; auf *d* (4-6: mit *cis*) oder auf *g* (10-12: mit *es* und *fis*). Der Harmonische Rhythmus fällt nur am Schluß aus dem Gleichmaß, indem er sich unvermittelt beschleunigt.

Der Weg über die Hauptstufen wird jeweils in Halbtakten beschriftet, dabei verstärken die Orgelpunkte den Eindruck der Ruhe, des Haltens, während die Quintfallreihen dem rascheren Wechsel zugeordnet scheinen. Tatsächlich verdeutlicht der Rhythmus die harmonischen Spannungen des Verlaufs. Die steigende Sequenz (3/4) löst sich in einer Quintfallreihe, welche das zuvor erreichte *d*-moll als neuen Bezugspunkt suggeriert. Dieser Ablauf wiederholt sich mit dem Unterschied, daß die ganztaktige Sequenz (9/10) in den Quintfall einbezogen ist, und bereits der *E*-Septakkord (9) den Höhepunkt bildet, von dem die Reihe herabführt: erst langsam (9/10), dann schneller (11/12) und dort, wo die Stufe *g* zu bekräftigen gewesen wäre (12), wieder langsamer bis zum Orgelpunkt auf *b*. In ähnlicher Weise wiederholt sich das ein weiteres Mal: die Steigerung über dem Orgelpunkt *b* löst sich wiederum in einer Vierteltaktbewegung. Der Wechsel des Rhythmus innerhalb der mittleren Quintfallreihe (9 ff.) kongruiert zunächst sogar mit der Färbung der Klänge: nebengeordnete Dominantseptakkorde in punktierten Halben, leitereigene Klänge in punktierten Vierteln.

Dennoch sollten wir uns vor einer Verallgemeinerung solcher unmittelbaren Abhängigkeiten hüten; denn wir haben bisher nur die Dauern verglichen und trotz der Benennungen „Halb-“ und „Vierteltakt“ die metrischen Qualitäten noch nicht in unsere Überlegungen einbezogen. Zählzeit eins und drei sind, wie zu erwarten, zwei und vier übergeordnet. Untereinander aber scheinen sie eher gleichgewichtig; denn die Figurationsart wiederholt sich halbtaktig. Sehen wir bei den ersten beiden Takten von der möglichen Auffassung einer Unterteilung der mittleren Halbtakte ab,⁷ so fällt der Harmonische Rhythmus mit den metrischen Schwerpunkten zusammen: er wirkt der zur ersten Stufe zurückstrebenden Harmoniefolge durch Nebenordnung entgegen und verhindert zusammen mit dem Orgelpunkt einen Eindruck, der den Namen „Kadenz“ im Sinne einer Schlußformel rechtfertigen könnte. Das rhythmisch-metrische Gleichgewicht gibt der Klangfolge vielmehr den Charakter einer ersten, der weiteren Entfaltung offenen Aufstellung der Tonart. Die Stufenfolge I – IV – V – I ist deshalb als eine konzentrierende Auswahl anzusehen, welche stärker interpunktierende Kraft erst mit einem anderen Harmonischen Rhythmus gewinnt.

⁷ Vgl. Takt 1/2: Zählzeit 4 wechselt von *B* nach *d*⁷, und die nachfolgende Zählzeit eins umspielt den verminderten Dreiklang über *e*, während erst Zählzeit zwei zum *C*-Septakkord übergeht. In beiden Fällen stehen die Grundtöne im leitereigenen Terzabstand. Bei derartigen, harmonisch schwachen Schritten der Grundtöne ist von Fall zu Fall zu entscheiden, ob sie die Terzschichtung eines Klanges lediglich fortsetzen, ob die Klänge einander im größeren Zusammenhang vertreten oder ob sie als selbständige Grundtonfortschreitungen, etwa bei eingeschobenen Zwischendominanten, zu bewerten sind.

An einigen Stellen scheint das Metrum doch aber auch die nächst höhere Einheit zu ergreifen und Zählzeit drei der ersten unterzuordnen. So in den ganztaktigen Sequenzen, Takt $3/4$ und $9/10$. Zählzeit drei ist jeweils die Auflösung des Zählzeit eins und zwei beherrschenden Septakkordes. Daß die motivisch korrespondierenden Sequenzen mit den Takten $9/10$ zusammenfallen und nicht schon in der Mitte von Takt 8 beginnen, wird planvoll herbeigeführt. Denn das *d*-moll (8) geht mit Zählzeit drei in den leitereigenen Unterterzklang, den *B*-dur-Sextakkord über, vollzieht also einen harmonisch schwachen Schritt. Diese Unterordnung der zweiten Takthälfte wirkt sich zweifach aus: der in Analogie zum Übergang *F-G* ($2/3$) problemlose Anschluß *d-E* wird zu dem spannungsreicheren Schritt *B-E*, d. h. die Quintfallreihe beginnt mit der verminderten Quinte, mit ihrem Spannungshöhepunkt. Andererseits, wenn wir den Unterterzschritt *d-B* (8) als Harmoniewechsel ignorieren (s. Anm. 7), dann zeigt sich in Analogie zu Takt $1/2$ eine Dehnung des letzten Klanges der Hauptstufen: dort ist es der Halbtakt gegenüber den möglichen Unterteilungen, hier ist es der ganze Takt gegenüber eindeutig halbtaktigen Fortschreitungen (6-8). Im Ganzen aber bleibt es beim Gleichgewicht von Zählzeit eins und drei. Das zeigt sich besonders am Schluß (17/18), wo der Weg über die Hauptstufen in Halbtakten durch Beschleunigung der wiederholten harmonischen Folge bekräftigt wird. Die Kadenz setzt den Zielklang auf die relativ gewichtigere Zählzeit drei.

Das Zusammenwirken von tonaler Harmonik und Taktrhythmik präsentiert sich hier als ein gleichmäßiges, in einfachen Proportionen gefaßtes Entfalten der Klänge, und zwar in erster Linie der leitereigenen, wobei die später so genannten Hauptstufen zur jeweiligen Zentrierung dienen. Die Tendenz zielt auf Bereicherung der Palette durch Zwischendominanten, ja durch Nebenzentren, die mit ihren leitereigenen Tönen neue Farben hereinbringen. Die Korrespondenz zwischen Stufenreichtum und pulsierendem, proportioniertem Harmonischem Rhythmus bestätigt sich in dem Gegenbild der rhythmisch profilierten und metrisch zielgerichteten Schlußkadenz.

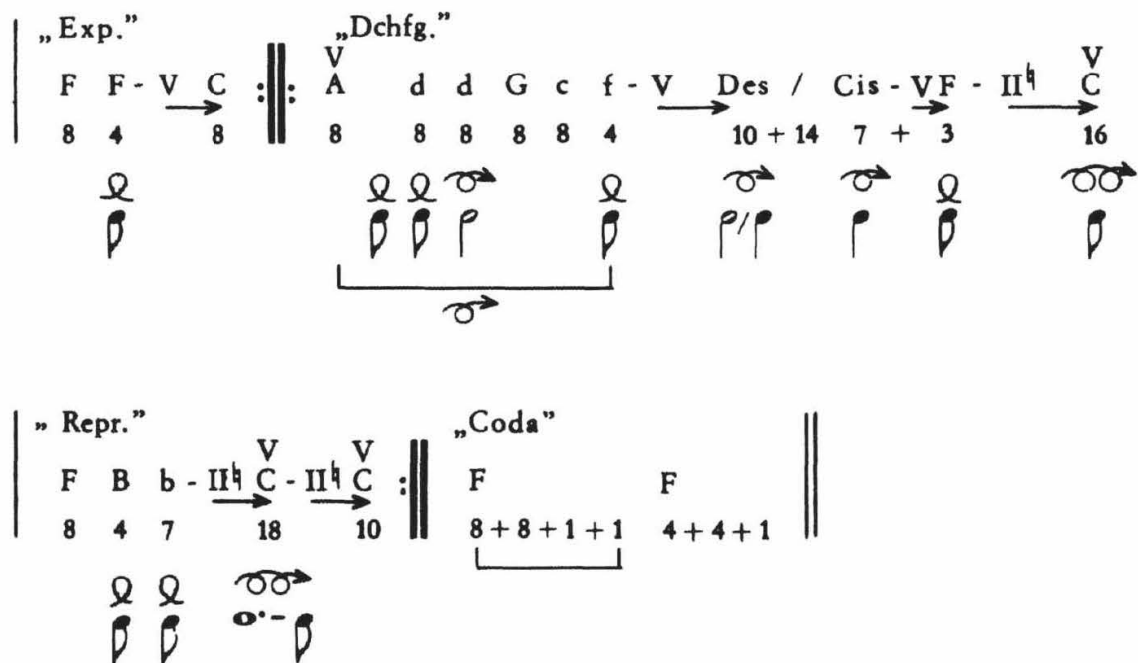
Daß auch in ähnlichen Werken Bachs die Folge der Hauptstufen als Auswahl für den Anfang einer Entwicklung gesehen werden darf, soll am ersten Satz des *Brandenburgischen Konzertes* Nr. 6 erläutert werden. Jedes Ritornell durchläuft die Hauptstufen seiner Tonartstation wenigstens zweimal; das erste Mal jedes in einem anderen Rhythmus, während beim letzten Mal alle kadenzierend übereinstimmen.⁸ Die Wirkung der Kadenzen ist um so stärker, als der je vorausgehende und um ein Vielfaches langsamere Rhythmus der gleichen Stufenfolge in seinen langen Dauern für den Hörer weitgehend unbestimmt bleibt. In der Kadenz verwandelt sich der unregelmäßige und langsame Wechsel der Klänge in einen prägnanten, dem Pulsschlag angenäherten Harmonischen Rhythmus mit voraussehbarem Ziel. Deutlich unterscheiden sich hier die gleichen harmonischen Wege als klangliche Entfaltung und Kadenz. Die reinen Dauern verleihen den jeweils umkreisten Nebenzentren ihre Dominanz, während die für den Hörer kaum meßbaren Relationen

⁸ Das modulierende zweite Ritornell (25-28) bleibt unberücksichtigt. Zu seiner Interpretation vgl. A. Halm, *Über J. S. Bachs Konzertform*, in: BJB 16/1919, S. 5 f.

der Ausdehnung den Eindruck von Gelassenheit und großem Atem vermitteln. Das Prinzip der Ausbreitung von Klängen löst also nicht nur rhythmisches Ebenmaß aus, sondern kann bei stufenarmen Fortschreitungen auch zu unregelmäßigen, nur pulsierend strukturierten Dauern führen.

Nach den bisherigen Ausführungen könnte es zweifelhaft sein, ob es überhaupt ein vergleichbares Werk Beethovens gibt. Unsere Einschränkungen lassen eigentlich nur den zweiten, den letzten Satz der Klaviersonate *F*-dur, op. 54, geeignet erscheinen.⁹ Positive und negative Charakterisierungen in der Beethovenliteratur zeigen, daß das Exzeptionelle dieses Satzes, ja der ganzen Sonate, seit je empfunden worden ist. Einerseits werden Begriffe wie „*Perpetuum mobile*“, „*Toccata*“, „*Etüde*“ verwendet, und die Namen Bachs und Händels beschworen, andererseits gilt das eher spärliche Lob dem Reichtum der Harmonien mit der ausgesprochenen Assoziation: Romantik.¹⁰ Da eine graphische Darstellung aller Harmoniebewegungen zu verwirrend wäre, empfiehlt es sich, mehrere Grundtonschritte zusammenzufassen: einmal, indem wir von Quint- und Terzfallreihen sowie von Kadenzformeln nur ihren Bezugspunkt oder, wenn die Bewegung nicht zu ihrem Ursprung zurückkehrt, nur Anfang und Ziel vermerken. Zum andern läßt sich aus pendelnden Harmonien der Hauptklang abstrahieren.

Abb. 2



9 Man ist geneigt, auch an die letzten Sätze der Sonaten *As*-dur, op. 26, und *d*-moll, op. 31,2, oder an das Scherzo des Streichquartetts *F*-dur, op. 59,1 zu denken. Diese Sätze sind aber doch stärker von Motiven geprägt und lassen den Rhythmus des Harmoniewechsels nicht als dominierenden Faktor hervortreten.

10 Vgl. H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten* III, 2/1920, S. 57 ff.; W. Nagel, *Beethoven und seine Klaviersonaten* II, 2/1924, S. 99. ff.; R. Rosenberg, *Die Klaviersonaten L. van Beethovens* II, Olten und Lausanne 1957, S. 281 ff.; E. Ratz, a. a. O., S. 144 f.

Taktzahlen und Buchstaben in Abb. 2 sind wohl unmittelbar verständlich. Die Stufenbezeichnungen in der Reihe sollen den Zusammenhang erhellen; die darüber gestellte „V“ heißt, daß der Klang von vornherein als Dominante gehört wird. Neben dem Zeichen für die Quintfallreihe (σ) ist hier eines für den Terzfall eingeführt (ρ), beide in Verbindung mit dem Grundwert ihres Harmonischen Rhythmus. Das Schema läßt die Umrisse eines Sonatensatzes erkennen, zugleich aber sonatenfremde Züge: die ungewöhnlichen Proportionen der Teile etwa oder die große Zahl der Klangreihen. Wir werden also zu prüfen haben, wie Beethoven die bei unserer Auswahl herrschende Grundtendenz zu harmonischer Fülle und deren ebenmäßigem Rhythmus mit den Prinzipien der Sonate versöhnt, d. h. vor allem mit Kadenzten, mit der Konzentration auf die Hauptstufen, mit der Erweiterung des metrischen Systems.

Der Hauptgedanke, eine aufgefächerte Tonleiter, drängt zur Ausbreitung der Klänge aller Stufen; harmonisch ist er aber in verschiedenen Größenordnungen zu deuten. Die Dreiklangsbrechung der ersten Quartole verhindert, daß wir jede folgende Sexte harmonisch für sich hören; sie läßt uns stattdessen in den nächsten beiden Quartolen Vorhalte und deren Auflösung in den Tonikaklang vernehmen. Das Kadenzieren der letzten beiden Sexten allerdings ist nicht zu ignorieren. Es bestimmt die Zweitaktgruppe (1/2) als metrische Einheit. Der Liegeton *f* in Takt 3/4 bindet die Kadenz noch stärker an die Tonika, Takt 5/6 dagegen deutet mit dem Ton *c* über der Sechzehntelkette zumindest die Möglichkeit an, die Sexten auf die Dominante zu beziehen, wie es im weiteren Verlauf tatsächlich mehrfach geschieht (vgl. 45 ff. oder 99 ff.). Mit der Rückkehr zum Liegeton *f*, Takt 7/8, zeichnet sich wieder eine höhere Einheit ab: I – I – V – I (1-8), in der die Nebenordnung der Zweitaktgruppen aufgehoben ist, aber offen bleibt für das Folgende.

Dagegen müssen wir für die acht Takte C-dur (13-20) den Gedanken an ein eigenständiges zweites Thema zurückweisen und akzeptieren, daß dies eine Abspaltung aus dem Hauptgedanken ist mit der Funktion, die Dominanttonart als Ziel festzuhalten und mit der vierfachen Tonikaufstellung ins Gleichgewicht zu bringen. Gegen die Deutung als zweites Thema spricht einmal, daß acht Takte lang nur C-dur klingt, zum andern die Auflösung der Taktgruppen und des Thematischen bis zu halbtaktigen Impulsen. Das zeigen zunächst die Sforzati an (13-16), dann gegenläufige Skalen, deren Zielpunkte *c* und *C* die Zählzeiten im Takt gleichgewichtig erscheinen lassen. Ein metrisch leichter Abschlußakkord (19) macht den Weg frei für Wiederholung oder Weiterführung. Die Zieltonart wird also im Wiederaufgreifen des Hauptgedankens und in der mit dem Anfang korrespondierenden Dauer bestätigt. Neu ist lediglich, daß die Vorhalte vor Terz und Quint chromatisch geschärft werden, um etwaige Zweifel an der Tatsache des Vorhalts zu beseitigen oder um mit diesen Alterationen auf die kommende Entwicklung vorauszuweisen.

Die verbindende Modulation besteht aus einer Terzfallreihe (9/10), quasi mit leitereigenen Zwischenstufen: I – (V) – VI – (III) – IV etc., und der kadenzierenden Modulation (11/12). Vor dem Hintergrund der metrischen Hierarchie ist der Harmonische Rhythmus mehrschichtig zu sehen. In der Terzfallgruppe haben wir die kleinsten Einheiten, an denen der Unterschied zwischen vielstufigem Fortschrei-

ten in Achteln und nachfolgender Kadenz unmittelbar einleuchtet. In den Taktpaaren des Anfangs dagegen wird die latente Stufenbewegung vom unregelmäßigen Kadenzrhythmus zusammengefaßt, der selbst wiederum in dem höheren Ebenmaß von nebenordnenden Repetitionen aufgehoben ist. Die mögliche Differenzierung der Zweitaktgruppen nach der Folge I – I – V – I ist wiederum in der auch als achttaktig aufzufassenden Dauer der Tonika geborgen, die ihrerseits ihre umgreifende Korrespondenz in der achttaktigen, ungetrübten Dauer der Dominante (13-20) findet. Die Takte 1 bis 20 bilden eine tonale Basis, eine Keimzelle, aus der das Weitere hervowächst; sie ist darin dem Eingang eines Bachschen Präludiums vergleichbar. Die Wiederholung hat dann den Sinn, die Basis zu festigen und die Möglichkeit neuer Klänge zur Notwendigkeit zu steigern.

In den nun folgenden Hauptteilen (s. Abb. 2) wirken vor allem die zahlreichen Quintfallreihen als Bewegungselement. An ihnen können wir am ehesten erkennen, welche Modifikationen die Entfaltung der Klänge bei Beethoven erfahren hat. Ich werde zunächst die Erweiterung der Möglichkeiten skizzieren, dann wenigstens ein Beispiel erläutern. Quintfallreihen leben vom unmittelbaren Zusammenhang der Klänge und sind weniger auf ein Zentrum ausgerichtet. Besonders gleichbleibende Klangstruktur – etwa bei Folgen von Durdreiklängen oder Dominantseptakkorden – bewirkt Nebenordnung. Bei leitereigenen Klängen, d. h. bei wechselnder Struktur, wächst die Zentripetalkraft. Diese Nuancierung konnten wir in Bachs Präludium bereits beobachten in Verbindung mit der Beschleunigung des Harmonischen Rhythmus. Beethoven intensiviert den Konnex durch Alteration, indem er bei dem jeweiligen Zielklang, einem Dominantseptakkord, nachträglich Terz und Quint erniedrigt. Wir hören dadurch stets die Folge V^7 (II^7) – V^7 , erreichen also immer wieder nur den Spannungshöhepunkt, z. B. *g-h-d-f (g-b-des-f)-c-e-g-b (c-es-ges-b)* etc.

In der Skala des Harmonischen Rhythmus reichen die Proportionen von der punktierten Ganzen bis zum Achtel (s. Abb. 2). Dabei werden die längeren Dauern aufgelockert durch eingestreutes Pendeln zur jeweiligen Dominante (83 ff. oder 134 ff.); oder es sind gar die Bezugstöne ganzer Taktgruppen als Quintfallreihe geordnet (21-61). Die dezentralisierende Kraft solcher Reihen richtet sich aber auch gegen die Vorherrschaft der höheren metrischen Einheiten. Hier sind es Akzente, die das Ebenmaß des Rhythmus gegen eine Gewichtsabstufung durchsetzen¹¹ oder Verschiebungen gegen das Metrum, die dem Abnutzungseffekt einer problemlosen Kongruenz zwischen Rhythmus und Metrum entgegenwirken.

Als Beispiel wähle ich die Quintfallreihe aus dem *Des-dur*-Bereich (64-75). Sie beginnt mit einem Trugschluß von der Dominante As^7 zur verminderten Quinte *d*,

11 In die übergeordnete Reihe *A-f* (21-61) fügt Beethoven eine taktweise fortschreitende ein, die vom chromatischen Abstieg des Basses, von Septakkorden und Alterationen verschleiert wird (37-44). Gegen das zweitaktige Metrum markieren die Sforzati den stetigen Harmoniewechsel. Da der latente Schritt der verminderten Quinte *F-H* in der enharmonischen Umdeutung von *es* zu *dis* (40) quasi eingespart ist, gewinnt der weiterführende Zielklang D^7 zwei Takte (43/44), welche die metrische Abstufung wieder herstellen. Vgl. die ausgedehnte Fassung der Skizzen bei G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana, Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig 1887, S. 416-418.

also im Quintenzirkel an ihrer hier höchstmöglichen Stelle. Sie holt nach, was die Modulation *f-Des* (61-64) an Quintstufen übersprungen hat. In Abb. 3 zeigen die Pfeile die jeweilige Alteration von Terz und Quint an. Der abgebildete Verlauf ist eine Prolongation (Schenker) der Dominantstufe *As*, wobei das Modell schließlich von einem weiteren Trugschluß beendet wird, der zurückleitet. Die Kürze des ersten Klanges führt zu einer konsequenten Verschiebung des in sich regelmäßigen Rhythmus von zwei- und eintaktigem Grundtonwechsel. Diese Verschiebung nimmt Bezug auf den Vorhalt im Hauptgedanken und verhindert jene banale Koinzidenz von Harmonischem Rhythmus, Metrum und Quintfall, die uns in den Skizzen zu dieser Stelle erhalten ist.¹² Die Stufe *G* erscheint zunächst nur als verkürzter Nonenakkord, trägt also drei verschiedene Klänge. Daraus resultiert die Wiederholung der Achtelverschiebung nach zwei Takt, wodurch sowohl Metrum als auch Verschiebung bestätigt werden. Fortissimo und piano bekräftigen das Metrum (65-68), die Sforzati akzentuieren dann aber die Alterationen und bringen damit eine weitere, nämlich halbtaktige Verschiebung zur Geltung, die bis in die Kadenz hinein durchgehalten wird. Die Spannungen zwischen Metrum, Dynamik und dem eben-

Abb. 3

65 74

As⁷ d G⁷ ↓ C⁷ ↓ F⁷ ↓ B⁷ ↓ Es⁷ ↓ As⁷ (b VI ♯ IV) As(=V)

ff *p* *ff* *p* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

mäßigen Harmonischen Rhythmus verleihen dem traditionellen Mittel der Quintfallreihe neue Qualitäten. Der folgende Abschnitt zeigt in großen wie kleinen Dimensionen eine pendelnde Harmonik (75-87), die wiederum in eine derart verschobene Quintfallreihe mit den gleichen Alterationen übergeht (85-95). Als Variante des gesamten *Des*-dur-Komplexes (65 ff.) und quasi als Synthese seiner beiden Teile sind die zwei zusammenhängenden Quintfallreihen der Reprise angelegt (134-151).¹³

Das Ganze (s. Abb. 2) stellt sich als eine Symbiose von Sonatensatz und Präludium dar. Das Sonatenprinzip mit seiner fundamentalen Spannung zwischen Tonika und Dominante und der damit korrespondierenden metrischen Hierarchie wird von innen her in Frage gestellt. Die Kraft des unscheinbaren Hauptgedankens bringt die Dimensionen in schiefe Verhältnisse. Der Rahmen, wenn auch verzerrt, kann als Sonatensatz gelten. Hören wir aber, wie das Ganze sich entfaltet, so bilden Durchführung und Reprise gemeinsam und mit weitgehenden Entsprechungen den Hauptteil, der sich aus der tonalen Basis des Anfangs entwickelt. Der zu Unrecht

¹² Vgl. Nottebohm, a. a. O.

¹³ Dazu sei nur so viel angedeutet: die umfassende Steigerung des Harmonischen Rhythmus von Viertaktgruppen bis zum Achtel enthält von Anfang an das Achtel als Beschleunigungsfaktor (137 oder 141). Die Stufe *C* als Zielklang wird innerhalb der Reihe aufgespart und durch deren Alteration *Ces* ersetzt (147 und 149).

„Coda“ genannte Teil leistet mehr, als etwas bereits Erreichtes zu bekräftigen; er erst bindet die expansiven Bewegungskräfte in Kadenz und in der relativ langen Dauer des *F*-dur-Klanges.

So wie Beethoven im Anfangsteil Funktionsharmonik, Kadenzrhythmik und Metrik erfüllt und sie doch zugleich durch Nebenordnungen aufhebt, so verfährt er auch im Entwicklungsteil. Aus dem Einvernehmen zwischen Harmonischem Rhythmus und Metrum bei Bach wird bei ihm ein rhythmisch-metrisches Verhältnis, dessen Regeln zum Teil erst bei Reduktionen hervortreten. Einzelnes ist unmittelbar als ebenmäßig zu erkennen: so etwa die Terzfallreihen in Achteln. Bei anderen verunklärt die erläuterte Verschiebung des Harmonischen Rhythmus die Gleichförmigkeit. Selbst unregelmäßige Folgen nebengeordneter Klänge finden, repetiert als rhythmische Muster, zum Ebenmaß zurück. Schließlich mag auch eine Unterteilung längerer Dauern durch harmonisches Pendeln das regelmäßige Fortschreiten der Harmonien verdecken. Die proportionierte Beschleunigung des Harmonischen Rhythmus bei derartigen Reihen ist über mehr Grade hinweg und durch Intensivierung des einzelnen Schrittes gesteigert. Selbst zu den extremen Dauern einzelner Hauptstufen bei Bach können wir die Parallele in jenen Komplexen eines dominierenden Klanges erblicken, welche zweitaktige, sich wiederholende Einheiten in sich schließen.

Der Satz erscheint somit als ein Beispiel für den Versuch, der funktionalen Tonalität in der Anpassung an den äußeren und Harmonischen Rhythmus Bachscher Präludien den Reichtum der Stufen zurückzugewinnen. Es ist wohl kein Zufall, daß Beethoven diesen Versuch nicht wiederholt hat, sondern stattdessen mit der nächsten Sonate, der *Appassionata*, op. 57, wieder auf den Weg zurückgekommen ist, den er mit der *Waldstein*-Sonate, op. 53, eingeschlagen hatte: bereits in der festen Fügung eines Themas neue Klänge zu binden. Denn das gibt ihm die Möglichkeit, harmonischen Reichtum mit funktionaler Konsequenz zu verknüpfen. In diesem Sonatensatz dagegen mag Beethoven von der harmonischen Fülle unbefriedigt geblieben sein, weil sie nur einen Rahmen dehnt, der dem Geschehen quasi von außen auferlegt ist.¹⁴

Wir werfen nun auch einen Blick auf die Zeit nach Beethoven. Unsere Grundvoraussetzung weist uns auf Präludien oder etüdenartige Werke hin, von denen ich Chopins Etüde *C*-dur, op. 10,1, als Beispiel heranziehe. Ihre Korrespondenzen mit Bachs *C*-dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* I sind in der Literatur bereits mehrfach angesprochen.¹⁵ In unserem Fragenkreis liegt die Parallele vor allem darin, daß der Harmonische Rhythmus weitgehend mit den Schichten des

14 Vgl. dagegen den ersten Satz vom *Brandenburgischen Konzert* Nr. 6, bei dem das Prinzip der Ausbreitung von Klängen auch an der Disposition des Ganzen abzulesen ist: alle Stufen mit leitereigener, reiner Quinte – ausgenommen die III., die nur mit einem Soloteil hervortritt (56 ff.) – sind als Tonartstation, als Ritornell berücksichtigt.

15 Vgl. H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* II, Berlin 1922, S. 78 ff. oder W. Wiora, *Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in *Kgr.-Ber.* F. Chopin 1960, Warschau 1963, S. 73-81.

Metrum kongruiert und sich grundsätzlich auf die Werte: Doppelganze, Ganze und Halbe beschränkt. Er verläuft also wesentlich langsamer als die Sechzehntel der Oberfläche, während er bei Beethoven nicht nur eine längere Skala von Werten berührt, sondern auch mit seinen Achteln in unmittelbaren Kontakt zur Bewegung des Vordergrundes kommt. Der auffälligste Unterschied zu unserem Bachschen Beispiel liegt in der weiterreichenden Geltung des metrischen Systems, dessen Grundeinheit von zwei Takten bereits in der Wellenbewegung der Figuration zu erkennen ist.

Das Problem eines offenen Anfangs löst Chopin, indem er die an sich höchste Form einer festen Fügung, eine sechzehntaktige Periode, lockert: die Oberstimme kehrt zu ihrem Ausgangspunkt, zur Terz *e*, zurück, die Vorhalte in den Mittelstimmen von Takt 7/8 und 15/16 bewirken eine Nebenordnung der Schlüsse, und die Grundtonschritte – ohne das Pendeln zur Wechseldominante (6) und die Verschärfung der IV. Stufe zu *Fis* (4) – suggerieren Einheiten von vier Takten, wodurch die Schlußklänge in leichte Zweitaktgruppen (7/8 und 15/16) fallen (vgl. Abb. 4, in der die Grundtonschritte nur bei Abweichungen vom Baß notiert sind).

Abb. 4

The image shows a musical score for a piece titled 'Baßton' (Bass) and 'Grundton' (Fundamental). The score is written in bass clef and consists of two staves. The top staff is labeled 'Baßton' and the bottom staff is labeled 'Grundton'. The music is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 37, 45, 49, 53, 57, 63, 65, 69, and 73 marked above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are several annotations and markings: '9b-8' and '4-3' are written below the staff at measures 9 and 13; '(as-gis)' is written below the staff at measure 37; '3#' and '5#' are written below the staff at measure 45; 'Repr.' is written below the staff at measure 49; and '4-3' is written below the staff at measure 63. The score ends with a double bar line at measure 73.

Der Verlauf bis zur Reprise besteht, mit einer Unterbrechung durch einen Terzschrift (20/21), aus einer einzigen Quintfallreihe, die sich über sukzessiv reduzierte metrische Einheiten erstreckt. Mit Takt 27/28 ist der Abbau von Sechzehn-, Acht- und Viertaktgruppen so weit gediehen (1-16, 17-24, 25-28), daß die Reihe im Rhythmus von Doppeltakten mit zweimaliger Beschleunigung abrollen kann. Wiederum sind bei den großen Werten zu Beginn die Stufen als Dominantseptakkorde nebengeordnet (29-34), während von Takt 37 an kleinere Werte und leitereigene Klänge von *C*-dur das Gefälle tonal ausrichten. Dazwischen wirkt Stufe *A* (35/36) nochmals als Aufenthalt; denn einmal bleibt sie Dreiklang zwischen Septakkorden, zum andern entfallen bei der enharmonischen Umdeutung (33/34) zwei Grundtöne (*B* und *E*) auf den vorausgehenden Doppeltakt, wodurch das *A*-dur stärkeres Gewicht erhält.¹⁶ Den schnellsten Grad des Harmoniewechsels (42 ff.) verdeutlicht schließlich die raschere Wellenbewegung der Figuration, die damit den Wechsel von Schwer und Leicht auf *e i n e n* Takt reduziert. Auch die vorletzte zweitaktige Stufe *H* ist daran zu messen (45/46), denn die Figuration beginnt jeweils auf Zählzeit eins in hoher Lage und setzt in beiden Takten auf Zählzeit vier aus. Eine Alteration des leitereigenen *h*-Septakkordes zum Dominantseptakkord läßt den Zielklang *E*-dur zu einer I. Stufe werden, die mit der entsprechenden Figurationswelle das Zweitaktmetrum wieder einsetzt (47/48).

In der Reprise können wir einen Eingriff beobachten, der das Pulsieren von Schwer und Leicht schlußkräftig umkehrt. Den zweiten Achttakter der Periode erweitert dort, wo man die I. Stufe erwartet (63), ein Trugschluß um zwei Takte. Dadurch fällt erstmals das Ziel der Klangbewegung auf den schweren Anfang einer Taktgruppe (65). Zugleich kann man die so erweiterte Periode als Kurzfassung der ersten vierundzwanzig Takte auffassen; denn das Ziel ist wieder *E*-dur, wobei die Beschleunigung der letzten Harmonieschritte (62-64) und der *E*-dur-Klang ohne Vorhalt eine kräftige Kadenz entstehen lassen. Die zwei nächsten leichten Takte (67/68) kadenzieren dann nach *C*-dur, das in weiteren Kadenzen nun wirklich bekräftigt wird.

Ähnlich wie bei dem Bachschen Präludium treten die Hauptstufen am Anfang und Schluß mit unterschiedlichem Nachdruck hervor. Dennoch bildet in der Etüde nicht eigentlich die *V.*, sondern die *III.* Stufe in Durgestalt den Gegenpol zur Tonika. Die Dominanz des *e* ist natürlich auch in der Oberstimme zu erkennen. In der Periode und dem anschließenden Achttakter z. B. wird allein *e* umspielt (1-24). Die Grundidee ist offenbar, die Spannung zwischen dem *e* als Dur-Terz und dem *e* als Dur-Grundton auszukosten. Erst am Ende der Koda erreicht die Oberstimme *c* als Grundton. Die Präferenz einer Stufe bedeutet hier nicht nur eine Station auf dem Weg durch die Tonart wie bei Bach, sondern ist auch als eine Art Dominante zu betrachten. Dafür sprechen die mehr oder weniger abrupten Rückleitungen zur Tonika *C* (25-28, 47/48 oder 65-68). Stufe *e* tritt damit der Stufe *c* als eigenständige Kraft gegenüber, jedenfalls nicht einfach als Dominante der Tonikaparallele.

¹⁶ In Takt 32 erklingt ein *as*-moll-Sextakkord, den wir aber, auch ohne die Unterterz *F*, in Analogie zu Takt 30 als Alteration des Septakkords *f-a-c-es* hören. Bewerten wir die Terz *F-As* als eigenständigen Grundtonwechsel, so wirkt er dennoch nur als Unterteilung des Quintschrittes *F-B* und fördert damit die Wirkung des *A*-dur (35/36) als Ruheklang.

Die funktionale Harmonik ist zumindest zeitweilig und unter dem dezentralisierenden Einfluß der Quintfallreihe in Frage gestellt. Bereits die Abspaltungen aus der Periode erscheinen als Teilstrecken eines in sich zusammenhängenden Verlaufs und werden damit dem tonalen Zentrum entfremdet. Bei Beethoven waren die Quintfallreihen deutlich als Prolongationen einzelner, funktional bedeutsamer Stufen zu betrachten, als Erweiterungen, die sich mit ihren abschließenden Kadenz dem metrischen Gefüge wieder einordnen. Hier dagegen ist die Entfaltung der Reihe das von keiner pendelnden Harmonik gestreckte Ereignis selbst, dessen Prolongationszüge zumindest in den Hintergrund treten. Dem entspricht auf metrischer Seite die Reduktion des Schwer-Leicht-Systems bis auf Takthälften. Der dazugehörige Harmonische Rhythmus weicht von seinem Ebenmaß oder der regelmäßigen Beschleunigung nur ab, um durch Modifikationen der Dauer einzelne Ruheklänge hervorzuheben.

Die Kriterien unserer Auswahl führen insofern zu einem schiefen Bild, als dem Sonderfall, Beethovens Sonatensatz, Werke gegenüberstehen, die leicht durch gleichartige hätten ersetzt werden können, die Etüde z. B. durch Kompositionen Schuberts oder Schumanns. Denn die Neigung zu rhythmisch einheitlicheren Abläufen hat, gemessen an den Klassikern, bei beiden Autoren wieder stark zugenommen.¹⁷ Die unterschiedliche Repräsentationskraft der Beispiele hat aber unsere bisherigen Überlegungen nicht gestört. Erst bei dem folgenden Versuch, die Beobachtungen zu verallgemeinern, ist das Außergewöhnliche des Sonatensatzes als kennzeichnendes Faktum zu bewerten.

Die erläuterten chronologisch bestimmten Modifikationen im Kräftespiel von Harmonie, Metrum und Rhythmus scheinen Ausdruck unterschiedlicher Normvorstellungen zu sein, welche bis in die Funktions- und Stufenbezeichnungen nachwirken. Mit dem Zugeständnis, daß wir bei Bach in der harmonischen Betrachtungsweise jüngere Kategorien anwenden, sehen wir in dem Präludium einen Stufenreichtum, der sich von der Linearität der Modi löst, und einen ebenmäßigen Harmonischen Rhythmus, der weitgehend mit dem Metrum kongruiert, verwirklicht. Demgegenüber ist die Beschränkung auf die Hauptstufen zu Beginn oder am Schluß eines Werkes eine leichte Konzentration, die das Ebenmaß des Harmonischen Rhythmus nicht zu berühren braucht, sondern nur im rhythmischen Profil einer Kadenz stärkere Wirkung gewinnt.

Nachdem sich aber, vornehmlich im Bereich des Tanzes, das System der Metrik erweitert, die Hauptstufen als wahre Dominanten durchgesetzt hatten, war gleichmäßiges Ausbreiten von Stufenreichtum nur als Abspaltung, Explikation des Festgefügteten etwa in Durchführungen sinnvoll, dabei durchsetzt und gestreckt von pendelnden Harmonieschritten und stets auf den größeren funktional-harmonischen Zusammenhang bezogen. Die daraus resultierende gesteigerte Mehrschichtigkeit war selbst an dem einheitlich-expansiv einem Hauptgedanken folgenden Satz Beethovens zu erkennen.

¹⁷ Vgl. u. a. Schubert, Symphonie C-dur, D 944, I; Sonate c-moll, D 958, IV; Schumann, Toccata C-dur, op. 7; Chopin, Präludium *fis*-moll, *gis*-moll oder *E*-dur.

Bei Chopin und, in vergleichbarer aber noch zu untersuchender Weise, wohl auch bei Schubert und Schumann beginnen die Normvorstellungen der Klassik nachzugeben. In festen Fügungen wird die Funktionsharmonik geschwächt, während ihr in freieren Teilen gar terzverwandte oder andere Stufen als ebenbürtige Partner entstehen. Die wieder zunehmende Kongruenz zwischen Harmonischem Rhythmus und Metrum wirkt lockernd und mäßigend. Das metrische System kann wieder auf Grundwerte wie den Pulsschlag reduziert werden, oder aber seine weiten Dimensionen regulieren die ebenmäßige Entfaltung einer stufenreichen Harmonik, wobei die Abmessungen der „*himmlischen Längen*“ wieder zur Ausgewogenheit des Ganzen zurückfinden. Mit anderen Worten: Parallelen zur Bachschen Konstellation der Kräfte zeichnen sich ab.

In den Nuancen des Komplexes von Harmonie, Metrum und Harmonischem Rhythmus erweisen sich die Neuorientierungen der Dur-Moll-Tonalität. Unser Tonalitätsbegriff aber wird weitgehend von den Dispositionen des Klangraumes beherrscht. Erst in den letzten Jahren, so etwa in der Formulierung von der „*nicht gleichberechtigten Verwendung von Tönen*“,¹⁸ ist die Komponente „*Zeit*“ deutlicher in unser Bewußtsein getreten. Tonalität ist demnach kein geordneter Tonraum, der in die Zeit entfaltet wird, sondern die „*nicht gleichberechtigte Verwendung von Tönen*“ schließt Zeit ein; primär ist das Zusammenwirken, und der geordnete Tonraum ist daraus eine Abstraktion. Die Dur-Moll-Tonalität erreicht in der funktionalen Tonalität – einschließlich ihrer Zeitkomponente – ein Endstadium an Konzentration und Prägnanz. Die Parallelen zwischen Bach und den Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts beruhen, daran gemessen, auf einem „noch nicht“ und einem „nicht mehr“. Wir wissen zwar, daß das Werk Bachs nicht in dem Maße vergessen war wie lange Zeit angenommen; dennoch kann man von einer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert sprechen, deren Impulse in jener Affinität, deren Mißverständnisse im unterschiedlichen Verhältnis zur Klassik beruhen. In der Schlußkadenz dieser Erörterung nenne ich nun nochmals das Stichwort: der Harmonische Rhythmus ist für sich genommen eine rigorose, ja trockene Abstraktion, sein Zusammenspiel aber mit Harmonie und Metrum kann neue Einsichten vermitteln.

18 V. Ernst, *Zum Begriff der Tonalität*, in: Kgr.-Ber. Leipzig 1966, Kassel etc. 1970, S. 65 ff.

Zu Hindemiths Idee einer Rhythmen- und Formenlehre

von Josef-Horst Lederer, Graz

Mit dem ersten Band der *Unterweisung im Tonsatz* setzt bei Hindemith eine Kritik am traditionellen Tonsystem ein, die ihn aus dem Bestreben, die Mehrdeutigkeit von Klängen zu beseitigen, nicht nur ein aus der Naturreihe der Obertöne abgeleitetes Akkordsystem aufbauen läßt, sondern neben der Harmonik auch die Melodik sowie Rhythmik und damit alle wesentlichen musikalischen Gegebenheiten unter Rückführung auf ihre einfachsten und natürlichsten Erscheinungsformen zu erfassen versucht.¹ In der Praxis bedeutete dies nicht nur eine veränderte Kompositionsweise und ein anderes Kompositionsergebnis in den folgenden Werken – dieses musikalische Umdenken erfolgte natürlich nicht schlagartig, sondern war Ergebnis eines jahrelangen Reifeprozesses – sondern ließ Hindemith sogar frühere Werke wie *Marienleben* oder *Cardillac* neu bearbeiten bzw. umarbeiten, womit er beabsichtigte, „die eigene Musik dem Geschichtsprozeß zu entziehen, indem er sie einem neuen Prozeß alter Werte unterstellte“.² Wie Strawinsky³ davon überzeugt, daß normative Eindeutigkeit und rationales Erfassen des musikalischen Materials bis ins Detail der Kunst größere Freiheit bringe, will er mit Lehrenden und Lernenden der Komposition „von dem festen Grund engster Naturverbundenheit aus Streifzüge in Bezirke des Tonsatzes machen. . . , deren gesetzmäßige Durchdringung ihnen bis heute verwehrt geblieben ist“.⁴ Im Glauben, daß alles, „was Menschenwerk ist, selbst wenn es in ungeheurer Mannigfaltigkeit auftritt, und wenn ihm noch so viel unfaßbar Menschliches anhaftet, bei genauem Hinsehen sein Baugeheimnis verraten muß“,⁵ ist Hindemith bestrebt, die mit seiner „Handwerkslehre“ so gewonnenen Erkenntnisse als für alle vergangenen und zukünftigen Musikepochen⁶ an seine musikalische Umwelt mit höchstem künstlerisch-didaktischen Verantwortungsbewußtsein weiterzugeben. Scheint bei Schönberg, der ja stets in der Komposition eine Art Geheimwissenschaft sah und davor warnte, dem Lernenden „letzte Weisheiten“

1 Vgl. K. Holzmann, *A. Mendelssohn als Lehrer Paul Hindemiths*, in: *Musik im Unterricht* XLIII/1952, S. 114; danach soll Hindemiths Bestreben, auf „*physikalisch-physiologischem Naturboden*“ zu bleiben und von diesem auszugehen, von seinem Lehrer Arnold Mendelssohn angeregt worden sein.

2 L. Finscher, *Hindemiths Geschichtlichkeit*, in: *Musica* 25/1971, S. 345.

3 I. Strawinsky, *Musikalische Poetik* (Deutsche Übersetzung von Heinrich Strobel), Mainz 1949, S. 45: „ . . . meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke.“

4 P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I*, Mainz 2/1940, S. 23.

5 Ders., *Unterweisung im Tonsatz I*, Mainz 1937, S. 23 f.

6 Vgl. Hindemiths Analysen von Machaut bis Schönberg in seiner *Unterweisung I* (Ausgabe von 1940, S. 239 ff.); im Folgenden wird nur mehr nach dieser Ausgabe zitiert.

zu offenbaren,⁷ mit diesem Hinweis auf die dem Genie vorbehaltene Sphäre ein spätes Relikt der Romantik vorzuliegen, so hat Hindemith die im Impressionismus vollzogene „letzte Entmaterialisierung“ längst überwunden und nimmt dem musikalischen Material den Nimbus des Geheimen, indem er es einer Strukturierung und einem rationalen Erfassungsprozeß bis ins Detail unterwirft. Die dabei unternommene Rückführung auf Urphänomene wie etwa der Obertonreihe oder der „*tonalen Schwerkraft*“ auf dem Gebiet der Intervall- und Akkordlehre lassen Hindemith auf der Basis des Melodiebaues zur Überzeugung gelangen, daß es, „*von einem so sicheren und tiefen Grund wie das untrügliche Gefühl für Abmessung und Wert auszugehen und dadurch die bisherige Grundlage des Setzens zum mindesten stark zu erweitern*“, möglich sein müßte, „*auch eine Rhythmen- und Formenlehre aus den gleichen Urtatsachen zu entwickeln, die im Gegensatz zu allen bisherigen formalästhetischen Irrlehren zum ersten Male [!] das innerste Wesen aller tönenden Formen ergründen könnte*“.⁸

Die folgende Abhandlung soll nun sein diesbezügliches theoretisches Verständnis zum Gegenstand haben und sich aber auch gleichzeitig auf dieses beschränken, da ein Miteinbeziehen rhythmisch-formaler Werkanalysen sowie Untersuchungen auf Konvergenz und Divergenz von Theorie und Praxis – gerade letztere könnten bei Hindemith eine lohnenswerte und ausreichende Thematik für eine eigene Studie darstellen – den vorgestreckten Rahmen sprengen würden.

I

Im ersten Band seiner *Unterweisung* charakterisiert Hindemith Melodie und Rhythmus als die beiden konstruktiven Hauptelemente und wichtigsten formbildenden Tendenzen und billigt in diesem Zusammenhang der Harmonie nur insofern Bedeutung zu, als sie im melodischen Intervall enthalten ist und so dem Rhythmus einen Angriffspunkt zum „Wirken“ gibt. Aufgrund ihrer Unfähigkeit, „*große Kunstwerke*“ zu bilden, bezeichnet er die Harmonie neben dem Metrum sogar als einen der beiden „*Proleten unter den musikalischen Elementen*“⁹ und spricht ihr nahezu jede formale Kraft mit der Begründung ab, „*daß die Sinnfälligkeit einer rhythmischen Folge, der Bogen eines Melodieablaufs. . . dem unbeeinflussten Hörer eher im Gedächtnis haften als die Spannungsunterschiede gegeneinandergestellter Harmonien*“.¹⁰ Diese Hintanstellung der Harmonie – als Rückbesinnung auf die ursprünglicheren Wesensgesetze von Rhythmus und Melodie kennzeichnend für das zwanzigste Jahrhundert¹¹ – beruht nicht zuletzt auf Hindemiths Überzeugung, daß

7 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 4/1922, S. 499.

8 Aus dem dritten Kapitel der unveröffentlichten ersten Fassung der *Unterweisung im Tonsetz*, abgedruckt in: A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich 1971, S. 316 f.

9 Aus einer unter dem Titel *Hören und Verstehen ungewohnter Musik* gehaltenen Rede Hindemiths am 15. Dezember 1955 in der Aula der Zürcher Universität. Abgedruckt in: Briner, S. 250 f.

10 Hindemith, *Unterweisung I*, S. 209.

11 Kennzeichnend nicht nur für die Musikpraxis, sondern auch für die Musiktheorie des 20. Jahrhunderts mit ihrer wachsenden Anzahl von Studien, die den Melodiebau betreffen.

diese „nach jeder Richtung hin erforscht“, die Melodik jedoch von der Musiktheorie sehr „stiefmütterlich“ behandelt worden sei und der Rhythmus hingegen sich bisher „jedem systematischen Erfassen entzogen“ habe.¹² Zwar übt Hindemith so mit Recht Kritik an den gängigen Unterrichtswerken, im speziellen den Kontrapunktlehren in ihrem geringen Eingehen auf die „zweifellos ursprünglicheren Elemente des Rhythmus und der Melodie“, doch gibt er im ersten Band seiner *Unterweisung* selbst wiederum eine Melodielehre, ohne deren wichtigstes Bauelement, den Rhythmus einzubeziehen.¹³ Diesen, bzw. die Inangriffnahme einer „höheren Rhythmik“, stellt er für die Zukunft in Aussicht und setzt sich über dieses Problem vorläufig mit der Begründung didaktischer Notwendigkeit hinweg, „das Setzen von Tönen in Regel und Form auch ohne Rhythmus bewerkstelligen zu können“.¹⁴ Inoffiziell hat er zwar sein Versprechen in einem nicht zur Veröffentlichung gelangten „Torso“¹⁵ über Rhythmus, Metrum und Form eingelöst, doch war das Ergebnis für ihn selbst offensichtlich so unbefriedigend, daß er die Existenz einer „logisch entwickelten Arbeitsmethode“¹⁶ für einen rhythmisch-formalen Plan bestreitet und das Phänomen Rhythmus und Form im 4. und 5. Kapitel seiner Arbeit *Komponist in seiner Welt* in den Bereich der musikalischen Intuition und der Musikpsychologie verlegt.¹⁷

Hindemith empfindet sein diesbezügliches Resignieren einerseits als Scheitern am eigenen Unvermögen, andererseits ist aber seiner Meinung nach auch die gesamte musikwissenschaftliche Forschung – allen voran Hugo Riemann – der Lösung des Problems nicht näher gekommen als er selbst. Riemann billigt er noch am ehesten zu, daß er dem Rhythmus-Form-Problem irgendwie mit rationalen Methoden auf die Spur gekommen sei,¹⁸ oder zumindest erkannte, daß die Rhythmik „voraus-

12 Hindemith, *Unterweisung* I, S. 209.

13 Eine diesbezüglich berechtigte Kritik hat schon kurz nach Erscheinen von Hindemiths *Unterweisung* I (1937) Heinrich Scholle angebracht, in: *Die Musik* XXX/1938, S. 533.

14 Hindemith, *Unterweisung* I, S. 213.

15 Seinen Zürcher Studenten 1951 als „19. Übung“ (nicht in die *Unterweisung* integriert) vorgelegt und bei Briner (a. a. O., S. 323-338) abgedruckt (im Folgenden als „Torso“ abgekürzt), der dazu schreibt: „In dieser Zeit sprach er [Hindemith] einigemal und zu verschiedenen Personen von einer ‚völlig neuen‘ Unterweisung im Tonsatz, an der er arbeite. Sowohl aus der Entwicklung seines theoretischen Denkens als auch aus der bis jetzt sichtbaren Quellenlage heraus kann man mit Aussicht auf große Wahrscheinlichkeit vermuten, daß er sich dabei auf seine Pläne einer Rhythmen- und Formenlehre bezog, sollte diese nun, wie die alleinstehende ‚19. Übung‘ annehmen läßt, der bereits bestehenden ‚Unterweisung‘ durch den thematischen Wechsel ein neues Gesicht geben oder sollte sie als unabhängiges Werk in Parallelität zum bereits bestehenden aufgebaut werden.“

16 Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* III (Übungsbuch für den dreistimmigen Satz), Mainz 1970, S. 31.

17 Ders., *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen* (Deutsche Übertragung der englischen Originalausgabe von 1949/50), Zürich 1959, S. 102: „Unser Suchen muß sich wahrscheinlich von den physikalischen Gegebenheiten des Klingens wegwenden in Richtung auf die Musikpsychologie. Bis eine Lösung von dort kommt, müssen wir immer noch, wie alle Musiker vor uns, der empirischen Erkenntnis und unserem Talent vertrauen. Die Meisterwerke, welche auf dieser Grundlage geschrieben worden sind, scheinen solches Vertrauen zu rechtfertigen und gegen artistisches und wissenschaftliches Forschen zu sprechen.“

18 Hindemith, „Torso“, S. 323 f.

sichtlich wenigstens das 20. Jahrhundert intensiv beschäftigen wird“.¹⁹ Angesichts zahlreicher auf diesem Gebiet publizierter Arbeiten hat sich diese Voraussage auch bewahrheitet, wobei im gleichen Zusammenhang die 1954 erschienene Rhythmuslehre von Olivier Messiaen²⁰ wohl eine Ausnahmestellung einnimmt – eine Ausnahmestellung nicht zuletzt deshalb, da ihr Verfasser sie primär als Musikethnologe sowie Komponist und erst in zweiter Linie als Musiktheoretiker entworfen hat – und von Hindemith zu diesem Zeitpunkt gar nicht oder zu wenig beachtet wurde. Wie Hindemith war sich Messiaen der Tatsache bewußt, daß die Musik „bei einer technischen, orchestralen und klanglichen Perfektion angelangt“ war, die kaum noch überboten werden konnte, aber in bezug auf den Rhythmus noch in den „Kinderschuhen“ steckte.²¹ Jedenfalls hat er seine Rhythmus-Studien der Hindus, Griechen, Rumänen, Ungarn etc. sowohl theoretisch in seiner Rhythmuslehre²² als auch praktisch in seinen Werken ausgewertet und es nicht wie Hindemith resignierend dabei beruhen lassen, in der – wie noch zu sehen sein wird – von diesem bevorzugten rhythmischen Freiheit modaler Melodik oder „rhythmisch frei schwingender Formen“ von „singenden und flötenblasenden Wilden“ des Urwalds (ein in mehrstimmiger Musik letztlich kaum oder gar nicht zu verwirklichendes Ideal) lediglich ein erstrebenswertes Vorbild zu sehen,²³ ohne aber daraus eine Didaktik des Rhythmus wenigstens für seine eigenen Werke ableiten zu können. Der Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, daß Hindemith bereits an der ersten und vielleicht auch größten Hürde gescheitert ist, nämlich der Auffindung der kleinsten rhythmischen Einheit als einem Adäquat zu dem (damals schon) in jeder Hinsicht meßbaren Intervall. Es ging hier darum – Leo Schrade sah darin „das eigentliche Problem des Rhythmus in der Musik“²⁴ –, daß sich eine Folge von langen und kurzen Zeitwerten wohl messen ließ, die Gravität schwerer und leichter Akzente aber nicht „wiegar“ war.²⁵ Aber gerade darauf kam es Hindemith an, da er die Melodie nicht einer akzentgeordneten, sondern einer (in der Folge noch näher zu charakterisierenden) quantifizierend-rhythmischen Gliederung unterwerfen wollte. Es sollte damit dem Irrtum vorgebeugt werden, daß die Taktstriche des gleichbleibenden Metrums im Notenbild in eindeutiger Weise die wichtigsten und ungefähr gleichwertigen Betonungen anzeigen. Das Bemühen, dem Zwang des Metrums zu entkommen, und die vom Metrum getrennte Vorstellung vom Rhythmus lassen in ihrer für Hindemith absolut normativen Bedeutung auch dessen harte Kritik an der musikwissenschaftlichen Forschung²⁶ und im besonderen wieder an Hugo Riemann verständlich erscheinen,

19 H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. IX.

20 O. Messiaen, *Traité du Rythme*, Paris 1954.

21 Ders., *Olivier Messiaen*, in: *Melos XVI/1949*, S. 101.

22 Ob es Messiaen gelungen ist, eine allgemein gültige Rhythmuslehre aufzustellen, steht hier nicht zur Debatte, doch hat er zumindest eine Didaktik für seine eigene rhythmische Sprache gefunden und Rhythmus und Form in Beziehung zu bringen gewußt.

23 Hindemith, *Zürcher Rede*, S. 249.

24 L. Schrade, *Das Rätsel des Rhythmus in der Musik*, in: *Melos XVIII/1951*, S. 308.

25 Ebenda, S. 308: „Erst wenn es möglich sein wird, . . . Zeitabläufe als Gewicht zu wiegen, erst dann werden wir wissenschaftlich einwandfrei sagen können, welcher Natur die rhythmischen Akzente eines Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy oder Strawinsky sind.“

26 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73.

der sich „in seinen Untersuchungen über die musikalische Form . . . nicht einmal über die zweifachen temporalen Komponenten musikalischen Formens, Metrum und Rhythmus, und ihre gegenseitige Abgrenzung im Klaren“ gewesen sei.²⁷ Deutliche Abgrenzung dieser beiden war für Hindemith Voraussetzung für die ihm notwendig erscheinende Trennung und damit überhaupt Grundlage zur Bewältigung der gestellten Aufgabe einer Rhythmen- und Formenlehre. Sah er im Rhythmus eine „unendliche, in ungleich langen, unsymmetrischen Zeitabschnitten abrollende Folge, . . . die als das formale Hauptgeschehen . . . den [in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden] metrischen Zeitschlägen überlagert ist“,²⁸ so wußte er das Metrum wohl theoretisch²⁹ als „die zeitlich regelmäßige Wiederkehr von Schlägen, die entweder in der Form von Tönen oder Geräusch . . . wahrgenommen wird“,³⁰ von diesem (dem Rhythmus) abzugrenzen, doch mußte er einsehen, daß in der Praxis zum Verständnis des zeitlich proportionalen Zueinanderverhaltens der verschiedenartigen rhythmischen Glieder eine regelmäßige Unterlage – eben das Metrum, als eine „im Hintergrund stehende theoretische Norm“³¹ – notwendig war und eine Trennung somit unmöglich erschien. Unmöglich deshalb, weil nämlich beide, Rhythmus und Metrum, aufgrund ihrer überwiegend sinnlichen Kraft sowohl in der „Koinzidenz von metrischer Einheit und Puls“,³² als auch in deren durch den Rhythmus hervorgerufenen Divergenz³³ einen großen physischen Eindruck (der Grad emotionaler Bewegung ist dabei natürlich ein unterschiedlicher) auf den Hörer hinterlassen. Hindemith spricht bei der Bewertung dieser beiden temporalen Komponenten dem Metrum, obwohl es mit seiner „charakteristischen Eigenschaft, der ständigen Wiederkehr von Zwei- und Dreischlageinheiten, keine anderen formalen Probleme aufkommen läßt als die Zusammenfassung solcher Einheiten zu größeren Strecken“,³⁴ dennoch die ungleich größere physische Wirkung zu und sieht in ihm eine „zwangvolle Kraft“, die in unserer traditionellen Musik im Gegensatz zu der anderer Kulturen zwar Harmonie und Melodie zusammenhält, aber dafür den „erschreckend [!] hohen Preis ständiger Metrisierung“³⁵ verlangte. Diesen hätte man sich „mit dem Aufkommen des Gebrauchs mehrstimmiger Klänge“ erkaufte, wo man glaubte, „der Tyrannei der einstimmigen Linie und modalen Verbindungsschemata entronnen zu sein“ und wo man nicht merkte, „wie man sich stattdessen in die Sklaverei metrischer Strukturen begeben hatte, ohne die sich die zeitlichen Abläufe von Zusammenklängen kaum ordnen lassen“.³⁶ Hindemith kann sich zwar musikalische For-

27 Ders., „Torso“, S. 323.

28 Ders., *Unterweisung III*, S. 31.

29 Ders., *Komponist in seiner Welt*, S. 73: „Auf experimentelle Weise, in des Musiktheoretikers Laboratorium sozusagen, läßt sich allerdings der grundsätzliche Unterschied metrischer und rhythmischer Formen nachweisen.“

30 Ders., „Torso“, S. 325.

31 M. Schneider, *Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus*, in: Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959, S. 265.

32 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 65.

33 Ebenda, S. 73.

34 Ebenda, S. 122.

35 Ebenda, S. 73.

36 Hindemith, *Zürcher Rede*, S. 249.

men vorstellen, in deren Konstruktion und Wirkung das Metrum eine untergeordnete Rolle spielt, doch können für ihn trotzdem „*alle höheren Formen ohne Metrum nicht entwickelt werden*“. Die scheinbar widersprechende Sentenz, daß das Metrum dennoch „*in keiner Weise die Struktur und das Wachstum dieser Formen beeinflussen*“³⁷ kann, erklärt sich daraus, daß Hindemith die eigentliche und primär formbildende Kraft eben nicht im Metrum selbst, sondern im diesem übergeordneten Rhythmus sieht, allem zeitlich irregulär klingenden als Ausdruck des Individuellen gegenüber dem Unpersönlichen (des Metrums). Als Vorbild dafür dienen Hindemith hier mittelalterliche Melodien, in denen „*die Melodik in der vollen Frische unbefangener Freude am Linienspiel sich entwickelt, ohne durch zu stark hervortretende harmonische Rücksichten in das später die Gestalt bestimmende Schema entschiedener Kadenz und sehr ausgeprägten symmetrischen Periodenbaus eingespannt zu sein*“,³⁸ wie z. B. die der isorhythmischen Motette³⁹ (als rein musikalische Großform), die mit ihren „*melischen und metrischen Entitäten*“⁴⁰ von Talea, Color und Ordo als deren charakteristische Eigenschaften von Zeit-, Melodie- und Betonungsbildung seiner Vorstellung von Melodiebau und Rhythmusbehandlung sehr nahe stehen. An ihrer Einfachheit und Natürlichkeit läßt sich nach Hindemiths Meinung auch am besten der Einfluß des Rhythmus auf die Melodie beobachten, da das in die Horizontale umgekippte harmonische Intervall dem Rhythmus „*Angriffsfläche bietet und durch die so erfolgte Umwandlung*⁴¹ *von statischer Spannung in dynamische Linearität Melodiebau im Elementaren demonstriert wird*“.⁴² Das Verständnis dessen soll damit Grundlage für das Erfassen sich ergebender Komplikationen des Rhythmus mit verschiedenen „*Energiegraden*“ in mehrstimmigen Gebilden sein, denn diese können „*erst dann von der rationalen Musikaarbeit erfaßt werden, wenn die einfachere Zusammenstellung Intervall + Rhythmus (= Melodie) durchaus begriffen und durch zahllose praktische Erfahrungen beherrscht worden ist*“.⁴³

II

Hatte Hindemith in den beiden ersten *Unterweisungen* und selbst noch im „Torso“ den Rhythmus entweder gar nicht oder losgelöst von der Melodie behandelt, so mußte er spätestens bei dem aufgestellten Grundsatz „*Intervall + Rhythmus (= Melodie)*“ diese beiden Phänomene in engsten Bezug bringen, wobei nun dem Rhythmus so große Bedeutung beigemessen wird, daß die bewußte oder unbewußte Er-

37 Ders., „Torso“, S. 336.

38 Ders., *Unterweisung im Tonsatz II* (Übungsbuch für den zweistimmigen Satz), Mainz 1939, S. 161.

39 Hindemith beruft sich auf diese im Vorwort zum *Marienleben II*, Mainz 1948, S. X.

40 K. Ph. Bernet Kempers, *Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus*, in: Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, S. 271.

41 A. Jakobik nennt es „*radikale Verwandlung der monistischen Technik des komplexen Klanges ins Linienhafte*“, in: A. Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik*, Würzburg 1957, S. 82 (= Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, Bd. XVI).

42 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 103.

43 Ebenda, S. 105.

stellung⁴⁴ eines rhythmisch-formalen Plans noch vor dem eines harmonisch-tonalen in der didaktischen Reihenfolge des Kompositionsvorgangs an erste Stelle gesetzt wird,⁴⁵ um „*der melodischen Konstruktion die Eigenschaft ihres Verlaufs*“ zu diktieren.⁴⁶ Hindemith demonstriert dies anhand eines Schemas – wohl als Entwurf für die geplante große Rhythmen- und Formenlehre gedacht – auf einem einzelnen Blatt,⁴⁷ das er laut Briner in Zürich im Sommer 1952 vermutlich im Zusammenhang mit dem „Torso“ verwendet hat und das zum besseren Verständnis des Folgenden hier in den wichtigsten Punkten wiedergegeben sei:

MELODIEGEFÜLLTE FORM

I) Rhythmisches Gerippe

A) Abgrenzung	B) Verbindung	C) Füllung
Anfang	Auftakt-Volltakt	2 Hauptakzente, also mehr
Volltakt, Auftakt	Auftakt-Auftakt	Einfluß vom Tempo
Ende	Volltakt-Auftakt	Einfluß des Metrums
Volltakt, Auftakt	Volltakt-Volltakt	Verzahnung
	Auftakt-Auftakt	Unregelmäßige Bildungen:
	Volltakt-Volltakt	Metrische und rhythmische
	Auftakt-Volltakt	Akzente fallen nicht zu-
	Volltakt-Auftakt	sammen

II) Melodische Ausfüllung

- 1) Wechsel
- Wiederholung
- Variation
- Sequenz

- 2) Folge der Zellen und Felder

III) Aneinanderreihung der rhythmischen Grundglieder

44 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 147: „Einmal muß er [der Komponist], ehe er zu schreiben beginnt, die Gesamtform, welche den Hörer schließlich beeindrucken soll, schon als ungeteiltes Ganzes visionär vor sich sehen – so etwa, wie wenn man bei einem nächtlichen Blitz eine Landschaft zwar mit den minuziösesten Einzelheiten, aber doch als nicht ganz ungeteilt Ganzes erblickt.“

45 Ein Kompositionsprinzip, dessen sich auch Strawinsky nicht selten bedient, wie aus Gesprächen Strawinskys mit Robert Craft über die Verarbeitung des musikalischen Materials hervorgeht: „Ich beginne die Suche danach mitunter, indem ich alte Meister spiele (um mich von der Stelle zu bewegen), mitunter fange ich auch direkt an, rhythmische Einheiten auf der Grundlage einer konventionellen Notenfolge zu improvisieren (die dann auch endgültig werden kann). So formiere ich mein Baumaterial.“ (I. Stravinskij, *Dialogi*, Leningrad 1971, S. 255.) Zitiert nach V. Cholopova, *Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys*, in: *Mf* 27, 1974, S. 435.

46 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 179.

47 Dieses Blatt wird bei Briner (a. a. O., S. 341) wiedergegeben, der dazu (a. a. O., S. 179 f.) schreibt: „Diese Skizze ist eine der verschiedenen graphischen Erscheinungsformen der seit etwa 1947 verfolgten Praxis, mit einer Klasse an der Wandtafel mit Kurven und verschiedenen Intensitätsgraden einen rhythmisch-formalen Verlauf in klarer dynamischer Disposition aufzuzeichnen, also die grundsätzliche Bewegungsform der Musik festzulegen, bevor tonale und nähere harmonische Verhältnisse bestimmt sind.“

Es werden hier Kriterien für eine „*melodiegefüllte Form*“ zu veranschaulichen versucht,⁴⁸ bei der erst nach Aufstellung eines „*Rhythmischen Gerippes*“⁴⁹ dessen „*Melodische Ausfüllung*“ erfolgen und damit eine Verbindung von Rhythmus und Melodie hergestellt werden soll. Für ersteres (das rhythmische Gerippe) reichen diese Kriterien von den einzelnen Möglichkeiten seiner „*Abgrenzung*“, „*Verbindung*“ und „*Füllung*“ mittels Voll- und Auftakt, über „*Einfluß des Metrums*“ (auf das Tempo), „*Verzahnung*“, bis zum wichtigen Punkt „*Unregelmäßige Verbindungen*“, bei dem rhythmische und metrische Akzente nicht zusammenfallen sollen. Bei letzterem (der melodischen Ausfüllung) kommt, da das Metrum trotz seiner relativ schwachen Kraft (hervorgerufen durch den – wie noch zu sehen sein wird – häufigen Wechsel der metrischen Einheit) als formales „*Gitter*“⁵⁰ akzeptiert werden muß, den Kriterien der formbildenden Urprinzipien von Kontrast (Hindemith nennt ihn „*Wechsel*“), Wiederholung, Variation und Sequenz umso größere Bedeutung zu. Dieser Miteinbezug der thematischen Beziehung in den formalen Entstehungsprozeß als (wenn auch nur zweitrangiges) formbildendes Element neben Rhythmus und Metrum zeigt, daß sich Hindemith angesichts seiner eigenen Werke darüber im Klaren war, daß Gleichheit oder Ähnlichkeit längerer rhythmisch gänzlich freier Abschnitte kaum oder gar nicht im Sinne eines Analogons zu einer Periode erfaßt werden können und daher bei dem Gedanken einer Formenlehre, die die große Form primär aus dem Rhythmus resultieren läßt, auf andere formale Kriterien nicht verzichtet werden kann.⁵¹ Zu diesen gehört neben der thematischen Beziehung auch der tonale Plan einer Komposition, der in Hindemiths schematischer Darstellung als zweites Kriterium melodischer Ausfüllung aufscheint, dem aber hier nur geringe formbildende Wirkung zukommt, da einstimmige Melodien oder zumindest über die Zwei- und Dreistimmigkeit nicht hinausreichende Gebilde⁵² als Demonstrationsobjekte dienen sollen. Hindemith spricht auch nur von der „*Folge der [harmonischen] Zellen und Felder*“ im Sinne von Melodietonalität des auseinandergelagerten Intervalls und nicht von tonalen Hauptfunktionen oder tonalen Zentren, die ja erst mit steigender Stimmenzahl sowohl im strukturellen Bereich als auch in der großen Satzanlage⁵³ von erhöhter Wichtigkeit für die Formgestaltung sind. Als wei-

48 H. L. Schilling, *Hindemith auf dem Katheder*, in: *Melos* XXII/1955, S. 312.

49 „*Rhythmisches Gerippe*“ darf hier natürlich nicht ganz ohne melodische Bindung – für sich allein stehend – verstanden werden, sondern als melodischer Verlauf in groben und bruchstückhaften Umrissen (lose aneinandergereihte rhythmisch-melodische Glieder), der die Bewegung mit ihren Hoch- und Tiefpunkten und wichtigsten Akzenten anzeigt.

50 Hindemith spricht in diesem Zusammenhang vom „*Metrischen Gitter musikalischer Formen*“, in: „*Torso*“, S. 325.

51 Vgl. C. Dahlhaus, *Form in der Neuen Musik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* X/1966, S. 42.

52 Daß es sich hier um ein- oder geringstimmige Gebilde handelt, geht auch aus der von Hindemith am Schluß des Schemas gegebenen Aufforderung an den Kompositionsschüler hervor, wo es heißt: „*Schreibe Gesangslinien, Schreibe instrumentale Linien!*“ (Vgl. Briner, a. a. O., S. 180.)

53 Vgl. dazu z. B. das Verhältnis von Großform und tonalem Grundplan in der Oper *Die Harmonie der Welt* in A. Briners Aufsatz *Eine Bekenntnisoper P. Hindemiths*, in: *SMZ* 1959, S. 51 ff.

terer und letzter Punkt schließt sich an die Erstellung des rhythmischen Gerippes und seine melodische Ausfüllung das „*Aneinanderreihen der rhythmischen Grundglieder*“ an, worunter – Hindemith gibt diesbezüglich keine weiteren Hinweise – wohl das Zusammenfügen der nunmehr in thematischer, tonaler und rhythmischer Hinsicht „fertigen“ Melodieglieder zu verstehen ist.

III

Wie sich die in Hindemiths Schema ziemlich isoliert von einander angeführten Faktoren der Formbildung in der Praxis verbinden sollen – nähere didaktische Anleitungen Hindemiths existieren nicht oder wurden bislang nicht veröffentlicht –, läßt sich speziell für Rhythmus und Metrum aus der von Gerhard Nestler⁵⁴ anhand seiner im Anschluß an Hindemiths Melodielehre aufgestellten „*akzentrythmischen Betonungslehre*“ herauslesen. Seine Ausführungen können als teilweise Erläuterung für Hindemiths Schema gelten und in Hinblick auf den erst 1970 veröffentlichten „Torso“ hier ergänzt bzw. bekräftigt werden. Es wird dabei von einer „Hindemithschen Melodie“ ausgegangen, die in groben Zügen „*auf lange Strecken vorausdisponiert und dann unterteilt*“ wird,⁵⁵ indem natürliche, in erster Linie durch melodische Bauweise (Sekundgang) und Tonalität (harmonische Felder) bestimmte „*Kulminationspunkte*“ Ausgangsbasen für das Setzen betonungsrhythmischer Akzente und der Taktstriche bilden.⁵⁶ Diese markieren die sowohl melodisch als auch harmonisch wichtigen Melodiepunkte einerseits als freie Akzente – Hindemith spricht in diesem Fall von „*übergeordnetem Akzentgang*“⁵⁷ – andererseits als nach dem Taktstrich stehende naturgegebene Betonungsschweren und sind somit der „*basischen Zwei- oder Dreizeitigkeit des Metrums*“ überlagert bzw. eingegliedert. Das von Hindemith „*primär auftaktig*“⁵⁸ angesehene Metrum selbst kann sich – wie aus dem „Torso“ hervorgeht – in seinen Elementen aus akzentuierten sowie unakzentuierten Einzeltönen oder aus der Verbindung einzelner Zweier- oder Dreiergruppen (Hindemith nennt sie „*Verbundmetren*“) zusammensetzen. Bei ersteren, den zwei- und dreiteiligen Grundtypen (2/4- und 3/4-Takt, den metrischen Einheiten von Zwei- und Dreischlag entsprechend), gibt es (bekanntlich) immer nur Hauptakzente als Akzente gleichen Stärkegrades. Herrschen letztere vor,⁵⁹ muß allerdings

54 G. Nestler, *Betonungsrhythmik und musikalische Form*, in: *Melos* XVIII/1951, S. 309 ff.

55 Hindemith, Einleitung zum *Marienleben* II, S. X.

56 Diese Verfahrensweise entspricht insgesamt der Erstellung des „*rhythmischen Gerippes*“ in Hindemiths Schema.

57 Entspricht den „*unregelmäßigen Bildungen*“ in Hindemiths Schema.

58 Hindemith leitet diese Feststellung von der für ihn feststehenden Tatsache ab, daß von den beiden grundlegenden Zweischlaggruppen die mit dem ersten unakzentuierten Schlag ($\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$) „*als die einfachere, wertvollere empfunden wird. . . und dem Verständnis geringeren Widerstand entgegensetzt*“ als jene nichtauftaktige ($\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$) und weiters die Dreischlaggruppe sich von der Zweischlaggruppe ableiten läßt, indem man einen der beiden Schläge im Zeitwert verdoppelt („Torso“, S. 326 f.): $\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$ oder $\dot{\uparrow}$ $\dot{\uparrow}$. Vgl. dazu Riemanns „*Auftakttheorie*“, in: H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.

59 Hindemith bevorzugt diese gegenüber den einfachen Grundtypen und spricht von ihnen als „*höhere metrische Ordnung*“, in: *Marienleben* II, Einleitung, S. V.

eine neue „Wichtigkeitsabstufung“ für die Akzente vorgenommen werden, um nicht wieder in die „einförmige und undifferenzierte Akzentordnung“ ersterer zurückzufallen. Es handelt sich dabei um den 4/4- und 6/8-Takt und deren Diminutionen bzw. Augmentationen der Zählzeit, bei denen auf die erste Schwere des Taktes der Hauptakzent und auf den 3. bzw. 4. Taktschlag der schwächere Nebenakzent fällt und zu deren Deutlichmachung ihres Stärkegrades relativ langsames oder zumindest mäßig schnelles Tempo notwendig ist.⁶⁰ Da, wie bereits erwähnt wurde, Hindemith das Metrum primär auftaktig betrachtet, ergeben sich bei der Verbindung von metrischen Grundtypen und der Aneinanderreihung von Verbundmetren verschiedene Möglichkeiten,⁶¹ die im oben gezeigten Schema Hindemiths unter „Abgrenzung“, „Verbindung“ und „Füllung“ angeführt wurden. Während „Abgrenzung“ als auf- oder volltaktiger Beginn oder Ende einer melodischen Linie und „Füllung“ als die ausschließliche Aufeinanderfolge von Hauptakzenten keiner weiteren Erklärung bedürfen, sei die für die Formbildung von diesen drei am wichtigsten erscheinende „Verbindung“ in nachstehender Tabelle verdeutlicht:

Folge metrischer Grundtypen*)

	gerades Metrum	ungerades Metrum
Auftakt - Volltakt		
Auftakt - Auftakt		
Volltakt - Auftakt		
Volltakt - Volltakt		

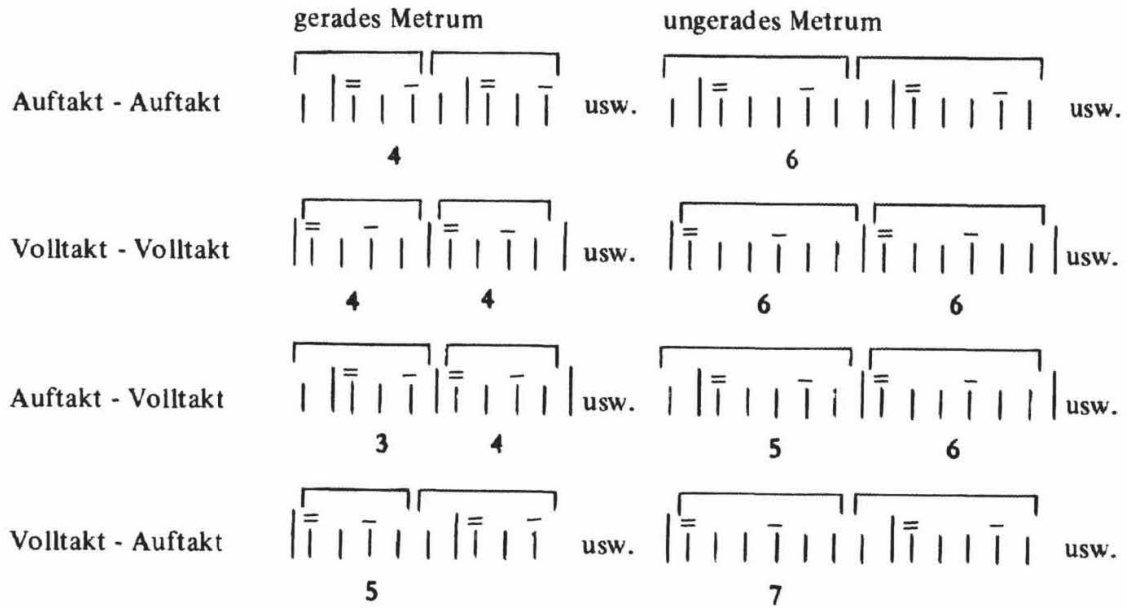
*) = = Hauptakzent

- = Nebenakzent

⁶⁰ Hindemith, „Torso“, S. 333.

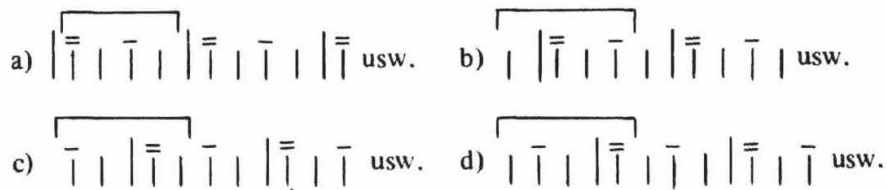
⁶¹ Wäre dies nicht der Fall, gäbe es nur die Aneinanderreihung volltaktiger Grundtypen bzw. Verbundmetren.

Folge von Verbundmetren *)

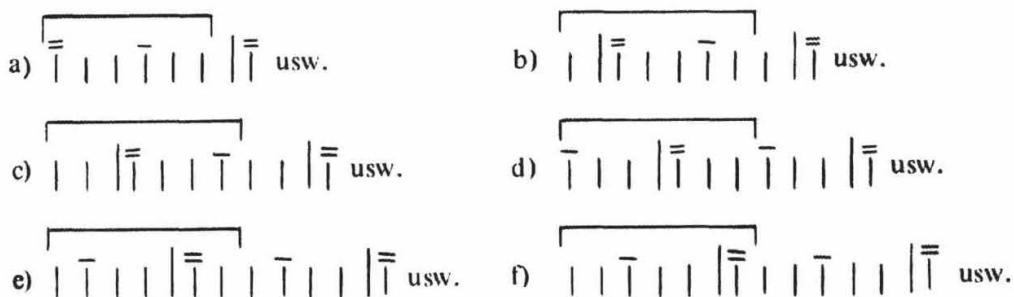


Die Auftakte können natürlich auch über einen Schlag ausgedehnt werden, wodurch sich zu den oben gezeigten Grundverbindungen noch weitere Varianten für die Aneinanderreihung von Grundtypen (hier kommt nur mehr der 3/4-Takt in Frage) und die der Verbundmetren ergeben. Die folgenden Beispiele für gerade und ungerade Metren, in denen wie in den vorangegangenen der Hauptakzent gleichfalls immer hinter dem Taktstrich zu liegen kommt, gibt Hindemith im „Torso“ an:

Voll- und auftaktige Zweier-Verbundgruppen:



Voll- und auftaktige Dreier-Verbundgruppen:



Werden nun in der Folge Grundtypen sowie Verbundmetren auf das bereits erstellte rhythmische Gerippe übertragen, so müssen die Akzente ersterer mit denen letzterer, die ja bei Hindemith nach rein melodischen und harmonischen Gesichtspunkten festgelegt werden und daher überwiegend asymmetrisch liegen, koordiniert werden. Je nach Lage der Akzente des rhythmischen Gerippes reihen sich demnach auf- oder volltaktige metrische Einheiten aneinander, die – wie die vorangegangene Tabelle zeigt – einen häufigen Wechsel im Takt (manchmal von Takt zu Takt)⁶² mit sich bringen. Es paßt sich hier somit im Unterschied zu traditioneller Musik nicht das Melos einer vorgegebenen, in der Regel metrisch gleichbleibenden Grundlage an, sondern der einer akzentrhythmischen Behandlung unterzogenen Melodie werden nachträglich metrische Grundtypen oder Verbundmetren auferlegt. Die so nach Art einer „*rhythmischen Prosa*“ erzielte „*Verschleierung der metrisch-symmetrischen Gestaltung*“⁶³ stellt ein Kompositionsprinzip⁶⁴ dar, das sich in Hindemiths frühestem Schaffen bereits nachweisen läßt und dem ab der mittleren Schaffensperiode bis in das Spätwerk hinein der Komponist besonderes Augenmerk schenkt,⁶⁵ was aber nicht bedeutet, daß nicht auch gelegentlich die eine oder andere Komposition (oder Abschnitte daraus) dennoch ganz bewußt der „Herrschaft“ des gleichbleibenden Metrums unterworfen wird.⁶⁶ Das folgende Beispiel (*Marienleben II*, Lied Nr. 13, T. 41-52)⁶⁷ zeigt die der Takteinteilung übergeordnete Schicht aneinandergereihter Grund- und Verbundmetren, wobei die Hauptakzente – wie Hindemith vorschreibt – hinter dem Taktstrich zu liegen kommen (Schlageinheit ist 1/8: demnach ist 3/8 Grundmetrum und sind 4/8 bzw. 6/8 Verbundmetren):

62 Vgl. dazu z. B. die dritte und vierte Gruppe des *Marienleben II* (Lieder 10-15; Ed. Schott 2026, S. 10 ff.), wo laut Hindemith (Einleitung zum *Marienleben II*, S. V) in manchen Liedern „*das Metrum fast gänzlich seine Bedeutung [verliert]. . . alle bisher dagewesenen drei- und zweiteiligen Metren in ungezwungener Folge auftreten . . . [und] in höchster Abstraktion nur noch rein musikalische Ideen und Formen sprechen.*“

63 Nestler, *Betonungsrhythmik*, S. 312.

64 Nach Holzmann (a. a. O., S. 114) soll dieses auf Arnold Mendelssohn und dessen Verhältnis zu Rhythmik und Metrik zurückgehen.

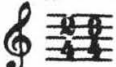
65 Als Beispiel für das Frühwerk: *Klaviermusik* op. 37 (Ed. Schott 31288). Besonders interessant in diesem Zusammenhang Hindemiths Spielanweisung auf S. 6: „*Ohne Takte weiter*“.

Beispiel für die mittlere Schaffensperiode: II. Satz vom *Konzert für Klavier und Orchester* (1945/Ed. Schott 3838, S. 19 ff.)

Beispiel für das Spätwerk: *Oktett* (1957/58).

66 *Oktett*, 5. Satz: „*Fuge und drei altmodische Tänze (Walzer, Polka, Galopp)*“ (Ed. Schott 4595, S. 84 ff.)

67 Für den hier verfolgten Demonstrationszweck genügt zur Singstimme das obere System der Klavierbegleitung. Als General-Taktvorschrift hat Hindemith hier den Wechsel von 2/4 und 3/4

also:  angegeben und es wird daher nur die Taktabweichung in 3/8 und 5/8 extra angeführt.

metrische Ebene:

rhythmische Ebene:

sah, riß sie vom Ü-ber-maß der Stim-men sich

mf *f*

wieder sehr ruhig

und schenk-te noch von Her-zen

mp

die bei-den Klei-der fort, die sie be-saß,

p *mf*

und hob ihr Ant - litz auf zu dem

— und dem ... (o) Ur-sprung na - men-lo - ser usw.

Um den Kompositionsvorgang an diesem Beispiel zu rekonstruieren, müßte man sich vorerst das Notenbild ohne Taktstriche als erstes Stadium vorstellen. Als zweiter Arbeitsgang käme die Überordnung des Metrums nach den Haupt- und Nebentakzenten des melodischen Verlaufs dieses Notenbildes zur Anwendung. Daraus ergibt sich, drittens, die Lage der Taktstriche als vor den Hauptakzenten stehend und damit eine rhythmische Ebene, die zum Unterschied zur metrischen effektiv zur Wirkung kommt. Das Metrum wird so zu der schon zitierten „im Hintergrund stehenden theoretischen Norm“, aus der der Rhythmus resultiert und mit dem sie untrennbar verbunden ist.

IV

Die große Form einer Komposition würde sich bei Hindemith demnach – dem Akzentbau der Melodie entsprechend – aus einer rational schwer faßlichen Vielzahl asymmetrisch-rhythmischer Melodieglieder⁶⁸ zusammensetzen, deren Summe nun

⁶⁸ Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73: „Hier ist im Gegensatz zum [gleichbleibenden] Metrum die Unregelmäßigkeit in der Zeitdauer der angewendeten Formelemente oberste Bedingung – eine Unregelmäßigkeit die sich möglicherweise bis nahe zur Unübersichtlichkeit steigern kann.“

nicht mehr einem Aneinanderreihen gleich langer Takte (gleich lange metrische Einheiten) entspricht und daher auch vielfach nicht die Spannung der Verbindung von Schlag zu Schlag, sondern die der Verbindung der in unregelmäßigen Abständen aufeinanderfolgenden Haupt- und Nebenakzente vorherrscht. Der dafür ausschlaggebende „*Großrhythmus*“⁶⁹ war bei Hindemith in seiner ursprünglichen Idee einer Rhythmen- und Formenlehre wohl als Inbegriff neuer musikalischer Form gedacht, einer „*rein musikalischen Form*“,⁷⁰ deren Ursprünglichkeit und rhythmische Abstraktheit sich – weitestmöglich losgelöst von allen (unnatürlichen d. h. periodisierenden) traditionellen formbildenden Kriterien – primär aus der integralen Summe der rhythmischen Stimmbewegung ergeben sollte.⁷¹ Die Erkenntnis jedoch, daß Rhythmus und Metrum in erster Linie die strukturelle, nicht aber – zumindest nicht unmittelbar – die großformale Ebene betreffen, dürfte vielleicht doch maßgebend dafür gewesen sein, eine nicht allein auf diesen beiden Komponenten basierende Formenlehre zu erstellen. Denn die Freiheit der rhythmischen Artikulation brachte wohl ungeahnte Möglichkeiten der Differenzierung⁷² mit sich, doch mit der Übertreibung auch die Gefahr einer „*Abschwächung der formbildenden Kraft der Artikulation selbst*“⁷³ und damit ein Abgleiten ins Indifferente. Diese Gefahr wäre bei Hindemith angesichts seiner Forderung für die Verknüpfung der Melodien im mehrstimmigen polyphonen Satz sicherlich gegeben gewesen, wenn es hier heißt, daß diese Melodien „*ungleich im ästhetischen und mehr noch im rhythmischen Sinne*“ sein und ihre „*Höhen- und Tiefenpunkte*“ nicht gleichzeitig auftreten sollen,⁷⁴ obwohl er der so zweifellos gegebenen rhythmischen Komplizierung mit Hilfe der „*übergeordneten Zweistimmigkeit*“⁷⁵ als einem Ordnungsprinzip entgegenarbeitet, das von jeher „*alle mehrstimmige abendländische Musik und somit jede traditionelle Kompositionstechnik. . . von dem Verhältnis ihrer Außenstimmen zueinander*“⁷⁶ verständlich gemacht hat. Daß obendrein bei Stücken komplizierter rhythmisch-metrischer Natur „*auch die Zeitlängen der Harmonien sich weder einfacher Gleichförmigkeit noch leicht überschaubarer Ordnungen bedienen*“,⁷⁷ mußte auch Hindemiths Vorstellung von der unbedingten Hörbarkeit und Verständ-

69 E. Karkoschka, *Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute*, in: Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, S. 386.

70 Vgl. dazu Fußnote 62.

71 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73 f.: „*Um eine rhythmische Form verstehen zu können, müssen wir ihr Ende abwarten. . . ihre Totalität erscheint uns unteilbar, unwandelbar, unwiederholbar.*“ Also Form als Resultat!

72 Ebenda, S. 74: „*Wir können sagen, die musikalische Zeitempfindung erlebe hier eine Sensation [!], die es in der normalen, der Uhrenzeit nicht gibt.*“

73 G. Ligeti, *Form in der Neuen Musik*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X/1966, S. 28.

74 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 201.

75 Ders., *Unterweisung I*, S. 142: „*Soll ein mehrstimmiger Satz klar und verständlich klingen, so müssen die Außenlinien seiner übergeordneten Zweistimmigkeit sauber gesetzt und deutlich gegliedert sein.*“

76 H. L. Schilling, *Paul Hindemiths Cardillac*, Würzburg 1962, S. 5 (=Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen Bd. XVII).

77 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 36 ff.

lichkeit der großen Form, der Möglichkeit des Hörers, den musikalischen Ablauf mitvollziehen zu können, stärkstens widersprechen. Aus diesem Bewußtsein heraus sowie der Erkenntnis, daß die große Form letztlich aus der gesamten strukturellen Ebene, als einer Synthese von Harmonik, Melodik und Rhythmik, entsteht, scheint Hindemith durch den (gescheiterten) Versuch, aus dem Rhythmus als einem dieser drei Parameter allein eine Formenlehre ableiten zu wollen, in seiner daraus gewonnenen Überzeugung nur bekräftigt worden zu sein, daß – wie es Adorno formuliert hat⁷⁸ – „*nur wenn jeder Formteil, jede Phrase, jede Halbphrase, jede Note unmißverständlich bekundet, wozu sie im Ganzen da ist. . . . das durchorganisierte Werk vorm Rückschlag in sein eigenes Gegenteil, ins Chaos behütet wird*“ und nur was zusammengehört und Affinität besitzt, eine musikalische Form bilden kann. Speziell beim Rhythmus ist er auch offensichtlich zur Einsicht gekommen, daß sich aufgrund dessen schwer faßlicher Variabilität und des Fehlens einer in jeder Hinsicht meßbaren kleinsten rhythmischen Einheit⁷⁹ keine Basis zum Aufbau einer brauchbaren Didaktik ergeben könne.

Blieb es aus diesem Grunde lediglich beim Plan einer Rhythmen- und Formenlehre, dessen Realisierung über einzelne bruchstückhafte Konzeptionen nicht hinausgekommen ist, so ergibt sich damit insgesamt dennoch ein ziemlich abgerundetes Bild von Hindemiths theoretischem Rhythmus-Form-Verständnis und die anhand einstimmiger Melodien und geringstimmiger Gebilde deutlich gemachte Ursache seiner eigenwilligen Handhabung von Rhythmus und Metrum läßt Rückschlüsse auf seine Arbeitstechnik in großen vielstimmigen Werken zu.⁸⁰ Daß es Hindemith nicht gelungen ist, die Praxis seiner eigenen rhythmischen Sprache in bezug auf die großformale Ebene theoretisch durch eine rational faßbare Gesetzmäßigkeit zu untermauern und ihr damit zum Anspruch allgemeiner und zeitloser Gültigkeit⁸¹ zu verhelfen, dafür ist vielleicht eine von Andres Briner im Zusammenhang mit seiner Analyse der „Kepler-Oper“ gemachte Feststellung zutreffend, „*daß der Stachel und die Gnade des Zweifels an der Rationalität der Musik bis zuletzt im Komponisten wirksam gewesen sind*“⁸² und, wie Kurt von Fischer hinzufügt, für Hindemith die „*Mehrdeutigkeit des Begriffs musica humana wegleitend gewesen ist: Musica humana vorerst als Ordnungskraft, dann aber auch als Musica humana im Sinne des menschlichen Unvermögens, absolut gültige Ordnungen zu schaffen*“.⁸³

78 Th. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik*, Berlin 1957, S. 14.

79 Daher ist es Hindemith auch nicht gelungen, den Rhythmus konkreter als durch die allgemeine Feststellung seiner „*Unregelmäßigkeit in der Zeitdauer*“ zu charakterisieren.

80 Die Veröffentlichung von Kompositionsskizzen Hindemiths könnte hier einige Klarheit verschaffen!

81 Mit dem Versuch der Rückführung auf rhythmische Urphänomene hat Hindemith letztlich dasselbe beabsichtigt wie mit seinem tonalen System, nämlich die Allgemeingültigkeit seiner eigenen musikalischen Sprache – und hier im besonderen seiner rhythmischen Sprache – unter Beweis zu stellen.

82 Zitiert nach K. von Fischer, *Paul Hindemith – musica humana*, in: SMZ 106/1966, S. 149.

83 Ebenda, S. 149.

Volksmusik der Gegenwart als Erkenntnisquelle für die Musik der Antike*

von Christian Ahrens, Bochum

Problemstellung

Seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik war es eine der wichtigsten Aufgaben, die Anfänge der abendländischen Musik aufzudecken und Aufschluß zu gewinnen über die Musik der Antike. Dabei herrschte teilweise eine naiv anmutende Einstellung vor, die sich in der Ansicht Hermann Aberts über Klang und Musik der auloi widerspiegelt: „Namentlich ist es die moderne dramatische Musik, welche von den Rohrblattinstrumenten einen ähnlichen Gebrauch macht, wie die griechische. Sowohl für das ὄργανον, als das γοερὸν, als auch das ἐπαγωγὸν dieser Instrumente finden sich in den modernen Opern und Oratorien unzählige Beispiele.“¹ Dieser, bis in die jüngste Zeit verbreiteten Auffassung tritt Walter Wiora entgegen und gibt zu bedenken: „Wer sich bei der Betrachtung der antiken Musik von Erwartungen nicht freimacht, die durch das musikalische Kunstwerk der Neuzeit bestimmt sind, den muß sie enttäuschen.“² Auch Thrasybulos Georgiades weist auf die Schwierigkeiten hin, kommt dann jedoch, ähnlich Wiora, zu dem für uns nicht akzeptablen Schluß, daß eine Rekonstruktion der antiken Musik überhaupt unmöglich sei.³

Quellenlage

Daß über Stil und Charakter der antiken Musik nur Hypothesen und Spekulationen möglich sind, liegt in der besonderen Quellensituation begründet. Sowohl die Musik als auch die musikalische Praxis können nach vorherrschender Auffassung nur erschlossen werden aus ikonographischen und literarischen Quellen, da es mit Ausnahme einiger weniger, noch dazu aus verhältnismäßig später Zeit stammender und daher zweifelhafter Fragmente keine überlieferten Notationen griechischer Musik gibt. Und auch für diese bleibt die Frage, wie sie eigentlich gedeutet werden müssen und ob das, was man aus dem Notenbild rekonstruieren kann, auch nur im entferntesten mit dem übereinstimmt, was damals erklingen ist. Da das Verhältnis zwischen Notation und Klang bzw. musikalischer Praxis in der Antike uns vollkommen

* Erweiterte Fassung eines Referates, das auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Berlin 1974, gehalten wurde.

1 H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, Reprint Tutzing 1968, S. 64.

2 W. Wiora, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 33.

3 Thr. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Göttingen 1958, S. 19.

unbekannt ist, kommt den überlieferten Notenfragmenten als Erkenntnisquelle für die antike Musik ein nur sehr geringer Aussagewert zu. Dies veranlaßte Heinz Becker zu der Feststellung: „*Der Mangel an schriftlichen Musikquellen aus der Antike ist vielleicht weniger zu beklagen, als der Traditionsbruch mit der damaligen Spielpraxis.*“⁴

Der Versuch, eine unbekannte Musik allein aus literarischen und ikonographischen Quellen zu rekonstruieren, ist im allgemeinen bereits mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, da die Frage nach der Genauigkeit und dem Wahrheitsgehalt der Darstellung bzw. Beschreibung kaum mit letzter Sicherheit zu beantworten ist. Für die literarischen Quellen der Antike kommt jedoch noch ein besonderes Problem hinzu. Zumindest in der klassischen Zeit – bis etwa zum 5. Jahrhundert – bestand eine untrennbare Verbindung zwischen Wort, Rhythmus und Melodie sowie ein sehr enger Zusammenhang aller Künste, insbesondere der Musik, mit der Philosophie, der Religion und nicht zuletzt der Politik. Von einer objektiven, nur auf die Musik bezogenen Betrachtungsweise in dieser Zeit kann daher nicht gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich bei den meisten Zeugnissen um philosophisch-theoretische Erörterungen im Rahmen bestimmter Denkmodelle bzw. politisch-philosophischer Konzepte. Stellvertretend hierfür sei ein durch Platon überlieferter Ausspruch Damons zitiert: „*Eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiele steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze, wie Damon sagt und ich überzeugt bin.*“⁵ Es leuchtet ein, daß literarische Quellen, in denen vorzugsweise die ethisch-sittlichen Kräfte der Musik, ihr Wert für die allgemeine Erziehung sowie ihre Funktion für das Staatswesen beschrieben und erörtert werden, nur wenig faßbare Kriterien dafür liefern, wie die Musik in der Praxis geklungen hat.

Interessanterweise besteht ein eklatanter Widerspruch zwischen den Themen musik-ikonographischer Quellen und den bevorzugten Gegenständen der zahlreichen musiktheoretischen und -philosophischen Erörterungen. Die bildlichen Darstellungen beweisen eine überragende Bedeutung und weite Verbreitung des aulos-Spiels. Hierzu heißt es bei Max Wegner: „*Aulosbegleitung ist vor 700 v. Chr. auffallend selten. . . . Im Laufe der Jahrhunderte werden die Auloi zur gebräuchlichsten Begleitung von tänzerischen Umzügen und Chören, einschließlich des Chores der klassischen Tragödie.*“⁶ Dies wird im übrigen auch durch einige schriftliche Belege untermauert.⁷

Der aulos war also nicht nur ein Instrument obskurer orgiastischer Kultzeremonien und auch nicht, wie es vielfach heißt, ausschließlich ein Instrument der *Sklassen*, *unedel* und *eines Freien nicht würdig*. Er hatte vielmehr einen Platz in den hervorragendsten kulturellen Veranstaltungen, darunter der Tragödie und den Ge-

4 H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, S. 6.

5 Zitiert nach H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern 1963, S. 156 f.

6 M. Wegner, *Musik und Tanz*, Göttingen 1968, S. 69.

7 Vgl. Koller, a. a. O., S. 145 und M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch*, Regensburg 1966, S. 70 ff.

sangswettstreiten. Demgegenüber beschränken sich die schriftlichen Quellen (insbesondere die der pythagoreischen Schule) weitgehend auf die unbegleitete bzw. von Saiteninstrumenten begleitete Vokalmusik und klammern die auloi bewußt aus. So wird von Alkibiades berichtet, er habe die ganze musische Erziehung genossen, sich dann jedoch geweigert, das aulos-Spiel zu erlernen.⁸ Die Begründung für diese Haltung liefert Plutarch, wenn er, auf die Sage vom Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas bezugnehmend, schreibt: „So sollen denn die Söhne der Thebaner Aulos spielen, denn in Worten unterhalten können sie sich ja nicht. Uns Athenern aber ist Athena Führerin und Apollon der Gott der Väter, wie unsere Vorfahren erzählen, sie aber warf den Aulos weg, und er schindete den Auleten.“⁹

Der eigentliche Grund für die Geringschätzung des aulos und seiner Musik liegt offensichtlich darin, daß sie den Weg bereitete für die reine Instrumentalmusik, neben der das Wort keinen Platz mehr hatte. Diesen Vorwurf erhebt zum Beispiel auch Aristoteles: „Gegen seine Aufnahme in die musische Erziehung spricht auch die Tatsache, daß das aulos-Spiel das Dichterwort ausschließt.“¹⁰

Neben den jeweils spezifischen Unsicherheitsfaktoren ist beiden Quellen jedoch ein gravierender Nachteil gemeinsam: die Musik – d. h. das, was tatsächlich erklungen ist, und dies ist ja der eigentliche Gegenstand der Musikwissenschaft – kann aus ihnen nur indirekt, mittelbar erschlossen werden. Zwar scheint es zunächst so, als seien literarische Quellen geeignet, in diesem Punkt eine eindeutige und zuverlässige Interpretation zu gewährleisten, und uns ein einigermaßen klares Bild zu vermitteln, doch zeigt sich bereits bei der Rekonstruktion von Instrumenten und deren bautechnischen Details, welche Komplikationen und Fehlinterpretationen auftreten können. Tatsächlich beweist das, was bisher über die Musik der Antike spekuliert wurde, im Grunde nur die fundamentale Unsicherheit gerade in bezug auf den Klang und Stil der Musik. Es ist ja kein Zufall, daß sich Wegner, Stauder und andere fast ausschließlich auf die Beschreibung des Instrumentariums beschränken – was im übrigen schon schwierig genug ist – und nur am Rande versuchen, Aussagen über die Musik selbst zu machen.

Volksmusik als Quelle

Angesichts der Tatsache, daß Heinz Becker durch seine Untersuchungen der Organologie und Spielpraxis heutiger Volksmusikinstrumente einige bisher unverständliche Einzelheiten antiker Instrumente klären konnte und damit Rückschlüsse auf die Musik ermöglichte, ist es verwunderlich, daß bisher die auf diesen Instrumenten gespielte Musik nicht ihrerseits als „Quelle“ herangezogen worden ist. Dies umso mehr, als das Vorhandensein antiker musikalischer Elemente zum Beispiel in der modernen griechischen Volksmusik heute praktisch nicht in Zweifel gezogen wird.¹¹ Die hier vorgeschlagene Methode hat selbstverständlich

8 Koller, ebenda, S. 148.

9 Zitiert nach Koller, ebenda, S. 149.

10 Zitiert nach Koller, ebenda, S. 10.

11 Vgl. F. Anoghianakis, *Das Erbe der Antike in der griechischen Musik*, in: Die Welt der Musik, Vol. XIII, No. 3, Kassel 1971 und Georgiades, a. a. O., S. 53 f. Im übrigen hat Curt Sachs

eine nur sehr geringe Bedeutung für die Chordophone, da diese aufgrund ihrer Konstruktion und technischen Konzeption dem Musiker eine vergleichsweise große Gestaltungsfreiheit ermöglichen. Es kommt hinzu, daß sich sowohl Konstruktion wie Spielweise der Chordophone allgemein besonders stark verändert haben.

Anders ist dagegen die Situation für die auloi. Nach Becker „. . . . kann nur dort, wo gedoppelte Instrumente anzutreffen sind noch etwas von dem lebendig sein, was wir ‚antike Musik‘ nennen.“¹² Gedoppelte Aerophone werden noch heute in verschiedenen Teilen der Welt gespielt, darunter auch in Europa. Ein Rekonstruktionsversuch der aulos-Musik bietet sich daher geradezu an, zumal die technische Konzeption gedoppelter Instrumente und die daraus resultierende Spielweise bestimmte – und zwar sehr enge – musikalische Grenzen setzt, die selbst der beste Musiker nicht überschreiten kann:

1. Der Ambitus ist äußerst beschränkt, weil die Anzahl der Grifflöcher maximal 5, d. h. 4 + 1 nicht übersteigen kann. In der Praxis ist es jedoch unmöglich, daß der Spieler alle Finger zum Abdecken verwendet, da das Instrument ja auch gehalten werden muß und zudem der kleine Finger nicht genügend bewegungsfähig ist. Daher können, wie Heinz Becker betont,¹³ maximal 4 Löcher gedeckt werden (4 + 0 oder 3 + 1), vermutlich eher weniger, nämlich 3 + 0 oder 2 + 1. Demnach wären also höchstens 2 x 5 Töne spielbar.¹⁴ Dies bedeutet jedoch nicht, daß man von einem, insgesamt 10 Stufen umfassenden Tonraum ausgehen könnte, auf dem Melodien mit entsprechend großem Ambitus darstellbar gewesen wären. Selbst wenn die Tonräume beider Röhren nicht identisch sind, sondern, eventuell mit einem dazwischenliegenden, gemeinsamen Ton, aneinander anschließen (dies ist bei der sardischen launeddas der Fall), so bleibt doch zu berücksichtigen, daß beide Röhren immer gleichzeitig erklingen und es daher allenfalls zu einer sich in zwei Tonräumen vollziehenden Polyphonie kommen kann. Im übrigen scheinen, zumindest wenn man die ikonographischen Belege berücksichtigt, auloi mit verschieden langen Röhren nicht die Regel gewesen zu sein.¹⁵

2. Aufgrund der verhältnismäßig einfachen Lochbohrung muß davon ausgegangen werden, daß die auloi nicht zur Darstellung eines differenzierten, exakt fixierten Tonsystems geeignet waren. Selbst bei den modernen Orchesterinstrumenten ist eine saubere Stimmung teilweise nur durch Korrekturen des Ansatzes möglich, trotz der sehr komplizierten und verfeinerten Bohrtechnik für die Grifflöcher. Beim aulos jedoch bot der Windkapselansatz nur geringe Möglichkeiten für eine nachträgliche Tonkorrektur, wobei zu berücksichtigen bleibt, daß der Spieler ja zwei unabhängige Mundstücke gleichzeitig anzublasen hatte.

(*Die Musik der Alten Welt*, Berlin 1968, S. 178 f.) mit Nachdruck auf die engen Verbindungen des antiken Griechenland mit Asien hingewiesen, die sich im musikalischen Bereich unter anderem in der Benennung zweier Tongeschlechter (phrygisch und lydisch) sowie der Rückführung der meisten Instrumente auf asiatische Vorbilder dokumentieren.

12 H. Becker, a. a. O., S. 175.

13 H. Becker, ebenda, S. 98.

14 Die Frage, inwieweit die komplizierten Instrumente der späteren Zeit durch mechanische Vorrichtungen eine Ausweitung des Ambitus gestatteten, ist bisher nicht eindeutig beantwortet.

15 H. Becker, a. a. O., S. 119.

Die eindeutig belegte gestreckte Fingerhaltung beim Spiel (Decken der Löcher nicht mit der Fingerkuppe, sondern dem Fingerglied) beweist zudem, daß eine Korrektur durch die Grifftechnik – zum Beispiel durch Halbdeckung – ausgeschlossen war. Dies bedeutet, daß die auloi jeweils ganz unterschiedliche Stufengrößen gehabt haben müssen, mit zum Teil irrationalen Verhältnissen, was ganz offensichtlich nicht nur toleriert und als nicht störend empfunden wurde, sondern gerade den speziellen Reiz dieser Musik ausmachte. Dagegen führte der fundamentale Gegensatz zwischen den auloi und den Saiteninstrumenten zur Ablehnung des Blasinstruments zumindest durch einige Theoretiker: „*Der pythagoreischen Schule, der es auf die kathartische Wirkung der reinklingenden Tonrationen ankam, mußten die ἀλόγους ὀρμάς, die unrein klingenden, irrationalen Intervalle des Aulos, als eine Befleckung der Seele erscheinen.*“¹⁶

Wie Martin Vogel dann allerdings davon ausgehen kann, daß sich dem Auleten „... *verschiedene Möglichkeiten des Tonhöhenausgleichs* (boten), *so daß sich gerade am Doppelaulos die antike Enharmonik, die auf der reinen Terz 5/4 beruhte, entwickeln konnte*“,¹⁷ bleibt unklar.

Abgesehen von dem Problem der Tonstufen ergeben sich theoretisch für die auloi folgende spieltechnischen Möglichkeiten:

1. Unterschiedlich lange Röhren – Musizieren in zwei verschiedenen Tonräumen
 - a) freie Polyphonie. Ein Musizieren in größeren Parallelintervallen (Quarte, Quinte) erscheint wenig wahrscheinlich, da wegen der Ungenauigkeit der Lochbohrung keine exakten und gleichbleibenden Intervallgrößen gewährleistet waren.
 - b) Bordunpolyphonie. Hierbei stehen für die Melodie nur die Töne einer Röhre zur Verfügung.
2. Gleichlange Röhren – Musizieren in einem Tonraum.

(Hierunter werden zum Beispiel auch Sekundparallelen verstanden, da sie nur eine unwesentliche Erweiterung des Tonraumes bedeuten.)

 - a) Einstimmiges paralleles Spiel.
 - b) Ein- und zweistimmiges Spiel – freie Polyphonie.
 - c) Bordunpolyphonie. Der Bordunton liegt entweder in der Mitte oder am unteren Ende des Melodieraumes.

Unter den heutigen Volksmusikinstrumenten sind einige geeignet, Musik der oben genannten Typen auszuführen:

- | | |
|------------|---|
| 1a | launeddas/Sardinien |
| 1b bzw. 2c | arghul bzw. zummara/Nordafrika, Vorderer Orient |
| 1a + b | touloum/Griechenland, Türkei |

16 M. Vogel, a. a. O., S. 74.

17 M. Vogel, ebenda, S. 74. Jüngst durchgeführte Messungen an Dudelsäcken mit parallelgedoppelten Melodieröhren haben ergeben, daß die offensichtlich intendierte äquidistante Anordnung der Grifflöcher (die zumindest für einige Typen der antiken auloi ebenfalls charakteristisch gewesen sein dürfte, vgl. H. Becker, a. a. O., S. 98 ff.) keineswegs zu eindeutig dem pythagoreischen bzw. dem natürlich-harmonischen Tonsystem angehörenden Stufen führt, und die betreffenden Töne „zurechtgehört“ werden müssen.

Die genannten Instrumente weisen gegenüber dem, was man sich gemeinhin unter den antiken auloi vorstellt, einige Besonderheiten auf, doch scheint es angesichts der vorher erläuterten geringen spieltechnischen Möglichkeiten gedoppelter Aerophone legitim, verschiedene Typen zum Vergleich heranzuziehen. Darüber hinaus sprechen folgende Argumente für dieses Verfahren:

1. Zwar sind mit Ausnahme der launeddas alle Instrumente verbunden gedoppelt – d. h. die Röhren liegen, fest verbunden, unmittelbar nebeneinander –, doch ist die Wahrscheinlichkeit, daß in der Antike auch dieser Typ, neben dem getrennt gedoppelten, gespielt wurde, verhältnismäßig groß.¹⁸

2. Als Klangerreger dienen Aufschlagzungen. Hierzu konnte Heinz Becker eindeutig nachweisen, daß es sowohl amphiglotte wie monoglotte auloi gegeben hat.¹⁹

3. Der touloum ist ein Dudelsack mit Magazin. Dieses hat jedoch als Kriterium für eine systematische Unterscheidung keine wesentliche Bedeutung.²⁰ Im übrigen bringt es für den Klang und die Spielweise nur geringe Veränderungen.

Die launeddas schließlich stellt einen Sonderfall dar. Sie ist das einzige unter den noch heute gespielten Instrumenten, das die ältere getrennte Spielhaltung mit der rezenteren verbundenen zu einem Tripelinstrument vereint. Die Vermutung, daß es sich bei ihr quasi um ein Zwischenglied in der Entwicklung von den getrennt gedoppelten zu den verbunden gedoppelten Aerophonen handelt, ist nicht von der Hand zu weisen. Es scheint sicher, daß der Bordun (der an eine der getrennten Melodieröhren gekoppelt ist und somit das verbundene Element darstellt) erst später hinzugefügt worden ist.²¹

Die folgenden Beispiele sollen die charakteristischen Merkmale der Musik gedoppelter Aerophone aufzeigen.

- Bsp. 1 launeddas
 Bsp. 2 annān
 Bsp. 3 touloum

Bsp. 1: launeddas

Dantsa. Punt' e organu. Felice Pili.

Tumbu Mankosa manna Mankosedda



18 H. Becker, a. a. O., S. 109.

19 H. Becker, ebenda, S. 51 ff.

20 H. Becker, ebenda, S. 115.

21 H. Oesch, *Die Launeddas, ein seltenes sardisches Musikinstrument*, in: Jb. für Musikalische Volks- und Völkerkunde 4, Berlin 1968, S. 21.

$\text{♩} = 163$

1

2

3

Detailed description: This block contains a musical score for five staves. The first staff is marked with a tempo of quarter note = 163 and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a second ending bracket. The fourth staff is marked with a third ending bracket. The fifth staff concludes the piece. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and rests.

launeddas / Sardinien

"Dantsa"

Aufnahme: Weis Bentzon (a. a. O., II, S. 95ff, Nr. 31; 59/1 A : 4)

Bsp. 2: annān

$\text{♩} = 120-135$

a

Bordun

Detailed description: This block contains a musical score for two staves. The first staff is marked with a tempo of quarter note = 120-135 and a first ending bracket labeled 'a'. The second staff continues the melody. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and rests.

b

Spielweise:

c

Spielweise:

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff is marked with a second ending bracket labeled 'b' and the word 'Spielweise:'. The second staff is marked with a third ending bracket labeled 'c' and the word 'Spielweise:'. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and rests.

annān (arghul-Typ) / Syrien

ohne Titel

Aufnahme: Royl Nr. 238

Bsp. 3: touloum

♩ = 87

touloum / Griechenland (Spieler ist Pontos-Griecher)

„Serra“

Aufnahme: Ahrens Nr. 237

Selbstverständlich gibt es musikalische Unterschiede zwischen den drei Stücken, doch lassen sich trotz der im einzelnen abweichenden organologischen Struktur und der dadurch bedingten unterschiedlichen Spielweise einige Gemeinsamkeiten feststellen.

1. Der Ambitus ist sehr gering und beträgt maximal 2 x 5 bzw. 5 und 6 Töne – d. h., der zur Verfügung stehende Tonraum wird nicht einmal immer voll ausgenutzt.
2. Das Tonmaterial besteht aus zum Teil irrationalen, zumindest verhältnismäßig variablen Stufen.
3. Es gibt keine echte Artikulationsmöglichkeit.

Darüber hinaus wirken sich die technischen Gegebenheiten in hohem Maße stilbildend aus und führen zu ähnlichen musikalischen Ergebnissen. So fällt insbesondere auf, daß gerade bei gedoppelten Aerophonen Stücke eines bestimmten Typs („Spielformtyp“) besonders häufig anzutreffen sind, bei dem das musikalische Material aus einer Anzahl von kurzen Spielfiguren besteht, die unregelmäßig und ohne übergeordnetes formbildendes Prinzip variiert und gereiht werden.²² Am extremsten scheint dies beim touloum ausgeprägt: das Material des letzten Beispiels besteht nur aus einer einzigen Spielfigur von 8/16 Länge, die mit verschiedenen leichten Varianten nicht weniger als 117 Mal wiederholt wird – dies ist im übrigen kein Einzelfall!

In der Musik dieser Instrumente, die zunächst und vor allem eine Funktion in der Tanzmusik haben und bei denen eine gewisse Monotonie offenbar ganz bewußt eingesetzt wird, scheint uns auch etwas von der immer wieder beschriebenen „ekstatischen“ Wirkung der auloi zu liegen. Es ist ja hinlänglich bekannt, daß gerade die unablässige Wiederholung kurzer, stereotyper musikalischer Floskeln im Zusammen-

²² Vgl. Ch. Ahrens, *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Musikstile von davul-zurna, kemence und tulum*, München 1970, S. 46 ff.; F. Hoerburger, *Musica vulgaris*, Erlangen 1966, S. 30 ff. und A. Simon, *Studien zur ägyptischen Volksmusik*, Hamburg 1972, S. 157 ff.

hang mit einer gemeinschaftlichen Körperbewegung – etwa dem Tanz – einen Zustand der Ekstase hervorrufen kann. Wer einmal erlebt hat, wie die zum Tanz aufspielenden Musiker gedoppelter Aerophone sich selbst ebenfalls in einen Bewegungsrausch steigern, der kann sich ähnliches bei den Auleten vorstellen.

Zusammenfassung

Es soll nicht behauptet werden, die aulos-Musik habe genauso geklungen und sei genauso strukturiert gewesen, wie an den Beispielen aufgezeigt. Angesichts der vorher erörterten Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion antiker Musik kann der hier beschrittene Weg ebenfalls nur zu Hypothesen führen. Doch scheint es legitim, einige der aufgezeigten Merkmale auch für die Musik der auloi zu unterstellen, da sie ganz allgemein für gedoppelte Aerophone charakteristisch sind. Sie werden offenbar wesentlich stärker von den spieltechnischen Gegebenheiten des Instruments beeinflusst, als von bestimmten abstrakten musikalischen Vorstellungen der Musiker.

Eines ist jedenfalls sicher: einen dramatischen Effekt im Sinne Hermann Aberts hat die aulos-Musik nicht gehabt. Und auch eine klangliche und ausdrucksmäßige Verwandtschaft zu den Instrumenten der abendländischen Kunstmusik existierte zweifellos nicht. Es scheint an der Zeit, unsere Auffassungen vom Wesen und Klang der antiken Musik neu zu überdenken. Da einerseits absolut sicher ist, daß das Tonmaterial der auloi äußerst begrenzt war und andererseits dieses Instrument einen sehr wichtigen und auch geachteten Platz im allgemeinen Musikleben der Griechen einnahm, muß davon ausgegangen werden, daß die aulos-Musik den damaligen ästhetischen Vorstellungen in hohem Maße entsprochen hat. Dann aber müssen einige der uns überlieferten musiktheoretischen Erörterungen, insbesondere im Bereich der Tonsysteme, in einem ganz anderen Licht gesehen werden.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

3. wissenschaftliche Arbeitstagung in Blankenburg/Harz

von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Das Telemann-Kammerorchester, Sitz Blankenburg/Harz, veranstaltete am 28. und 29. Juni 1975 in Verbindung mit dem Fachbereich Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle, dem Rat des Bezirkes, dem Leistungszentrum „*Sinfonische Besetzungen*“, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie dem Zentralhaus für Kulturarbeit seine „*Dritte Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*“. Hatte man sich in der Vergangenheit vor allem im Zusammenhang mit der Telemann-Forschung und insbesondere mit den „*Magdeburger Telemann-Festtagen*“ unter anderem auch mit Fragen der Aufführungspraxis befaßt, so bildet diese Thematik seit 1973 einen Forschungsschwerpunkt des Telemann-Kammerorchesters und seines Dirigenten Eitelfriedrich THOM sowie des Fachbereichs Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle. Aus diesem Grunde findet jährlich einmal eine wissenschaftliche Arbeitstagung statt, in deren Leitung sich Walther SIEGMUND-SCHULTZE und Eitelfriedrich THOM, dem vor allem auch die reibungslose Organisation zu danken ist, teilen. In Referaten, Podiumsgesprächen sowie Diskussionen werden Fragen der historischen Aufführungspraxis und ihre Bedeutung sowohl für ein besseres Verständnis der Werke selbst als auch für deren richtigere Aufführung in unserer Zeit behandelt. Dabei gehört es zu den Grundsätzen der Tagungsleitung, ausübende Musiker und Musikwissenschaftler gleichermaßen an der Forschung und an deren Ergebnissen zu beteiligen, wie es ähnlich auch in dem Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz geschieht. Die Ergebnisse der Tagungen werden in einer Reihe *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts* publiziert, wovon jetzt das erste Heft mit dem Konferenzbericht der „*Zweiten Wissenschaftlichen Arbeitstagung*“ (1974) vorliegt.

Die „*Dritte Wissenschaftliche Arbeitstagung*“ befaßte sich vor allem mit zwei Themenkreisen: „*Instrumentarium-Besetzungen*“ und „*Fragen der Improvisation*“. Eitelfriedrich THOM (Blankenburg) umriß in seiner Begrüßung nochmals die Aufgaben und Ziele der Tagung, die vor allem einer besseren Einsicht in die Kunstwerke der Bach-Händel-Telemann-Zeit dienen solle. Die Notwendigkeit des Wissens um das Instrumentarium, um die Besetzungen und um die Aufführungspraxis der „frühen Aufklärungsepoche“ als einer wesentlichen Voraussetzung für die richtige Wiedergabe und das Verständnis der Musik dieser Epoche betonte Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Halle) in seinem einleitenden Grundsatzreferat. Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) zeigte an ausgewählten Beispielen *Probleme des Instrumentariums und der Besetzung in Werken Johann Sebastian Bachs* und Günter FLEISCHHAUER (Magdeburg/Halle) äußerte sich *Zu einigen Besetzungsfragen im Instrumentalschaffen Georg Philipp Telemanns*. Bernd BASELT (Halle) wies in seinem Referat *Instrumentarium und Besetzung bei Georg Friedrich Händel, dargestellt an ausgewählten Beispielen aus seinen Opern* vor allem auf den weiten Spielraum in der Wahl des Instrumentariums, auf die enge Verbindung von Klangwirkung und dramatischem Kontext, auf für Händel charakteristische Klangfarbenmischungen (etwa Block- und

Querflöte) sowie darauf hin, daß bei Händel in seinen Spätwerken Neues in Satztechnik und Orchesterbehandlung festgestellt werden könne. Über die Instrumentation der „Solo-Motetten“ aus Böhmen stammender Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprach Zdenka PILKOVÁ (Prag), und Rudolf PEČMAN (Brno) befaßte sich mit der *Frage der Interpretation der Violinsonaten František Bendas*, wobei er vor allem auf die Beschreibung des „Adagio“-Spiels durch den Sohn Karl Benda als Quelle verwies. Helmut TZSCHÖCKELL (Rudolstadt) berichtete schließlich über *Probleme und Erfahrungen bei der originalgetreuen Wiedergabe der Viola d'amore-Partien*.

Der zweite Themenkreis wurde durch ein Hauptreferat von Erich LIST (Leipzig) *Zur Aufführungspraxis der Musik der Bach-Händel-Zeit* eröffnet. Dabei wurden zahlreiche Fragen wie die der Improvisation, Diminution, Dynamik, des Tempos usw. angesprochen und unter anderem mit Bezug auf den *Versuch einer Anleitung . . .* von Quantz diskutiert. Rainer BÖHME (Weimar) versuchte zu klären, was eigentlich unter musikalischer Improvisation zu verstehen ist, welche Arten von Improvisation es gibt, was von einem guten Improvisator verlangt wird und welche Bedeutung der Improvisation heute zukommt. Karl HELLER (Rostock) beleuchtete *Einige Aspekte zur solistischen Improvisation im Instrumentalkonzert des frühen 18. Jahrhunderts*, wobei er vor allem an den Konzerten Vivaldis exemplifizierte.

An zwei Podiumsgesprächen zu den beiden Themenkreisen nahmen außer den jeweiligen Referenten noch Willy MAERTENS (Magdeburg), Gerd OCHS (Halle) und Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) teil. In einer Ausstellung wurden Bücher, Noten und Schallplatten gezeigt. Ein Sonderkonzert des Telemann-Kammerorchesters und ein Konzert des Benda-Kammerorchesters aus der ČSSR, beide in Verbindung mit dem „10. Blankenburger Sommer“ veranstaltet, waren eine willkommene Ergänzung der Tagung. Der Rat der Stadt Blankenburg und das Telemann-Kammerorchester hatten Referenten und Gäste zu einem Empfang eingeladen und auch auf diese Weise ihre Gastfreundschaft unter Beweis gestellt.

Aktuelle Grundfragen der musikalischen Mediaevistik Bericht über das Kolloquium in Basel vom 11. bis 16. August 1975 von Veronika Gutmann, Basel

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Basel veranstaltete vom 11. bis 16. August 1975 ein Kolloquium über *Aktuelle Grundfragen der musikalischen Mediaevistik*, an dem sich Wissenschaftler des In- und Auslandes beteiligten: Carl DAHLHAUS (Technische Universität Berlin), Lawrence GUSHEE (University of Wisconsin), Michel HUGLO (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Leo TREITLER (University of Stony Brook, N. Y.), Fritz RECKOW (Universität Freiburg i. Br.) und vom gastgebenden Institut Wulf ARLT, Max HAAS, Ernst LICHTENHAHN und Hans OESCH. Das Kolloquium nahm Fragen des Symposiums „*Peripherie*“ und „*Zentrum*“ in der *Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts* am Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß vom 23. bis 27. September 1974 in Berlin auf.

Die von den einzelnen Teilnehmern verfaßten Papers lagen bereits vor dem Symposium vor, so daß in der reichlich verfügbaren Zeit die vor allem im Zusammenhang mit den zentralen Fragen von „*Ars*“-„*Usus*“ und Methoden der Analyse auftretenden Probleme in aller Ruhe erörtert werden konnten und zu einem fruchtbaren Gedankenaustausch führten, den in ähnlichem Rahmen weiterzuführen der allgemeine Wunsch bleibt.

Wulf ARLT untersuchte anhand von Satzanalysen Probleme der Chronologie, des Stilwandels und der Stilschichten im 14. Jahrhundert. Seine Bemühungen galten insbesondere Werken dreier großer Persönlichkeiten des 14. Jahrhunderts: der „*chanson royale*“, den einstimmigen Virelais und den frühen Balladen von Guillaume de Machaut, den frühen Motetten von Philippe de Vitry und – mehr am Rande – dem Oeuvre von Jacopo da Bologna. Zentral für Arlt und für die Diskussionen war die Frage nach dem analytischen Zugang zu diesen Werken.

Carl DAHLHAUS legte Untersuchungen über „*Zentrale*“ und „*periphere*“ Züge in der *Dissonanztechnik Machauts* als Vorstufe einer umfassenden Arbeit vor und warf damit zahlreiche Fragen auf. Vordringlich scheint die Klärung, was der Satz Machauts für die geschichtliche Reflexion bedeutet und welche Stellung er in einer Strukturgeschichte einnehmen kann; satztechnische Phänomene können erst in ihrem gesamten Kontext als „*zentral*“ oder „*peripher*“ erkannt werden.

Lawrence GUSHEE beschäftigte sich mit Analysemethoden, die er an einigen Beispielen aus dem Schaffen von Adam de la Hale verdeutlichte. Dabei geht es darum, Text und Melodie und die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen mit allen ihren Aspekten im Hinblick auf die Konzeption eines Stücks zu untersuchen, um zu einem umfassenderen Verständnis zu gelangen und Stilmerkmale zu bestimmen. Die Diskussion galt im Analytischen vor allem der Frage nach der Reduzierbarkeit einer einstimmigen Melodie, aber auch dem von Gushee hervorgehobenen Problem der Fraglichkeit von Dichotomien wie „*improvised*“-, „*composed*“, „*oral*“-, „*written*“: Führen solche Dichotomien zu einer Lösung von Problemen oder sind sie das Problem, das zunächst gelöst werden muß?

Max HAAS ging in seinem Beitrag über „*Ars nova*“ – „*Ars antiqua*“ und „*Ars*“-, „*Usus*“ dem Fragenkomplex der allgemeinen, für mehrere mittelalterliche Disziplinen geltenden wissenschaftlichen Terminologie nach. In der Darstellung der Geschichte der Musiklehre zeigte er ihre verschiedene Stellung in den Curricula an der Artistenfakultät der Universität Paris und an den Elementarschulen im 13. und im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts und legte die Bedeutung der unterschiedlichen Curricula für den Konflikt zwischen *Ars antiqua* und *Ars nova* dar.

Michel HUGLO befaßte sich mit der Mehrstimmigkeit in zwei in Paris erhaltenen Handschriften, die aus dem nahe bei Paris gelegenen Kloster St. Maur-des-Fossés stammen, und einem ebenfalls in Paris aufbewahrten *Liber Saluatorius Beatae Mariae Virginis* aus dem beginnenden 13. Jahrhundert. Er wies besonders auf ihre Bedeutung in der Geschichte des Organs in Paris vor der Notre-Dame-Zeit hin und legte einen Versuch der Klassifizierung von *Benedicamus*-Melodien vor.

Fritz RECKOW stellte einen ersten Entwurf zur Diskussion, in dem er die „*Theorie-Praxis*“-Problematik im Mittelalter und dabei insbesondere die Frage, wieweit sich die Methodik der Musiklehre an den trivialen Artes orientiert, erörterte. Er betonte vor allem den Zusammenhang der Musiklehre mit der Grammatik und die erst spät greifbare Rolle der Rhetorik.

Leo TREITLER suchte nach Möglichkeiten der Analyse von Tropen. Primäre Bedeutung mißt er dabei der Überlieferung zu: Am Beispiel von aquitanischen Tropen in Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts zeigte er, daß die Entstehung eines Tropus aus dem Verhältnis von „*Matrix*“ zu „*Reproduction*“ verstanden werden kann. In einem weiteren Teil seiner Untersuchungen befaßte er sich mit grundsätzlichen Fragen der Notationskunde.

Die vorgelegten Texte und Ergebnisse der Diskussionen werden in einem der nächsten Bände des vom Basler Institut herausgegebenen *Forum musicologicum* veröffentlicht werden.

23. Konferenz des International Folk Music Council in Regensburg vom 14. bis 21. August 1975

von Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

Die 23. Konferenz des IFMC führte nahezu 200 Teilnehmer aus vier Erdteilen und 30 Nationen in Regensburg zusammen. Gastgeber waren der Bezirk Oberpfalz, das Land Bayern und die Stadt Regensburg.

Das Programm umfaßte sieben Sitzungen, die hauptsächlich den Themen Improvisation und Musikinstrumente im Wandel gewidmet waren. Drei Round Tables beschäftigten sich mit der gegenwärtigen Lage der Erforschung mündlich überlieferter Musik, der Methode und Theorie der Tanzforschung und mit dem Volks- bzw. volkstümlichen Lied im Zeitalter der Renaissance. In den letzteren Untersuchungsgegenstand einschließlich der interdisziplinären Sondersitzung *Das geistliche Lied im Volkston* wurde auch die allgemeine Musikwissenschaft mit einbezogen. Als Chairman dieser Sondersitzung nahm Walter WIORA die Gelegenheit wahr, zur Gründung einer weiteren Studiengruppe innerhalb des IFMC mit dem Gesamtthema *Lied* aufzurufen. Die ersten Vorbereitungen dazu sollen an dem Musikwissenschaftlichen Institut in Kiel getroffen werden. Das Paper Bruno NETTLES zum ersten Round Table lieferte den Ausgangspunkt zu einer lebhaften Diskussion seiner vorgelegten zwölf Punkte. Einig war man sich in der Feststellung des Kommunikationsmangels unter den Forschern und des Fehlens von erfolgreichen Teamworks. Andererseits wurde auf die Notwendigkeit einer gewissen Akademisierung des Faches und die stärkere Einbeziehung der allgemeinen Musikwissenschaft hingewiesen. Diese Probleme führten dann auch zu einer Resolution, die bei der Generalversammlung eingebracht wurde. Der Tenor war, strengere wissenschaftliche Maßstäbe bei der künftigen Arbeit anzulegen.

In der ersten Sitzung wurden neuere Entwicklungen in der Erforschung mündlich tradierter Musik dargelegt. Bonnie C. WADE befaßte sich in ihrem Beitrag *Fresh Perspectives on the Study of Song-Texts* mit Liedtexten als Kommunikationsmittel, als strukturelle Gebilde und als ein Bestandteil der Verbindung mit Musik zum Lied. Simha AROM (Frankreich) stellte eine Play-back-Aufnahmetechnik für wissenschaftliche Zwecke vor, die es gestattet, polyphone und polyrhythmische Musik getrennt wiederzugeben. In seinem Referat *Simulationsmodelle oraler Tradition* stellte Ernst KLUSEN ein Experiment vor, Variantenbildungen zu ergründen.

Insgesamt drei Sitzungen standen unter dem Thema Improvisation, Idee und Praxis. Wie musikalische Grundgedanken verschiedenartig erweitert werden, zeigten einzelne Beiträge von Robert GOTTLIEB (USA) für Nordindien: *Improvisatory Concepts and Realizations in North Indian 'tabla' drumming*, Ricardo TRIMILLOS (USA) für die Philippinen: *Typology of Improvisation in the Performance of Cultivated Music of the Tausug of the Sulu Archipelago Philippines*. Die improvisatorische Erweiterung einer schriftlichen Vorlage behandelte Doris J. DYM (USA) an Hand des „Shape-Note-Singens“ bei den Negern Alabamas. Weitere Referate beschäftigten sich mit der spezifischen Melodiegestaltung verschiedener Völker: Josef KUCKERTZ (BRD), *Origin and Construction of Melodies in Baul Songs of Bengal*; Laszlo VIKAR (Ungarn), *Improvisation dans la musique des peuples de la Moyenne-Volga*. Eine Art interpretatorische Rolle übernimmt der Zuhörer der traditionellen japanischen Musik, wie Yoshihiko TOKUMARO (Japan) berichtete: *Japanese traditional Music from the Semiological Viewpoint*. Rhythmische Probleme sprach Meki NZEWI (Nigeria) an: *Philological Derivations of Melodic Rhythmic Improvisation*, Jürgen ELSNER (DDR) versuchte, das Verhältnis zwischen maqām und Improvisation zu verdeutlichen. Edith GERSON-KIWI (Israel) stellte überzeugende Verbindungen zwischen orientalischer und abendländischer Musik her: *Arche types of the Prelude in East and West*.

Was in fast allen Referaten durchleuchtet war die Tatsache, daß die Völker der Dritten Welt immer mehr in den abendländischen Einfluß geraten, und daß sie ihre eigene Tradition als unmodern empfinden. Sehr deutlich kam diese Einstellung besonders auch in beiden Sitzungen

über *Musikinstrumente im Wandel* zutage. Hierzu referierten (in chronologischer Reihenfolge) Felix HOERBURGER (BRD), Margaret CATON (USA), Lasemi G. TEWARI (Indien), Ernst HEINS (Niederlande), Helen Meyers CASLICK (USA), K. A. GOURLAY (Nigeria), J. R. RAYFIELD (Kanada) und Askenafi KEBEDE (Äthiopien).

Zu dem Thema europäische und amerikanische Volksmusik referierten Paul F. MARKS (USA) über Verhältnisse zwischen allgemeiner Musikwissenschaft und Ethnomusikologie, Adolf SCHROEDER (USA) über die Volksmusik europäischer Einwanderer in Amerika und Anna CZEKANOWSKA (Polen) über eine neue Klassifizierungsmethode mit Hilfe einer graphischen Projektion.

In einer weiteren Sondersitzung befaßte man sich unter der Leitung von Ernst KLUSEN mit dem Thema: *Folk Music in Life-long Education*. Die freien Abende dienten Workshops für Tonband- und Filmvorführungen, für Verwendung des Computers in der Ethnomusikologie, für Musik der Eskimos und für Volkstänze und Volksmusikinstrumente Bayerns.

Das sehr reichhaltige Rahmenprogramm hatte seinen Höhepunkt in einem Festvortrag von Walter WIORA mit dem Thema *Musica humana*, den er als Geburtstagsgeschenk der 90jährigen Ehrenpräsidentin Maud Karpeles (London) widmete. Umrahmt wurde dieser Vortrag von Grußworten des Präsidenten des IFMC, Klaus WACHSMANN, des Regierungspräsidenten der Oberpfalz, Ernst EMMERIG und von Liedvorträgen des Basilikachors Waldsassen unter Leitung von Anton ZIMMERT. Zum Rahmenprogramm gehörten weiterhin eine wahre Mammutveranstaltung des Bayerischen Rundfunks im Auditorium Maximum der Universität *Volksmusik und Volkstanz aus Bayern und seinen Nachbarländern* im Anschluß an den Empfang der Staatssekretärin des Kultusministeriums Bayerns, ein Konzert der Capella antiqua, München, *Volksliedsätze zur Zeit der Renaissance* mit einer Einführung von Kurt GUDEWILL. Eine Exkursion führte die Teilnehmer nach Nürnberg zur Besichtigung der Burg, der Stadt und des Instrumentenmuseums. Am Abend fand in Schwabach ein Volkstanzabend statt, bei dem die ausländischen Gäste sehr eifrig die bayerischen Zwiefachen studierten.

Überhaupt gewann man den Eindruck, daß die Volksmusik Bayerns noch sehr lebensfähig ist. Und es war eine glückliche Entscheidung, die 23. Konferenz gerade in Regensburg abzuhalten, wo zwar bedauerlicherweise kein Lehrstuhl für Musikethnologie besteht, dafür aber ein Mann wie Adolf J. Eichenseer als Bezirksheimatpfleger wirkt, der sehr vielseitigen Einfluß auf die Volksmusik ausübt und der auch zusammen mit seiner Frau im Hintergrund alle organisatorischen und technischen Angelegenheiten der Konferenz mit großem Geschick meisterte, wofür ihm aufrichtiger Dank gebührt.

Palestrina-Ehrung in seinem Heimatort

27. September bis 2. Oktober 1975

von Francesco Luisi, Rom

In Palestrina fanden zur Feier des 450. Jahrestages der Geburt G. Pierluigis da Palestrina imposante Veranstaltungen statt: eine Ausstellung über Leben, Werk und Umwelt des Komponisten; Konzerte (1. Zyklus einer Gesamtauführung des Werkes); ein dem Komponisten gewidmeter musikwissenschaftlicher Kongreß. Die Initiative ging von der „*Fondazione G. Pierluigi da Palestrina*“, Palestrina, aus, als deren Direktor Lino BIANCHI zeichnet. Es ist diesem bekannten Palestrina-Forscher und seinen Mitarbeitern gelungen, Akzente zu setzen, die die Palestrina-Forschung und -Kenntnis nachhaltig beleben und bereichern werden.

Die Ausstellung, von Lino Bianchi mustergültig besorgt, machte das Leben Palestrinas in seiner Umwelt anschaulich. Das gesellschaftliche und kulturelle Ambiente Roms im 16. Jahrhundert sowie das reiche Werk Palestrinas wurden sichtbar in fotografischen Reproduktionen von Bildern, Zeichnungen, Drucken und Manuskripten.

Die Konzerte fanden in der Basilika „S. Agapito“ statt, der Kirche, in welcher Palestrina zeitweilig gewirkt hat und in die er im Alter zurückstrebte. Ausführende der Chorwerke waren: Chor der Accademia Nazionale di S. Cecilia, Rom; Chor der Cappella Sistina; Männerchor der Cappella Giulia in S. Pietro; Frauenchor der Accademia Filarmonica Romana; Kammerchor der Radiotelevisione Italiana; Coro polifonico prenestino „G. Pierluigi“. Während die Chöre ausschließlich Werke Palestrinas vortrugen, spielte der Organist der römischen Peterskirche Erich ARNDT in seinem Orgelkonzert außer Ricercaren Palestrinas auch Werke G. Gabriellis, Cavazzonis, Frescobaldis und J. S. Bachs.

Der musikwissenschaftliche Kongreß, wie die Ausstellung in den Räumen des Ex-Seminario vescovile veranstaltet, wurde von Lino Bianchi eröffnet und beschlossen. Folgende Themen wurden in Referaten behandelt: Elio BATTAGLIA, *Probleme der Vokaltechnik im Verhältnis zu verschiedenen aufführungspraktischen Problemen*; Francesco LUISI, *Akzidentien-Probleme in Palestrinas Kompositionen*; Giancarlo ROSTIROLLA, *Die Cappella Giulia in S. Pietro in den Jahren von Palestrinas Wirken*; Liviu COMES, *Die Bedeutung der Melodieformeln für die Definition des Personalstils Palestrinas*; Adriano CAVICCHI, *Zur Aufführungspraxis der Werke Palestrinas*; Piero DAMILANO, *Liturgie und Musik in der Epoche Palestrinas*; Maria CARACI, *Der Cantus firmus in den Messen Palestrinas*; Klaus FISCHER, *Vergleich der mehrhörigen Musik Palestrinas mit derjenigen der Venezianer*; Argia BERTINI, *Palestrina und die Padri Filippini*; Agostino ZIINO, *Palestrinas Vertonungen von Laudentexten*. Der Kongreß verlief in einem harmonischen, ja herzlichen Klima. Die Diskussionen waren sehr lebhaft. Sie standen unter der Leitung von Nino PIRROTTA, Alberto BASSO und Mario RINALDI. Außer den Genannten beteiligten sich an den Diskussionen: Oscar MISCHIATI, Elio PIATTELLI, Roberto CAGGIANO, Traian SOFONEA, Piero DEROSSI und Emilia ZANETTI.

Zusammenfassend darf man sagen, daß die „Fondazione G. Pierluigi da Palestrina“ mit diesem Kongreß einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der Musik Palestrinas geleistet hat. Sie betrachtet diesen Kongreß, wie auch die anderen genannten Veranstaltungen, als einen ersten Schritt zur weiteren Erforschung und Pflege von Palestrinas Musik. Zu ihrem Programm gehört ferner die fotomechanische Reproduktion sowohl der Werke, seien es Drucke oder Manuskripte, als auch die Edition von Briefen, Dokumenten und Bildzeugnissen. Diese Publikationstätigkeit wurde eingeleitet mit der Reproduktion des *Missarum Liber Primus* (Rom 1554, Dorico), die den Kongreßteilnehmern überreicht wurde. Dieser Band ist von Giancarlo ROSTIROLLA mit aller Sorgfalt betreut und mit einem ausführlichen Vorwort versehen worden. Die „Fondazione“ hat ferner beschlossen, ein Palestrina-Periodicum herauszugeben, das mit dem Kongreßbericht als erstem Band (hrsg. von Francesco LUISI) beginnen wird. Den interessierten Lesern dieser Zeilen sei hier die Adresse der „Fondazione G. Pierluigi da Palestrina“ mitgeteilt: Casella postale 56, I-00036 Palestrina.

Das Kongreßprogramm wurde bereichert durch Führungen durch den Tempel der Fortuna Primigenia und das Museo archeologico prenestino, welche von Luigi BANDIERA geleitet wurden. Derselbe Forscher ging in einem Vortrag *Thomas Mann in Palestrina* den realen Vorbildern einiger Palestrinensi nach, die der Dichter in seinem *Dr. Faustus* auftreten läßt.

Übersetzung: Friedrich Lippmann

Haydn Festival & Conference in Washington

von Sonja Gerlach, Köln

Als Teil eines einzigartigen Haydn-Festes, das schon am 22. September mit täglichen Konzerten begonnen hatte, fand vom 4. bis 11. Oktober 1975 in Washington, D. C., im John F. Kennedy Center und der Smithsonian Institution eine Internationale Haydn-Konferenz statt, die von der American Musicological Society in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft einerseits und dem John F. Kennedy Center for the Performing Arts mit Unterstützung des National Endowment for the Humanities andererseits ins Leben gerufen worden war. Die Planung der musikwissenschaftlichen Veranstaltungen und Konzerte lag vornehmlich in Händen von Jens Peter LARSEN und Antal DORATI, von seiten des Kennedy Center in Händen von Roger L. STEVENS und Martin FEINSTEIN. Nahezu 50 Konzerte – davon fast 30 an den Tagen der Konferenz –, vier öffentliche Vorträge, 17 Arbeitssitzungen und sieben Sitzungen mit freien Referaten sowie schließlich die bekannte freie Gastlichkeit der Amerikaner trugen dazu bei, die Washingtoner Konferenz zu einem Erlebnis werden zu lassen. Noch nie dürfte möglich gewesen sein, was in Washington verwirklicht wurde: Daß man innerhalb von 14 Tagen sämtliche Messen, wenn man die koordinierten Radio-Sendungen hinzurechnet, auch innerhalb eines Monats sämtliche Sinfonien Haydns hören konnte, daneben unbekannte und bekannte Werke aller Gattungen, wie die Marionettenoper *Philemon und Baucis*, gespielt von den Nicolo Marionettes, und die mit dem National Symphony Orchestra unter Leitung von Antal Dorati aufgeführten *Jahreszeiten*.

Es versammelten sich etwa 270 registrierte Teilnehmer aus 10 Ländern – überwiegend aus den USA –, von denen ein Drittel aktiv mitwirkte. Als Chairmen der Arbeitssitzungen fungierten Barry S. BROOK, Alfred MANN, William S. NEWMAN, Ludwig FINSCHER, Boris SCHWARZ, Jens Peter LARSEN, Dénes BARTHA, Donald GROUT, Georg FEDER, László SOMFAI, George BUELOW, Eva BADURA-SKODA, Jan LARUE und Gerhard CROLL. Die Thematik war in drei Abteilungen untergliedert: *Aufführungsprobleme – Dokumentation – Form und Stil*. Ein oder zwei Sitzungen boten jeweils einen Überblick und behandelten allgemeine historische oder methodische Fragen, die anderen Sitzungen waren mehr oder weniger speziellen Problemen gewidmet.

Der erste Themenkreis erreichte eine beachtliche Synthese von Theorie und Praxis. Es sei nur die Workshop-Interpretation derselben Klaviersonate sowohl von drei verschiedenen Pianisten wie auch auf drei verschiedenen Instrumenten hervorgehoben. Die wichtigsten Werkgruppen (Kirchenmusik, Klaviermusik, Streichquartette, Sinfonien, Opern) waren jeweils mit einer eigenen Sitzung bedacht. Einzubeziehen ist auch die große Zahl abendlicher Konzerte auf alten Instrumenten, von denen das von Eduard MELKUS geleitete Kammerensemble mit unbekanntem Werken aus dem Wien des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts auch vom Programm her wissenschaftliches Interesse hatte. Während in den Konzertprogrammen zu lesen war, daß die Musikstücke „*will be heard as they were when composed and performed for the first time*“, waren sich die Tagungsteilnehmer darüber einig, daß in manchen Punkten keine wissenschaftlich fundierte Rekonstruktion der originalen Aufführungspraxis möglich sei.

Auch eine Tagung von den Ausmaßen der Washingtoner kann keine Patentlösungen hervorzaubern. In der Fülle des Gebotenen waren jedoch für jeden Anregungen zu finden. Jens Peter LARSEN sah die Zielsetzung dieser Tagung ebenfalls mehr im Durchdenken von Fragen als in deren Beantwortung. Mehrere Arbeitssitzungen – besonders solche aus dem Bereich der Dokumentation – hatten ihren Schwerpunkt im Vortragen von Problemen oder Informationen. Hier hätte man sich manchmal eine ausführliche Diskussion gewünscht; andererseits hatte die lose Kette von kleinen vorbereiteten Beiträgen in diesen Sitzungen den Vorzug, daß eine größere Zahl von Problempunkten berührt wurde als es sonst in der kurzen Zeit möglich gewesen wäre.

In der zweiten Abteilung beschäftigte man sich mit so allgemeinen Fragen wie dem Terminus „*Wiener Klassik*“, dessen Ersetzung durch bessere, detailliertere Begriffe dringend geboten

scheint, mit Einzelfragen zur Dokumentation von Haydns Leben und Wirken, die immer noch mit vielen Wissenslücken und Widersprüchen in der Überlieferung behaftet ist, mit Problemen der die Werke betreffenden Dokumentation, mit denen besonders das Kölner Joseph Haydn-Institut bei der Edition des Gesamtwerks konfrontiert wird, während andere Sitzungen ganz speziellen Fragen wie der Echtheit bestimmter Werke („*op. 3*“, „*Raigerner Sonaten*“) gewidmet waren. Als Einleitung zu diesem Themenkreis diente Jens Peter LARSENS *Survey of Haydn Research in Our Time: Solved and Unsolved Problems* mit einem Überblick über die bisher in diesem Jahrhundert geleistete Arbeit; den Schlußpunkt bildete Georg FEDERS Vortrag über *The Collected Works of Joseph Haydn* mit einer Gegenüberstellung damaliger und heutiger Auffassungen zu diesem Thema.

Den Bogen vom ersten zum dritten Themenkreis schlug Karl GEIRINGER mit seinem Vortrag über *Haydn and his Viennese Background*. Der allgemeineren Bedeutung des Themas *Form und Stil* wurde durch einen größeren Anteil an freien Referaten neben den Arbeitssitzungen Rechnung getragen. Es gab Aussagen über Orts- und Zeitstil und spezielle Formuntersuchungen (Haydns frühe Streichquartette, Sonaten-Expositionen, Variationen, Sonata-Rondo-Formen). Eine Sitzung war den Beziehungen zwischen Haydn und Mozart gewidmet, eine andere der Verwendung von historischen Melodietypen in Haydns Werken.

Den Beschluß der Konferenz bildete Irving LOWENS' Vortrag über *Haydn and America* mit Vergleichen über die Größe der damaligen Kulturzentren. Während Lowens' Ausführungen darlegten, in welchem Maße Haydns Sprache seinerzeit nicht nur „von der Welt verstanden“, sondern auch wirklich gehört wurde, mag die Existenz eines so groß angelegten Kongresses weitab von Haydns Wirkungsstätten ein Zeugnis für sein heutiges „Weltbürgertum“ ablegen.

Der Konferenz-Bericht soll von der American Musicological Society herausgegeben werden.

Arbeitstagung „Berliner Musikgeschichte im 19. Jahrhundert“ des Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“ der Fritz Thyssen Stiftung vom 17. bis 19. Oktober 1975 in Berlin von Claudia und Martin Zenck, Berlin

Die verschiedenen Beiträge zur Musikgeschichte hauptsächlich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichneten ein vielseitiges, aber von Widersprüchen nicht freies Bild der preußischen Hauptstadt. Es gab zwar ein reiches Konzert- und Chorwesen (typisch für Berlin waren etwa die Kammermusikaufführungen von Möser, die Zeltersche Singakademie und die zahlreichen Männergesangsvereine) und infolgedessen aufblühende Musikverlage mit trotz sehr hoher Preise teilweise umfangreichen Auflagen (Schlesingers Verlag war eher ein „Warenhaus“ für Musikalien); aufgrund der sozialen und politischen Bedingungen aber sah es im Bereich der musikalischen Produktion wesentlich anders aus: Der sparsame König vermochte keine hervorragenden Künstler nach Berlin zu locken, so daß an die Stelle der künstlerischen Entwicklung die theoretische und ästhetische Beschäftigung mit der Musik trat. Das in Berlin besonders wache Bewußtsein für den Historismus, der sich sehr eindrucksvoll etwa in den Kirchenentwürfen Schinkels dokumentierte oder in der Pflege der musikalischen Tradition (Bach) und in der ausgeprägten Klassik-Rezeption, wurde durch Hegel und Ranke gefördert und hatte seine Konsequenzen für die Musiktheorie: Musikgeschichte wurde als Kompendium der Werke ein-

zelter Künstler geschrieben, Musiktheorie verstand sich als Bewahrung der Tradition. Außer Adolf Bernhard Marx waren die Theoretiker politisch eher restaurativ gesinnt, was sich z. B. in den Bestrebungen des für die Musikwissenschaft bedeutenden Kriegsrats von Winterfeld niederschlug, mit Hilfe des zum „preußischen Palestrina“ hochstilisierten Johannes Eccard die liturgische Kirchenmusik zur Erbauung des Volkes zum Nachteil des instrumentalen Kunstgenusses und zugunsten der Vaterlandsidee zu fördern. Seine Vorstellungen von einer Volksbildung prägten schließlich auch die Lehrinhalte der Akademie und der Hochschule (die ersten Bestrebungen, den musikalischen Nachwuchs gezielt heranzubilden, gehen auf Zelter zurück, der nicht nur pädagogische Institute gründete, sondern sich auch um musikhistorische Vorlesungen an der Universität bemühte); an den dort Lehrenden zeigte sich einmal mehr die Diskrepanz zwischen kompositorischem und intellektuellem Niveau: Die „zweite preußische Tonschule“ war künstlerisch wenig hervorstechend, aber ihr gehörten intellektuell bedeutende Männer an.

Der Volksbildung dienlich sollte auch, nach dem Willen des Grafen Brühl, das Theater sein. Dagegen standen jedoch die Interessen des Königs und des Adels, die die Funktion des Theaters in der gesellschaftlichen Repräsentanz und der Stärkung des preußischen Staates sahen. Daher wurde eine Vorzensur eingerichtet: Hardenberg hatte politisch anstößige Stellen der eingereichten Stücke zu streichen. Der König holte Spontini nach Berlin, der schon in Paris große Prunkoper geschrieben hatte; ebenso wie 20 Jahre später Meyerbeer hatte aber auch Spontini mit seiner eigens für den neuen Wirkungskreis geschriebenen Opernproduktion kein Glück, da er glaubte, sich den Berliner Gegebenheiten anpassen zu müssen; so wurde ihm letztlich – auch wenn sein Gegner Weber in Berlin offiziell nicht Fuß fassen konnte – die durch dessen *Freischütz* geprägte Vorstellung von einer (deutschen) romantischen Oper zum Nachteil. Meyerbeer dagegen, der aus bisher nur zu vermutenden Gründen ebenfalls aus dem freieren Paris nach Berlin kam (hier hatte er übrigens auch durch die – in Frankreich aufgehobenen – Judengesetze Schwierigkeiten), hatte hauptsächlich unter dem Puritanismus, der sich in der Ablehnung von *Robert le diable* und der *Hugenotten* äußerte, und der hier immer noch, auf Kosten der Stil-mischung der italienischen oder welschen Produktion, obersten Maßstab bildenden Schiller-schen Moralbühne zu leiden.

Zu begrüßen war die Teilnahme von zwei Referenten anderer Fachrichtungen (Kunst- und Theaterwissenschaft); ob sich aber der durch das ausgefallene Referat zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte fehlende Bezugspunkt der Tagung nachträglich einfügen läßt, wird sich beim Erscheinen des zusammenfassenden Sammelbandes zeigen.

Auf der Suche nach Johann Sebastian Bach Rückblick auf die Kasseler Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November 1975 von Karlheinz Schlager, Kassel

Die 32. Kasseler Musiktage, die ersten, die Wolfgang REHM, in der Nachfolge Richard Baums, Vorsitzender des Internationalen Arbeitskreises für Musik, ausrichtete, und die ersten, die Karl Vötterle nicht mehr miterleben konnte, standen unter dem Thema: *Bach 1975, Rezeption und Interpretation im 20. Jahrhundert*. Das Interesse für die neun Veranstaltungen übertraf die Erwartungen. Tendiert unser durch die zweite Wiener Schule gegangenes Musikempfinden wieder zum stimmigen Satz, oder leben wir in einer Zeit der Restauration wie zu

Beginn des 19. Jahrhunderts, als Bach wiederentdeckt wurde, oder besteht, wie nach den Weltkriegen, ein gesteigertes Bedürfnis nach Tröstung und Zuflucht, die man in Bachs Musik und ihrer inneren Mitte zu finden glaubt?

Andreas HOLSCHNEIDER gab im einleitenden Referat einen objektiven Bericht über die Geschichte der Bach-Rezeption seit 1900, den die folgenden Konzerte anschaulich illustrierten. Im Sinfoniekonzert des Staatstheater-Orchesters unter James LOCKHART richtete sich das Interesse auf die Bach-Bearbeitungen von Reger, Stokowski, Schönberg und Webern, wobei Weberns vergleichsweise keusche Kolorierung des *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* ihren einsamen Rang bestätigte. Ein von Eduard MELKUS als Kommentator und Interpret zwanglos geleitetes Kammermusikstudio führte zur Erkenntnis, daß historische Instrumente zwar Tempo und Artikulation in Richtung auf die mutmaßliche Intention des Komponisten beeinflussen können und darin ihren unbestreitbaren Wert haben, daß aber die Aussagekraft einer Interpretation letztlich von der Persönlichkeit des Künstlers abhängt: Temperament und Sensibilität von Huguette DREYFUS am Cembalo überzeugten ebenso wie die analysierende Intelligenz von Alfons KONTARSKY am großen Konzertflügel. Die mehrfach angesprochene Problematik, daß auch eine gesuchte historische Aufführungspraxis immer nur Fiktion und nicht authentische Dokumentation sein kann, kam dem kritischen Hörer sehr nahe, als im Konzert des *Collegium aureum* Bachs Werke in das 18. Jahrhundert entrückt wurden.

In den letzten Konzerten kam der Organist und Kantor Bach zu Wort. Im Orgelkonzert lebte die Improvisationskunst der Bach-Zeit wieder auf, als Johannes Ernst KÖHLER ein gegebenes Thema mit barocken Formen und Formeln umkleidete, Wolfgang STOCKMEIER dasselbe Thema aus dem Freiraum der Gegenwart heraus meditierend durchleuchtete. Homogenität, ungekünstelte Dramatik und echte Empfindung ließen bei der von Helmuth RILLING geleiteten *Johannes-Passion* (BWV 245, Fassung von 1725) alle Fragen nach der Aufführungspraxis verstummen, die zuvor in einer von Ludwig FINSCHER straff und teilnehmend geleiteten Podiumsdiskussion noch einmal beschworen worden waren. In dieser Diskussion erhielten auch die von Wolfram RÖHRIG in einem weiteren Studio vorgestellten „*Bach-Hits*“, mit denen heute die Jazz- und Pop-Szene aufwartet, die ihnen zukommende Wertung als sozialpsychologisch zu untersuchende Phänomene.

Für viele Teilnehmer der Kasseler Musiktage mag der von Klaus RÖHRING und Klaus Martin ZIEGLER gestaltete Kantaten-Gottesdienst das nachhaltigste Erlebnis gewesen sein. Das elementare Thema der in Bachs Werk erneuerten theozentrischen Musikanschauung und die ihr zugrunde liegende Glaubensgewißheit vergegenwärtigten sich außerhalb von Diskussion und Experiment.

Der Straubinger Orgelbauer Christoph Egedacher

von Georg Brenninger, München

Was man bis jetzt von dem ältesten Vertreter der Orgelbauerdynastie Egedacher wußte, war äußerst dürftig¹ und bestand nur aus zwei Todesdaten,² die mehr als zweifelhaft waren. Durch einen wichtigen Quellenfund im Stadtarchiv Erding³ kann nun das Wirken dieses Meisters in Umrissen aufgehellert werden.

Christoph Egedachers Geburtsdatum und -ort konnten allerdings auch bis jetzt noch nicht ermittelt werden. Fest steht, daß er am 9. September 1637 die aus Haidenburg stammende Anna Weinzürlein⁴ und nach deren Tod (31. Mai 1639)⁵ am 17. September 1640 Catharina Gäderspeckhin, eine Witwe aus Landshut heiratete.⁶ Egedacher kaufte am 3. Februar 1644 ein Haus am Rindermarkt in Straubing, das er am 6. Juni 1653 wieder veräußerte. 1657 wohnte er in der sog. Alten Probstei am Oberen Tor.⁷ Im Ratsprotokoll vom 3. Februar 1662 wird Frau Katharina Egedacher als Witwe angeführt, sie selbst starb am 8. Juni 1664.⁸ Aus dem weiter unten angeführten Tätigkeitsnachweis dürfte nun als sicher gelten, daß Christoph Egedacher demnach um 1661 gestorben ist. Das Fehlen von weiteren Angaben in den Kirchenbüchern läßt den Schluß zu, daß Egedacher kein gebürtiger Straubinger war und auch nicht in dieser Stadt starb. Vielleicht wurde er bei der Aufstellung einer neuen Orgel oder auf einer Arbeitsreise irgendwo im südostbayerischen Raum vom Tode überrascht. Eine Nachricht hiervon ist dadurch dem reinen Zufall überlassen.

An Tätigkeiten können nun durch den Erdinger Quellenfund bis jetzt folgende Orte belegt werden:

1624 Orgelneubau im Freisinger Dom. Das Werk – von dem nur mehr das ausgezeichnete Gehäuse erhalten ist – verfügte über 15 Register⁹ mit der Disposition:³

1 R. Quoika, MGG Bd. 3 (1954), Sp. 1150: „Werke von ihm sind bis jetzt unbekannt“. O. Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz/Köln 1955, S. 59: „Von dem ältesten Christof Egedacher ist mir außer dem oben Gesagten nichts bekannt“. Quoika wie Eberstaller nahmen aufgrund einer schon früheren Verwechslung von Todesdaten (mit Egedachers Frau) zwei verschiedene „Christoph Egedacher“ an. Das Musiklexikon von Riemann (Mainz 121959; Ergänzungsband 1972) erwähnt Christoph Egedacher nicht.

2 H. Spies (*Die Salzburger Domorgeln*, Augsburg 1929, S. 18), Quoika Sp. 1150, Eberstaller S. 58 und H. Fischer / H. Nadler / Th. Wohnhaas (*Der bayerische Orgelbau*, in: Musik in Bayern, Bd. II, Tutzing 1972, S. 61) geben 1638 als Todesdatum an. Dies ist deswegen schon unrichtig, weil es hierfür keine Quelle gibt und durch die folgende Untersuchung es als unmöglich erwiesen wird, daß Christoph Egedacher nach 1638, also nach seinem angeblichen Tod, die Hauptwerke schuf. Quoika Sp. 1150 gibt dazu noch ein zweites Sterbedatum (1664) an, obwohl bereits J. Behner (*Beiträge zur Straubinger Musikgeschichte*, Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung 43 [1940], S. 46 Anm. 2) dieses Datum als Verwechslung mit dem Sterbetag von Katharina Egedacher aufzeigte.

3 Stadtarchiv Erding, B VI/29.

4 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, Trauungsmatrikel Straubing St. Jakob, Bd. 18 (1625–1685), S. 180.

5 J. Keim, *Straubinger Künstlerverzeichnis*, Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung 52 (1949), S. 105.

6 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, a. a. O., S. 213.

7 Behner, S. 45-46; Keim, S. 105.

8 Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, a. a. O., o. S.; Keim, S. 105.

9 Diese Zahl gibt auch K. G. Fellerer (*Die Dommusik im 17. und 18. Jahrhundert*) in: Der Freisinger Dom, 26. Sammelblatt des historischen Vereins Freising, Freising 1967, S. 225) an.

Manual (45 Tasten)	<i>linger Handt</i>	<i>rechter Handt</i>
	<i>Copel</i>	<i>principal</i>
	<i>octav</i>	<i>zimbel</i>
	<i>quindt</i>	<i>Super octav</i>
	<i>Mixtur</i>	<i>cornet</i>
	<i>Windfendl</i>	<i>fletten</i>
	<i>Tremell</i>	
Pedal (19 Tasten)	<i>pusaun</i>	<i>octav</i>
	<i>Groß Bass</i>	<i>superoctav</i>
	<i>principal</i>	<i>Mixtur</i>

Vor 1641 erfolgte ein Orgelneubau für die Stiftskirche zu Ebersberg.³ Gehäuse und Disposition unbekannt, das Werk wurde 1763 durch einen Neubau von Anton Bayr (München) – wovon auch nur mehr der Prospekt existiert – ersetzt. 1641/42 führte Egedacher den Bau einer Orgel mit 14 Registern für die Jesuitenkirche in Landshut aus.³ Das Werk, das schon von den Zeitgenossen gepriesen wurde,¹⁰ fiel leider 1933 einem Brand zum Opfer. Glücklicherweise wurde bei der Erstellung des Kunstdenkmälerbandes 1927 ein Lichtbild von dem rückwärtigen Kircheninnern aufgenommen, das in etwa die Pracht des Gehäuses erkennen läßt.¹¹

1642 wurde von Christoph Egedacher in der Pfarrkirche zu Velden (bei Landshut) eine neue Orgel aufgestellt.³ Prospektgestaltung und Disposition sind unbekannt. 1643 erfolgte dann der Orgelbau in der Stadtpfarrkirche zu Erding.³ Das Werk wurde im Mai auf der neugebauten Westempore errichtet und 1881 durch eine Orgel von Franz Borgias Maerz (München) ersetzt. Die Egedacher-Disposition lautete:

„Im Manual

1	<i>principal</i>	8 schuch
2	<i>Khopl</i>	<i>Metal</i>
3	<i>octav</i>	<i>Metal</i>
4	<i>quint</i>	<i>Metal</i>
5	<i>fletten</i>	<i>von Metal</i>
6	<i>Waltflete</i>	<i>Metal</i>
7	<i>Mixtur dreyfach</i>	
8	<i>Super octav</i>	

Im Petal

<i>groß Subas</i>	<i>von Holz 16 schuch offen</i>
<i>khlain Pass</i>	<i>von Holz 8 schuch</i>
<i>octav</i>	<i>von Metal 4 schuch</i>
<i>Mixtur dreifach Metal</i>	
<i>Dieses werckh Chorton zu machen“.</i>	

10 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Jesuiten 2081 (Historia col. Landshutani 1629 bis 1707), fol. 25r: „*Neque iam oculi tantum suas illecebras, sed qutque aures habent, organo à peritissimo artifice collocato, quod quatuordecim ductibus spiritum ac sonum variat, facilegem florentis octingentis aestimatur, si mensam atque hospitium excipias qua per tres anni quadrantes Organopoeo praeuimus“.*

11 Das Lichtbild wurde im Kunstdenkmälerband von Landshut nicht zum Abdruck gebracht. Erst Dr. Hans Bleibrunner veröffentlichte dieses interessante Foto. Abbildungen finden sich bei: H. Bleibrunner, *Landshut die altbayerische Residenzstadt*, Landshut 1972, 138. H. Bleibrunner/E. Stahleder, *Landshut. Ein Kurzführer zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt*, Landshut 1971, S. 39. Eine Rekonstruktionszeichnung des Prospekts fertigten Volker Liedke/Fritz Markmiller an.

1653/57 Orgelneubau im Stift Lambach (Oberösterreich).¹² Das 1653 auf zwei Manuale mit 20 Register veranschlagte Werk umfaßte bei der Vollendung (1657) auf drei Manuale (?) etwa 30 Register wovon das Brustpositiv 6 Register enthielt. 1657 war Egedacher in der Stiftskirche St. Jakob mit dem „*Stimmen des Regals 3 fl., item für ein neues Instrument mit Registern und einem ‚Lauthenzug‘ 22 fl.*“ beschäftigt.¹³ 1660 erfolgte noch die Lieferung einer neuen Orgel für die Wallfahrtskirche am Geiersberg bei Deggendorf.¹⁴

Sicher stellen diese Angaben nur einen Bruchteil des Lebenswerkes von Christoph Egedacher dar und solange keine original erhaltene Orgel von ihm gefunden wird, können auch orgelbautechnische Details nicht gegeben werden. Schon die zweite Egedacher Generation wanderte nach München¹⁵ und später nach Salzburg aus, um besonders im Österreichischen eine ganze Reihe bekannter Orgeln zu erstellen.

Anhang

Ausgewählte Quellen (Stadtarchiv Erding):

Clag und Antwortt uber die Neu Orgl zu Erding

Clag.

1. Jenner. Hab nur auf.300.Reichstaller Uncossten gerathen, und der Herrn Jesuitter werckh. u. (so ein anders sey) nit will mehrers gestandten.

Antwortt.

Ein iede orgl werde gemacht wie mans bestell. Der Herrn Jesuittern werckh hab (ausser der materialien, Cost, wohnung, und ligerstat, die dem maister und den seinigen undter wehrdendter arbeit gereicht worden,) über 1200 fl gestandten, zu Erding sey dem Maister die ordnung in den registern verthraut und frey gestelt worden, die hab Er nun disponirt und gemacht, das Er ein ver(s)tendige gschau darüber gedulten mög, und sich vor ober= und niderlendischen maistern dabey fünden lasse.

Clag.

2. Seyen die vornembsten Regisster: besonder Portuna, Quintaten, zwerchPfeiffen, und Posaunen ausgelassen.

12 A. Forer, *Orgeln in Österreich*, Wien/München 1973, S. 132 (mit Abb. des Prospektes).

13 Behner, S. 83.

14 J. Zierer, *Chronik der Wallfahrtskirche am Geiersberg bei Deggendorf*, Deggendorf o. J., S. 11.

15 Zu den Angaben von Quoika Sp. 1150 kann noch folgendes ergänzt werden: Joseph Christoph Egedacher wird in den Kirchenbüchern von St. Peter in München (Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv München) viermal erwähnt: bei seiner Trauung am 15. Januar 1663 (Trauungsbuch 1649–1669, S. 215), bei den Geburten der Kinder Maria Benedicta (16. 1. 1665), Maria Kunigunda (11. 3. 1667) und Joannes Josephus (30. 5. 1668) (Taufbuch 1655–1671, S. 461, 589, 676). Bei dem letzten Taufeintrag wird als Vater Johannes Christophorus Egedacher (nicht: Joseph Christoph) angegeben. Da Christoph Egedacher 1669 noch einen Streit mit der Münchener Kistlerzunft führte (Stadtarchiv München, Gewerbeamt 3330), kann er nicht 1667 oder 1668 schon nach Salzburg ausgewandert sein, wie Quoika Sp. 1150 und L. Söhner (*Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 67) meinen.

Antwort.

Die Portuna, id est der Sub Pass, befünde sich ohne mitl in dem werckh, daß aber der der Cleger ein anders m. formirt, müesse die Ursach sein, das er den hanndl nit verstandten: oder aufs wenigst nit gewüsst hab, das zwischen disen beeden m re khain unterschidt ist. Cleger hatte neben den angegebenen, noch woll. 20. oder 30. Regisster in abgang citirn khünden, welliche namentlich, wann mans nur begert hette, gemacht werden mögen. Quinta ten seyen in solchen orgln nit: sonder nur in haubtwerckhen gebreichig, also auch die Posaunen, umb das seye ein stetigs fleissigs stimen erfordern, für dergleichen orth, und nit darzur qualificierte organisten nit zuwünschen.

Clag.

3. Weren etliche sachen dopplt gemacht, in specie das Principall, und super octav.

Antwort.

Sey mit disem wircklichen unterschidt wahr, das sey doch zu erhollung einer schenen gravitet und volkhommenheit, ein octav voneinander stehn, und nachmals das Pedal, wider umb ein octav differ, inmassen es der Stülus und die ordnung einer Jeden orgl (.wider angetete Sünnlöse Clag.) erfordern thür, und khain verstendiger maister Tadlen werden, ein annderer aber, der hiereinfals nit genuegsame erfahrung; oder sonst einen special Riß im khopf hab, mög dennoch reden was ihm belieb.

Clag.

4. Octav in dem Manual, und octav in dem Pedal, seyen in ainer höch.

Antwort.

Auf disen Puneten will der maister das werckh antwortten lassen. das werde zaigen, das beede Register, recht und ordenlich, ebenfalls ein octav voneinander stehen,

Clag.

5. Seyen die Quint, fletten, waldfletten, Mixtur, und super octav, allein, nit zugebrauchen.

Antwort.

Ergo, weill die Mixtur allein nit zugebrauchen sey, soll sye unnuz sein. gleich wie aber ein Christ khain Christ sein khann, wann er nit getaufft ist, also ist auch ain orgl khain orgl nit, wann sye khain Mixtur nit hat, Darzur stehe dem Cleger, nit allain die Mixtur: sondern auch gemelte andere Register (.welliche andern haubt Registern zur , und damit nit alles ain . . . sey, in allen werckhen adiungirt werden.) allain zugebrauchen,

Clag.

6. Hette das Pedal ausgelassen: und in dem Manual angehenckt werden khünden, wie eß dann im Pedal nur halbe Regisster hab.

Antwort.

Hür hat Cleger den kharn gar miteinander umbgeworffen, und offentlich zuurgestehen geben, das er von der farb geredt wie der blind, dann dise gstalt hete die orgl khain Pedal nit haben sollen, sonder gemacht werden müessen, wie sie zuvor gewesen, und wie mans an orthen

macht, wo mans nit zalt, oder nit brauchen khain, waß ist aber bey einer orgl unfüeglicher, als ain Pedal im Manual angehenckht. Hingegen aber heroisch: und nothwendiger alß ein absonderliches Pedal . vorab wannß wie dises, sein rechte dürffen hat und wo hat Cleger in der ganzen welt ein Pedal gesehen, welches mehr: als halbe Regisster hat. Muesste nur an orthen sein, wo die organisten vier fuess haben, .

Mit disem werde der Cleger, von dem anntworte und seinem promotore, biß auf die Replie hoffenlich abgefertigt sein, und soll seiner widerigen maninung zu Ehre, dieselbige andern verstendigen orglmachern und organisten wundershalben zu communicirn: seiner auch bey der reichen zech, welliche loco der abgestorbnen Plesianischen bruederschafft unlengst zu Prag und in Behmen aufgericht worden, in bessten, zugedenkhen, nit underlassen werden. interim bleibt ihms Pro recompensu assigniert, der übrige wündt, der ohne das unnuzlich auß den Plaßpälgen geet.

Des Orglmachers unnderschiedliche Umschläg.

Ein Orgl von.12.Regisstern, daß ist .8.Regisster im Manual, die grosse Pfeiffen im Schein von.8.Schuech, und .4.im Pedall, die grosse Pfeiffen.16.Schuech, in allem, wan man daß alt Zün darzur gibt

1000 fl.

Ein annderes, doch ohne Pedall von.8.regisstern, wie oben, ausser deß Zünß 800 fl. gibt man dan daß Zün darzur, so würdts an gelts statt abgerechnet

Daß dritt in irzig großß, von .6.regisstern ohne Pedall, und ohne daß Zün

650 fl.

Will man ein RuckhPositif darzur haben von .4.regisstern, so Cosstes umb .150.fl.mehr Erstlich von der alten orgl zurherichten, daß mans auf .8.oder.10.Jahr bestendig versprechen khan

250 fl

Und für ein neues Positif von .6.regisstern

300 fl

Meyerbeers „Triumph“ in Berlin

Ein unbekannter Brief Varnhagens an den Komponisten

von Joseph A. Kruse, Düsseldorf

Als Nachfolger Gasparo Spontinis wurde Giacomo Meyerbeer¹ 1842 durch die Vermittlung Alexander von Humboldts von König Friedrich Wilhelm IV. zum Preußischen Generalmusikdirektor berufen. Wie die *Allgemeine Deutsche Biographie* (1885) respektvoll berichtet, fand am 20. Mai die erste Berliner Aufführung seiner *Hugenotten* unter „jubilenden Beifallsbezeugungen“² statt. Seine offizielle Bestallung erhielt Meyerbeer am 11. Juni 1842.

Der triumphale Beginn in Berlin wird durch einen bisher unbekanntem Brief Karl August Varnhagens von Ense (1785-1858) an Meyerbeer vom 21. Mai 1842 in einer dem Absender

1 Vgl. als Kurzbiographie: H. Becker, Art. *Meyerbeer*, in: MGG, Bd. 9, Kassel etc. 1961, Sp. 249-261.

2 A. Niggli, Art. *Meyerbeer*, in: ADB, Bd. 21, Neudruck der 1. Aufl. von 1885, Berlin 1970, S. 637.

eigenen höflich emphatischen Weise dokumentiert.³ Zugleich stellt der Brief das einzige schriftliche Zeugnis dar, das über Tagebuchnotizen und Briefbemerkungen an Dritte hinaus die Beziehung zwischen Meyerbeer und Varnhagen authentisch belegt. Von der Existenz des Briefes hätte man möglicherweise bereits früher durch eine Auktionsankündigung erfahren können,⁴ die Auffindung ist jedoch einem glücklichen Zufall zu verdanken. Leider konnte der Brief für den (Ende 1975 erschienenen) 3. Band des Meyerbeer-Briefwechsels nicht erfaßt werden. Forschungsinterne Hinweise auf diesen Brief gibt es nicht, da Meyerbeers Taschenkalender für 1842 fehlt und das Tagebuch vom 19. Januar bis Juli 1842 aussetzt.⁵ Varnhagens Tagebücher enthalten ebenfalls keine diesbezügliche Notiz und schenken auch dem Anlaß, nämlich der Übernahme der Generalmusikdirektion durch Meyerbeer, keine Erwähnung, so daß dieses Dokument eine kleine historische Lücke zu schließen imstande ist.

Das Verhältnis zwischen der Familie Beer bzw. Meyerbeer und dem Varnhagenschen Hause, das in der Gestalt Rahels den bedeutenden geistigen Mittelpunkt besaß, mußte aufgrund der bislang ausgeschöpften Quellen als „denkbar kühl“⁶ charakterisiert werden. Der Brief Varnhagens kann nun in Verbindung mit seinen Tagebuchbemerkungen ein günstigeres Licht auf Meyerbeers Kontakt mit der bemerkenswerten, aber schillernden Gestalt des schriftstellernden und gelehrten Diplomaten Varnhagen werfen, dessen Bedeutung heute vor allem darin besteht, Gatte und Editor der genialen Rahel Levin gewesen zu sein und als kritischer Beobachter der politischen und kulturellen Ereignisse der Restaurationsepoche ein reiches Quellenmaterial überliefert zu haben.

Varnhagen war einer der berühmten Briefschreiber seiner Zeit. Seine feine kunstvolle Schrift und der vornehme Stil trugen einen unverwechselbaren Charakter und übten einen Zauber aus, dem sich beispielsweise auch Heinrich Heine gerne hingab. Der im folgenden publizierte Brief⁷ an Meyerbeer stellt ein typisches Beispiel der Varnhagenschen Verbindlichkeit vor:

„Sie haben mich, Hochverehrtester und Theuerster, durch Ihre freundliche Güte so erfreuend überrascht und so innig verpflichtet, daß meine Dankbarkeit um Worte verlegen ist, die ihr zum vollen Ausdruck dienen könnten! Von den Empfindungen der freudigsten und reichsten Erwartung erfüllt, muß' ich sogar das Maß meiner Kräfte vergessen; ich fand mich beeifert ein, Ihren schönen Triumph mitzuerleben: doch kaum hatte derselbe begonnen, als Herzklopfen und Schwindel inmitten der gedrängten Menschen mich dergestalt befielen, daß ich mich entfernen mußte. Ich sage nichts von meinem Schmerze, meiner Beschämung, von dem tiefen Bedauern, grade diese Vorstellung versäumen zu müssen! – Von der Vollständigkeit Ihres Triumphes erfuhr ich gleich gestern Abend noch, meine heißesten Glückwünsche strebten zu Ihnen! Sie sind solcher Siege gewohnt, aber die Begeisterung zu erwecken, das Entzücken einer Menge zu sehen, in welcher die Besten und Ersten des Landes und der Zeit bemerkbar waren, – das darf immer auf's neue Ihre Seele erfreuen; ich gönne Ihnen dies aus wärmstem Herzen, und wie nur Ihre Nächsten es können, nehme ich an Ihren herrlichen Erfolgen Theil! –

*Lassen Sie mich Ihrer edlen Mutter hier ebenfalls meine innigsten treuesten Glückwünsche darbringen! Ich hoffe Ihr und Ihnen bald mündlich die Versicherungen der Verehrung und Ergebenheit wiederholen zu dürfen, in denen ich verharre,
Hochverehrtester, Ihr*

Sonnabend, den 21. Mai
1842.

*dankbarst gehorsamster
Varnhagen von Ense.“*

3 Der Brief befindet sich im Besitz von Herrn Robert Varnhagen, Düsseldorf, der den Abdruck und die Benutzung weiterer Bestände seines aus mehreren Linien über seinen Vater an ihn überkommenen kleinen Familienarchivs dankenswerterweise gestattet hat.

4 Eine dem Brief aufgeklebte Anzeige (sie enthält auch ein Briefzitat) aus einem Auktionskatalog läßt freilich keinen Rückschluß auf Auktionshaus und Datum der Versteigerung zu. Vermutlich wurde der Brief von dem Erlanger Anglisten Hermann Varnhagen erworben.

5 Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Heinz Becker, Bochum.

6 Kommentar in: *Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von H. Becker, Bd. 1: bis 1824, Berlin 1960, S. 686.

7 Der Brief umfaßt zwei Seiten, wobei die letzte Seite nur noch wenige Zeilen der Ergebenheitsformel enthält.

Im Kontext der Varnhagenschen Tagebuchaufzeichnungen gewinnt der Brief einen interessanten Stellenwert. Unter dem 3. Juni 1841 heißt es im 1. Band der insgesamt 14 Bände umfassenden Tagebücher Varnhagens: „*Als ich ausgehen wollte, kam Herr Meyerbeer. Von Spontini sprach er edel und großmüthig*“⁸ – ein Hinweis darauf, daß Meyerbeer seinen Vorgänger nicht verdrängt hat, sondern dieser vielmehr „*seine Entfernung als Preußischer Generalmusikdirektor allein seinem unbeherrschten und eigenwilligen Verhalten zuzuschreiben hatte*“.⁹ Am 27. Dezember 1841 sind laut Varnhagen beim Liszt-Konzert, das auch eine Fantasie über Motive aus *Robert der Teufel* umfaßte, im Saal der Singakademie u. a. Meyerbeer, Felix Mendelssohn und Spontini anwesend.¹⁰ Überhaupt wurde die musikalische Wintersaison 1841/42 durch den Aufenthalt Liszts geprägt. Varnhagen notiert am 27. Januar 1842: „*Liszt macht fortwährend das Entzücken der Stadt, er verherrlicht diesen Winter hier, und ist dessen schönster Glanz.*“¹¹ Endlich gelingt es Varnhagen sogar, Liszts Bekanntschaft zu machen – und zwar bei Meyerbeer. Am Sonntag, den 6. Februar 1842, schreibt Varnhagen: „*Gestern Mittags bei Meyerbeer gespeist. Liszt's Bekanntschaft, mit ihm von Frau von Dudevant gesprochen, er hat mir sehr gefallen, sein Geist ist frisch, sein Sinn offen, sein Reden gebildet und edel.*“¹² Die Abreise Liszts glich einer Huldigung. Am 3. März 1842 schreibt Varnhagen: „*Liszt reist ab, nachdem er die unglaublichsten Wohlthaten und Freigebigkeiten verübt.*“¹³ Und am folgenden Tag, Freitag, den 4. März, heißt es über die Abreise selbst: „*Tausendstimmiger Leberuf erschallte . . . Man sagt, der Hof und Adel sei außer sich, daß ein Musikant wie ein König geehrt werde, ja für den Augenblick diesen verdunkle.*“¹⁴

Eine solche außerordentliche Aufmerksamkeit konnte Meyerbeer im Frühjahr 1842 nicht auf sich ziehen. Varnhagen bedenkt ihn weitaus weniger. Das ist u. a. auch deshalb verständlich, weil Meyerbeer zu den alten Bekannten des Varnhagenschen Hauses gehörte. Der Komponist nennt das Ehepaar Varnhagen in einem Brief aus Venedig an seinen Vater vom 16. April 1823 unter den Gästen „*einer sehr gewählten Gesellschaft*“ in Berlin; alle werden im gleichen Zusammenhang als „*so viele gescheute Leute*“ charakterisiert.¹⁵ Den späteren halb persönlichen, halb gesellschaftlichen Kontakt belegt ein Schreiben Meyerbeers an seine Frau Minna vom 24. Juni 1832: er habe jemanden „*bei der Varnhagen*“ kennengelernt.¹⁶ Nach Rahels Tod heißt es in einem Brief Meyerbeers an Minna vom 20. August 1833: „*So wie Du die Varnhagen um die zarte Liebe ihres Mannes bei Lesung ihrer Briefe beneidest, so beneide ich ihn nun daß er Dich durch den Ausdruck seiner Liebe für Rahel [Rahel] zu so süßer Schwärmerei stimmen konnte.*“¹⁷

Liszts Erscheinung im Winter 1841/42 und der Vertrautheitsgrad der Beziehung zu Meyerbeer waren nicht die einzigen Ursachen für das erwähnte Fehlen näherer Tagebuchhinweise auf Meyerbeers neues Amt und die Aufführung seiner *Hugenotten* am 20. Mai 1842. Im Frühjahr nennt Varnhagen sich „*krank*“¹⁸ und äußert Gedanken über die Unsicherheit des Alters: „*Das Älterwerden ist eine sonderbare Sache, man kann sich ordentlich mit einer Art Neugier darauf spannen, wie man die Welt und sich selbst am nächsten Tage, im nächsten Jahre fühlen werde.*“¹⁹ Den Besuch der Premiere von Heinrich Laubes Stück *Monaldeschi* im Schauspielhaus

8 K. A. Varnhagen von Ense, *Tagebücher (Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense)*, Bd. 1, Leipzig 1861, S. 307. – Man vgl. insgesamt den Registerband (= Bd. 15), bearbeitet von H. H. Houben, Berlin 1905.

9 H. Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil*, Berlin 1958, S. 83.

10 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 385 f.

11 *Tagebücher*, Bd. 2, Leipzig 1861, S. 16.

12 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 20.

13 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 29.

14 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 30.

15 Meyerbeer, *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 477.

16 *Briefwechsel*, Bd. 2: 1825-1836, Berlin 1970, S. 202.

17 *Briefwechsel*, Bd. 2, S. 328.

18 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 24: 19. Februar 1842.

19 Ebenda: 23. Februar 1842.

(April 1842) bricht er zu Beginn des letzten Aktes ab.²⁰ Unter dem Datum vom 5. Mai räsontiert er: „*Es wird nun völlig grün, auch die Baumblüthen brechen hervor; aber die Luft ist noch immer kalt; wenigstens mir noch feindlich.*“²¹ Anschließend nehmen die Berichte über den großen Brand von Hamburg Varnhagens Anteilnahme in Anspruch.²² Der dann im Abstand von einer Woche folgende Eintrag vom 17. Mai gilt tagespolitischen Fragen;²³ eine ausführlichere Notiz vom 27. Mai 1842 hält u. a. seinen Besuch in der „*Kritikgesellschaft*“ fest.²⁴ Zwischen die beiden letzten Termine sind Varnhagens mißglückter Versuch, von dem ihm offensichtlich von Meyerbeer persönlich verschafften Billett zur *Hugenotten*-Aufführung Gebrauch zu machen, und der daraufhin verfaßte Dankes- und Entschuldigungsbrief einzuordnen, der dann für lange Zeit der einzige Beleg für die Beziehung zu Meyerbeer ist.

Einige Jahre später, am 4. August 1845, notiert Varnhagen in Darmstadt, er sei in seinem Gasthof zufällig mit Meyerbeer zusammengetroffen und wohne neben ihm: „*ich trete bei ihm ein, Freudengeschrei; . . . Meyerbeer holt für die Feste zu Stolzenfels den Chor von Darmstadt zu Hülfe.*“²⁵ Ein nächstes persönliches Zusammentreffen ist für den Mai 1846 bezeugt. Am 5. Mai heißt es: „*Ich sollte gestern bei Meyerbeer essen, ging aber erst nach Tische hin.*“²⁶ Er traf bei dieser Gelegenheit auch Alexander von Humboldt, der seinerseits wenige Wochen vorher mit Varnhagen über Meyerbeers nicht mehr glückliche Stellung in Berlin gesprochen hatte; Humboldt hatte gemeint, Meyerbeer „*werde unfehlbar seine gänzliche Entlassung nehmen, seine Stellung sei ganz unleidlich hier. Die Königin macht sich nichts aus ihm, wie auch früher nicht aus Felix Mendelssohn.*“²⁷

Somit war also Meyerbeers „*Triumph*“ in Berlin nur vorübergehender Natur. Schon bei Antritt der Generalmusikdirektion war die Begeisterung verständlicherweise vor allem der Aufführung seiner *Hugenotten* zuzuschreiben, jener Oper, deren Erfolg seit der Uraufführung in Paris am 29. Februar 1836 unbeschreiblich gewesen war.²⁸ Man vergleiche etwa Heines berühmte *Hugenotten*-Rezension und seine Charakteristik Meyerbeers in den *Vertrauten Briefen an August Lewald*, um sich Meyerbeers zeitgenössisches Ansehen und sein Genie in literarischer Brechung vor Augen zu führen.

Meyerbeer hatte den Winter 1841/42 in Berlin, so begründet er seine Anwesenheit am 28. September 1841 vor Heine, deshalb zubringen wollen, weil er es „*unter den jetzigen Verhältnissen*“ für „*nicht uninteressant*“ hielt, den „*Umschwung . . . in den hiesigen sozialen und geistigen Verhältnissen . . . seit dem Regierungsantritt dieses geistreichen, echt humanen Königs*“²⁹ mitzuerleben. Allerdings waren die Erwartungen und Hoffnungen, wie bereits angedeutet, größer als die sichtbaren Folgen in der Tagesrealität. Meyerbeer wurde in Berlin nicht recht heimisch. Richard Wagner urteilte im April 1842, daß er sich mit seiner Reise von Paris nach Berlin Giacomo Meyerbeer „*offenbar zu feurig erwiesen hatte*“, und fährt in seinen Lebenserinnerungen fort: „*Immerhin zeigte er sich mir freundlich und geneigt, nur bedauerte er, so eben ‚auf der Abreise‘ begriffen zu sein – ein Zustand, in welchem ich ihn später stets antraf, so oft ich ihn in Berlin wieder besuchte.*“³⁰

Ein besseres Schicksal war den *Hugenotten* beschieden. Sie standen in Berlin lange Zeit hindurch auf dem Spielplan und fanden das gewohnte Interesse. Ein kleiner Skandal anlässlich einer Aufführung im April 1843 ist durch Varnhagen überliefert. Der König ärgerte sich über das ungeduldige Publikum, als ein Zwischenakt sehr lange dauerte, und rief bei den Logenwär-

20 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 60: 10. April 1842.

21 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 68.

22 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 70-72: 7. Mai, 9. Mai und 10. Mai 1842.

23 *Tagebücher*, Bd. 2, S. 72.

24 Ebenda.

25 *Tagebücher*, Bd. 3, Leipzig 1862, S. 151.

26 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 344.

27 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 339: 18. April 1846.

28 Siehe hierzu und zum folgenden: Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer*, S. 41-56.

29 Zitiert bei Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer*, S. 71.

30 R. Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, München 1911, S. 265.

tern aufgebracht nach der Polizei, „um das Lumpenpack in Ordnung zu halten“; schließlich ging die Aufführung dennoch ungestört weiter.³¹ Auch beim Programm eines Staatsbesuchs spielten die *Hugenotten* im September 1845 eine von Varnhagen eigens notierte Rolle.³²

Der anfängliche Triumph konnte sich schließlich in den fünfziger Jahren nicht mehr in der Haltung der Öffentlichkeit spiegeln. Am 14. März 1853 weist Varnhagen empört auf antisemitische Tendenzen hin: „Schändlich-erbärmliche Rede des Abgeordneten von Senfft-Pilsach gegen die Juden, höhnische Hindeutung auf Meyerbeer's musikalisches Talent.“³³ Ein Jahr später spricht Bettina von Arnim in einer Unterredung mit Varnhagen „geringschätzig“ von Mendelssohns Musik und stuft Meyerbeer noch tiefer ein.³⁴ Unter dem 27. Juni 1854 kommentiert Varnhagen den Tod von Meyerbeers achtundachtzigjähriger Mutter Amalie ohne besondere Anteilnahme: „Sie war sehr reich und wohlthätig.“³⁵ Einen Monat später – und damit wäre die Darstellung der wichtigsten Meyerbeer-Reminiszenzen Varnhagens abgeschlossen – wird ein empfindlicher und in politischer Perspektive tragischer Mißerfolg der Meyerbeerschen Karriere mitgeteilt: „Der Generalmusikdirektor Meyerbeer ist schon vor längerer Zeit um Erhebung in den Adelstand eingekommen, hat aber bis jetzt kein Gehör gefunden. Man hat ihm gerathen, sich nach Wien zu wenden, dort adele man Juden!“³⁶

Zur Ableitung der Reihe 1 in Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“

von Eberhard Zwink, Holzgerlingen

Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*¹ erfüllt nach seiner Vorstellung und Absicht drei Funktionen:

1) Das dem Komponisten zur Verfügung stehende Material wird nach physikalischen Berechnungen aus natürlichen Gegebenheiten (Obertöne, Kombinationstöne) hergeleitet.²

2) Zu einer Kompositionslehre ist zusammengefaßt, wie das gewonnene Material – vor allem Reihe 1 und Reihe 2 – zu verwenden sei.³

3) Eine „Umkehrung“ der synthetisierenden Kompositionsanweisung kann zur Analyse von Musik gleich welcher Art und Gattung dienen, wobei Hindemith stillschweigend nur die abendländische Musik im eigentlichen Sinne begreift.⁴

31 Varnhagen, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 176 f.

32 *Tagebücher*, Bd. 3, S. 211: 22. September 1845.

33 *Tagebücher*, Bd. 10, Hamburg 1868, S. 65.

34 *Tagebücher*, Bd. 11, Hamburg 1869, S. 116 f.

35 *Tagebücher*, Bd. 11, S. 124.

36 *Tagebücher*, Bd. 11, S. 165: 30. Juli 1854.

1 Bd. 1 Theoretischer Teil, Mainz 1937 (zitiert nach der 2. Aufl. 1940); Bd. 2 *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, Mainz 1939; Bd. 3 *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, Mainz 1970; im weiteren zitiert als UiT 1, UiT 2, UiT 3.

2 UiT 1, Abschn. II und III, S. 29–133.

3 Besonders UiT 1, S. 137–236 und UiT 2 und 3.

4 UiT 1, S. 239–260.

Kritik hat besonders der unter 1) genannte theoretisch-spekulative Abschnitt hervorgerufen.⁵ Aber auch die Analysen nicht zeitgenössischer Musik, die Hindemith vorgenommen hat, sind heftig angefochten worden.⁶

Die Kritiker entziehen Hindemith die Voraussetzung, daß er akustische Gesetzmäßigkeiten für die Konstellation des abendländischen Tonsystems allein verantwortlich macht, wobei er gewisse Inkonsequenzen und Ungereimtheiten nicht vermeidet. Das Schwergewicht ihrer Kritik liegt auf Hindemiths Ableitung der Reihen 1 und 2 in ihrem prinzipiellen wie methodischen Ansatz.

Die Einwände, die in diesem Aufsatz vorgebracht werden, sind anderer Art: Die Methode, die Hindemith bei der Ableitung der Reihe 1 anwendet, wird stillschweigend akzeptiert, weil es zwei manipulatorische Maßnahmen bei der Aufstellung der Reihe 1 nachzuweisen gilt.

Hindemiths Reihen sind nicht nur als ein Reservoir der zwölf Halbtöne zu verstehen – das ist die chromatische, temperierte Tonleiter ohnehin –, sondern als Skalen zweier Rangfolgen von Tonverwandtschaften bzw. von Intervallen. Ausschlaggebend für die Aussagen seiner Harmonie- und Melodielehre sind nämlich die Werte der einzelnen Töne und Intervalle und die Rangfolge dieser Werte und nicht die natürlichen Schwingungszahlen und ihre Verhältnisse.⁷ Deshalb wiegen die bewußt vorgenommenen Manipulationen schwerer als die physikalisch-mathematischen Fehler, die Hindemith unterlaufen sind.

Reihe 1 ordnet die tonalen Relationen, Reihe 2 stellt eine Folge der harmonischen Intervalle dar, wobei die tonalen Intervalle in Reihe 1 etwas anders geordnet sind als in Reihe 2:

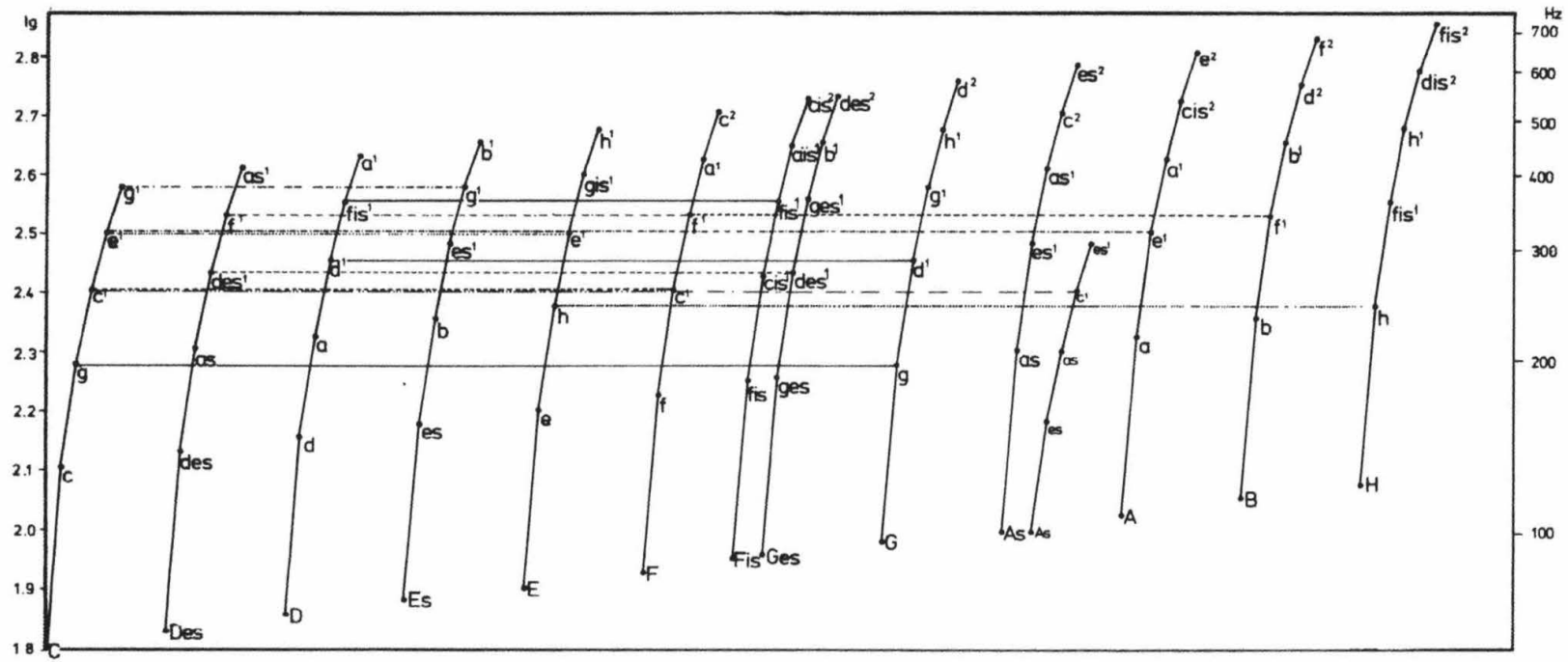
<i>Reihe 1:</i> (C als tonales Zentrum)		<i>Reihe 2:</i> (C als jeweils unterer Intervallton)	
Prime, Oktave	C	Prime, Oktave	C-c
Quinte	G	Quinte	C-G
Quarte	F	Quarte	C-F
große Sexte	A	große Terz	C-E
große Terz	E	kleine Sexte	C-As
kleine Terz	Es	kleine Terz	C-Es
kleine Sexte	As	große Sexte	C-A
große Sekunde	D	große Sekunde	C-D
kleine Septime	B	kleine Septime	C-B
kleine Sekunde	Des	kleine Sekunde	C-Des
große Septime	H	große Septime	C-H
Tritonus	Fis/Ges	Tritonus	C-Fis/Ges

Den Unterschied zwischen den beiden Reihen macht also nur die Stellung der Terzen und Sexten aus. Die große Sexte steht in Reihe 1 bereits an 4. Stelle, weil sie als Tonikaparallele nach den Dominanten die wichtigste tonale Funktion ausübt. Hingegen findet man sie in Reihe 2 als Umkehrung der kleinen Terz erst hinter dieser an 7. Stelle, da die beiden „Dur“-Intervalle den Vorrang haben. Die Reihen scheinen also die Praxis musikalischer Komposition, wie sie nach Hindemiths Vorstellung immer geherrscht hat, zu bestätigen.

5 H. Schole, *Hindemiths Unterweisung im Tonsatz*, in: *Die Musik* 30, 8, 1938, S. 528–535. – J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 129–132. – N. Cazden, *Hindemith and Nature*, in: *The Music Review* 15, 1954, S. 288–306. – V. Landau, *Hindemith the System Builder: a Critique of his Theory of Harmony*, in: *The Music Review* 24, 1963, S. 136–151. – R. Bobbitt, *Hindemith's Twelve-tone Scale*, in: *The Music Review* 26, 1965, S. 104–117. – E. F. W. Altwein, *Bemerkungen zu Paul Hindemiths Unterweisung im Tonsatz*, in: *Die Musikforschung* 23, 1, 1970, S. 54 f.

6 S. Borris, *Hindemiths harmonische Analysen*, in: *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, Leipzig 1955, S. 295–301.

7 Vgl. *UiT* 1, S. 69–72.



Primäre und sekundäre Partialtonreihen

Versucht man, die Ableitung der Reihe 1 aus der Partialtonreihe⁸ nachzuvollziehen, lassen sich zwei Fehler entdecken, die Hindemith selbst nicht entgangen sein können.

1. Nachdem Hindemith die ersten sechs Töne aus dem Stammton *C* abgeleitet hat,⁹ behauptet er: „Die Zeugekraft des Stammtones *C* ist erschöpft. Die aus ihm entwickelten Töne *c, G, F, A, E, Es, As* umgeben ihn wie eine stolze Zahl von Söhnen.“¹⁰ Für die Ableitung der weiteren Töne gilt: „Die Methode ist jetzt bekannt, es bedarf nur mehr kurzer Erläuterungen.“¹¹

Nimmt man die Ermittlung der ersten sechs Töne als richtig in ihrer Reihenfolge an, dann müßte eine einfache Transposition in die Oberquinte die Reihe 1 weiterwachsen lassen, da nächst dem *C* das *G* Stammton werden soll.

Demnach wären folgende Töne zu gewinnen: *G, d, c, e, H, B, es*.

Das ‚erschöpfte *G*‘ läßt nun seinen Bruder *F* ‚weiterzeugen‘: So entsteht die Serie *F, c, B, d, A, As, des*.

Stellt man diese Reihenstücke zusammen und läßt die bereits gewonnenen Töne bei wiederholtem Vorkommen weg, ergibt sich diese Folge:

C G F A E Es As / D H B / Des / Fis, Ges

Hindemiths Reihe 1 lauter aber:

C G F A E Es As / D B / Des / H / Fis, Ges

Folglich ist Hindemith von der Konsequenz in der Ableitungsmethode, wie sie bei der Berechnung der Töne vom *C* aus geherrscht hat, bei der Behandlung des *G* abgewichen, denn statt der großen Septime *H* nach dem Ton *D* erscheint in Hindemiths Reihe zuerst die kleine Septime *B*, während *H* erst die vorletzte Position einnimmt. Kompositionspraktische Voraussetzungen müssen Hindemith veranlaßt haben, die kleine Sekunde, die große Septime und den Tritonus als am weitesten entfernte Verwandtschaftsgrade zum tonalen Zentrum zu deklarieren, stehen doch diese drei Intervalle auch im Quintenzirkel auf der gegenüberliegenden Seite des jeweiligen Zentrums. Hinzu kommt, daß nach den Aussagen der *Unterweisung*¹³ die melodische Kraft der harmonischen entgegengesetzt sei. Dasselbe gilt für die tonalen und melodischen Wertigkeiten im Stufengang. Das beste melodische Intervall, die kleine Sekunde, die als Leitton im Stufengang fungieren kann, hat die geringste tonale Kraft, und zwar rangiert der Leitton von unten (z. B. von *H* nach *c*) vor dem Leitton von oben (z. B. von *des* nach *c*),¹⁴ so daß der großen Septime *C–H* die beste melodische, aber die schlechteste tonale Wertigkeit zugeschrieben wird.

Da sich dieser zweifellos richtige musikalische Sachverhalt durch die Ableitungsmethode Hindemiths aber nicht ergeben wollte, mußte er den Anschein erwecken, als sei alles in Ordnung: „Der nächste Oberton [= Partialton; Anm. d. Verf.] *des G* erzeugt nur Töne, über die wir schon verfügen, da er mit dem sechsten Oberton [= Partialton] *des C* wesensgleich ist.“¹⁵

2. Zur Erläuterung der zweiten Methode muß man sich Hindemiths Erklärungen¹⁶ verdeutlichen: „Wir gehen wieder vom *C* mit 64 Sekundenschwingungen aus. Der zweite Oberton [= Partialton], das *c* mit 128 Schwingungen gibt uns keine wesentlichen Aufschlüsse. Billigen wir ihm die Rechte zu, die sein Stammvater *C* kraft seiner Stellung in der ihm zugehörigen Obertonreihe besitzt, so wird er zum Grundton einer neuen Obertonreihe, die außer der Oktav-

8 Der Begriff „Oberton“ ist hier vermieden, weil die Ordnungszahl der Obertöne den Grundton der Reihe nicht berücksichtigt, wiewohl Hindemith fälschlicherweise nur von Obertönen spricht, wo er Partial- bzw. Naturtöne meint.

9 UiT 1, S. 50–55.

10 UiT 1, S. 57.

11 UiT 1, S. 57.

12 Vgl. auch Landau, a. a. O., S. 138f.

13 UiT 1, S. 111.

14 UiT 3, S. 84ff.

15 UiT 1, S. 58.

16 UiT 1, S. 51f.

*transposition keinerlei Unterschied gegen die erste aufweist. In dieser Eigenschaft bildet er die obere Grenze unserer Tonleiter.*¹⁷

Das Ziel der Berechnungen Hindemiths ist es also, die chromatischen Halbtöne ausfindig zu machen, die zwischen *C* mit 64 Hz und *c* mit 128 Hz liegen. Denn diesseits und jenseits dieser Grenzen befinden sich ja nur Wiederholungen in Oktavtransposition. Also gilt, daß *C* mit 64 Hz der tiefste Ton der „12-Tonreihe“ und *H* der höchste Ton der Tonleiter ist.

Den weiteren Verlauf der Berechnungen formuliert Hindemith folgendermaßen: „An jeden Oberton einer Reihe werden nacheinander die Maße der unter ihm liegenden Töne der gleichen Reihe angelegt; die Teilung der Schwingungszahl des jeweils zur Berechnung vorgenommenen Obertons durch die Ordnungszahlen der unter ihm liegenden Töne der Obertonreihe ergibt die neuen Tonleitertöne.“¹⁸ Diese Anleitung muß näher erläutert werden. Als Beispiel dient die Beschreibung des Vorgangs auf S. 51f.: „Geben wir dem *g* die Bedeutung eines zweiten Obertones [= Partialton; Anm. d. Verf.] (übernimmt es also die Aufgabe, die in der Ausgangsreihe das *c* erfüllt), so wird es zur Oktave eines unter ihm liegenden Grundtones, zum höheren Bestandteil des Verhältnisses 1:2. Um diesen neuen Grundton zu erhalten, teilen wir die Schwingungszahl des *g* (192) durch 2.“¹⁹ Hindemith macht sich die einfache Tatsache zunutze, daß jeder Ton eine nach denselben physikalischen Gesetzen aufgebaute Partialtonreihe hat, wobei sich als Differenz zwischen den Frequenzen der einzelnen Partialtöne konstant die Frequenz des Grundtones ergibt ($f_n = n f_1$). Dividiert man also die Frequenz (*f*) eines Partialtones durch seine Ordnungszahl (*n*), erhält man die Schwingung des Grundtones.

Ausschlaggebend für die von Hindemith gewählte Methode ist schließlich, daß die Partialtonreihen verschiedener Töne gemeinsame Partialtöne haben können, deren Ordnungszahlen dann allerdings verschieden sind. Dividiert man die Schwingungszahl des gemeinsamen Partialtons durch die jeweilige Ordnungszahl, erhält man die Frequenz der jeweiligen Grundtöne.

Das *C* (später auch *G*, *F* u. a.) ist Stammton einer Reihe, die primäre Partialtonreihe genannt werden soll. Andere Grundtöne, welche einen ihrer Partialtöne mit solchen der primären Reihe gemeinsam haben, bilden dann eine sekundäre Partialtonreihe.

Das Diagramm²⁰ zeigt die 12 Halbtöne der großen Oktave mit den ihnen zugehörigen Partialtonreihen bis zum jeweils 6. Partialton. Der 7. Partialton ist von Hindemith als unbrauchbar ausgeschieden.²¹

In der Zeichnung sind die Halbtöne in horizontaler Anordnung in gleichen Abständen aufgereiht. Die vertikale Ausdehnung ist nach dem Zehnerlogarithmus der Frequenz der Partialtöne bemessen. Nun ergibt es sich zwangsläufig, daß auf einer Ebene auch dieselben Partialtöne liegen.²² Es ist deshalb ein Leichtes, von den Partialtönen der primären Reihe aus, identische Vertreter sekundärer Reihen aufzuspüren und den zugehörigen Grundton zu ermitteln. Die horizontalen Linien weisen nur die von Hindemith genannten Relationen aus, soweit sie zu einem brauchbaren Vertreter der Reihe 1 geführt haben.

Welche Kriterien bestimmen nun die Reihenfolge des Vorgehens?

Hindemith beginnt mit dem 3. Partialton der primären Reihe auf *C*, mit dem *g*, und sucht einen möglichst in der Nähe liegenden Grundton einer sekundären Reihe. Demnach haben diese Töne den Vorrang, bei deren Berechnung möglichst niedrige Ordnungszahlen sowohl der primären als auch der sekundären Reihen hinreichend waren. Für *G* als neu gewonnenen Ton der chromatischen Tonleiter war *g* als der 3. Partialton der Reihe auf *C* identisch mit dem 2. Partialton der sekundären Reihe auf *G*.

17 UiT 1, S. 51.

18 UiT 1, S. 52.

19 UiT 1, S. 51f.

20 S. 66.

21 UiT 1, S. 53 und S. 55ff.

22 Die „Übersicht der aus dem *C* abgeleiteten Töne“ (UiT 1, nach S. 64) kann nicht als Hilfsmittel zur Ableitung der Töne dienen. Sie faßt die gewonnenen Ergebnisse nur zusammen.

Die Errechnung der beiden Töne A und E^{23} läßt erkennen, daß die Größe der Ordnungszahl für die Partialtöne der primären Reihe derjenigen für die Töne der sekundären Reihen übergeordnet ist, d. h. daß ein Partialton der primären Reihe zuerst durch sämtliche in Betracht kommenden Zahlen dividiert wird, bis mit dem nächst folgenden Ton der primären Reihe in derselben Weise verfahren wird.

Es war also Hindemiths prinzipielle Überlegung, daß der Verwandtschaftsgrad eines Tones aus der chromatischen Tonleiter zu seinem Tonleiter-Grundton von der Länge des Weges abhängig ist, der in der Skala der Partialtöne gegangen werden muß, um den gemeinsamen Partialton zu ermitteln.

In der Tabelle auf S. 70 werden nun die Frequenzen sämtlicher Partialtöne (mit Ausnahme des Grundtones) durch die Zahlen 2 bis 6 dividiert, so daß sich jeweils der Grundton einer sekundären Partialtonreihe ergibt.

Ist der Divisor größer als die Ordnungszahl des Partialtones aus der primären Reihe, dann erhält man einen Grundton einer sekundären Reihe, der tiefer als der Stammton (= Grundton der primären Reihe) liegt. Ist die Ordnungszahl identisch mit dem jeweiligen Divisor, erhält man den Stammton selbst. Ist der Divisor kleiner als die Ordnungszahl, ergibt sich ein Grundton, der höher ist als der Stammton.

Diese dritte Möglichkeit ist die gesuchte, um die zwischen C und c gelegenen Halbtöne zu errechnen.

Nach der Tabelle ergeben sich nun die Töne C, G, F, A, E, Es , wenn man die Reihenfolge beibehält und zuerst die Ergebnisse der Quotienten mit der Frequenz des 2. Partialtons, sodann mit der des 3. etc. berücksichtigt.

Auf Grund dieser Prämissen entdeckt man leicht die andere Maßnahme, die Hindemith zur Berechnung des As anwendet: Es heißt dazu in der *Unterweisung*: „Bis jetzt haben wir jeden einzelnen [sc. „der Partialtöne“; Anm. d. Verf.] von ihnen so behandelt, als stünde er in der Obertonreihe um einen oder mehrere Punkte tiefer. Nunmehr schlagen wir den umgekehrten Weg ein. Das ist eine Behandlungsweise zweiten Ranges; sie geht nicht von den Erfahrungen aus, die wir beim Nachobenschreiten Ton für Ton machen und die deshalb bei der jeweils erreichten Höhe immer nur die darunterliegenden Verhältnisse zur Berechnung zulassen. Sie benutzt vielmehr die bis zum bisherigen Höhepunkte (dem sechsten Oberton) [= Partialton] gesammelten Erkenntnisse dergestalt, daß jeder zu berechnende Ton auch in die Verhältnisse der über ihm (bis zu diesem Höhepunkte) liegenden Intervalle eintreten kann. Man wird nicht behaupten wollen, dies sei willkürliches Vorgehen.“²⁴ Durch diese „Behandlungsweise zweiten Ranges“²⁵ unterschreitet Hindemith die Grenze C , um die jetzt passende kleine Sexte in Reihe 1 placieren zu können. Dies ist indessen „willkürliches Vorgehen“. Denn wie aus dem Diagramm zu ersehen ist, ließe sich, ohne das Fundament der Methode Hindemiths zu zerstören, das As auch aus dem 6. Partialton des F , dem c^2 , das identisch ist mit dem 5. Partialton des As , gewinnen. Allerdings käme es dann erst hinter dem Des an die Reihe. Ferner fordert das Gesetz der Quinttransposition (s. o.), daß As aus F wie Es aus C entsteht.²⁶

Nachdem „die Zeugekraft des Stammtones C “ „erschöpft“ ist,²⁷ übernimmt die Reihe auf G die Funktion der primären Partialtonreihe. Hier ändert sich das Bild insofern, als es hier durchaus möglich ist, daß Grundtöne gewonnen werden können, deren Frequenz niedriger ist als die des neuen Stammtones G mit 96 Hz. So ist die Berechnung von D mit 72 Hz. durchaus richtig.

Nach der Methode, aus der Tabelle oder dem Diagramm die jeweils anstehenden Töne abzulesen, müßte man nun, wie bei der Quinttransposition bereits gefordert worden ist, die große Terz des Stammtones G , das H mit 120 Hz bekommen. Dies aber hat Hindemith gegen alle

23 UiT 1, S. 53, Fig. 15.

24 UiT 1, S. 53.

25 Ibidem.

26 Die abweichende Berechnung des As über $\mathcal{I}As$ ist aus der Zeichnung ersichtlich.

27 UiT 1, S. 57.

Zur Ableitung der Reihe 1 in Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*

Primäre Reihen					Sekundäre Reihen									
					f _{iPT} : 2		f _{iPT} : 3		f _{iPT} : 4		f _{iPT} : 5		f _{iPT} : 6	
ST	f (Hz)	iPT	f (Hz)	OZ	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)	GT	f (Hz)
C	64,00	<i>c</i>	128,00	2	<i>C</i>	64,00	<i>1F</i>	42,67	<i>1C</i>	32,00	<i>2As</i>	25,60	<i>2F</i>	21,33
		<i>g</i>	192,00	3	<i>G</i>	96,00	<i>C</i>	64,00	<i>1G</i>	48,00	<i>1Es</i>	38,40	<i>1C</i>	32,00
		<i>c¹</i>	256,00	4	<i>c</i>	128,00	<i>F</i>	85,33	<i>C</i>	64,00	<i>1As</i>	51,20	<i>1F</i>	42,67
		<i>e¹</i>	320,00	5	<i>e</i>	160,00	<i>A</i>	106,67	<i>E</i>	80,00	<i>C</i>	64,00	<i>1A</i>	53,33
		<i>g¹</i>	384,00	6	<i>g</i>	192,00	<i>c</i>	128,00	<i>G</i>	96,00	<i>Es</i>	76,80	<i>C</i>	64,00
		<i>g</i>	192,00	2	<i>G</i>	96,00	<i>C</i>	64,00	<i>1G</i>	48,00	<i>1Es</i>	38,40	<i>1C</i>	32,00
G	96,00	<i>d¹</i>	288,00	3	<i>d</i>	144,00	<i>G</i>	96,00	<i>D</i>	72,00	<i>1B⁺</i>	57,60	<i>1G</i>	48,00
		<i>g¹</i>	384,00	4	<i>g</i>	192,00	<i>c</i>	128,00	<i>G</i>	96,00	<i>Es</i>	76,80	<i>C</i>	64,00
		<i>h¹</i>	480,00	5	<i>h</i>	240,00	<i>e</i>	160,00	<i>H</i>	120,00	<i>G</i>	96,00	<i>E</i>	80,00
		<i>d²</i>	576,00	6	<i>d¹</i>	288,00	<i>g</i>	192,00	<i>d</i>	144,00	<i>B⁺</i>	115,20	<i>G</i>	96,00
		<i>g</i>	192,00	2	<i>G</i>	96,00	<i>C</i>	64,00	<i>1G</i>	48,00	<i>1Es</i>	38,40	<i>1C</i>	32,00
F	85,33	<i>f</i>	170,67	2	<i>F</i>	85,33	<i>1B</i>	56,89	<i>1F</i>	42,67	<i>1Des</i>	34,13	<i>2B</i>	28,44
		<i>c¹</i>	256,00	3	<i>c</i>	128,00	<i>F</i>	85,33	<i>C</i>	64,00	<i>1As</i>	51,20	<i>1F</i>	42,67
		<i>f¹</i>	341,33	4	<i>f</i>	170,67	<i>B</i>	113,78	<i>F</i>	85,33	<i>Des</i>	68,26	<i>1B</i>	56,89
		<i>a¹</i>	426,67	5	<i>a</i>	213,33	<i>d⁻</i>	142,22	<i>A</i>	106,67	<i>F</i>	85,33	<i>D⁻</i>	71,11
		<i>c²</i>	512,00	6	<i>c¹</i>	256,00	<i>f</i>	170,67	<i>c</i>	128,00	<i>As</i>	102,40	<i>F</i>	85,33
		<i>f</i>	170,67	2	<i>F</i>	85,33	<i>1B</i>	56,89	<i>1F</i>	42,67	<i>1Des</i>	34,13	<i>2B</i>	28,44

Anmerkungen: GT = Grundton einer Partialtonreihe; PT = Partialton; ST = Stammton (Grundton der primären Partialtonreihe);
 iPT = Identischer Partialton einer primären und einer sekundären Partialtonreihe; f = Frequenz; OZ = Ordnungszahl.

Regeln unterlassen. Hier gibt es auch keine korrigierenden Zusatzregeln wie bei der Berechnung des *As*, bei der die Oktavtransposition von Hindemith legitimiert worden ist.

3. Als letzter Punkt der Kritik sei noch bemerkt, daß Hindemith bei der Behandlung der Frequenz des 3. Partialtones von *G*, dem d^1 , das Prinzip der Oktavtransposition (wie bei der Errechnung von *As*) bereits erwähnt, bevor er die Möglichkeiten ausgeschöpft hat, die zu Grundtönen innerhalb der Oktave von *C* bis *c* führen: „Weiterhin erlangen wir durch Fünfteilung das *1B* (57,6)“.²⁸ Erst dann folgt der Hinweis: „Der nächste Oberton des *G* erzeugt nur Töne, über die wir schon verfügen, da er mit dem sechsten Oberton des *C* wesensgleich ist.“²⁹ Wollte man so vorgehen, wie es Hindemith bei diesem glücklicherweise ‚unfruchtbaren‘ Beispiel tut, wären der Willkür keine Grenzen gesetzt. Aus der Tabelle kann man ablesen, welche Töne in welcher Reihenfolge auftreten müßten, falls man das Prinzip der Oktavtransposition eines potentiellen Tonleitertones nicht nachordnet, noch überhaupt gelten läßt.

Für *F* als dritten möglichen Stammton gilt dasselbe wie für *G*: Die Transposition der aus *C* gewonnenen Töne wird dahingehend abgeändert, als durch die Mittellage des *F* in der Oktave von *C* bis *c* auch Töne mit niedrigerer Frequenz entstehen können.

So ergibt sich nach der Tabelle (3. Abschnitt) aus der jetzt primären Partialtonreihe auf *F* zuerst das *Des* und dann erst das *As*, wohingegen bei *C* als Stammton die entsprechende kleine Sexte in der Umkehrung als große Terz (*1As*–*C*) unterhalb der Grenze *C* mit 64 Hz gelegen war.

Endgültig müßte die Reihe 1, wenn man Hindemiths eigene Methode konsequent anwende, demnach lauten:

C, G, F, A, E, Es, D, H, B, Des, As, Fis/Ges.

Läßt man das Argument der Oktavtransposition nach Ausschöpfung sämtlicher Möglichkeiten (die Ordnungszahl des Partialtons der primären Reihe muß größer sein als die desselben Tones aus der sekundären Reihe) gelten, dann weicht die so gewonnene Reihe 1 immer noch von der in der *Unterweisung* ermittelten Reihe 1 an einer Stelle ab, nämlich bei der Position der großen Septime *H*:

C, G, F, A, E, Es, As, D, H, B, Des, Fis/Ges.

Hindemith hat es in der *Unterweisung* vermieden, anschaulich seine Methode der Ableitung zu erläutern, etwa in einer Tabelle oder einer Graphik.³⁰ Offenbar haben seine Berechnungen seinen Erwartungen nicht entsprochen. So bedurfte es einiger Korrekturen bei diesem Vorgehen.

Was aber waren seine Erwartungen? Er hatte bestimmt die Vorstellung einer geordneten und heilen Welt, in der die Musik und musikalische Inhalte natürliche Gegebenheiten sind und sich deshalb einem Wandel in der Geschichte entziehen. Man hat diese prädestinierten musikalischen Sachverhalte zu erkennen und man braucht ihre Richtigkeit nur durch eine Art ‚natürliches Empfinden‘³¹ zu kontrollieren.³² Damit sind Naturgesetze und kultur- und geschichtsbedingte Zusammenhänge in eine scheinbar natürliche Verbindung gebracht, die für Hindemith

28 UiT 1, S. 58.

29 Ibidem.

30 Vgl. Fußnote 22.

31 „Der Lehrer wird in diesen Blättern die Grundzüge des Tonsatzes finden, wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben. Er soll versuchen . . . sich eine neue Handwerkslehre anzueigenen, die ihm, von dem festen Grunde engster Naturverbundenheit ausgehend. Streifzüge in Bezirke des Tonsatzes erlaubt, deren gesetzmäßige Durchdringung ihm bis heute verwehrt geblieben ist.“ (UiT 1, S. 23.) Oder: „ . . . so würde ein Besucher von gesundem Empfinden dieses möglicherweise interessante aber unbrauchbare Gebilde sicherlich schnell verlassen.“ (UiT 1, S. 39.) Schließlich: „Alle natürlich empfindenden Sänger verwenden außer der Oktave die reine Quinte und Quarte . . .“ (UiT 1, S. 70.)

32 Vgl. die Ausführungen zum 7. Partialton, UiT 1, S. 55–57.

den Charakter einer Weltanschauung annimmt,³³ so daß das existenzielle Selbstverständnis des Komponisten und Musikers Hindemith zu zerbrechen droht, wenn die Identität von Natur und Anschauung derselben aufzugeben ist. Deshalb scheint auch eine Manipulation, wie die beschriebene, gerechtfertigt zu sein, jedenfalls für den, der natürliches Sein und menschliches Dasein in einem sieht.

So ist aber Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* gerade nicht ein allgemeingültiges Lehrbuch des musikalischen Handwerks, sondern das Bekenntnis eines Lehrers für seine Schüler, das Credo an die *Harmonie der Welt*.

War Schiller aus Mißverständnis „zu Thränen gerührt“? Eine Erwiderung

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die Kritik, die Albrecht und Karin Stoll (*Affekt und Moral. Zu Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, Die Musikforschung 28, 1975, 305-311) an einigen meiner Reflexionen über Glucks *Iphigenie auf Tauris* (*Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, Die Musikforschung 27, 1974, 289-300) üben, gipfelt in der These, daß Schillers Enthusiasmus über Glucks Oper, durch die er sich „zu Thränen gerührt“ fühlte, nicht auf Einsicht in das Werk, sondern auf einem Mißverständnis beruhte (311). Es scheint jedoch, als werde die Differenz zwischen früherem und späterem Klassizismus, die zweifellos besteht, von Albrecht und Karin Stoll zu einem Gegensatz auseinandergezerrt, der auf Übertreibung beruht.

1. Der Vorwurf, daß der Begriff des Zeitgeistes von mir „einerseits abgelehnt, andererseits als Möglichkeit evoziert“ worden sei (305), ist unbegründet. Albrecht und Karin Stoll scheinen die Geistesgeschichte, die eine historiographische Methode ist, mit der Ideengeschichte, die dem Bereich der historischen Fakten angehört, zu verwechseln (oder mir die Verwechslung zu unterstellen). Man kann jedoch – und nichts anderes war von mir gemeint, ohne daß es zum Thema gemacht worden wäre – der geistesgeschichtlichen These, daß die Einheit eines Zeitalters (ökonomische und soziale Strukturen eingeschlossen) durch einen von innen heraus wirkenden Zeitgeist konstituiert werde, der sich primär in der Theologie und Philosophie offenbare, durchaus skeptisch gegenüberstehen und dennoch, ohne sich selbst zu widersprechen, davon reden, daß sich in einem melodischen Tonfall der Geist eines Zeitalters ausdrücke.

2. Die Behauptung, Hunolds Bemerkung über „*Verwirrungen oder Intriguen*“ in der Barockoper sei „pejorativ“ gemeint (305), ist irrig. „*Verwirrung*“ – das Triebwerk, aus dem Affekte hervorgehen – war in der Barockpoetik, wie Walter Benjamin erkannte, eine durchaus positive Kategorie.

3. „*Nach und nach entfaltet Dahlhaus einen klassizistischen Begriffsapparat, der der Gluckschen ‚Iphigenie‘ nicht ohne Zwang angepaßt werden kann*“ (305). „*Diese Ästhetik der Tragédie lyrique*“ – die auch für Gluck gelten soll – „steht ganz im Gegensatz zu Schillers Opern-

33 Vgl. vom Verfasser: Paul Hindemiths „*Unterweisung im Tonsatz*“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. *Graphische und statistische Musikanalyse*. Göttingen 1974. (Göttinger akad. Beitr. 81.) Zugl.: Tübingen, Phil. Diss. 1973, S. 5–16.

konzeption“ (307). „Schillers Urteil über Gluck . . . hat aber mit den ästhetischen Prämissen von Glucks Opern nichts zu schaffen. Die Begriffe Ethos und Pathos, Affekt und Moral mögen geblieben sein, aber ihre Inhalte haben sich verändert“ (310). Die These, daß sich der Klassizismus Schillers von dem Glucks sinnfällig unterscheidet, ist so plausibel, daß sie geradezu eine Trivialität darstellt. Ob die Differenz, die niemand leugnet, es jedoch rechtfertigt, von Gegensätzlichkeit oder Beziehungslosigkeit zu reden, ist zweifelhaft. Sowohl bei Gluck als auch bei Schiller sprechen Albrecht und Karin Stoll – unleugbar zu Recht – von einer „Distanz“ zum Affekt (311): einem inneren Abstand, der bei Gluck als „noble Dämpfung der Affekte“ (307), bei Schiller als „innere Freiheit“ charakterisiert wird. Was aber ist ideengeschichtlich entscheidend: die Distanz als solche oder die besondere Form der Distanzierung, das Gemeinsame (die klassizistische Haltung im Gegensatz zur barocken) oder das Trennende? Es sollte erlaubt sein, je nach dem Thema, das man behandelt, und dem Erkenntnisinteresse, von dem man ausgeht, entweder das Generelle oder das Individuelle zu betonen, ohne daß man dadurch in Konflikt miteinander geraten müßte. Die Nahsicht ist keine Widerlegung der Fernsicht.

4. Die „beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“, von denen Schiller sprach, nämlich „erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden“, lassen sich nach Albrecht und Karin Stoll „durchaus als Pathos und Ethos beschreiben“ (308). Schiller zielt aber über den Gegensatz zwischen Affekt und Charakter hinaus auf „die Transzendierung beider in einem ästhetischen Ideal“ (309), dem Ideal innerer Freiheit. Die Betonung des Widerstreits zwischen Pathos und Ethos verfehlt also Schillers eigentliche Intention. Es fällt jedoch schwer, zwischen der „moralischen Selbstständigkeit“, die nach Albrecht und Karin Stoll „Ethos“ oder „Charakter“ heißen darf, und dem Ideal innerer Freiheit, das die Kategorien Ethos und Charakter „transzendiert“, einen Unterschied zu entdecken, der für eine ästhetisch-dramaturgische Diskussion irgend von Belang wäre.

5. Die klassizistische „Dämpfung“, von der Leo Spitzer im Hinblick auf Racine sprach, wird von Albrecht und Karin Stoll umstandslos mit der Dämpfung tragisch-pathetischer Situationen durch Musik gleichgesetzt, die der *Mercure de France* 1779 an Glucks *Iphigenie auf Tauris* rühmte (307). Daß ein Zusammenhang besteht, soll keineswegs geleugnet werden. Man kann jedoch – statt der Beziehung zwischen der Dramenästhetik Racines und der Opernästhetik Glucks – einerseits den Unterschied zwischen gesprochenem und musikalischem Drama hervorheben und andererseits darauf beharren, daß die Dämpfung durch Musik sowohl in der französischen Gluck-Rezeption, auf die sich Albrecht und Karin Stoll berufen, als auch von Schiller (in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797) betont wurde, daß also die Musik eine tragende Funktion in einer klassizistischen Dramentheorie erhielt, die Gluck und Schiller miteinander teilten. Mit anderen Worten: Man müßte über wechselnde Akzentuierungen und deren Begründbarkeit sprechen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Nachtrag Wintersemester 1975/76

Berlin. Hochschule der Künste. M. ZENCK: Pros: Einführung in die Geschichte der musikalischen Gattungen (2) – Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Sommersemester 1976

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Zur Musikzeitschriften-Geschichte des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (2).

Aachen. Pädagogische Hochschule. Prof. R. HAGELSTANGE: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts einschl. Formen und Stilkunde (1) – Grundzüge einer Methodik des Musikunterrichts in der Primarstufe (1) – Ü: Hochschulchor (2) – Ü: Gehörbildung (1) – Musikpsychologie, Aspekte zum Phänomen Musikalität, Definition und Messung, Anlage und Begabung (1).

Prof. Dr. K. HEINEN: Problemfelder – und Stand der Musikdidaktik (2).

Dr. W. PAPE: Geschichte des Jazz (1) – Instrumentenkunde (1) – Experimentelles Musizieren (2) – Kammermusik (2) – Musikunterricht in der Sekundarstufe I (einschl. Unterrichtsrealisation) (2) – Kontaktstudium für Lehrer der Sekundarstufe I (gem. mit Prof. Dr. S. VOGELSÄNGER) (2).

U. HAGEN: Harmonielehre und Gehörbildung (4) – Musikalische Analyse (1).

N. N.: Harmonielehre (2) – Das Instrument im Musikunterricht (1) – CM (1) – Fachdidaktisches Praktikum (3).

Prof. Dr. S. VOGELSÄNGER: Grundbegriffe der Musikdidaktik (1).

Frau Dr. U. ECKART-BÄCKER: Formen und Gattungen des Barock und der Klassik (Gattungs- und Stilkunde bzw. Historische Musikwissenschaft) (1) – Texte zur Musikästhetik von Busoni, Strawinsky, Schönberg und Hindemith (Systematische Musikwissenschaft) (1) – Musikerziehung im Vorschulalter (Musikdidaktik der Elementarstufe) (1) – Examenskolloquium (1).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Grund-S: Igor Strawinsky (2) – Paläographie der Musik I: Übungen an modalen und mensuralen Quellen des 13. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik der Renaissance (gem. mit Dr. M. HAAS) (2) – Ethnomusikologie: Arbeitsgemeinschaft: Die Kunstmusik Indiens (3) – Ethnomusikologisches Kolloquium zu aktuellen Grundfragen (gem. mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (14-täglich 2).

Prof. Dr. W. ARLT: Musik um 1600: „prima“ und „seconda prattica“ (2) – Historische Satzlehre I: das 13. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Übungen am Spätwerk Beethovens (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Vorlesung mit Kolloquium: Wagner-Rezeption (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Robert Schumann (2).

Bayreuth. Fachbereich Erziehungswissenschaften. Dr. W. SPINDLER: Die Orgelwerke J. S. Bachs (1) – S: Die großen Opern R. Wagners (2) – Musik der Niederländer (1) – S: Formenlehre und Musikgeschichte II (2).

Dir. H. SCHMIDT: CM voc. (1).

H. DEGELMANN: CM instr. (2).

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Vorlesungen nur den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

- Berlin. Freie Universität.** Tutor KAPP: Mensuralnotation (2) – Instrumentenkunde (2).
 Prof. Dr. T. KNEIF: Perioden der Musikgeschichte (2) – S: Ligeti und Kagel (2) – Kolloquium: Experimentelle Rockmusik (2).
 Prof. Dr. K. KROPFINGER: Geschichte der Sinfonie (2) – S: Übungen zur Vorlesung Geschichte der Sinfonie (2) – S: Das bürgerliche Musikzimmer (gem. mit Prof. Dr. BUDDENSIEG) (2).
 Frau Dr. A. LIEBE: Pros: Übungen zum deutschen Lied im 19. Jahrhundert (2).
 Dr. A. NOWAK: S: Übungen zur franz. Chanson des 15. u. 16. Jahrhunderts (2).
 Prof. Dr. R. STEPHAN / Prof. Dr. K. REINHARD: Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen.
 Prof. Dr. R. STEPHAN: Aspekte der Musiktheorie im 20. Jahrhundert (2) – Pros: Die deutsche Oper zwischen Singspiel u. Musikdrama (2) – Haupt-S: Schönbergs Lieder (2) – Ober-S: Oberseminar u. Doktorandenkolloquium (2).
 Stud. Hilfskraft SMITH (i. A. von Prof. Dr. R. STEPHAN): Ü: Harmonielehre (2) – Kontrapunkt (2) – Formenlehre (Analyse) (2).
 Prof. Dr. A. FORCHERT: S: Zur Geschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert (2).
 Dr. W. SCHLEMM: S: Musikalische Akustik (2).
 Dr. F. ZAMINER: S: Augustinus De musica (2).
Abtl. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Entwicklungslinien der „Welt-Musik“ (2) – Ausgewählte Kapitel der türkischen Musikgeschichte (2) – Haupt-S: Bestimmungsübung (2).
 Ass. Prof. N. N.: Probleme musikalischer Akkulturation (2) – Die Bedeutung primärer Schriftzeugnisse für die Vergleichende Musikwissenschaft (2).
 Wiss. Ass. Dr. BRANDL: Typen zentralafrikanischer Mehrstimmigkeit (2) – Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten II (2).
 Tutor N. N.: Transkription II (2) – Ethnomusikologische Literaturkunde (2).
 Lehrbeauftragt. Frau Dr. H. NIXDORFF: Volksmusikinstrumente in historischer Sicht (2).
 Lehrbeauftragt. H.-P. SEIDEL: Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft bis zum II. Weltkrieg (2).

- Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Beurlaubt.
 Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: Haupt-S: E. Kurth (2).
 Prof. Dr. K. KROPFINGER: Haupt-S: Rezeptionsforschung (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. Th.-M. LANGNER: Max Reger (2).
 Wiss. Ass. P. NITSCHKE: Pros: Musikgeschichte Berlins von 1740–1848 (2) – Ü: Musiktheoretische Schriften R. Wagners (2).
 Tutor H. KOLLAND: Tutorium zum Haupt-S. Rezeptionsforschung (2).
 N. N.: Tutorium: Methodik des musikwissenschaftlichen Arbeitens (2) – Analyse (2) – Motette und Madrigal im 16. Jahrhundert (2).
Berlin. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Musik im Absolutismus (1) – Haupt-S: Musik und Sprache (2) – Pros: Interpretation und Interpretationsvergleich (2) – Ü: Tonsatz: Satztechniken der sog. U-Musik (2).
 Prof. Dr. W. BURDE: Haupt-S: Musik des 20. Jahrhunderts: Alban Berg, Wozzeck (2) – Pros: Theoretischer Block II (Harmonielehre, Kontrapunkt, Analyse) (3).
 Wiss. Ass. Dr. H. DANUSER: Pros: Instrumente und Instrumentationstechnik (18.–20. Jahrhundert) (2).

- Berlin. Hochschule der Künste.** Prof. Dr. E. BUDDE: Musik und Rhetorik (2) – Pros: Musik als Gegenstand von Wissenschaft (2) – Ü: Analyse neuer Musik (2).
 Prof. Dr. H. KÜHN: Béla Bartók (2) – Haupt-S: Oper und Film (dargestellt an Naturszenen) (4) – S: Gustav Mahler. Komposition, Interpretation und Rezeption im Zeitalter der technischen Reproduktion (2).
 Ass. Cl. KÜHN: Musikgeschichte im Überblick II (2) – S: Formenlehre. Form in der Neuen Musik (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. M. ZENCK: Pros: Einführung in die Musikästhetik (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Das Klavierkonzert der Wiener Klassik: Mozart, Beethoven (2) – S: Die Variation (2) – S: Wilhelm Müller und Franz Schubert. Zum Verhältnis von Text und Musik (gem. mit Prof. Dr. KILLY/Germanistik) (2) – Kolloquium: n. V. – Instrumentalkollegium (durch P. WALSER).

Prof. S. VERESS: Alban Bergs „Wozzeck“ (2) – S: Die Fuge (2) – Ü: Musikalische Völkerkunde im Spiegel der Musikinstrumente (1) – Musikalische Werkanalyse IV (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Satzlehre: Harmonielehre II (1) – Satzlehre: Harmonielehre IV (1) – Gehörbildung II (2) – Gehörbildung IV (1) – Pros: Liturgisch-musikalische Grundbegriffe (2) – Vokalkollegium (1).

Oberass. Dr. V. RAVIZZA: Ü: Das Werk von G. Dufay; Gattungen und Satz (2) – Einführung in die weiße Mensuralnotation (1) – Musikalische Satzlehre: Kontrapunkt II (1) – Musikalische Werkanalyse II (1).

Bielefeld. Pädagogische Hochschule. Akad. Oberrat Dr. W. HÜMMEKE: Die Musik des 20. Jahrhunderts I (bis 1945) (1) – S: Methoden und Probleme musikalischer Analyse und Interpretation (2) – S: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).

Wiss. Ass. Dr. K. E. BEHNE: S: Musiksoziologie (Musik und Gesellschaft I) (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Beethovens Instrumentalwerk (2) – Haupt-S: Das Requiem im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Beethovens Klaviersonaten (2).

Doz. Dr. K. RÖNNAU: Musikgeschichte des 9.–12. Jahrhunderts (1) – Haupt-S: Guillaume de Machaut (2) – Pros: Anfänge der instrumentalen Ensemblesmusik (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Mozarts frühe Symphonien (2).

Dr. Chr. AHRENS: Notationsprobleme in der Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Dr. H. FREDERICHS: Ü: Musikalische Satzlehre (10).

Musisches Zentrum. Dr. H. FREDERICHS: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Hausmusikabend (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Messe und Motette im 17. Jahrhundert (2) (H) – S: Über die Opern von Christoph Willibald Gluck (1) (H) – S: Aspekte und Tendenzen der Kirchenmusik in unserer Zeit (2) (H) – Doktorandenseminar privatissime. Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Musik der Trobadors, Trouvères und des Minnesangs (3) (H) – Einführung in die Musikpsychologie (2) (G) – S: Praxis musikhistorischer Dokumentation (2) (H).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. E. PLATEN: Haupt-S: Ausgewählte Probleme der Aufführungspraxis (gem. mit den Professoren Drs. S. KROSS, G. MASSENKEIL, M. VOGEL) (2) (H) – S: Partiturrecherche (1) (G) – S: Kolloquium zur Formenanalyse der Musik (2) (H pr.) – CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor (3), Orchester (3) – Camerata musicale (Musizierkreis) (2) – Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (3).

Prof. Dr. M. VOGEL: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Musikgeschichte IV (2) (G) – S: Seminar zur Unterhaltungsmusik (2) (G u. H) – S: Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2) (H).

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Satzlehre II (Generalbaß) (2) (G).

Frau Dr. M. BRÖCKER: S: Einführung in die Musikethnologie (2) (G) – Elementare Musiklehre (2) (G).

Dr. H. WEBER: S: Elementare Musiklehre (2) (G) – S: Formenlehre II. Einführung in die Musikalische Analyse (2) (G).

Bonn. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. ANTHOLZ: Musikpädagogik heute – Probleme und Positionen (1) – „Auditorium“: Musikwerke des 20. Jahrhunderts (2) – S: Texte zur ästhetischen und -didaktischen Diskussion (2) – Kolloquium für Promovenden und Diplomanden (2).

Prof. Dr. NOLL: Musikdidaktik und -methodik der Primarstufe (2) – S: Musikpädagogik und Bildungspolitik (2) – Folklorekreis (2) – Combo (1).

Akad. Oberrat Dr. D. KLÖCKNER: Pros: Filmmusik – Musik im Film – Musik für den Film (2) – Ü: Erstellung von Unterrichtsmaterialien (1) – Medienkunde (1) – Chorleitung I (1) – Schulversuch: Grundschule mit Schwerpunkt Musik (4) – CM (2).

Akad. Rat Dr. SCHUMANN: Satzlehre und Analyse II (1) – Ü: Stilgeschichte des Jazz (2) – Übungen zu Satzlehre und Analyse II (2) – Chorleitung II (1) – Schulpraktische Übungen (4).

Wiss. Ass. Dr. NAUMANN: Satzlehre und Analyse III (1) – Ü: Elementare Musiktheorie (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Richard Wagner – Grundzüge seines musikalischen Schaffens (2).

Lehrbeauftragt. Dr. KLUGMANN: Satzlehre und Analyse I (1) – Ü: Übungen zur Satzlehre und Analyse I (2).

Braunschweig. Technische Universität. Nicht gemeldet.

Bremen. Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Geschichte der Oper von den Anfängen bis G. F. Händel (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikalische Meisterwerke der Spätromantik (1850–1910) (2).

Prof. Dr. K. MARGUERRE: CM instr. (2) – CM voc. (2).

Detmold. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. A. FORCHERT: Die Symphonien Anton Bruckners (2) – Haupt-S: Zur Vorlesung (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Allgemeine Musikgeschichte I (2) – Haupt-S: Musik für Tasteninstrumente von Frescobaldi bis Bach (2) – Pros: Methoden und Probleme der Werkanalyse (2) – Ü: Abhörpraktikum zum Haupt-S (2).

Prof. Dr. K. E. BEHNE: Musiksoziologie (2).

Prof. Dr. W. CZESLA: Akustik I (2) – Kolloquium zur Vorlesung (1).

Pfarrer Dr. G. KAPPNER: Liturgik und Kirchenkunde (14-täglich 3).

Prof. G. KLEBE: Instrumenten- und Instrumentationskunde (2).

Dortmund. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. GUNDLACH: Programmmusik als Problem der Musikdidaktik (2) – S: Musiklehre und Notation im Musikunterricht (2) – S: Neue Lehrbücher für den Musikunterricht der allgemeinbildenden Schulen (2).

Prof. H. KROMP: Ü: Hören, Schreiben und Lesen im Unterricht der Grundschule (2).

Prof. H. BUCHHOLZ: S: Hörerziehung – Lernziele und Unterrichtsmaterialien (2) – Ü: Gehörbildung (2) – Hochschulchor (2) – Hochschulorchester (2).

Akad. Oberrat Dr. G. VEDDER: S: Musik der Wiener Klassik (2) – S: Die Bedeutung der Musik in der Lehrerbildung Westfalens im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Ü: Allgemeine Musiklehre (2) – Kammermusik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. ABEGG: S: Programmmusik als Problem der Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. GECK: S: Sozialgeschichte des Volksliedes (2) – S: Das Musikleben als Gegenstand des Unterrichts (2).

Wiss. Ass. Dr. P. DARIUS: S: Die musikalische Entwicklung der Kinder im Grundschulalter; Konsequenzen für Inhalte und Verfahrensweisen des Unterrichts (2) – Die Musik der Renaissance (2).

Stud. Rat K.-H. ZARIUS: S: Popmusik im Unterricht? (2) – Ü: Zwölfton-Satz – Einführung und praktische Arbeit (2) – Praktische Instrumentenkunde (2).

Lektor U. SACHT: Ü: Einführung in die Arbeit mit Tonbandgeräten. Übungen und Experimente in kleinen Gruppen (4) – Ü: Elementare Techniken der elektronischen Musik (2) – Ü: Elementare Techniken der elektronischen Musik. Fortführungskurs (2) – Ü: Klang und Bauweise von Musikinstrumenten (2).

Lehrbeauftragt. O. JUNKER: Ü: Harmonielehre I, II, III (3).

Düsseldorf. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. W. SMIGELSKI: Allgemeine Musikgeschichte (1) – Geschichte der Orchestermusik (2) – Die Anfänge der abendländischen Musik (2) – Programmmusik zwischen Beethoven und R. Strauss (2) – Grundlagen der Musikpsychologie (1) – Abriß der Instrumentenkunde (1) – Ü: Generalbaßkunde (1).

D. TERZAKIS: Geschichte der byzantinischen Musik (2).

Frau Dr. Gudrun BUSCH: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) – Klassik und Romantik (1) – Liedgeschichte (1).

Dr. J. SCHWERMER: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Die Musik des Barock (1).

Prof. W. KLEINHAMMES: Instrumentationskunde (2).

Prof. K. HODES: Gregorianisches Kolloquium (2).

Domvikar K. OBERNIER: Gregorianisches Kolloquium (1).

Dr. EGGELING: Ausgewählte Kapitel aus der Akustik (4).

Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Die Musik seit 1951 (2) – Ü: Zeitschriftenkunde (2).

Duisburg. Gesamthochschule. Wiss. Ass. Dr. H. BREMER: Musikgeschichte im Überblick. Darstellung hervortretender Epochen, Stile, Werke (2) – AG: Hochschulchor (2).

Prof. F. E. KLAFFKE: S: Heinrich Schütz: Ausgewählte Werke (2) – S: Die Inventionen von J. S. Bach (2).

Akad. Oberrat Dr. J. HEIN: S: Vergleichende Musikkunde (2).

Prof. H. A. HEINDRICHS: Melodielehre (1).

Prof. G. LANGENSIEPEN: Gattungen der Musik und ihre Formengeschichte (2) – S: Musik verstehen, beurteilen, bewerten (2) – S: Musikpädagogik außerhalb der BRD (1) – S: Musikinstrumente im Unterricht der Primarstufe (2).

G. NEUSE: S: Vokaler Kontrapunkt II (2) – S: Analyse II (2) – S: Instrumentation II (2).

Wiss. Ass. Dr. M. REITER: Die Musik im 20. Jahrhundert I. Geschichte, Stile, Tendenzen (2) – Ü: Harmonielehre I (1) – Ü: Harmonielehre II (1).

Dr. G. SCHULTE: Ü: Übungen zum differenzierten Hören an Beispielen der Unterhaltungsmusik (2) – S: Einführung in die Tonstudioteknik (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. I. STORB: Jazzlabor (4) – S: Jazz und Pop im Unterricht der Schule. Didaktik Sekundarstufe I (2) – Ü: Gehörbildung (2).

Dipl.-Ing. J. VIERA: Jazzlabor (4).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Das deutsche Lied 1730–1830 (2) – Haupt-S: Beethovens Klaviersonaten (2) – Ü: Musikalische Temperatur im 16.–18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Alban Berg (2) – Haupt-S: Musikwissenschaftliches Quellenstudium (Reformationszeit) (2) – Pros: Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik (1648) (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Ü: Musik und Tanz im 16.–17. Jahrhundert (2) – Praktika: Die Notation mehrstimmiger Musik im 9.–13. Jahrhundert (2) – Kontrapunkt I (2) – Harmonielehre II (2) – Gehörbildung (1) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Wiss. Ass. Frau Dr. H. LÜHNING: Pros: Opera buffa und Opera seria (2).

Essen. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. Fr. ONKELBACH: Die Musik von 1200–1400 (1) – Zur Geschichte der Musik im musikalischen Barock (1) – Das Lied bei Hugo Wolf (1) – Ü: Mendelssohn und Carl Maria von Weber (1) – Ü: Die Kunst des Übergangs im Tristan (2) – Ü: Palaeographie (2).

Dr. Cl. RAAB: Klaviermusik nach 1945 (1). – S: Texte zur Musik der 50er Jahre (2).

Frau Dr. D. BECKMANN: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (1) – Sinfonie und Sonate im 18. Jahrhundert (1) – Tendenzen der Neuen Musik (1) – Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (1) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II (1) – Ü: Beethovens Klaviersonaten (2) – Bach-Kantaten (2).

Flensburg. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. FISCHER: Wertästhetische Grundfragen der Musik (2) – Geschichte der Notation unter zeichentheoretischem Aspekt (1) – S: Hörbeispiele im Lehrplan Grundschule und Vorklasse in Schleswig-Holstein. Übungen zur musikalischen Sachanalyse (2) – S: Musikunterricht in der Hauptschule (Lernsequenz: Improvisation und Werkhören) (2) – Ü: Musikalische Literaturkunde (Chor) (2).

Dozent M. SCHULZ: Geschichte der neuen Musik (1) – S: Repetitorium zur Musikgeschichte und zur Allgemeinen Musiklehre (2) – Ü: Funktionale Harmonielehre. Anwendung in Liedsatz und harmonischer Analyse (Satzlehre II) (2) – Ü: Repetitorium der funktionalen Harmonielehre. Ausdehnung der harmonischen Analyse auf Werke in erweiterter Tonalität und Zwölftontechnik (Satzlehre III) (2) – Ü: Einführung in die Unterrichtsplanung im Fach Musik (Lernsequenz: Musik in unserer Umwelt) (2).

Prof. Dr. Th. WARNER: Solistische Stimmbildung. Studium von Liedern und Arien in Oper und Oratorium (12) – Liedbegleitung am Klavier (1).

Frankfurt a. M.: Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Abendländische Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert (mit Hörpraktikum) (3) – Ober-S: J. S. Bachs Orgelmusik (2) – Doktoranden-Seminar (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation (2) – S: Leoš Janáček (2) – Forschungsseminar: Zum Repertoire der Cappella Sistina IV (gem. mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Claudio Monteverdi (2) – Ober-S: Die frühe Motette (2) – Forschungsseminar: Zum Repertoire der Cappella Sistina IV (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – Doktoranden-Seminar (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Pros: Einführung in die wissenschaftliche Interpretation musikalischer Werke (2) – Geschichte der Opernarie (2) – Doktoranden-Seminar (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Ü: Harmonielehre I (2) – Ü: Musikalische Formen. Übungen zu Johannes Brahms (2) – S: Kompositionslehren des 20. Jahrhunderts (2) – CM voc. (2) – CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Exkursion (im Zusammenhang mit dem Oberseminar) zu den Bach-Gedenkstätten der DDR (Eisenach, Mühlhausen, Weimar, Leipzig), Instrumentenmuseum Leipzig und Silbermann-Orgel in Freiberg/Sachsen (5 Tage Mai/Juni) (Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT).

Exkursion (im Zusammenhang mit dem Oberseminar Motette sowie mit der Übung Musikalische Quellenkunde vom WS 1975/76 und der Vorlesung Musikgeschichte I vom WS 1975/76 nach Paris, 2. Junihälfte, 6 Tage (Akad. Oberrat P. CAHN und Prof. Dr. H. HUCKE).

Prof. Dr. L. FINSCHER: Forschungssemester.

Institut für Musikerziehung. Frau Prof. Dr. Sigrid ABEL-STRUTH: S: Einführung in Testverfahren für musikalische Fähigkeiten (2) – Didaktik des Schulsingens (2) – Untersuchungen zu musikalischem Hörverhalten (2) – Kandidaten-Kolloquium (2).

Prof. Dr. M. BUDMOR: S: Studien zur Musik des Mittelalters. Stil- und Formenanalyse und polyphone Techniken vor Palestrina (2).

Prof. K. FELGNER: S: Musik und Sprache. Gestaltungsformen und Gestaltungsweisen (2) – S: Form und Gestaltungsprinzipien in der Musik (2) – S: Unterweisung in Musik in der Primarstufe (2) – S: Projekte zum Musik-Lernen in der Haupt- und Realschule (2).

OStR i. H. F. POHLNER: Ü: Musiklehre I und II (4) – Ü: Musiktheorie (1) – Ü: Musiktheorie für Fortgeschrittene (1).

Dr. R. SCHMITT-THOMAS: S: Kreativer Instrumentenbau in Theorie und Praxis – S: Zur Situation der Schulmusik in verschiedenen Ländern (2) – S: Tonband und Synthesizer im Musikunterricht (2).

Frankfurt a. M. *Staatliche Hochschule.* Nicht gemeldet.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Bruckners Symphonien (2) – S: Webers ‚Freischütz‘ (2) – S: Hegels Musikästhetik (2) – Kolloquium: Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Mathematische Konstruktion in der Musik (2) – S: Eine musiktheoretische Abhandlung um 1830 (2) – S: Bachs frühe Kantaten (2) – S: Interpretationsvergleich Bachscher Kantaten (2).

Priv. Doz. Prof. Dr. W. BREIG: Die Musikdramen Richard Wagners (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Musikpädagogische Musik (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Der Ursprung der Musik: Antike Mythen und moderne Deutungen (2) – Kurs: Harmonielehre II (2).

Dr. W. RUF: S: Weltliche Gattungen des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Kurs: Kontrapunkt I (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Geschichte der musikpädagogischen Reformen seit dem frühen 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Sozialgeschichte der Musik in der Renaissance (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Übungen zur Theorie der Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragter Dr. E. REIMER: S: Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ (2).

Lehrbeauftragter R. STRAUSS: S: Grundlagen der Elektroakustik (2).

Freiburg i. Br. Staatliche Hochschule. Prof. P. FÖRTIG: Ü: Schuberts Klaviersonaten op. posth. (2).

Prof. P. KESSLER: Ü: Französische Orgelkunst im Barock und im 19. Jahrhundert (2).

Doz. Dr. G. METZ: Ü: Mozarts Stil in seinen Klaviersonaten (2).

Doz. Dr. H. MUSCH: S: Die Situation der Kirchenmusik heute und ihre geschichtliche Entwicklung seit 1800 (2).

Prof. Dr. H. WOHLFARTH: Geschichte des Liedes vom Minnesang bis zur Anakreontik (2) – S: „Arcadia“. Untersuchungen zur Typologie des Pastorale (2) – Ü: Bachs frühe Kirchenkantaten und ihre stilgeschichtlichen Voraussetzungen (2) – Lektürekreis: Eduard Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen“ (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: La Sonata de l'âge baroque (2) – Lektüre und Kommentierung ausgewählter theoretischer Texte (1) – Pros: Analyse ausgewählter klassischer Klaviersonaten (1) – S: Le concerto instrumental au 17^e siècle (1) – Ü: Übungen zur historischen Harmonielehre (1).

PD Dr. J. STENZL: Verinnerlichung und Ausbruch: Die Musik in der Deutschschweiz im 20. Jahrhundert (1) – Répétition de l'histoire musicale III: De Josquin à Monteverdi (1) – Introduction à la pédagogie musicale (pour candidats au D. E. S.) (1).

Gießen. Prof. Dr. P. BRÖMSE: Grundlinien der europäischen Musikgeschichte (2) – Pros: Instrumentenkunde und Instrumentation (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Pros: Musik im 20. Jahrhundert auf dem Hintergrund geistesgeschichtlicher und politischer Entwicklungen (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Leistungsmessung im Musikunterricht (2).

Dr. P. FALTIN: Pros: Kapitel aus der Geschichte der Musiktheorie (von Zarlino bis Asafjew) (2) – S: Theorie und Praxis des sozialistischen Realismus (2).

N. N.: Pros: Musikgeschichte I (2).

Prof. Dr. E. JOST: Beurlaubt.

Göttingen. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. H. HUSMANN: Polyphone Musik der Notre-Dame-Epoche (2).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Spätrenaissance und Frühbarock in der Musik. Ein Stilvergleich (3) – S: Beethovens spätes Instrumentalwerk (2).

Frau Univ.-Doz. Dr. U. GÜNTHER: Opernrevisionen: Fidelio, Tannhäuser, Don Carlos (2) – Ü: Mensuralnotation II (2).

Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie. Prof. Dr. H. HUSMANN: S: Arabische und indische Musik mit Transkriptionsübungen (3).

Dr. H.-P. HESSE: S: Musikästhetik I (2) – Ü: Musikalische Akustik (2).

Dr. R. FANSELAU: Ü: Tonalität, Atonalität und Dodekaphonie als systematische Grundbegriffe (2).

Musiktheorie und Musikpflege. Akad. Musikdir. H. FUCHS: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre III (1) – Kontrapunkt II (1) – Göttinger Universitätschor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musikgeschichte Österreichs II (2) – Musikhistorisches Proseminar (2) – Musiktheoretisches Seminar (2) – Musikhistorisches Konversatorium (2) – Ü: Übungen an Tonbeispielen (1) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologie IV (2) – Musikethnologisches Proseminar (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Die Musik Japans (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Einführung in die Musikwissenschaft II (2).

Dr. J.-H. LEDERER: Notationskunde IV (2).

Lehrbeauftragter Dr. G. NEUWIRTH: Tonsatz (2).

Lehrbeauftragter A. HOCHSTRASSER: CM instr. (2) – CM voc. (2).

Hagen. Pädagogische Hochschule. Stud. Prof. G. STEIN: Musikgeschichte im Überblick (2) – Ü: Musiklehre II (1) – Haupt-S: Musik in Barock und Frühklassik (2) – Hochschulchor (2).
Priv. Doz. Dr. G. SCHULTE: S: Elektronische Musik und verwandte Erscheinungen (2) – Ü: Musik als Tapeground: Analysen und Produktionen (1).

Prof. H. WILHELM: Haupt-S: Musik des Barock: Heinrich Schütz und seine Zeit. Stilkritische Untersuchungen in Verbindung mit Werkinterpretation und Analyse (2) – S: Formbildung und Formbegriffe im Lied und in der Instrumentalmusik. Ihre didaktisch-methodische Konkretisierung im Musikunterricht (1) – Ü: Harmonielehre (Teil II) (1) – Harmonielehre (Teil IV) (1) – Hochschulorchester (2).

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. C. FLOROS: Die Symphonik des 19. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Die symphonischen Werke von Richard Strauss (2) – Seminar für Doktoranden (3).

Prof. Dr. H. J. MARX: Anton von Webern (1) – Pros: Einführung in die musikalische Terminologie (2) – S für Fortgeschrittene: Die italienischen Kantaten Händels (Überlieferung – Chronologie – Stil) (2) – Seminar für Doktoranden (2).

Dr. W. DÖMLING: Ü: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation (3) – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten I: Werkeinführungen (3) – Ü: Das Werk Gustav Mahlers im Spiegel seiner Deutung (2).

Dr. P. PETERSEN: S: Die polnische Avantgarde (2) – Ü: Werkanalysen I und II (4) – Einführung in wissenschaftliche Arbeitsweisen (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Händels Messias. Komposition – Aufführungspraxis – Mozarts Bearbeitung (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Geschichte der Hamburger Oper III (Erstellung aufführungspraktischer Materialien) (2).

Dr. H. SCHMIDT: Pros: Die Symphonie der deutschen Klassik (3).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Die Entwicklung des Oratoriums unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses (4).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Seminar für Doktoranden: Systematische Musikwissenschaft und Musikpsychologie (2).

Dr. H.-P. HESSE: Ü: Empirische Methoden (2) – Praktikum: Experimente in der Musikpsychologie (2).

Frau Dr. E. HICKMANN: Musikethnologische Übung: Musik nordamerikanischer Indianer (2).

Akademische Musikpflege. Prof. J. JÜRGENS: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit (1) – Die Sinfonik im 20. Jahrhundert. Kritisches zur Komposition und Aufführungspraxis (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Hannover. Staatliche Hochschule. Prof. BECKER: S: Entwicklung von Unterrichtsmodellen aus dem Bereich der Neuen Musik (2) – S: Unterrichtsplanung im Sekundarbereich unter bes. Berücksichtigung der Ziel-Inhalts-Problematik (2) – S: Musikpädagogische Theoriebildung II. Ästhetische Erziehung und Sinntheorie (2) (gem. mit Prof. Dr. RUPRECHT) – S: Musikpädagogik und Bildungsreform. Ausgewählte Fragestellungen der 11. Bundesschulmusikwoche (2).

Prof. Dr. R. JAKOBY: Kolloquium für Examenskandidaten (2) – Ü: Musikgeschichte im Überblick II (gem. mit P. SCHNAUS) (2).

Prof. Dr. KATZENBERGER: Beethovens Instrumentalmusik und ihre Wirkungsgeschichte – Ü: Analyse von Texten zur Musik (2) – Ü: Beethovens und Schuberts Werke im Vergleich (2) – S: Musik ab 1950 und ihre historischen Bezüge – S: Einführung in die Musikgeschichte II (2) – S: Geschichte der Ensemble- und Kammermusik II (2).

H. W. KÖNEKE: S: Elementare Musikpädagogik (2).

Prof. Dr. H. KÜHN: S: Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen (2) – S: Einführung in die Kantaten von J. S. Bach (2).

Prof. Dr. PFAFF: S: Elektronische Musik (und/bzw. ‚musique concrète‘) im Unterricht II (2) – Ü: Musikerziehung, Werkbetrachtung, Formenlehre, Analyse (4) – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts (4).

Prof. Dr. H. SIEVERS: Geschichte der Oper (1) – Ü: Übung zur Vorlesung (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Igor Strawinsky (2) – Pros: Zur Frühgeschichte des Streichquartetts (2) – S: Texte zur Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts (2) – S: Besprechung von Arbeiten (2).

Doz. Dr. W. SEIDEL: Renaissance und Manierismus in der Musik (2) – Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2).

Lehrbeauftragt. H. JUNG: Einführung in die Musikgeschichte II (2).

Lehrbeauftragt. G. MORCHE: Der Generalbaß im 18. Jahrhundert (Theorie und Praxis) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. VOGT: Notationen neuer Musik (2).

N. N.: Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Heidelberg. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. RECTANUS: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) – Ü: Instrumentale und vokale Gruppenimprovisationen – Möglichkeiten und Grenzen des neuen experimentellen und „kreativen“ Improvisierens im Hinblick auf eine Didaktik der Improvisation (gem. mit H. SADLER) (2) – Ü: Planung und Vorbereitung von Musikunterricht für die Grund-, Haupt- und Realschule (1).

Dr. A. WERNER-JENSEN: S: Programmmusik (Geschichte–Theorie–Analyse) (2) – Ü: Musikalische Werkbetrachtung (Grundbegriffe der Analyse, Formen- und Gattungslehre an ausgewählten Kompositionen) (2) – Praktikum: Oper- und Konzertbesuch für Haupt- und Realschüler (in Zusammenarbeit mit dem Städt. Orchester und der Städt. Bühne) (2).

Dr. H. FLECHSIG: Igor Strawinsky (2) – S: Kreativität oder Kritikfähigkeit? Voraussetzungen und Ziele der Musikdidaktik in der Diskussion (2).

H. SADLER: Allgemeine Musiklehre (1) – Tonsatz (1).

Lehrbeauftragt. H. THOMAS: Musizieren in der Schule (2).

Hildesheim. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. ROSCHER: Stil- und Gattungsgeschichte der Musik im Überblick (2) – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (gem. mit Akad. Rat Dr. H.-J. FEURICH) (2) – S: Musikkritik (gem. mit Akad. Rat Dr. H.-J. FEURICH) (2).

Akad. Rat Dr. H.-J. FEURICH: Ü: Einführung in die Allgemeine Musiklehre (2).

Prof. Dr. W. ROSCHER / Wiss. Ass. E. KIENHORST / Akad. Rat Dr. H.-J. FEURICH: Exkursion: Musikgeschichtliche Studienreise nach Wien.

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Von Lasso bis Bach (2) – Pros: Wiss. Arbeitsmethoden (2) – Mittel-S: Die Streichquartette Beethovens (2) – Ober-S: Musikästhetik (2) – Dissertantenkonversatorium (2).

Prof. Dr. W. SENN: Dissertantenkonversatorium (2).

Lehrbeauftragt. Prof. K. HORAK: Der deutsche Volkstanz (mit praktischen Übungen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Harmonielehre II (2).

Lehrbeauftragt. Prof. R. NESSLER: Kontrapunkt II (2) – Instrumentation III (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: CM instr. und voc.

Abt. für Schulmusik. Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Musikpädagogisches Seminar III (2) – Zeitgemäße Musikdidaktik und Schulpraktikum (2) – Musikalische Werkkunde IV (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte IV (2) – Musikgeschichte VIII (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz VIII (2).

Lehrbeauftragt. Prof. W. KURZ: Kulturkunde für Musikerzieher mit bes. Berücksichtigung der Ideen Aristoteles' (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. BREIG: Wendepunkte der Musikgeschichte (2) – Das tonale Frühwerk Arnold Schönbergs (2) – S: Übungen zur Vor- und Frühgeschichte der Zwölftontechnik (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).

Dr. P.-M. FISCHER (Studio für Elektronische Musik): Musik und Maschine (1) – Praktikum I (5).

Karlsruhe. Staatliche Hochschule. Dr. U. MICHELS: Empfindsamer Stil und frühe Klassik (2) – Musikgeschichte des Mittelalters (2) – S: Mozarts Klaviermusik (2) – S: Probleme der Interpretation (2).

R. WEBER: S: Musik seit 1950 (2) – S: Musikästhetische Schriften des 20. Jahrhunderts (1).

Kiel. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. G. SANNEMÜLLER: Das Klavierkonzert von Klassik (2) – Doktorandenkolloquium (2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Anfänge der Operngeschichte (3) – S: Musik der Wiener Schule (2) – Ü: Musikalische Satzlehre I (1) – Ü: Musikalische Satzlehre II (für Fortgeschrittene) (1) – CM (großes Orchester) (3).

Dr. A. EDLER: S: Die Oper im 19. und 20. Jahrhundert (Grundstudium) (2) (HIMG-Lübeck) – S: Ästhetische und gesellschaftliche Probleme des Musiktheaters im 20. Jahrhundert (Aufbaustudium) (2) (HIMG-Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. H. W. SCHWAB: S: Sozialgeschichte des Konzertes (2) – Geschichte des Jazz II (2) (HIMG-Lübeck) – Interpretation ausgewählter Quellen zur Vorlesung (2) (HIMG-Lübeck) – Kompakt-S: Stadtmusikantentum (ganztägig).

Dr. W. STEINBECK: S: Musikalische Analyse (2) – Gehörbildung (1).

Dr. U. HAENSEL: S: Instrumentenkunde (2).

Kiel. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. G. Sannemüller: Das Klavierkonzert von Mozart bis heute (2) – S: Didaktik II (Sekundarstufe) (2) – Ü: Kontrapunkt (2) – S: Interpretation und Analyse von Werken der Neuen Musik (2) – Ü: Hochschulchor (2).

Prof. Dr. K.-H. REINFANDT: Ü: Methodik und Praxis der Chorleitung (2) – S: Theorie und Praxis der Improvisation (2) – S: Einführung in die Musiksoziologie (2) – CM / Orch. / Instrumentalkreise (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. STEINBECK: Ü: Satzlehre (4).

Koblenz. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Doz. u. Akad. Dir. K. BERG: S: Kunstlied – Ballade (2) – Einführung in strukturelles Hören (1) – Ü: Musikalische Früherziehung (2) – Ü: Anleitung zum Erstellen wissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Ass. H. TERNES) (2) – Chorleitung (2) – Gehörbildung (2).

Prof. H. A. HÖHNEN: Ü: Lern- und Unterrichtsplanung (1) (gem. mit Ass. H. TERNES) – Hochschulchor (2).

Doz. Dr. G. HUST: Musikgeschichte des Barock (Überblick) (1) – S: Heinrich Schütz (2) – S: Die Oper im 19. Jahrhundert (2) – S: Ausgewählte Texte zur Musikanschauung des Mittelalters (2) – Ü: Modelle zum Musikunterricht in der Sekundarstufe I (1) – Fachpraktikum (2).

Prof. Dr. H. SABEL: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (Überblick) (1) – S: Beethovens Instrumentalwerke (2) – Ü: Planung und Analyse von Unterrichtsversuchen in der Sekundarstufe I (2) – Harmonielehre I (1) – Harmonielehre II (1) – CM (2).

Prof. Dr. H. J. SCHATTNER: Einführung in die systematische Musikwissenschaft I (1) – Fachpraktikum (2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik und Musikanschauung vom ausgehenden Altertum bis zum Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit (ca. 500–ca. 1200) (3) – Pros-A: Geschichte der Programmmusik (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Igor Strawinsky I (2) – Pros-C: Karlheinz Stockhausen. Frühe Kompositionen und Schriften (2) – Haupt-S A: Tonalitätsprobleme in der Musik des 14.–16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Ostasiens: Japan III (2) – Haupt-S B: Musiker- und Berufsmusikertum in Asien und Afrika (2) – Transkriptionsübung (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Das Rāga-System Südindiens (2) – Pros-D: Volksmusik und Stammesmusik in Zentral-Indien (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Psychologie der Gehörserscheinungen (2) – Pros-B: Tonsysteme und Intonation in der Praxis (2) – Aufnahmetechnisches Praktikum (4).

Prof. Dr. H. KOBER: Musikalische Akustik II (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in Meß- und Auswertungsmethoden der Musikalischen Akustik (2).

Dr. H. KUPPER: Statistische Analyse mit Hilfe der Datenverarbeitung (2).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre II (1) – Formenlehre (Die Fuge in ihrer Entwicklung) (1) – Generalbaßspiel (1).

Lektor H. E. BACH: Harmonielehre III (1) – Harmonielehre IV (1) – Gehörbildung II (1) – Kontrapunkt II (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM voc. (2) – CM voc. (Kleiner Chor) (1) – CM instr. (3) – CM instr. (Kammerorchester) (2) – Offene Abende des CM (2) – Bläserkammermusik (3).

Köln. *Pädagogische Hochschule*. Prof. G. SPEER: Die Entwicklung der Musikpädagogik im 19. u. 20. Jahrhundert (1) – S: Einführung in die Lehrplan- bzw. Curriculumtheorie (2) – Gregorianik als Grundlage neuerer Musik (1) – S: Das Problem der Lernzielerstellung (2).

Prof. Dr. W. GIESELER: Einführung in die Musikdidaktik (1) – Hörtraining in der Primarstufe (1) – Planung von Unterrichtseinheiten in der Sekundarstufe (2) – Arbeit mit Mikrofon und Band (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Analyse exemplarischer Formen (2) – Musikalische Leistungsmessung (2).

Prof. Dr. KREMP: Musikgeschichte als Epochalgeschichte (1) – Zur Formenlehre: Das Oratorium (2) – Musikgeschichte im Unterricht. Materialien – Didaktik (2).

Dr. R. KLINKHAMMER: Die Stimme als Medium musikalischer Erfahrung (2) – Partiturlernen. Theorie und Praxis (1) – Musikpädagogik in der Studienreform. Tendenzanalyse musikpädagogischer Studiengänge in der BRD (2) (gem. mit Dr. R. WEYER).

Dr. R. WEYER: Repertoire: Orchesterwerke von Bartók und Strawinsky (1) – Musikalische Formen und Formverläufe im Unterricht der Primarstufe (2) – Musikpädagogik in der Studienreform (gem. mit Dr. R. KLINKHAMMER) (2).

Dr. V. KARBUSICKÝ: Einleitung in die musikalische Semantik (2) – Kapitel aus der tschechischen Musikgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderts (2) – Sozialgeschichte der Symphonie (2).

Dr. K. KÖRNER: Grundlegung der Technik musikalischer Analyse (Musikal. Entwicklungsformen: z. B. Rez., Suite, Fuge) (1) – Musikalische Erwachsenenpädagogik: Musik am Arbeitsplatz (2).

R. HALACZINSKY: Grundkurs A d. Musiktheorie (2) – Musiktheorie I: Entfaltungsform (1) – Musiktheorie II (1) – Grundkurs C I d. Musiktheorie (2) – Grundkurs C II d. Musiktheorie (1) – Harmonielehre II (1) – Grundkurs B d. Musiktheorie (2).

Landau. *Erziehungswissenschaftliche Hochschule*. Akad. Dir. H. BEUTLER: Ü: Harmonielehre II und praktische Liedbegleitung (2) – Ü: Gehörbildung (2) – Kammerchor (2).

Frau Prof. Dr. R. GÜNTHER: Musik des Barock I (1) – S: Wolfgang Amadeus Mozart (2) – S: Musikpsychologie (2) – Ü: Harmonische Analyse (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. H.-J. WILBERT: Pläne und Konzeptionen für den Musikunterricht der Sekundarstufe I (1) – Ü: Neue Unterrichtsmodelle für die Primarstufe (2) – Ü: Neue Musik als Gegenstand des Musikhörens in der Hauptschule (2) – Kammerorchester (2).

Lörrach. *Pädagogische Hochschule*. Dr. K. SCHWEIZER: S: Joh. Seb. Bach. Fragen zu Biographie und Stil; Analysen (2) – S: Thomas Mann, Doktor Faustus (2) – S: Analyse-Übung (2) – S: Auswertung von Schulfunksendungen (2).

Prof. P. G. WATKINSON: S: Melodielehre (2) – S: Ausgewählte Kapitel zur curricularen Entwicklung (2) – S: Arbeitsmittel für den Musikunterricht (2) – S: Modelle der rhythmisch-musikalischen Bewegungserziehung (1) – Pros: Dirigierkurs I (1).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Oper und Instrumentalmusik im Übergang vom Spätbarock zur Vorklassik (2) – Haupt-S: Gestaltanalytische Übungen (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Untersuchungen zur Ouvertüre von den Anfängen bis zur Romantik (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftli-

cher Arbeiten und Arbeitsmethoden (für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) – Ü: Übersetzung und Interpretation der Traktate „De arte musicae“ des Johannes de Grocheo und der „Ars nova“ von Philipp de Vitry (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Katholische und protestantische Kirchenmusik zwischen Reformation und Aufklärung (2) – Pros: Geistliches Volkslied und deutsches Kirchenlied vor 1700. Volkskundliche, theologische und musikalische Aspekte (gem. mit FB 1: Prof. Dr. F. JÜRGENSMEIER) (2) – Ober-S: „Über Reinheit der Tonkunst“ von Anton Friedrich Justus Thibaut (mit stilkundlichen Übungen) (für Examenssemester und Doktoranden) (2) – Ü: Praktikum zur musikalischen Landeskunde: Klösterliche Musikkultur im 16. und 17. Jahrhundert (privatisime) (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) – Formenlehre II: Lied-, Variations- und Sonatenform (1) – Partitürkunde II (1).

Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Pädagogische Musikpsychologie (2) – Ü: Tabulaturen und neuere Notationsarten (1).

N. N.: CM (Orchester) (2) – CM (Chor) (2).

Akad. Rat Dr. K. OEHL: Einführung in die Musikbibliographie und in die wissenschaftliche Arbeitsweise (2).

Domkapellmeister H. HAIN: Der gregorianische Choral in Messe und Officium (mit Übungen) (1) – Die Arbeit mit dem „Gotteslob“ in der Gemeinde (mit Übungen) (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert (2) – Seminarkolleg für Hörer aller Fachbereiche (1) – S: Händel und Bach. Wirkungsgeschichte im 19. Jahrhundert (2) – Seminar für Doktoranden und Fortgeschrittene: Texte zur Wissenschaftsgeschichte und Methodologie (14-täglich 2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Johann Sebastian Bach: Die Brandenburgischen Konzerte (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Paläographie der Musik: Die Instrumentalschriften (2) – S: Dokumentation zur Musikgeschichte: Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Beurlaubt für Forschungssemester – Ü: CM instr. (2) – Ü: CM voc. (14-täglich 2) – Ü: Bläserkreis (14-täglich 1).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Pros: Virtuose Klaviermusik der Romantik (2).

N. N.: Ü: Harmonielehre II (Analyse-Kurs) (2) – Kontrapunkt I (1) – Tutorium zur Vorlesung von Prof. Dr. BRINKMANN (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN / Doz. Dr. S. DÖHRING / Prof. Dr. P. FOLTIN: S: Schlager (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Mozarts Münchner Opern (1) – Haupt-S: Die Notre-Dame-Schule (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2).

Prof. Dr. Th. GÖLLNER / Doz. Dr. R. BOCKHOLDT / Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Ober-S (14-täglich 2).

Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Debussy, Bartók, Strawinsky und die musikalische Situation nach 1900 (2) – Ü: Zum Thema der Vorlesung (f. Fortgeschrittene, nach Voranmeldung) (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Instrumentalkompositionen Georg Friedrich Händels (2) – Haupt-S: Der Bereich des Instrumentalen bei Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz (2).

Akad. Oberrat Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Einführung in Fragen der Musikethnologie: Volkstümliche Mehrstimmigkeit im Mittelmeerraum (2) – Ü: St. Martial (Limoges) als Zentrum liturgischer Dichtung und Musik (gem. mit Dr. H. BECKER und Dr. G. BERNT) (2) – Musikalisches Praktikum: a) Palestrinasatz II (2) – b) Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragter Dr. K. HASELHORST: Musikalisches Praktikum: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente); b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragter Dr. R. NOWOTNY: Musikalisches Praktikum: a) Geistliche und weltliche Musik des 13. Jahrhunderts, Aufführungsversuche (2) – b) Generalbaßgruppe mit Tasten- und Zupf-

instrumenten, Aufführungsversuche zur Musik des 17. Jahrhunderts (2) – c) Gruppe für solistisch interessierte Sänger, Aufführungsversuche (2) – d) Bläserensemble (2) – e) Institutschor (2) – f) Institutsorchester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Die musikalische Situation in München nach Orlando di Lassos Tod (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Musikalisches Praktikum: a) Generalbaß II (2) – b) Partiturspiel (2).

Lehrbeauftragt. M. DANCKWARDT: Ü: Die Suiten Johann Sebastian Bachs (3).

Lehrbeauftragt. K. RUHLAND: Musikalisches Praktikum: Liturgische Einstimmigkeit, Aufführungsversuche unter besonderer Berücksichtigung der syllabischen Formen (2).

Lehrbeauftragt. H. M. SCHMID: Ü: Einführung in die Komposition von Richard Wagner (Einzelanalysen zum „Tristan“) (3).

München. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. S. GOSLICH: Musikalische Akustik (1) – Medienkunde (2).

Dr. K. HASELHORST: Musikinstrumentenkunde (1).

Prof. Dr. Dr. W. KEIM: Einführung in das Musik- und Bühnenrecht (1).

P. KIESEWETTER: Geschichte und Bau der musikalischen Formen (2).

J. MEYER-JOSTEN: Geschichte der Klaviermusik (14-täglich 2).

Prof. Dr. E. VALENTIN: Musikgeschichte A (bis 1600) (2) – Musikgeschichte B (1660 bis Bach) (2) – Musikgeschichte C (18./19. Jahrhundert) (2) – Interpretationskunde (i. Wechsel mit J. MEYER-JOSTEN) (14-täglich 2) – Geschichte des Liedes (1) – Öffentliche Vorlesung: Mozarts „Figaro“ (zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts) (1).

Dr. H. BECKER: Liturgik (katholisch) (1).

Msgr. M. EHAM: Geschichte der katholischen Kirchenmusik III: Von den Wiener Klassikern bis zur Gegenwart (2).

P. G. JOPPICH OSB: Gregorianischer Choral (14-täglich 3).

Dr. A. SPERL: Liturgik (evangelisch) (14-täglich 2).

DMD Dr. G. VÖLKL: Orgelbaukunde (1) – Geschichte der Orgelmusik von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (1).

LKMD Dr. J. WIDMANN: Hymnologie (1) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).

Prof. Dr. G. RENNERT: S: Opernregie (2).

Dr. K. SCHUMANN: Operngeschichte (2).

Prof. Dr. G. WEISS: Einführung in das Studium der Musikdidaktik (2) – Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in S I (2) – Einführung in die Musikwissenschaft in Verbindung mit der Besprechung von Zulassungsarbeiten (2) – Analysen musikalischer Umfelder (Musikalische Rezeptionsprobleme) (2) – Didaktische Konzeptionen in Musiklehrbüchern des vergangenen Jahrzehnts (2).

Prof. J. ZILCH: Die Musikpädagogik in Geschichte und Gegenwart (1) – Psychologische und soziologische Aspekte im Musikunterricht (1) – Didaktik und Methodik des Musikunterrichts (1).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Wiener Schule I: Schönbergs Weg zur Dodekaphonie und die Auflösung der Tonalität um 1900 (2) – Ü: Die Entwicklung der mensuralen Notation bis zum 16. Jahrhundert (2) – S: Programmatische Tendenzen in der Musik vom Madrigalismus bis zur Elektronik (2).

Frau Wiss. Rat u. Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Geschichte der protestantischen Kirchenmusik (2) – S: Sozialgeschichte der Unterhaltungsmusik I (bis 1900) (2) – S: Die Kantate des Barock (2) – Doktorandenseminar. Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) – S: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. U. RUBERG und Prof. Dr. H. SIUTS) (2) – S: Mathematik und elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft (gem. mit Dipl.-Math. W. SLABY und Dipl.-Math. H. W. KISKER) (2).

Wiss. Rat und Prof. Dr. R. REUTER: Die Symphonie im 19. Jahrhundert (2) – Ü: Musiklexika, Bibliographien, Werkverzeichnisse, Einführung in die bibliographischen Hilfsmittel (2) – S: Instrumentenkunde: Chordophone, Membranophone, Elektrophone (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (1).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick (2) – Ü: Strukturwissenschaftliche Darstellung von Tonsätzen. Berliner Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (2) – S: Methoden der Musikwissenschaft. De la Motte, Dahlhaus, musikalische Analyse (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Dr. D. RIEHM: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (2) – Bestimmungsübungen für Anfänger (n. V.) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Das Musikkolleg (offene Kammermusikabende des CM mit Einführung) (2).

Dr. W. VOIGT: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (1).

Neuss. Pädagogische Hochschule. Prof. W. CHASSÉE: Musikdidaktik und -methodik der Primarstufe (1) – Ü: Musikalische Analyse für Fortgeschrittene (1) – Ü: Schallplatten-Kolloquium: Repertoirekunde und Höranalyse (gem. mit Dr. E. HENNIGS) (1) – Gehörbildung (2) – Dirigierkurs I (Singleitung, Schlagtechnik) (1) – Theorie III (2) – Praktische Übungen im zweistimmigen Satz (1) – Pros: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (gem. mit Dr. E. HENNIGS) (2) – Haupt-S: Musikpädagogik im 20. Jahrhundert (2).

Akad. Rat Dr. H. J. IRMEN: Ü: Unterrichtspraktische Übungen (2) – S: Musikalischer Jugendstil. Stilistische Untersuchungen zur Musik des fin de siècle (2) – CM (1).

Prof. Dr. E. KLUSEN: Schwerpunkte musikalischer Stilbildung (1) – Grundzüge einer Soziologie der Musik (1) – Haupt-S: Das Erläutern musikalischer Kunstwerke vor Kindern (2) – Ü: Das Lied als konstitutiver Faktor von Gruppenaktivitäten (gem. mit Dr. HEIMANN) (2) – Einführung in die musikalische Analyse (gem. mit Dr. HEIMANN) (1) – S: Musikalisches Kunstwerk und theologisches Denken (gem. mit Prof. Dr. J. SCHMIDT) (2).

Akad. Oberrat W. SCHEPPING: Concerto grosso und Solokonzert. Ursprung und Entwicklung bis zur Gegenwart (2) – Ü: Grundlagen des abendländischen Ton- und Notationssystems (2) – Ü: Übungen zum Liedrepertoire der Primarstufe (1) – Dirigierkurs III (1) – Theorie II (3) – Hochschulchor (2) – Programmierter Unterricht in Musik. Entwicklungsstand, Chancen und Probleme (1).

N. N.: Ü: Theorie I (1) – Theorie IV (1) – Kammermusik.

Osnabrück. Prof. W. SÖTHJE: S: Musik: Ausdruck oder tönend bewegte Form? (Grundprobleme der Musik-Ästhetik) (2) – CM instr. (2) – Kammerchor (2).

Prof. W. HEISE: S: Probleme des Vergleichens im Musikunterricht (2) – Ü: Übungen zum Musikhören (2) – Ü: Studientechnik (Synthese und Analyse) (4) – S: Unterrichtsmodelle (gem. mit HOFFMANN und Akad. Oberrat Dr. R. WEBER) (2).

Akad. Oberrat Dr. R. WEBER: S: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“: ein Fall bürgerlicher Ideologie und Ästhetik (2) (gem. mit Dr. N. SCHÖLL, Literaturwissenschaften) – S: Einführung in die Lehramtsstudiengänge Musik (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (2) – Ü: Analyse von Musikwerken II (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Werkanalyse und Werkinterpretation (1) – Haupt-S: Musikanschauung, Musikästhetik (2) – Universitätsorchester (2) – Historisches Ensemble (1) – Ü: Werkanalyse aus musikwissenschaftlicher und didaktischer Sicht (gem. mit Prof. H. HANDERER) (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Kunst- u. Volksmusik bei den asiatischen Hochkulturen (1) – Ü: Übung im Anschluß an die Vorlesung (1).

Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (1) – Ü: Quellenkundliche Übungen (Mittelalter) (1).

Dr. H. MÜLLER-BUSCHER: Pros: Zur Geschichte des Streichquartetts (2) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1).

Prof. H. HANDERER: Zur anthropologischen, soziologischen und psychologischen Grundlegung des Musikunterrichts (1).

OStDir. R. E. SCHINDLER: Praktikum: Chorleitung (1) – Kammerchor (2) – Kammerorchester (2).

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Ü: Generalbaßspiel (1) – Ü: Kontrapunkt II (1).

Reutlingen. Prof. Dr. F. HIRTNER: Musiktheater im 20. Jahrhundert (2) – Repetitorium der klassischen Harmonielehre mit praktischen Übungen (2) – Fachdidaktik und -methodik für Reallehreranwärter (2) – Probleme der Unterrichtspraxis (Kompaktveranstaltung).

Prof. Dr. H. MEYER: Musik und Gesellschaft (2) – Musikunterricht als Organisation von Lernprozessen (2) – Neuere Literatur zur Musikdidaktik (2) – Das Instrument des Lehrers als didaktisches Arbeitsmittel (2).

Prof. Dr. E. STIEFEL: Einführung in die Musikgeschichte III (Hochbarock und Frühklassik) (2) – Förderung der Kreativität. Lernpsychologische Grundlagen und musikdidaktische Konsequenzen (gem. mit Prof. Dr. F. BÄUMLER) (2) – Technische Medien im Musikunterricht (2) – Kontrapunktische Analyse (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Beurlaubt.

Prof. Dr. W. BRAUN: Musik in der DDR (2) – S: Thema und Motiv (2) – Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Seminar für Doktoranden (gem. mit den Professoren Drs. Chr. H. MAHLING und W. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert (2) – Pros: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Johann Sebastian Bach (2) – Seminar für Doktoranden (gem. mit den Professoren Drs. W. BRAUN und W. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Univ. Musikdir. Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: S: Das einstimmige Lied im Mittelalter (2) – Pros: Geschichte der Musik von 1200–1600 – S: Seminar für Doktoranden (gem. mit den Professoren Drs. W. BRAUN und Chr. H. MAHLING) (2) – CM Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Kammerorchester (3) (n. V.) – Kammerchor (3) (n. V.).

Prof. Dr. H. RÖSING: Musik im Spiegel der Kritik (Musikwissenschaft und Rundfunk III) – Pros: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2).

Prof. H. LONNENDONKER: Ü: Harmonielehre I (2).

B. WALLERIUS: Allgemeine Musiklehre (2).

H. WINKING: Hörpraktikum (2).

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft II (3).

Doz. Dr. G. GRUBER: W. A. Mozarts „Zauberflöte“ (2) – Pros: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse II (2) – S: Claude Debussy (2).

Prof. Dr. G. CROLL: Musik in der Erzabtei St. Peter (3) (gem. mit Dr. E. HINTERMAIER) – Doktorandenkolloquium (nur auf besondere Einladung) (2) – CM voc. (2).

Ass. Dr. DAHMS: Pros: Pietro Metastasio und die Dramaturgie der Oper im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: S: Zur musikalischen Dynamik (1).

N. HARNONCOURT: S: Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600 bis 1750 (4).

KLEIN: S: Musikkritik (1).

Prof. K. OVERHOFF: S: Aspekte des griechischen Geistes im Werk von R. Strauss (2).

Schwäbisch Gmünd. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Einführung in die Musikgeschichte II (zweimestriger Zyklus) (2) – Ü: Grundbegriffe der Musikanalyse (2) – Ü: J. S. Bachs Kantaten (2).

Prof. GANZENMÜLLER: Ü: Anton Bruckner (2).

Prof. A. DEUBLER / Prof. Dr. HUNKEMÖLLER / Prof. J. RIEDE: Ü: Liturgie und Musik in Synagoge, byzantinischer und lateinischer Kirche (2).

Siegen. Gesamthochschule. Dr. H. J. BUSCH: Romantik II (2) – S: Original und Bearbeitung in der Musikgeschichte (2) – Ü: Chor (2) – Orgelspiel (5) – Fachdidaktisches Praktikum (4).

Prof. Dr. J. HEINRICH: Einführung in die musikalische Akustik (2) – S: Die Anfänge der neuen Musik (2) – Ü: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis (2) – Ü: Tonersatz I (1).

Dr. H.-Chr. SCHMIDT: S: Die Funktion der Musik im Fernsehen. Lernziele und Unterrichtsinhalte (2) – S: Die Funktion von Musik im Fernsehen. Texte und Materialien (2) – Ü: Gehörbildung I (1) – Ensembleleitung II (1) – Tonsatz II (1) – Kammermusik (2).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Typen des europäischen Musiktheaters (2) – S: Musikwissenschaft (1).

Prof. Dr. R. GERLACH: Text und Vertonung 1900–1960 (II) (1) – S: Seminar zur Vorlesung (2).

Stuttgart. *Staatliche Hochschule*. Prof. Dr. R. GERLACH: Geschichte und Theorie der Atonalität (Einführung) (gem. mit Prof. Dr. E. KARKOSCHKA und Dr. H. DEPPERT) (1) – Der Jugendstil in Musik, Sprache und Bild. Aspekte der Musik Alexander von Zemlinskys zwischen Strauss, Mahler, Schönberg u. a. (1) – Arbeitsgemeinschaft: Übungen in der Editionspraxis älterer Musik nach handschriftlichen Quellen (2) – Vorführung von Orchestermusik, Kammermusik und Solomusik des 20. Jahrhunderts mit historischen Erläuterungen und Kurzanalysen (1) – Kolloquium: Betreuung von in Entstehung befindlichen Examensarbeiten. Methodische Anleitung und Diskussion der Thematik (2).

Tübingen. Prof. Dr. A. FEIL: Typen des europäischen Musiktheaters (4) – S: Kompositionslehre und Komposition zur Zeit Mozarts (2) – CM: Kammermusikkreis (3).

Prof. Dr. B. MEIER: Das niederländische Zeitalter (Musikgeschichte II) (2) – Ü: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (2) – Musikhochschule Stuttgart: Das niederländische Zeitalter (Musikgeschichte II) (2) – S: Einführung in die Musiktheorie (1).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Bachs Orgelbüchlein (3) – S: Musikkritik anhand von Schallplattenvergleichen (3) – S: Serielle Musik (Stockhausen) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH (Musikhochschule Stuttgart): Organa (10.–13. Jahrhundert). Musik: Quellen, Notenschrift, Kompositionstechnik. Theorie: Lektüre von Traktaten (*Musica enchiridialis* bis Anonymus IV) in Auswahl (2) – S: Seminar zur Vorlesung (2).

Univ. Musikdir. A. SUMSKI: Ü: Gehörbildung I (2) – Musikalische Formenlehre II (1) – CM: Kammerchor der Universität (3) – CM: Symphonisches Orchester der Universität (5).

Prof. Dr. G. v. DADELSEN: Beurlaubt.

Dr. V. SCHERLIESS (als Gast): S: Einführung in die musikalische Ikonographie (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Die niederländische Messe von Guillaume Dufay bis Josquin Desprez (4) – Historisch-musikwissenschaftl. Konversatorium (2) – Historisch-musikwissenschaftl. Seminar (2) – Musikwissenschaftl. Praktikum (gem. mit Dr. W. PASS und Dr. H. SEIFERT) (6) – Archiv-Praktikum (gem. mit Dr. W. PASS und Dr. H. SEIFERT) (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: P. I. Tschaikowskij II (2) – Historisch-musikwissenschaftl. Seminar (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Europäische Volksmusik (2) – Einführung in die Ethnomusikologie II (2) – Vergleichend-musikwissenschaftl. Seminar (2) – Vergleichend-musikwissenschaftl. Proseminar II (2) – Dissertantenkolloquium(2).

Univ.-Doz. Dr. G. GRUBER: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse II (2) – Musikwissenschaftl.-philosoph. Arbeitsgemeinschaft: Postserielle Musik (gem. mit Prof. Dr. KLEIN) (2).

Univ.-Doz. Dr. W. PASS: Alban Berg II (2) – Übungen zum Gregorianischen Choral II (1) – Germanistisch-musikwissenschaftl. Seminar: Minnesang (gem. mit Prof. Dr. BIRKHAN) (2).

Lektor Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde II (Schwarze Mensuralnotation) (2) – Übungen zur Notationskunde IV (Notation d. Antike u. d. einst. Musik d. Mittelalters) (2).

Lektor Dr. H. KNAUS: Historisch-musikwissenschaftl. Proseminar II (2) – Übungen zur Musikgeschichte II (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2) – Musiktheorie II (2).

Lektor Kurt LERPERGER: Übungen zum Tonsatz II (2) – Übungen zum Tonsatz I (2).

Lektor Dr. N. TSCHULIK: Übungen zur Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik II (2).

- Lektor Prof. R. SEITZ: Übungen zum Tonsatz II (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).
Lektor D Dr. J. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).
- (2).
Lektor Dr. W. DEUTSCH: Übungen zur musikalischen Schallforschung II (2).
Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Einführung in die Aufnahme- und Archivierungstechnik wissenschaftlicher Klangdokumente (2).
Lektor Dr. H. SEIFERT: Historisch-musikwissenschaftliches Pros III: Notes inégales (2).
- Worms. Erziehungswissenschaftliche Hochschule.** Prof. T. IHLE: S: Mozarts Opern (2) – Ü: Kontrapunktische Formen (2) – Hochschulchor (f. Studierende aller Fächer) (2).
Prof. Dr. A. MEIER: Ü: Hauptströmungen der Musik des 20. Jahrhunderts (2) – S: Popmusik als Phänomen und ihre fachdidaktischen Aspekte (gem. mit Ass. MAZUROWICZ) (2).
Doz. Dr. F. THAMM: Hör- und Musikpsychologie (2) – S: Hörpsychologische Testverfahren und Untersuchungen zur Musikbegabung (2).
- Würzburg.** Prof. Dr. W. OSTHOFF: Humboldtsche Universität und Musik (Geschichte und Problematik der Musikwissenschaft) (2) – Haupt-S: Der Ring des Nibelungen (Siegfried) (2) – Doktorandenkolloquium (1) – Lektürekurs: Wagners Beethovenschrift (1).
Univ.-Doz. Dr. M. JUST: Bachs Leipziger Jahre (2) – Ü: Bachs späte Instrumentalwerke (2).
Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt 2) (2) – Historische Satzlehre II (Bach-Kontrapunkt 2) (2) – Partiturspiel (Alte Schlüssel) (2) – Akademisches Orchester (2) – Kurs in den Semesterferien: Musik des 16./17. Jahrhunderts (a) (1).
Frau Dr. J. RUILE-DRONKE: Die Entstehung des Solokonzerts (2).
R. WIESEND, MA: Kurs in den Semesterferien: Musik des 16./17. Jahrhunderts (b) (1).
- Wuppertal. Gesamthochschule.** Akad. Oberrat J. HANSBERGER: Ü: Musikalische Analyse: Orchestermusik des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Musiksendungen in Hörfunk und Fernsehen (2) – Ü: Instrumenten- und Partiturskunde (1) – S: Zur Didaktik der Populärmusik (2).
Prof. D. HINNEY: Epochen der neueren Musikgeschichte (1) – Ü: Übung zur didaktischen Analyse neuer Musik (2) – Ü: Musiktheorie und Musikdidaktik (1) – Ü: Allgemeine Musikdidaktik (1).
Dr. S. SCHNEIDER: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1).
N. N.: Ü: Einführung in die Musikpsychologie (2).
- Zürich.** Prof. Dr. K. v. FISCHER: Die Musik der Reformationszeit (1) – Oper 1890–1920: Pelléas, Blaubart, Wozzeck (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Das Lied im Schaffen Gustav Mahlers (2).
Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts II (1).
Dr. A. MAYEDA: Japanische Musik des 19. Jahrhunderts (1)
R. BANNWART, OSB: Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2) – Ü: CM (Choral) (1).
Dr. B. BILLETER: Ü: Partiturspiel II (1).
H. U. LEHMANN: Pros: Analyse romantischer Musik (2) – Ü: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt (1).
Dr. M. LÜTOLF: Pros: Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2).
Dr. R. MEYLAN: Pros: Tabulaturen (2).
Dr. A. RUBELI: Einführung in die moderne Musikpädagogik (2).
Dr. A. WERNLI: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Musikgeschichte und Notation (1).
- Zürich. Eidgenössische Technische Hochschule.** Im Sommersemester findet keine Vorlesung statt.

DISSERTATIONEN

GISELA PROBST: *Robert Schumanns Oratorien. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1975.*

Robert Schumanns Kompositionen *Das Paradies und die Peri* (op. 50), *Der Rose Pilgerfahrt* (op. 112) und *Scenen aus Göthe's Faust* werden meist unter den – scheinbar paradoxen – Begriff „*weltliches Oratorium*“ subsumiert. Die Arbeit versucht, die „*weltlichen*“ Momente dieser Werke Schumanns im Hinblick auf den längeren Säkularisierungsprozeß der ursprünglich an kirchliche Rituale gebundenen Gattung Oratorium zu interpretieren. Seit dem 18. Jahrhundert wurden Oratorien konzertmäßig, d. h. losgelöst von sakralen Funktionen, dargeboten. Der Funktionsverlust zog die allmähliche Erschließung neuer, nicht-biblischer Stoffkreise nach sich. Im Bewußtsein der Komponisten und des Publikums blieb dennoch die Beziehung zur Kirche bis weit ins 19. Jahrhundert bestehen. Schumanns Oratorien vermitteln trotz ihrer „*weltlichen*“ Sujets religiöses Gedankengut: Im Zentrum ihres Handlungsablaufs steht jeweils die Erlösung mit Schuld behafteter Menschen zu einem übergeschichtlichen, paradiesischen Zustand.

Schumann wollte ein Oratorium schreiben, das „*Bauer und Bürger verstände*“. Mit der chorischen Großform des Oratoriums, das im 19. Jahrhundert ein wichtiger Bestandteil musikalischer Aufführungen wurde, an denen sich (bürgerliche) „*Massen*“ aktiv und rezeptiv beteiligten, verbanden sich bei vielen Komponisten „*volkstümliche*“ Absichten. An der Partitur von *Das Paradies und die Peri* wird das Bemühen Schumanns um eine gewisse Popularität erkennbar. Die „*einfache*“ Schreibweise dieses Werkes erleichterte vielen Zeitgenossen des Komponisten den Zugang zu seiner Musik, der man bisher oft „*Bizarrie*“ vorgeworfen hatte. Doch es lassen sich ebenso Tendenzen beobachten, die einer Breitenwirkung entgegenstreben. U. a. ist der hausmusikalische Charakter von *Der Rose Pilgerfahrt* Anzeichen des Rückzugs einer Form mit potentiellen Massenwirkungen in private Zirkel des Bürgertums.

Die Arbeit grenzt drei Kompositionen etwas willkürlich von der Gesamtheit der Schumannschen Chorkompositionen ab. Der Komponist selbst gebrauchte die Gattungsbezeichnung „*Oratorium*“ nur intern, er publizierte *Peri*, *Rose* und *Faust* ohne genauere Bezeichnungen. Insbesondere erscheint der Zusammenhang mit Schumanns Opernplänen wichtig. Schumanns höchstes Ziel war die deutsche Oper. Sein übersteigertes Opernideal wirkte sich jedoch auf die künstlerische Produktion eher hemmend als stimulierend aus. Der *Genoveva* blieb wegen mangelnder Theaterwirksamkeit und dramatischer Schlagkraft der Erfolg versagt. Die Oratorien sind als eine Art „*Opernersatz*“ zu verstehen.

Der ältere Schumann tendierte zur großen, weitgespannten Musikform. Dennoch blieb er Aphoristiker. Das beweist nicht nur die *Faust*-Komposition, die notgedrungen Fragment blieb. *Das Paradies und die Peri* und *Der Rose Pilgerfahrt* fügen sich aus kurzen, liedhaften Nummern zusammen, die aber auf tonale Abrundung verzichten und pausenlos ineinanderfließen. Nur zum Teil gelang es Schumann, die herkömmliche Rezitativ- und Arienschablone zu zerbrechen und in der durchkomponierten dramatischen Szene aufzulösen.

Die Arbeit ist 1975 als Band 9 der Reihe „*Neue Musikgeschichtliche Forschungen*“ im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, erschienen.

CLAUDIA ZENCK-MAURER: *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren. Diss. phil. TU Berlin 1974.*

Das Zentrum der Arbeit bilden die beiden Analyse-Kapitel, die sich dem auf diesem Gebiet noch kaum gestellten Anspruch aussetzen, eine schlüssige ästhetische Interpretation (auch wenn

es davon keine „wahre Art“ gibt) zweier Klavierpréludes zu leisten. Um sie herum gruppieren sich Untersuchungen über die Rezeption, die einige Werke Debussys zwischen 1954 und 1960 in der Neuen Musik erfuhren, über die subtile rhythmische Gestaltung und über die Rolle, die der Ästhet Debussy der Notengraphik in den Préludes zumaß (tatsächlich vermag die Notation Aufschlüsse für die Interpretation zu geben). Das letzte Kapitel über die *Arabeske* bemüht sich, Begriff und Sache in einen größeren ästhetischen und geschichtlichen Zusammenhang (im Mittelpunkt steht der Jugendstil) zu stellen und das heikle Problem der Übertragung zwischen zwei Künsten zu diskutieren.

Die Arbeit ist im Musikverlag Emil Katzwichler, München 1974, erschienen.

BESPRECHUNGEN

Studia instrumentorum musicae popularis III. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday January 15th 1974. Edited by Gustav HILLESTRÖM. Stockholm: Nordiska Musikförlaget–Musikhistoriska museet 1974. 301 S., 45 S. Abb. (Musikhistoriska museets skrifter. 5.)

Mit dem vorliegenden Band wird nicht nur einer der Nestoren der Musikinstrumenten-Forschung geehrt, sondern zugleich einer der universellsten Musikwissenschaftler überhaupt. Als besonderes Verdienst Ernst Emsheimers muß vor allem die Förderung internationaler Kooperation auf dem Gebiet der instrumentenkundlichen Forschung hervorgehoben werden, wie sie in der *Study Group on Folk Musical Instruments* des IFMC seit 1962 in vorbildlicher Weise praktiziert wird. Dank des Organisationstalents und der Fähigkeit von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, auch jüngere Wissenschaftler zu interessieren und für die Aufgabe zu begeistern, hat sich ein Kreis internationaler Fachleute zu regelmäßigen Arbeitstagen zusammengefunden, auf denen Erfahrungen ausgetauscht und Projekte geplant werden.

Zur Festschrift für Ernst Emsheimer haben 38 Wissenschaftler aus 15 Ländern beigetragen, darunter allein elf aus fünf osteuropäischen Ländern – ein Beweis für die internationale Anerkennung und Wertschätzung des Jubilars. Der Themenkreis ist, entsprechend den verschiedenen Interessen- und Forschungsgebieten des Geehrten weit gespannt, wenn auch das Musikinstrument als Forschungsgegenstand eindeutig im Mittelpunkt des Bandes steht. Neben den Arbeiten, welche die vielfältigen Aspekte instrumentenkundlicher Forschung beleuchten, wurden Beiträge zu folgenden Themenkomplexen aufgenommen:

1. Regional begrenzte (musikethnologische) Forschung
2. Methodologische Untersuchungen
3. Vorwiegend historisch orientierte Arbeiten.

Die große Zahl der Beiträge sowie die Vielfalt der behandelten Themen verbieten eine

Aufzählung und Würdigung jeder einzelnen Arbeit. Es seien daher zwei Beiträge herausgegriffen, die grundsätzliche Probleme der musikwissenschaftlichen Forschung behandeln und daher allgemeinere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Cvjetko RIHTMANN (*Probleme der interdisziplinären Zusammenarbeit in der Ethnomusikologie*) weist auf die Schwierigkeiten im Verhältnis von Musikhistorie und Musikethnologie, aber auch von Musikethnologie und Ethnologie sowie anderen Nachbar-Disziplinen hin und plädiert für eine stärkere Information und Kooperation. Dies ist zwar eine oft erhobene Forderung, doch hat sie – leider – nichts von ihrer Aktualität eingebüßt, da entsprechende Vorhaben noch immer viel zu selten in Angriff genommen werden. In diesem Zusammenhang wäre das hoffentlich richtungweisende, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Neuguinea-Projekt zu erwähnen, bei dem Vertreter verschiedener Disziplinen – neben Linguisten, Ethnologen, Medizinern, Soziologen etc. auch Musikethnologen – unmittelbar zusammenarbeiten. Wichtig erscheint mir vor allem weiter der Hinweis Rihtmanns auf die Probleme bei der Kooperation von Musikhistorikern und Musikethnologen, die auch heute vielfach noch völlig unzureichend ist. Daß gerade in der Musikinstrumenten-Forschung in letzter Zeit eine Zusammenarbeit größeren Ausmaßes möglich geworden ist (hierfür legt nicht zuletzt die Mitwirkung von Vertretern beider Disziplinen am vorliegenden Band Zeugnis ab), ist vor allem der Initiative Ernst Emsheimers zu verdanken. Es bleibt zu hoffen, daß dieses Beispiel Nachahmung findet.

Hans-Peter REINECKE führt in seinem Beitrag *Einige Bemerkungen zur methodologischen Basis instrumentenkundlicher Forschung* (nicht „... instrumentaler Forschung“, wie es fälschlich im Inhaltsverzeichnis heißt), der sich im wesentlichen auf Ausführungen von Hanoch Avenary auf dem Kongreß der IMG in Kopenhagen 1972 stützt, aus, daß bisher das Musikinstrument meist als Objekt

im Mittelpunkt der Forschung gestanden habe. Dadurch seien zwangsläufig die verschiedenen Relationssysteme unberücksichtigt geblieben, innerhalb derer sich erst die eigentliche Funktion des Musikinstrumentes – die Tonerzeugung – erfüllen kann. Er schlägt daher vor, statt vom „*Musikinstrument als Objekt*“ vom „*Musikinstrument als Aspekt*“ auszugehen und unterstützt damit die von Erich Stockmann nachdrücklich erhobene Forderung (vgl. das Einleitungsreferat zur 3. Arbeitstagung der Study Group in: *Studia instrumentorum musicae popularis* II, Stockholm 1972). Reinecke versucht dann, ebenfalls im Anschluß an Avenary, bestimmten Klassen von Musikinstrumenten spezifische, kulturhistorisch bedeutsame Kategorien zuzuordnen, „*die sich ihrerseits als mit elementaren, emotionalen Stereotypen weitgehend identisch erweisen.*“ Die dann folgenden vier „*Klassen von Verhaltensweisen*“ sind jedoch so unscharf definiert und wenig konkret, daß eine direkte Zuordnung zu bestimmten Instrumentengruppen problematisch erscheint. Bedeutsamer ist allerdings die Tatsache, daß implizit unterstellt wird, die Stereotype seien nicht kulturspezifisch, sondern allgemein verbindlich – eine Auffassung, die entschieden bestritten werden muß: man denke nur an die unterschiedlichen Assoziationen zwischen Trauer/Tod und bestimmten Farben und Instrumenten. Bleibt man einmal, trotz der erhobenen Einwände bei den von Reinecke vorgeschlagenen Klassifizierungsgruppen, so wäre die der „*Kategorie des Lebens, der Fruchtbarkeit und Auferstehung mit der Konverse des Todes*“ zugeordnete Flöte z. B. bei den Tanzenden Derwischen in der Türkei eindeutig der Kategorie „*Innewerden der ordnenden Macht, der Harmonie, dem der emotionale Aspekt der Weisheit, Überschau und Vor-Sicht entsprechen mag*“ zuzurechnen; diesem wiederum stellt Reinecke die Saiteninstrumente gegenüber.

Die lapidare Behauptung, „. . . daß bestimmten Klassen emotionell charakterisierter Verhaltensweisen (denn die Kategorien sind ja aus konkreten Fällen von Verhalten abgeleitet) bestimmte Klassen von Instrumenten gegenüberstehen“ trägt der tatsächlich vorhandenen Komplexität der verschiedenen Relationsebenen nicht Rechnung. Dies zeigt sich nicht nur im interkulturellen Vergleich, sondern ebenso in einem umgrenzten Kulturgebiet. So fehlt z. B. völlig die Be-

rücksichtigung der historischen Dimension, obgleich derartige Assoziationen ähnlichen geschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegen dürften, wie ästhetische Wertvorstellungen allgemeiner Art. Daß auch in der abendländischen Kunstmusik die Zuordnung von Instrumenten zu bestimmten Stereotypen keineswegs immer unabänderlich festgelegt hat, ist sicher: es sei daran erinnert, daß bis in die Barockzeit hinein die instrumentale Besetzung häufig weitgehend freigestellt war, oder, um bei der Flöte zu bleiben, daß diese in der *Matthäuspassion* von Bach eine wichtige musikalische Funktion hat, in Mozarts *Requiem* dagegen bezeichnenderweise fehlt.

Zur Festschrift im ganzen ist kritisch anzumerken, daß mangelnde Sorgfalt bei der Korrektur und Herstellung des Bandes den Gesamteindruck beeinträchtigt. So ist z. B. die Zahl der mehr oder weniger gravierenden Druckfehler – unabhängig von der Sprache des betreffenden Beitrages – Legion. (Ein besonders schwerwiegender Satzfehler findet sich auf der Seite 100.) Im übrigen hätte man sich eine einheitliche Gestaltung der jeweils im Anschluß an die Aufsätze aufgeführten Fußnoten und Literaturverzeichnisse (sie sind teils zusammengefaßt, teils getrennt) sowie des separaten Abbildungsteils gewünscht: dort fehlen teilweise Bildunterschriften, so daß man gezwungen ist, zwischen Text- und Bildteil hin- und herzublätern.

Christian Ahrens, Bochum

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972. Hrsg. von Rudolf ELLER. 17. Jahrgang (64. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1974. 115 S.

Die in diesem Band veröffentlichten Aufsätze sind dem bekannten Musikforscher Georg KNEPLER zum 65. Geburtstag gewidmet. Der Persönlichkeit und dem Werk des Gefeierten entspricht die Vielfalt der Themen, die sowohl systematische wie auch historische Fragen behandeln. Eine gewisse Einheit ergibt sich jedoch aus der Beschränkung auf Problemkreise des 19. und 20. Jahrhunderts.

In einem ersten Aufsatz beschäftigt sich Günter MAYER mit dem *Historischen Materialstand*. Diskutiert wird Hanns Eislers in mancher Hinsicht bedenkenswerte Konzeption einer „*Dialektik der Musik*“. Damit

behandelt diese Arbeit einen Sonderaspekt aus der weitergespannten Thematik von Günter Mayers Berliner Dissertation von 1969. Der wohl allzu simplifizierend und kaum mehr allgemein zutreffend definierten modernen bürgerlichen Musikästhetik, „die wesentlich auf idealistische Autonomie- bzw. Naturkonzeptionen vom musikalischen Material sich gründet“ (7) wird die heutige Position des auf die Musikwissenschaft angewandten historischen Materialismus gegenübergestellt, für den der Materialstand keineswegs nur mehr „Reflex“, sondern zugleich auch „Agens des historischen Zustandes der Gesellschaft“ ist (17). Damit wird, wenn ich den Satz richtig verstehe, die Existenz gewisser musikimmanenter und vielleicht als relativ autonom zu bezeichnender Kräfte zumindest teilweise anerkannt. Zu fragen wäre allerdings, ob, jedenfalls mit Bezug auf die Materialbearbeitung, nicht auch mit der Möglichkeit bewußt vom Komponisten intendierter Widersprüche zur herrschenden Gesellschaft gerechnet werden müßte. Bemerkenswert ist sodann die schon bei Eisler anzutreffende Einschränkung der mechanischen Abbildtheorie, welche „gegenüber dem dialektischen Prozeß der Widerspiegelung“ versagt (22). Auf der Basis eines historisch sich stets wandelnden Bewußtseins wird „das komplexe Reagieren auf die komplexe Lebenstätigkeit des Menschen“ (21) als grundlegend sowohl für den Materialstand wie auch für die Materialbearbeitung bezeichnet.

Historisch auf das ausgehende 19. und frühe 20. Jahrhundert ausgerichtet sind die Ausführungen von Jürgen MAINKA: *Zur Vorstellung von musikalischer Tradition am Beginn unseres Jahrhunderts*. In Weiterführung und Ergänzung der von Georg Knepler vorgenommenen Graduierung von übergeordneten gesellschaftsrelevanten und untergeordneten „zufälligen“ (oder darf man sagen: eigengesetzlichen?) musikalischen Ereignissen weist Mainka auf die Bedeutung der Vielschichtigkeit geschichtlicher Prozesse (25/26). Diese evidente Mehrschichtigkeit wird, in kritischem Anschluß an Adorno, am Musikverständnis und Traditionsbegriff Schönbergs und Strawinskys exemplifiziert. Schönbergs Haltung wird zusammenfassend als „Selbstisolierung im Rahmen des Abstraktums Musik“ und diejenige Strawinskys als „Sprengung jener Abkapselung und einer gewissen realistischen

Öffnung“ aber „mit grundsätzlicher Leugnung evolutionärer Konsequenz“ bezeichnet (36). Beide Komponisten huldigen damit einem die politische Welt ausklammernden Idealismus. Im zweiten Teil seiner Ausführungen untersucht Mainka die wichtigsten literarischen Parallelerscheinungen solch „spätbürgerlicher“ Haltung auf deutschem Sprachgebiet, wobei er eine gewisse Parallelisierung Schönberg/Thomas Mann und Strawinsky/Hermann Hesse postuliert. Zu fragen wäre hier, ob dieses Bild nicht allzu einseitig von Thomas Manns *Doktor Faustus* bzw. vom *Glasperlenspiel* Hesses geprägt ist.

Mit der Frage *Welches war die ursprüngliche Folge in Schuberts Heine-Liedern?* befaßt sich Harry GOLDSCHMIDT. Nach sorgfältiger Abwägung der nicht immer eindeutig zu fixierenden biographischen Fakten kommt er anhand textlich-inhaltlicher und musikalischer Überlegungen zum einleuchtenden Schluß, daß Schuberts ursprüngliche Anordnung dieser Lieder derjenigen Heines, freilich unter Auslassung mehrerer Gedichte, entsprochen habe: *Das Fischermädchen – Am Meer – Die Stadt – Der Doppelgänger – Ihr Bild – Der Atlas*. Jedenfalls wird es sich lohnen, diese Folge auch praktisch im Konzert auszuprobieren.

Gestützt auf ihre Berliner Dissertation von 1970 untersucht Anneliese SCHNEIDER *Literarische Einflüsse auf Robert Schumanns ästhetische Anschauungen* und insbesondere die Beziehung Schumann-Heine. Ziel des Aufsatzes ist keineswegs etwa eine Harmonisierung der beiden Persönlichkeiten, sondern vielmehr ein Herausarbeiten der allgemeinen Grundprinzipien von Schumanns Anschauungen aufgrund der Gegensätze zu Heine (63). Die Autorin zeigt in überzeugender Weise, daß Schumann in seinen Vertonungen (insbesondere in der *Dichterliebe*) „die Heineschen Ansätze zum kritischen Realismus, zur Desillusionierung durch Harmonieauflösung eliminiert“ (72): „Das Subjekt der ‚Dichterliebe‘ söhnt sich letztlich mit den Widersprüchen des Lebens aus“ (76).

Der folgende Aufsatz von Gerd RIEN-ÄCKER *Zur Dialektik musikdramaturgischer Gestaltung* analysiert das zwölfte, vom Komponisten fast ausschließlich mit instrumentalen Mitteln gestaltete Bild aus Paul Dessaus 1969 entstandener Oper *Lanzelot*, welche mittels mythologischer und mär-

chenartiger Szenen den Sieg der sozialistischen über die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsordnung darstellt. Die von Brecht postulierte „*dialektische Dramaturgie*“, die von Rienäcker (und anderen) als „*dramaturgischer Kontrapunkt*“ textlicher, musikalischer und bildnerischer Ebenen beschrieben wird (81), bildet einen fruchtbaren Ansatzpunkt nicht nur für die im Mittelpunkt der Arbeit stehende, dem Realismus verpflichtete Opernszene, sondern, ganz allgemein, auch für Komponisten, Regisseure und für den sich mit der Operngeschichte befassenden Analytiker und Musikologen.

Exzerpte aus Hanns Eislers an Bertolt Brecht 1933–1936 geschriebenen Briefen mit sorgfältigen und aufschlußreichen Kommentaren von Eberhard KLEMM vermitteln ein anschauliches und teilweise neues Bild von Eislers musikalischen und zugleich stets auch politisch engagierten Arbeiten in der Emigration. Ein *In memoriam*-Anhang bringt die Bibliographie dreier im Jahre 1972 verstorbener Musikforscher: Ernest T. Ferand, Paul Nettel und Albert Wellek.

Kurt von Fischer, Zürich

Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, I. Band: Der Altargesang, 3. und 4. Teil: Die biblischen Historien, nach den Quellen hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Wilhelm THOMAS unter Mitarbeit von Carl GERHARDT (†). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974. Bd. I, 3: 6, 51, 201 S., Bd. I, 4: 6, 184 S.

Bei diesem zweibändigen Werk handelt es sich um einen teilweisen Reprint der Vorkriegsausgabe des *Handbuches der deutschen evangelischen Kirchenmusik*: Band I, 4 (*Die mehrstimmigen Sätze*) ist, abgesehen vom Inhaltsverzeichnis, völlig identisch mit der alten Ausgabe, Band I, 3 (*Die einstimmigen Weisen*) dagegen fügt dem Reprint des musikalischen Teils eine in fünf Abschnitte gegliederte, mehr als fünfzigseitige *Einführung* in die Historienkomposition, ein *Quellenverzeichnis* und einen reichhaltigen *Kritischen Bericht* samt *Literaturverzeichnis* hinzu. Erst mit dieser substanziell bedeutsamen Erweiterung und Ergänzung hat das vor mehr als 40 Jahren begonnene Werk seine Vollendung gefunden. Freilich ergeben sich aus diesem langwierigen Entstehungs-

prozeß auch Probleme: Die Redaktion der *Einführung*, an der sich neben Ameln, Gerhardt und Mahrenholz auch Günther Schmidt beteiligt hat, erstreckte sich, wie eine Anmerkung besagt, über fast dreißig Jahre. Dazu kommt, daß sich die endgültige Drucklegung und Publikation offenbar noch um weitere fünf Jahre (1969–74) verzögert hat. Eine solche „Leidensgeschichte“ hat fast zwangsläufig zur Folge, daß sowohl einzelne Daten der Einleitung wie auch die bibliographischen Angaben teilweise durch die Forschung überholt sind. Doch sei nachdrücklich festgehalten, daß hier nun endlich das Werk vorliegt, das eine zusammenfassende Übersicht und musikalisch zuverlässige Dokumentation über die deutschsprachigen Passionen und übrigen biblischen Historien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vermittelt.

Wie schon der Gesamttitel des mehrbändigen Werkes, *Handbuch*, aussagt, sind auch die zwei vorliegenden Bände primär auf die kirchenmusikalische Praxis ausgerichtet und enthalten deshalb ausschließlich deutschsprachige Stücke. Umso dankbarer ist man deshalb für die *Einführung*, welche diese von der Zielsetzung des Handbuches her zu rechtfertigende Einseitigkeit dadurch zu kompensieren vermag, daß sie nachdrücklich auf die Traditionszusammenhänge und auf die lateinischen Werke der vorreformatorischen und der reformatorischen Zeit verweist. Mit der Ausrichtung auf die Praxis hängt offenbar auch der Gesamttitel *Die biblischen Historien* zusammen. Hier wird bezüglich der Passion ein Problem sichtbar: Hat doch Walter Blankenburg zu Recht darauf hingewiesen, daß selbst in der lutherischen Kirche „*die Passionen keineswegs allgemein, sondern nur hin und wieder als Historien*“ bezeichnet wurden (MGG 6, 466). Immerhin haben die Herausgeber nicht nur die deutsche evangelische Terminologie der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, sondern auch den für die Geschichte der reformatorischen Passionen und Osterhistorien wegweisenden Johannes Bugenhagen auf ihrer Seite.

Es folgen nun einige Bemerkungen und Ergänzungen zu den in der Neuausgabe des *Handbuches* hinzugekommenen Abschnitten, wobei auch die Forschungsergebnisse mit einbezogen sind, die den Herausgebern 1969 noch nicht vorgelegen haben. Die Aufteilung des Passionsgesanges auf mehrere

Personen ist offenbar nur zögernd und allmählich eingeführt worden. Das bisher älteste nachweisbare Dokument hierfür ist das *Gros livre* der Dominikaner von 1254. Es ist nicht auszuschließen, daß die bekannte, in der *Einführung* (6*) zitierte Stelle aus dem *Rationale* des Durandus mit diesem zunächst auf den Dominikanerorden beschränkten und bald darauf auch im englischen Sarum-Graduale, freilich in wesentlich anderer Gestalt, nachzuweisenden Brauch zusammenhängt. An der Curia papalis jedoch ist, wie eindeutig aus dem *Ordo romanus XV* hervorgeht, die Passion bis gegen 1400 noch von einem einzigen Diakon vorgetragen worden. Keinesfalls aber lassen sich aus den nur Tonräume umschreibenden oder Vortragsarten bezeichnenden *litterae significativae* der frühen Quellen bestimmte Rezitationstöne erschließen, wie dies in Anmerkung 11 (7*) postuliert wird. Dagegen gibt es nicht „erst ab etwa 1300“ (11*) feste Notierungen des Passionstones. Dies geht eindeutig aus französischen Handschriften des späten 12. oder jedenfalls des frühen 13. Jahrhunderts hervor, wo der gegenüber dem von der Mitte des 14. Jahrhunderts an in Deutschland nachweisbare, von einem einzigen Diakon nur schwer zu bewältigende Ambitus *c-f* bloß die Oktave *d-d'* umfaßt. Eine gute Darstellung erfahren die Zusammenhänge von Mehrstimmigkeit und auf Quint-Quart-Oktavverhältnis gebrachten Rezitationstönen in der Passion und andern Lektionen schon des 14. Jahrhunderts (10*ff.). Doch bleibt merkwürdig, wenn auch vielleicht mit der Heilslehre des Passionsgeschehens zusammenhängend (*tristitia* und *gaudium*), daß solche Mehrstimmigkeit außerhalb der Passion fast nur bei Lektionen aus dem Weihnachtskreis bekannt ist. Daraus könnte möglicherweise der Schluß gezogen werden, daß mehrstimmige Turbae eben doch vielleicht erst im 15. Jahrhundert, d. h. zu einer Zeit, die ungefähr mit den ersten schriftlichen Dokumenten mehrstimmigen Passionsgesangs (Hss. Egerton und Füssen) zusammenfällt, in der Praxis üblich geworden sind. Zur englischen Passion (11*) ist ergänzend zu bemerken, daß sowohl die Egerton-Passion wie auch diejenige von Richard Davy, die übrigens durchaus auf dem Passionston des *Graduale Sarisburiense* beruht, in Neuausgaben

greifbar sind (G. S. McPeck, London 1963 und F. Ll. Harrison, *Musica Britannica*, XII, 1961!).

Im Mittelpunkt der *Einführung* (14* ff.) steht selbstverständlich die deutsche evangelische *Historie* des 16. Jahrhunderts. Soweit es sich um die sog. Walter-Passion handelt, stützen sich die Ausführungen auf die grundlegenden älteren, jedoch immer noch gültigen Arbeiten von Ameln und Gerhardt. In der These der Verwendung von Luthers Evangelionten für die frühen deutschen Passions-Turbae möchte ich, wie übrigens auch Werner Braun in seinem kürzlich erschienenen 4. Band der Walter-Edition (vgl. auch *Mf* 28 (1975), 234 ff.), der These von Mahrenholz zustimmen, die einen solchen Zusammenhang verneint (17*). Von Bedeutung ist sodann die Frage nach der Rolle Johann Walters. Im Hinblick auf die offenbar liturgisches Brauchtum schon des 15. Jahrhunderts widerspiegelnde Praxis eines ganz schlichten Note-gegen-Note-Satzes der Turbae ist Walter – auch hierin weiß ich mich einig mit Braun – nicht als Komponist, sondern vielmehr als Redaktor und Notator anzusprechen. Ähnliches gilt sicherlich auch für den anonymen Passions-Auszug (Bd. I, 4, S. 75 ff.) und für die ebenfalls anonyme Auferstehungshistorie (*ibid.*, 95 ff.), für welche Werke die Autorenfrage letztlich belanglos ist, da es sich nicht um „Opus-Musik“ im engeren Sinne des Wortes handelt.

In einem dritten Teil der *Einführung* werden mit großer Sorgfalt und Akribie die Rezitationstöne und Klauseln der einstimmigen Partien der Historien beschrieben und analysiert. (Im Sinne eines kleinen Nachtrages sei hier vermerkt, daß schon im *Gros livre* von 1254 nicht nur das „*Eli lama*“, sondern auch alle andern Worte Christi am Kreuz durch besondere Formeln ausgezeichnet sind und von einem andern Sänger als die übrigen Jesus-Worte gesungen werden.) Richtig ist sicherlich die zusammenfassende Feststellung der Autoren, daß, aufs ganze gesehen, die Geschichte der deutschen Passionshistorie, zumindest bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinauf, „nicht etwa eine kontinuierlich fortschreitende“ Linie darstellt, sondern vielmehr „Ausdruck wechselvoller Befruchtung verschiedener geistigen Strömungen“ und – so möchte ich beifügen – unter-

schiedlichen reformatorischen Brauchtums gewesen ist (43*).

Im Anschluß an die einstimmigen Weisen folgt auf den Seiten 145 bis 150 ein nützliches Quellenverzeichnis, dem einzig die bei Kade Seite 179 erwähnte und nach längerem Verschollensein heute wieder greifbare Hs. Wrocław (Breslau), mus. 11 beizufügen ist. Diese Hs. ist insbesondere dadurch bemerkenswert, daß sie als eine der frühesten (wenn nicht als früheste) den Turbae ein mehrstimmiges Exordium und Conclusio beifügt, wobei der Longavalsche Conclusio-Text „*Qui passus es pro nobis, miserere nobis*“ in ausgesprochen reformatorischer Weise zur *gratiarum actio* „*Danck sey dem Herrn . . .*“ umgeformt wird. Zum erstenmal (wohl zu Beginn der Dreißigerjahre) findet sich übrigens eine *gratiarum actio* als Passionsschluß in Sebald Heydens einstimmiger Liedpassion.

Viel wertvolles Material enthält der *Kritische Bericht* (151-198), der nochmals ein eindrückliches Zeugnis von der Vielfalt der Versionen und Bearbeitungen vor allem des Walterschen Passionsmodells ablegt. Die anschließende Bibliographie ist bis ca. 1965 nachgeführt. Deshalb fehlt u. a. auch die wichtige Arbeit von Theodor Göllner *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen* (Tutzing, 1969).

Über den musikalischen Teil, der ja aus der Ausgabe von 1938 unverändert übernommen worden ist, braucht nicht viel gesagt zu werden. Die Übertragungen in einer besonders für die Walterschen Modelle überaus sinnvollen Verkürzung der Notenwerte bringen zehn deutsche responsoriale Passionen, zwei dem Weihnachtskreis zugehörige Historien, drei Oster- und eine Johannes-Historie. An Komponisten sind vertreten: R. Michael, Joh. Walter, S. Besler, J. Meiland, Chr. Schultze, Th. Mancinus, B. Gesius, W. Rosthous, A. Scandello und E. Gerlach. Als einziges durchkomponiertes Werk erscheint am Schluß des Notenteils die musikalisch hochbedeutende Passion von Leonhard Lechner, die, im Gefolge der ihrerseits frei an Longaval-Obrecht anschließenden und mit Bugenhagen in direkter Verbindung stehenden Passion des Balthasar Harzer (Resinarius) den verkürzten Johannes-Text mit einzelnen Abschnitten der andern Evangelien verbindet. Besonders evident wird die Rückverbindung

zu der, ähnlich wie die Waltersche als Modell weiterwirkenden Passion Longavals im letzten Teil und in der Conclusio, wo der lateinische Text der ältesten *Summa passionis* von Lechner fast wörtlich ins Deutsche übertragen ist. Damit werden die vielen responsorialen Historien dieser mit Sorgfalt besorgten Edition in glücklicher Weise durch wenigstens einen Vertreter der für die Geschichte gerade auch der evangelischen Passion überaus wichtigen Passionsharmonie ergänzt. Dies hat die Lechner-Passion offenbar dem Umstand zu verdanken, daß sie schon im Druck von 1593 als *Historia* bezeichnet ist.

Kurt von Fischer, Zürich

The Creative World of Beethoven. Edited by Paul Henry LANG. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1970). (VIII), 291 S. [Paperback.]

In diesem Band sind die gewichtigen Aufsätze über Beethoven aus der Zeitschrift *The Musical Quarterly*, die zum Beethoven-Bicentennarium erschienen sind, in leicht zugänglicher Form zusammengefaßt worden. Der Text der betreffenden Beiträge wird auch im äußeren Arrangement mit Ausnahme kleiner Änderungen in den Titelei photomechanisch getreu wiedergegeben. Da dieser umfangreiche, speziell Beethoven gewidmete Band einer der führenden amerikanischen Fachzeitschriften hervorragende Beiträge enthält, wird besonders der Beethoven-Freund und -Kenner diese Taschenbuchausgabe gern in die Hand nehmen. Damit werden verschiedenartige Forschungen anglo-amerikanischer Musikwissenschaftler – dem allgemeinen Zeitrend folgend – einem breiten Publikum schnell zur Verfügung gestellt, das solche im Preis niedrigen Bücher bevorzugt. Diese Publikation enthält neben Studien über Skizzen Beethovens, nämlich von Joseph Kerman, Boris Schwarz, Alan Tyson und Lewis Lockwood, auch umfassende und tiefgründige Deutungen einzelner Werke durch F. E. Kirby (Pastoralsymphonie) Philip G. Downs (*Eroica*) und besonders durch Warren Kirkendale (*Missa solemnis*), dessen historisch großräumiger Aufsatz auch im Beethoven-Symposium Wien 1970, Bericht, Österr. Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse

Sitzungsberichte, 271. Bd. Wien 1971 (Veröff. der Kommission für Musikforschung herausgegeben von Erich Schenk H. 12), S. 121-158 veröffentlicht worden ist, sowie Untersuchungen über allgemeinere Themen von Dénes Bartha, Edward T. Cone, Paul Henry Lang, Rey M. Longyear, Alfred Mann, Maynard Salomon und Alexander L. Ringer, der auf überraschend viele thematische und strukturelle Übereinstimmungen von Beethovens Klavierwerken mit Stücken der in London lebenden Pianisten des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts aufmerksam macht. Myron Schwagers Überlegungen, die ihn zu dem Schluß führen, Beethoven habe selbst sein *Septett* op. 20 für Harmoniemusik arrangiert, weisen wieder einmal darauf hin, wie wenig Gesichertes gerade über Beethovens frühe Handschrift bekannt ist; erst durch Spezialforschungen wird die Beseitigung dieses Desideratums gelingen und wird schließlich auch Klarheit über einzelne Echtheitsfragen gerade im Frühwerk Beethovens erlangt werden können.

Hubert Unverricht, Mainz

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg FEDER. Band 2 und 3. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969/1970 und 1973/1974. 335 und 352 S.

Mit dem zweiten und dritten Band hat sich diese Reihe, deren Hefte – wie es sich als angemessen und zweckmäßig erwies – je nach den vorliegenden Forschungsarbeiten und nicht zwangsweise in bestimmten Zeitabständen erscheinen –, endgültig als ein Sammelbecken für Untersuchungen zum Werk Joseph Haydns erwiesen. Der dritte Band enthält Glückwünsche von Günter Henle und Georg Feder zum 80. Geburtstag von Friedrich Blume, der das Joseph Haydn-Institut e. V. in Köln mitbegründet und über etliche Jahre als Vorstandsvorsitzender geführt hat. Wenn auch die Arbeiten der Angehörigen des Haydn-Instituts an der bereits auf 48 Bände angewachsenen Haydn-Gesamtausgabe mit Aufsätzen zu Quellenfunden, ihren Bewertungen und Schlußfolgerungen für Echtheits- und Chronologiefragen nach wie vor im Mittelpunkt stehen, so sind doch auch interpretatorische und biographische Beiträge wohl dosiert aufgenommen worden, die insgesamt nicht

nur neue Einblicke gewähren, sondern ebenso ein abgerundetes Abbild in die immer stärker gewordenen Bemühungen um die Erfassung, Sichtung und Deutung des Werkes von Joseph Haydn geben. Unmöglich sind die durchwegs wertvollen Aufsätze hier alle im einzelnen aufzuführen, die sich vielleicht in folgende Gruppen einteilen lassen: Neben ausführlichen und grundlegenden Übersichten über einzelne WerkGattungen Haydns wie die von Becker-Glauch über Haydns Kirchenmusik, Georg Feder über die frühen Klaviertrios, Sonja Gerlach über die Sinfonien der siebziger und achtziger Jahre, Günter Thomas über die Tanzmusik stehen interpretatorische, die Haydn-Pflege, Einzelwerke oder allgemeine Fragen betreffende Abhandlungen wie z. B. von Gerhard Croll über *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, Gernot Gruber über die Marionettenoper, Hans Jörg Horn über den kunsttheoretischen Hintergrund der *Schöpfung*, C.-G. Stellan Mörner über Haydniana in Schweden, Leopold Nowak über Skizzen zur Londoner Sinfonie Hob. I:99 und Ernst Fritz Schmid über Flötenuhrstücke. Selbst echte Überraschungen sind zu finden wie etwa der Nachweis durch Rudolf Angermüller anhand von entdeckten Autographen Neukomms, wie umfassend dieser an den unter dem Namen Joseph Haydns herausgekommenen schottischen Liedern mitgearbeitet hat, so daß sich die Frage nach der angemessenen Autorenangabe für viele Lieder stellt und weitere Konsequenzen zu erwarten sind. Auch Feder bestätigt in einer Untersuchung der apokryphen Streichquartette (3. Bd., S. 131) die vermutliche Autorschaft von Roman Hoffstetter für die bisher als op. 3 Haydn zugeschriebenen Streichquartette, unter denen die populäre Serenade in F-dur vorkommt. Bei der wohl etwas zu weit gehenden Notiz von Thomas „Die ‚Londoner Menuette‘ gibt es also, wenigstens vorerst, nicht“ (3. Bd., S. 10) könnte nach dem Motiv dieser Formulierung gefragt werden. Daß Haydn in oder wenigstens für London Menuette geschrieben hat, darf als gesichert gelten, bezweifelt letztlich auch Thomas nicht (vgl. S. 28), nur ist zur Zeit noch ziemlich ungewiß bzw. noch nicht gesichert, welche Werke insgesamt dem Engländeraufenthalt zugeordnet werden können. Eine Spezialstudie über „Haydn's Hornists“

von Paul Bryan gibt eine aufschlußreiche Übersicht, welche Werke von Haydn für bestimmte Musiker komponiert wurden.

Einen großen Teil des umfangreich gewordenen dritten Bandes nimmt die Haydn-Bibliographie von A. Peter Brown und James T. Berkenstock in Zusammenarbeit mit Carol Vanderbilt Brown ein. Seit dem Haydn-Bicentenario 1932 ist, abgesehen von MGG, Artikel *Haydn*, eine Zusammenfassung der entsprechenden Literatur über Joseph Haydn nicht mehr veröffentlicht worden. Die hier vorgelegte Bibliographie schließt eine Lücke und gibt eine geeignete Grundlage für spätere Ergänzungen ab, die zweckmäßig in den Haydn-Studien selbst erscheinen könnten. Die Zusammenstellung der Titel der Publikationen einschließlich des Jahres 1972 ist fleißig und zuverlässig erfolgt. Sicherlich wäre es möglich, einzelne Aufsätze in musikalischen Fachzeitschriften noch zu ergänzen, etwa den Bericht über einen Besuch bei Haydn 1805 in *The Monthly Magazine* (Vol. 32, Part II, 1811, S. 243-254), den Aufsatz von L. von St(etter), *Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen (Allgemeine Musikalische Zeitung, 6. Jg., Febr. 1871, Sp. 81-86 u. 97-101)* und die drei folgenden selbständigen Drucke: 1. Gustav Hagemann, *Zauber der Musik. Ein Zuruf an die Künstler beym Anfang des neuen Jahrhunderts. Bey der Aufführung der Schöpfung entworfen und hernach verfertigt* (Breslau gedruckt bei Grasses sel. Erben [1801, 8 S.]); 2. und 3. die beiden in der Niederlausitzschen Landesbibliothek in Görlitz unter Ritter von Lucan registrierten zwei Veröffentlichungen: *Denkschrift zur 25-jährigen Jubelfeier der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, durch Aufführung der Schöpfung am 5. November 1837* (Wien 1840) und ferner *Das Haydn-Fest in Wien, Am 1. Junius 1840* (Wien gedruckt bey den Edlen von Ghelen'schen Erben 1840). In einer späteren Erweiterung könnten nicht allein solche bisher nicht erfaßten Aufsätze und seltenen Publikationen, sondern auch – vielleicht nur in einer zu erreichenden Auswahl – wichtige Rezensionen und Nachrichten sowie bedeutsame allgemeine Studien und Abhandlungen aufgenommen werden, die für das Haydnverständnis von

einigem Belang sind wie etwa Wilhelm Heinrich Riehls Kapitel „*Die göttlichen Philister*“ im 1. Band seiner *Musikalischen Charakterköpfe*.

Werk-, Namen- und Sachregister schließen die beiden Bände der Haydn-Studien sinnvoll ab, die sich nun als ein wertvolles und nicht mehr wegzudenkendes Organ der Haydn-Forschung erwiesen haben, auch wenn – wie eine Kontroverse von Jens Peter Larsen im Mozart-Jahrbuch 1971/72 gezeigt hat – von dieser Publikation in einzelnen Punkten vielleicht ein Anstoß zu einer weiteren Auseinandersetzung ausgehen sollte. Gehört ein solcher möglicher Widerspruch nicht auch zur lebendigen Wirksamkeit einer guten wissenschaftlichen Veröffentlichung?

Hubert Unverricht, Mainz

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band II. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von K. v. FISCHER, E. LICHTENHAHN und H. OESCH. Red. von V. RAVIZZA. Bern-Stuttgart: P. Haupt 1974. 156 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie III. Vol. 2.)

Der hier vorgelegte Sammelband umfaßt, von einer einzigen Ausnahme abgesehen, Studien aus dem Bereich der historischen Musikwissenschaft. Dabei reicht der Kreis der Themen von der Musiktheorie des hohen Mittelalters bis zur Musik und Musikkritik des 20. Jahrhunderts. Der Schlußbeitrag greift – mit deutlichem ethnomusikologischem Schwerpunkt – das übergreifende Problem der Analyse von Musik auf.

Max HAAS befaßt sich mit dem Schlußabschnitt des sog. Mailänder Organum-Traktats, den Eggebrecht und Zamminer in kommentierter Neuausgabe mit Übersetzung vorgelegt haben. Die Ausführungen des Autors sind im wesentlichen eine Auseinandersetzung mit Zaminers Interpretation dieses „*Epilogs*“ als einer „*dialektischen Rechtfertigung*“, wobei das besondere Augenmerk der Darstellungsweise in Form eines formal-logischen Beweisganges gilt. Karin PAULSMEIER liefert eine Studie zum Akzidentienproblem in den Motetten des Cod. Bamberg (Mitte 13. Jh.). Aus kritischer Distanz zu früheren Arbeiten von Apel und Lowinsky gewinnt sie neue Er-

kennnisse über die Geltungsdauer sowie über Möglichkeiten der Ergänzung von Akzidentien. Franz GIEGLING untersucht in einem kurzen Beitrag das barocke Gestaltungsmittel der „*Perfidia*“. Aufgrund eines neu aufgefundenen Torelli-Autographs arbeitet er die Wesensmerkmale dieses „wohl zunächst improvisatorischen Elements“ heraus, das bis zu J. S. Bach weiterverfolgt werden kann. J.-J. EIGELDINGER erarbeitet anhand von Äußerungen der Zeitgenossen und Schüler Chopins die Auffassung dieses Komponisten über musikalischen Vortrag. Er vermag nachzuweisen, daß Chopin in wesentlichen Punkten seiner Musikauffassung „*fidèle à l'esthétique baroque*“ blieb. Als Brücke zwischen der barocken Vortragslehre und der eigenen Anschauung erweist sich die Lehre des „*bel canto*“, für die Tosis *Opinioni* (1723) grundlegend waren. Victor RAVIZZA unterzieht, ausgehend von den Brahms-Studien W. F. Kortes, den 1. Satz der c-moll-Sinfonie von Brahms einer eingehenden Analyse. In den Mittelpunkt rückt das Problem der Sonatensatzform bei Brahms: die Kollision von „*Kontrastdualismus*“ der Form und „*substanzuniformer Struktur-bildung*“. Der Autor kommt zu ähnlichen „*Korrekturen am Brahmsbild*“ wie die fast gleichzeitig und unabhängig von diesem Aufsatz entstandene Studie Klaus Stahmers (Mf 1972). Theo HIRSBRUNNER versucht, den von Mallarmé inspirierten Gedanken einer „*musique du silence*“ mit dem französischen Wagnerismus vor 1914 zu konfrontieren, ihn „*durch den Wagnerismus hindurch*“ zu sehen. Von hier aus interpretiert er Debussys Musik (insbesondere *Pelléas et Mélisande*) überzeugend als eine „*revolution préparée dans le silence*“. Willi SCHUH widmet dem Liedschaffen des Proust-Freundes Reynaldo Hahn eine längere Studie. Der Altersgenosse Ravels (*1875) zählt zu der Gruppe der „*Vernachlässigten und Halbvergessenen*“ unter den französischen Komponisten zu Beginn unseres Jahrhunderts, deren Werk – hiervon vermag der Autor den Leser durch seine Analysen zu überzeugen – mehr Beachtung verdient. Andres BRINER sucht in seinem Beitrag, der von der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts ausgeht, nach Möglichkeiten der Begegnung zwischen Musikwissenschaft und Musikkritik. Er beklagt, daß

die Musikwissenschaft die Herausforderung durch die neue Musik nicht angenommen habe, daß sie ein Vakuum gelassen habe, in das die „*künstlerisch oder politisch orientierte Soziologie*“ eingeflossen sei. Man wird dem Autor Recht geben müssen: „*Für die Musikkritik wäre es vorteilhafter, wenn sie sich . . . auf eine bereite Musikwissenschaft beziehen könnte*“. Zygmunt ESTREICHERS Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den der Autor 1968 an der Universität Basel gehalten hat. Es geht um Probleme der Analyse, insbesondere der Analyse des „*sous-entendu*“. Als Beispiele dienen Gesänge der Yuma-Indianer (Süd-Kalifornien) und der polnische Volkstanz Krakowiak. Das „*sous-entendu*“ ist mehr als die musikalisch-rhetorische Figur der Ellipse: Es ist nicht nur „*tension entre l'attendu et le réalisé*“, sondern auch „*absence agissante*“, anders ausgedrückt: „*présence active de l'in audible*“ in der Musik.

Der sorgfältig redigierte Band bietet, trotz des sehr unterschiedlichen Gewichts der in ihm enthaltenen Beiträge, in vielen Punkten wertvolle neue Erkenntnisse und beachtliche Ansätze zur Neuinterpretation einiger musikwissenschaftlicher Probleme.

Dietrich Kämper, Köln

MARTIN ELSTE: *Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie 1848-1973. Teil A, Hauptband: Systematische Bibliographie und Register. Teil B, Anhang: KWIC-Index. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 268 und 147 S.*

Der Versuch, eine musiksoziologische Bibliographie mit dem Anspruch auf Lückenlosigkeit oder – wie ihr Verfasser es ausdrückt – „*mit dem Ziel der Erfassung der Totalität*“ (S. 9) zusammenzustellen, erscheint ebenso mutig wie gewagt; das Unternehmen imponiert und weckt Mißtrauen zugleich. Ein vollständiges Literaturverzeichnis ist in jedem Fall längst fällig: zwar finden sich bibliographische Notizen in mehreren musiksoziologischen Arbeiten, und ein längerer Forschungsbericht erschien 1966 in *Acta Musicologica*, aber alle bisherigen Zusammenstellungen fußten auf einer mehr oder minder motivierten Auswahl.

Der Leser braucht nicht lange zu blättern, um festzustellen, daß sein Mißtrauen

gegenüber dem Totalitätsanspruch des neuen Verzeichnisses begründet ist. Auf's Geratewohl mag er die beiden Anfangsbuchstaben L und M nehmen, um das Feld der Stichproben abzugrenzen. Nach dem Vergleich ergibt sich eine beträchtliche Fehlliste, die u. a. folgende – für die Sozialgeschichte der Musik nicht unwichtige – Arbeiten umfaßt:

A. LANGE-SEIDL, *Der germanische Zaubersänger und Spielmann* (Diss. München 1944); M. LICHTENFELD, *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850* (1967); W. LIEBIG, *Die Preisentwicklung in der Klavierindustrie* (Diss. Rostock 1923); die sozialgeschichtlich äußerst aufschlußreichen Schriften von FRANZ LISZT, etwa über *Die Stellung der Künstler und ihr Verhältnis zur Gesellschaft*; A. B. MARX, *Denkschrift über Organisation des Musikwesens im preußischen Staate* (1848); H. MATZKE, *Musikinstrumentenindustrie* (im Handwörterbuch der Sozialwissenschaften 1961); L. MEINARDUS, *Des einigen deutschen Reiches Musikzustände* (1873); C. MEY, *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst* (1892); A. MÖNCKEBERG, *Die Stellung der Spielleute im Mittelalter* (Diss. Freiburg i. Br. 1910); H. J. MOSER, *Die Musikergewerkschaften im deutschen Mittelalter* (Diss. Rostock 1910); J. MÜLLER-BLATTAU, *Zur Geschichte der musikalischen Gesellschaftsformen* (1930).

Wem die beiden Kontrollbuchstaben als empirische Basis nicht genügen, mag seinen Blick weiter schweifen lassen. Er wird entdecken, daß sämtliche Schriften von ALEXANDER WEINMANN im Verzeichnis von Martin Elste fehlen; sie sind jedoch im Blick auf die Geschichte des Verlagswesens und des Musikalienhandels von überaus großer Wichtigkeit. Nicht zu kennen scheint Elste auch die Monographie, auf welche die bewußt musiksoziologische Betrachtungsweise zeitlich überhaupt zurückgeht: KARL BÜCHERS *Arbeit und Rhythmus* (1. Auflage 1896). Das Urteil erscheint daher gerechtfertigt, daß eine Bibliographie, wie sie Martin Elste vorgeschwebt hat, nur die Leistung einer Arbeitsgruppe, nicht eine des einzelnen sein kann.

Band B des Verzeichnisses enthält die Schlüsselwörter der angegebenen Titel und erleichtert somit den Umgang mit der Bibliographie. Weit entfernt davon, vollständig

zu sein, empfiehlt sich letztere dennoch bei jeder künftigen musiksoziologischen Arbeit.

Tibor Kneif, Berlin

Quellentexte zur Musikpädagogik. Hrsg. von Walter HEISE, Helmuth HOPF, Helmut SEGLER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 372 S.

Die musikpädagogische Diskussion der letzten Jahre gefiel sich nicht selten in einer geradezu aufklärerischen Attitüde der facheigenen Vergangenheit gegenüber. Kritische Distanz zur Geschichte schien geboten, um zu neuen Ufern zu gelangen; nur zu leicht verzerrte sich indessen die Perspektive, besonders wenn diese Haltung in Geschichtsfeindlichkeit umschlug. Freilich – der Blick zurück ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden, kommt man doch an ältere Quellen häufig nur mühsam heran. In der Absicht, dem abzuweichen, entstand die vorliegende Sammlung von Quellentexten.

Wie die Herausgeber betonen, haben sie sich bemüht, „*Quellen mit einem Optimum an zeittypischer Aussage vorzulegen*“. Dem Nachwort zufolge wurden nur Texte aus der Zeit bis 1961 aufgenommen; tatsächlich finden sich jedoch auch Texte, die 1962 und 1965 erschienen sind. Die Anordnung erfolgt unter dem Gesichtspunkt: I. Grundsätzliche Erwägungen zum Fach, II. „Methodische“ Überlegungen, III. Historische Situationen des Fachs, wobei sich Überschneidungen aus der Komplexität der Texte ergeben.

Über die Auswahl der Quellen kann man im einzelnen natürlich verschiedener Meinung sein. Beispielsweise ist nicht recht einzusehen, was die Rezension von Joachim-Ernst Berendts Buch *Der Jazz* mit „*grund-sätzlichen Erwägungen zum Fach (Musikpädagogik)*“ zu tun haben soll. Auch mag der eine bedauern, daß die nationalsozialistische Zeit unterrepräsentiert ist, der andere wird das Fehlen ausländischer Quellentexte bemängeln. Alles in allem vermittelt die Sammlung ein vielfarbiges Bild musikpädagogischen Denkens, das geprägt ist durch Namen wie Hermann Kretzschmar (hier vertreten mit seinem zeitgeschichtlich bedeutsamen Beitrag *Ein englisches Aktenstück über den deutschen Schulgesang [1881]*), Fritz Jöde, Leo Kestenberg, Richard Münich, Richard Wicke, Georg

Götsch, Theodor Warner, Theodor W. Adorno (dessen *Thesen gegen die „musikpädagogische Musik“* Aufnahme fanden) und Wilhelm Twittenhof, um nur einige zu nennen.

Beim Lesen wird einem bewußt, wieviel junger Wein doch eigentlich heute in alte Schläuche gefüllt wird. Bedenklicher ist freilich – und dafür bringt die vorliegende Sammlung mehr als genug Belege – die starke ideologische Anfälligkeit und Abhängigkeit der Musikpädagogik. Musikpädagogische Tränen vergießen könnte man schließlich (falls einem überhaupt an pädagogischer Praxis gelegen ist) bei dem Gedanken an die Bruchlandungen euphorischer musikpädagogischer Höhenflüge auf dem steinigem Boden des normalen Schulbetriebs.

Nach den Worten der Herausgeber wendet sich diese Quellensammlung vornehmlich an Studierende der Musikpädagogik. Hinweise zur Person des jeweiligen Verfassers hätten es ihnen erleichtert, Ausgangspositionen, Zusammenhänge und Tendenzen zu erkennen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

J. H. A. ENGELBREGT O. F. M. – TILMAN SEEBASS: *Kunst- en muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert (1973). 48 S.

Das mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Bändchen bildete die Festgabe anlässlich der Feier des 200jährigen Bestehens der Genootschap van kunsten en wetenschappen zu Utrecht. Es ist dem international bekannten Kunstwerk dieser Stadt gewidmet, jenem karolingischen Psalterium, das um 850 in Hautvillers/Reims geschrieben wurde und heute nach Utrecht, wohin es im 18. Jahrhundert gelangte, benannt wird.

Pater Engelbregt behandelt in seiner Studie (*Opmerkingen over stijl en iconografie van het Utrechts Psalterium*), die auch zahlreiche Vergleichsabbildungen aus anderen Quellen bringt, vor allem Aspekte der Ikonographie dieser Handschrift – z. B. neue Bildtypen, topographische Darstellung, Einflüsse literarischer Traditionen (der Schriften Augustins) – und ihre theologische Stellung und Bedeutung (im Vergleich mit dem Stuttgarter Psalter, der wichtigsten weiteren zeitgenössischen Quelle).

Tilman Seebass gibt in seinem knappen Beitrag (*Die Bedeutung des Utrechter Psalters für die Musikgeschichte*) einen „Einblick in die musikhistorische Betrachtungsweise des Utrechter Psalters“ – eine moderne Betrachtungsweise, die, initiiert durch Reinhold Hammersteins Forschungen, nicht bloße instrumentenkundliche Details aus den Bildern gewinnen will, sondern dem „Problem der Realitätsgrade“ der Musikdarstellungen, dem Problem ihres Bezugs zur zeitgenössischen Musizierpraxis auf der Spur bleibt. (In diesem Zusammenhang ist auf Seebass' großangelegte Arbeit *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Bern 1973, zu verweisen.) In dieser Hinsicht ist der Utrechter Psalter, der „eine Zahl und Vielfalt von Musikdarstellungen bietet, die von keiner anderen Quelle des frühen Mittelalters erreicht wird“, besonders interessant, da seine Illustrationen – was übrigens nicht nur für die Musikdarstellungen gilt – „sehr wörtlich beim Text“ bleiben; die berühmte „Szene“ mit der Wasserorgel (zu Psalm 150) stellt Seebass so in einen Zusammenhang mit der tatsächlichen Bedeutung der Orgel in der Karolingerzeit und ihrem „neuen Symbolwert“.

Wolfgang Dömling, Hamburg

REINHOLD SCHMITT-THOMAS: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798-1848)*. Frankfurt a. M.: Kettenhof Verlag 1969. 787 S. (*Kultur im Zeitbild*. 1.)

Diese höchst ernsthafte Bereicherung des Wissens über die Musikmediengeschichte dürfte zu den bemerkenswertesten musikwissenschaftlichen Publikationen dieses Genres zählen. Den Mut zu einem Thema mit wenig literarischen Vorstudien lohnte der größere Arbeitsspielraum, die Beschränkung auf die aktuelle Konzertkritik rechtfertigte sich aus der musikpublizistischen Situation des beginnenden 19. Jahrhunderts, der immense Arbeitsaufwand, der vom Verfasser verlangt wurde, steht in einem ausgewogenen Verhältnis zu den vorgelegten Ergebnissen. Der Umfang von rund 800 Seiten darf nicht stören. Mediengeschichtliche Arbeiten von solcher Systematik verlangen nun einmal ihren Raum. Schmitt-Thomas behandelt Theorie, Methode und

Geschichte der Musikkritik sowie Konzertgeschichte und Geschichte der Periodika, um dann im Spiegel von vier Perioden Allgemeine musikalische Zeitung jeweils Zeitkritik, Werkkritik und Aufführungskritik in den deutschen Städten und Residenzen detailliert zu verfolgen. Nützliche Tabellen, Diagramme, Aufrisse und Verzeichnisse runden ein Buch ab, das mit Liebe und Fleiß gut geschrieben wurde und sich würdig neben Ehinger und Bigenwald stellt.

Man kann dies mit Bewunderung zur Kenntnis nehmen und trotzdem genötigt sein, unabhängig von allem Vortrefflichen im Detail wegen der methodisch bedingten, nahezu zwangsläufigen Akzentverrückung Bedenken anzumelden. Sie beziehen sich, ohne die statistischen Leistungen dieser Arbeit anzutasten, auf die fehlenden philosophischen Grundlagenkenntnisse und die mangelhaften sprachwissenschaftlichen Voraussetzungen, auf die unzureichende publizistische Breitenkenntnis und auf den mitunter tendenziösen Ansatz. Steht die Systemgeschichte der Musikkritik in engster Korrespondenz mit der allgemeinen Philosophiegeschichte, so erwächst letztlich erst aus der richtigen Zuordnung der tatsächliche Stellenwert von Zeitung oder Kritiker. Schmitt-Thomas findet zwar den Namen Kant und er erwähnt ihn, aber er verbindet damit keine Vorstellung. Er sieht richtig, daß Nägelis Normen ohne Wirkung bleiben, aber er weiß nicht warum. Er erkennt den unleugbaren Verfall der Zeitung und muß kausal-mechanisch erklären, was in Wirklichkeit der Beibehaltung kantianischer Orientierungsdaten in einer Schelling, dann Hegel freundlichen Systementwicklung zuzuschreiben war, nämlich weiterhin Philosophie als Vernunftkenntnis der Dinge durch Begriffe zu bestimmen und im Widerspiel von apriorischen und aposteriorischen Begriffen Kunstkritik auf das Fundament des Geschmacks zu verweisen – was nach 1820 in der Tat nicht mehr ging, sondern zu weltfremden oder besser umweltfremden Urteilen führte. Das terminologische Verfahren kommt hinzu. Die schwerwiegende Begriffsinhaltsverschiebung über anderthalb Jahrhunderte deutscher Sprachentwicklung hin spielt für Schmitt-Thomas keine Rolle. Er nimmt die Begriffssprache von 1800 oder 1830, als sei sie eben erst in die Maschine diktiert worden, kein Wunder, daß er un-

bekümmert allerneueste Definitionsversuche auf die Zeitungssituation von 1800 anwendet, ein kaum noch ernsthaft zu diskutierendes Verfahren. In diesem Zusammenhang kann man über den umständlichen Nachweis nur noch den Kopf schütteln, die Rochlitz-Zeitung sei keine Zeitung, sondern eine Zeitschrift und Schumann viel „*ehrlicher*“ (!) bei der Benennung seines Blattes gewesen (S. 64/65). Als ob Zeitung im Jahre 1798 ein gängiger Ausdruck für ein Druckerzeugnis gewesen wäre und nicht vielmehr schlicht 'Nachricht' bedeutet hätte! Als ob die für das 20. Jahrhundert gewonnene Unterscheidung von Zeitung und Zeitschrift für das 18. Jahrhundert auch nur die geringste Bedeutung gehabt hätte! Stolpert Schmitt-Thomas doch schon im Buchtitel, wenn er hier und darüber hinaus von der 'Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung' wie von einem zusammengehörenden Wortgebilde spricht, während die Bedeutung der Zeitung im Gegensatz zu den Berliner und Wiener Produkten doch gerade darin lag, eben keine 'Leipziger', sondern eine 'Allgemeine musikalische Zeitung' gewesen zu sein. Von daher gesehen war die Blattbenennung Schumanns in der Tat ein klares, gegen die Konkurrenz gerichtetes Programm, das sich den Spezialisierungstendenzen der unruhigen dreißiger Jahre anschloß.

Über diese Unerfahrenheit hinaus wird der Ansatz der Arbeit dort fragwürdig, wo es um die Wertungen geht. Natürlich ist es seine Sache, die Bedeutung eines Kritikers in seiner Urteilsentschiedenheit und nicht in der überzeitlichen Richtigkeit des Urteils zu sehen. Hierin spiegelt sich der Einfluß der heutigen Frankfurter und Berliner Kritik, der er unterliegt. Hier geht es ums Durchsetzen, ums Rechthaben und Rechtbehaltewollen, es geht um die Richtung, und wenn die nicht stimmt, wird Kritik zur höhnenden oder wegwerfenden Interessenpolitik. Diese Form der Kritik hat es zu allen Zeiten gegeben, auch in der Rochlitz-Zeitung. Weil Schmitt-Thomas aber seine Bewunderung jenen Kritikern schenkt, die möglichst gnadenlos mit Künstlern ins Gericht gehen, ohne auch nur ein einzigesmal die Gegenprobe zu stellen, ob zu solch hartem und entschiedenem Urteil im Guten wie im Bösen objektiv Grund vorhanden war, gelangt er zu einer Umkehrung der historischen Realität, der man in einigen Fällen

nur noch fassungslos gegenüberstehen kann. Hier rächt sich, daß Schmitt-Thomas bei aller Rehabilitierung der Tageskritik doch nicht weit genug ging und sich auf die Fachzeitungskritik beschränkte. Genau das ist der Kardinalfehler, der ihn dort, wo er über die statistischen Verdienste hinaus zur Einzelwertung gelangen möchte, platterdings auf falschen Kurs geraten läßt. Die Kritikerpersönlichkeiten bleiben als solche unerkannt. Indem sich Schmitt-Thomas dazu auf die Konzertkritik verläßt, also auf eine Meinungssache, die aus der Zeitung allein gar nicht nachprüfbar ist, muß er den Kritiker so nehmen, wie er sich selber gibt. So kann Schmitt-Thomas etwa den Kasseler Kritiker 'Otto Kraushaar „zu den besten Kritikern der Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (S. 643) zählen und gleichzeitig ehrlich genug zugeben, nichts über ihn zu wissen. So kann er Schladebach aus Dresden bewundern und den Berliner Gentleman-Kritiker Schmidt mit seinen ungezählten Verdiensten belächeln, nur weil er den harmlosen Mozart-Bearbeitungsticker Schmidts über Gebühr wichtig nimmt. Was in Wirklichkeit davon zu halten ist, erfährt man aus der musikkritischen Alltagsrealität Kassels, Dresdens oder Berlins, auf die sich Schmitt-Thomas nirgends bezieht und die auch nicht Gegenstand seiner Arbeit sein konnte. Der Philister-Kritiker Kraushaar auf seinem 'tonischen' Steckenpferd und mit seinen Schwulst-Tiraden, der Negationskritiker Schladebach mit seinen entsetzlichen sächsischen Kanzleiperioden, der zwischen spätem Beethoven und Liszt so ziemlich alles niedersäbelte, was ihm vor die Klinge kam – und dagegen Schmidt, der als ehrenwertester Berliner Kritiker früh die Bedeutung Carl Maria von Webers erkannte und Jahre später als erster die Leitmotivtechnik bei Wagner entdeckte und im übrigen sein Handwerk als Künstlerförderung verstand: von all diesen Dingen weiß Schmitt-Thomas offensichtlich nicht genug. Indem er in den falschen Kritikern die letzten kritischen Lichtblicke einer vom Untergang bedrohten Zeitung sieht, kehrt er die musikkritische Realität geradezu um: die Allgemeine musikalische Zeitung stand vor dem Ende, als sie sich genötigt sah, gerade diese Kritiker einzusammeln, die sonst niemand mehr haben wollte, und nicht umgekehrt; sie regenerierte sich keineswegs, als sie abgelegte Kleider erwarb.

Das mag so klingen, als sollten dem Buch wesentliche Verdienste abgesprochen werden. Das Gegenteil ist der Fall. Diese Arbeit ist so wichtig und dabei so zentralgelagert, daß sie den Wert eines Nachschlagewerks besitzt. Um so mehr müssen ihre Grenzen klar sein und die Ansätze fürs Weitermachen.

Helmut Kirchmeyer, Düsseldorf/Aachen

REINHOLD WEYER: Der Musikunterricht in den Kölner Volksschulen im 19. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag 1972. 300 S., 55 S. Anhang. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 96.)

Die vorliegende quellenkundliche Schrift untersucht erstmalig speziell die Geschichte des Musikunterrichts an den Volksschulen einer Stadt im Zeitraum des 19. Jahrhunderts und läßt im Vergleich zu ähnlichen Arbeiten überregionale und außerhalb der Volksschule angesiedelte Themenbezirke unberücksichtigt. Sie gewinnt dadurch wegen ihres exemplarischen Charakters für die Geschichte der Schulmusik innerhalb des Studienplanes Musik in der Lehrerbildung an Pädagogischen Hochschulen ganz besonderes Interesse.

Die Darstellung Weyers stützt sich hauptsächlich auf Berichte und Notizen in den Akten des Historischen Archivs der Stadt Köln, der Archive der Erzdiözese und der Evangelischen Gemeinde Köln, während die Bestände der Staatsarchive Düsseldorf und Koblenz offenbar weniger ergiebig waren und bedauerlicherweise die Akten des preußischen Unterrichtsministeriums in den Archiven der DDR nicht eingesehen werden konnten.

Fünf Entwicklungsphasen belegt der Verfasser für den Gesangunterricht der Volksschulen der Stadt Köln im 19. Jahrhundert: Einem „*trostlosen Zustand*“ am Ende des 18. Jahrhunderts, der den Gesangunterricht ausschließlich im Dienste der religiösen Bildung sieht, folgt die Periode der französischen Besetzung des linken Rheinufer (1794-1814). „*Mit dem Wegfall des Religionsunterrichts hatte die Musik ihre Legitimation als Unterrichtsfach verloren.*“ Das zeitliche Zusammenfallen des Wechsels der politischen Verhältnisse im Jahre 1814 mit dem Bekanntwerden der Pestalozzischen Ideen und insbesondere mit der *Gesangbildungslehre nach Pestalozzi-*

schen Grundsätzen (Pfeiffer/Nägeli, 1810) brachte auch in Köln eine Phase stürmischer Entwicklung mit sich, wobei Natorps *Anleitung zur Unterweisung im Singen* (1813), eine auf den früher einsetzenden Liedgesang fixierte Modifikation der Nägelischen Gesanglehre, allgemein als methodischer Leitfaden gedient zu haben scheint. Auf dem Hintergrund der politischen Ereignisse von 1848 wird diese „emanzipatorische Entwicklung des Unterrichtsgegenstandes Musik“ durch die einschneidende Reglementierung der 1854 erlassenen Stiehl'schen *Regulative* zugunsten des Vorrangs von Kirchenchorälen und vaterländischen Liedern abgebrochen. Erst die Gründung des Deutschen Reiches und die danach in Kraft gesetzten *Allgemeinen Bestimmungen* (1872) des Ministers Falk machten eine weitere progressive Entwicklung in Richtung einer aus „primär fachimmanenten Kriterien abgeleiteten Zielsetzung“ möglich.

Der achteilige Anhang enthält in Abschriften oder Abbildungen so aufschlußreiche Quellentexte wie eine *Instruction für sämtliche katholischen Volksschullehrer den Gesangunterricht in den Volksschulen und das Orgelspiel betreffend* (Entwurf des Brühler Seminarlehrers Wagner vom 28. März 1827) oder einen *Vortrag Michael Toeplers über den Gesangunterricht* vom 30. Mai 1855 und eine Reihe von Lehrplänen oder Liedauswahl-Listen von 1856, 1861, 1884, 1889 und 1897, worin sich sehr anschaulich die historisch-politisch-soziologischen Hintergründe der *Regulative* mit ihren von den politischen Ereignissen von 1848 ausgelösten regressiven Tendenzen und der Falk'schen *Allgemeinen Bestimmungen* von 1872 mit ihrem liberaleren und nationalbewußten Geist nach der Reichsgründung zu erkennen geben.

Weyers Schrift, die lediglich im Literaturverzeichnis trotz des beachtlichen Umfangs zu ergänzen wäre, stellt gerade wegen ihrer Eingrenzung auf die Volksschule einen bisher vermißten Beitrag zur Geschichte der Schulmusik dar.

Hermann Josef Schattner, Koblenz

LUDWIG FINSCHER: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch*

Joseph Haydn. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 388 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Das vorliegende Buch ist der erste Teil einer geplanten Trilogie, deren zweiter und dritter Teil die Stil- und Sozialgeschichte des Streichquartetts behandeln sollen. Es stellt die wohl vielseitigste und eingehendste Untersuchung zu Haydns ersten 34 Streichquartetten dar, die es bisher gegeben hat.

Das Programm seiner Analysen umreißt der Verfasser mit den Worten: „Die Analysen der Werke versuchen diesem komplizierten Wechselspiel von Entfaltung immanenter Gattungsmöglichkeiten, Aufnahme fremder Einflüsse und schöpferischer Freiheit inhaltlich und methodisch gerecht zu werden, indem sie den Blick weniger auf das Detail der Form als auf die Elemente der Struktur und die Schichten der Gestalt und auf ihre Funktion im Ganzen des Werkes wie auf ihre Stellung im Entwicklungsprozeß lenken, weniger Formen beschreiben als musikalische Typen und ihre Individualisierungen, Charaktere und Ausdruckshaltungen zu deuten versuchen.“ (S. 18). Diesem Programm ist der Verfasser in hohem Maße gerecht geworden. Die Fülle seiner erhellenden Beobachtungen läßt sich nur andeuten. Kein Leser wird das glänzend geschriebene Buch ohne großen Gewinn und neue Erkenntnisse aus der Hand legen.

Ob aber die Darstellung denselben Weg wie Sandberger und Blume gehen mußte, als Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte von „Op. 1“ und „Op. 2“ (die eigentlich keine Opera sind) über „Op. 9“, „Op. 17“, die „Krise“ des „Op. 20“ und die nachfolgende „Pause“ bis zu „Op. 33“? Der Weg von „Op. 9“ über „Op. 17“ zu „Op. 20“ ist im großen und ganzen als eine kontinuierliche Entwicklung einsehbar; sie hat sich in dem knappen Zeitraum von etwa drei Jahren abgespielt (1769/70-72). Die Verbindungslinie von den fünfsätzigen Quartett-Divertimenti zu den ersten viersätzigen Streichquartetten, dem „Op. 9“, ist schwieriger zu finden. Finscher glaubt sie in Haydns Symphonien, Barytontrios und Klaviersonaten der 1760er Jahre zu entdecken. „Op. 3“ scheidet als Brücke aus, nachdem die Unechtheit dieser sechs Quartette nunmehr allgemein angenommen wird. (Die Einordnung dieser Werke in das Quar-

tettschaffen Roman Hoffstetters, ihres mutmaßlichen Autors, bildet vielleicht das brillianteste Kapitel in Finschers Buch.) Den Sprung von „Op. 20“ bis „Op. 33“ meint Finscher wieder mit Hinweis auf Haydns Sinfonien überbrücken zu können. Trotzdem: Ein leiser Zweifel bleibt. Und müßte die wieder hervorgehobene epochale Bedeutung des „Op. 33“ (1781) nicht eigentlich auch rückblickend, aus der Erkenntnis der späteren Werke bewiesen werden?

Nicht immer sind die einzelnen Feststellungen, die der Verfasser zu einem dynamischen Gesamtbild formt, hinreichend belegt, etwa die beiläufig vorgebrachte These, daß der Harmonische Rhythmus in „Op. 17“ langsamer ist als in „Op. 9“ (S. 208). Einige Details hat der Verfasser offenbar nicht genau geprüft. Z. B. ist die periodische Struktur des 1. Satzes von „Op. 1/6“ (Hob. III: 61) nicht „vollkommen regelmäßig“ (S. 144), denn die „Durchführung von 16 Takten“ enthüllt sich bei näherer Betrachtung als eine solche von 7+9 Takten. Auch kann man bei den beiden Menuetten dieses Quartetts nicht von „regelmäßiger Periodik“ sprechen (S. 144), wenn das zweite mit einer neuntaktigen Periode beginnt. Einerseits hat der Schlußsatz des gleichen Quartetts einen „ganz unregelmäßigen Bewegungszug, der ihn zum Finale tauglich macht und als Finale vom Kopfsatz abhebt“ (S. 145); andererseits sollen die Ecksätze in „Op. 1“ austauschbar sein (S. 152). Auch steht das Trio von III: 19 nicht in g-moll mit G-dur-Schluß (S. 199), sondern in c-moll („dorisch“ notiert wie oft beim frühen Haydn) mit Halbschluß. Bei den Menuetten und Trios in „Op. 9“ kann man nicht sagen, daß der Tongeschlechts-Kontrast fehlt (S. 200), wenn er bei 3 von 6 Werken vorhanden ist. Mangelnde Belege und Flüchtigkeiten dieser Art beeinträchtigen wenigstens den Nachschlagewert des – übrigens registerlosen – Buches, lassen aber auch manche Schlußfolgerungen fraglich erscheinen.

Breiter Raum wird der Vorgeschichte des Streichquartetts eingeräumt. Sie wird in der Weise abgehandelt, daß die Instrumentalmusikpflege in den vorherrschenden Regionen und Zentren Europas in großen, kenntnisreichen Zügen umrissen wird. Dann wird versucht, die gattungsgeschichtlichen

Wurzeln des Streichquartetts aufzuspüren: in der italienischen Sinfonia und Sonata a quattro, dem Concerto und Concertino a quattro, den französischen Formen der Sonate, des Concerts und der Symphonie en quatuor, der österreichisch-böhmischen und böhmisch-mannheimerischen Quartett-sinfonie und in Telemanns Quadri. Der Verfasser warnt allerdings davor, hinter diesen Termini durchweg eindeutig definierte und streng unterschiedene Gattungen zu vermuten (S. 44). Auch sieht er diese gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen und die allgemeinen stilistischen Wandlungen, die er in sehr lesenswerten Kapiteln erarbeitet, keineswegs als hinreichende Ursachen für die Entstehung der ersten Streichquartette an; Haydns und Boccherinis erste Streichquartette seien vielmehr „in individueller Schöpfung geschaffen“ (S. 23). Ob nicht trotzdem ihr engeres historisches Umfeld besser aufgehellert werden könnte? Die Haydns Quartett-Divertimenti überaus verwandten fünfsätzigen Divertimenti zu 4 und mehr Stimmen aus Hobokens Gruppe II werden merkwürdigerweise gar nicht näher in Betracht gezogen. Auch fehlt es an einer bibliographischen Erfassung und Datierung der fünfsätzigen Divertimenti der Zeitgenossen. Boccherinis erste Quartette und ihr Verhältnis zu Haydn werden nicht behandelt. So bleibt die Frage des Ursprungs der Gattung, den Finscher vielleicht mit Recht in Haydns „Op. 1“ vermutet, in gewisser Weise immer noch rätselhaft.

Die Chronologie und Überlieferungsgeschichte der frühen Streichquartette Haydns hat der Verfasser – wohl notgedrungen – auf zu schmaler Basis behandelt. Darauf sei hier nicht weiter eingegangen (auch nicht auf die doch wohl hinfällige Hypothese einer ursprünglichen Lautenfassung von Hob. III: 6), da jetzt der Kritische Bericht zu den Frühwerken in der Haydn-Gesamtausgabe vorliegt (JHW XII/1). Hinsichtlich des Werktextes scheint sich der Verfasser bei „Op. 9“ und „Op. 17“ auf die Gesamtausgabe, bei den übrigen Werken – die 1967 bei Abschluß seines Manuskripts noch nicht in der Gesamtausgabe vorlagen – auf die für eine wissenschaftliche Untersuchung nicht zureichenden Eulenburg-Taschenpartituren gestützt zu haben. Eine Konsultation vor allem der Originalausgabe von „Op. 33“ hätte einige Aussagen des Buches verändert.

Da der Verfasser davon abgesehen hat, seine Habilitationsschrift von 1967 auf den neuesten Stand zu bringen, fehlt z. B. die Einarbeitung der Erkenntnisse von Fred Ritzel über die Sonatenform oder von Malcolm Cole über das Sonatensatzrondo. Aber auch die ältere einschlägige Literatur (etwa L. G. Ratner und J. P. Larsen über Sonatenform und Periodenstruktur oder D. F. Tovey und Th. Georgiades über Dramatik und Diskontinuität in der klassischen Musik) wird nicht immer berücksichtigt oder nicht immer zitiert. Über das Problem des Quartsextakkords im Streichquartettsatz, dem Finscher einen besonderen Exkurs widmet, und über das damit zusammenhängende Basso-Problem gibt es neuerdings die aufschlußreiche Dissertation von James Webster (Princeton, 1973).

Den Beschluß des Buches macht eine Theorie des Streichquartetts, sehr übersichtlich und einleuchtend dargestellt nach den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Anhang bringt 84 Seiten begrüßenswerter Notenbeispiele, hauptsächlich aus Vorformen des Streichquartetts, auch weniger Wichtiges wie den teilweisen Abdruck eines apokryphen, undatierten „Haydn“-Quartetts, während man die Quartett-Divertimenti des jungen Albrechtsberger, die denen des jungen Haydn recht ähnlich und teilweise sogar vom Jahre 1760 datiert sind, sowohl in den Beispielen wie im Text vermißt.

Ludwig Finschers groß angelegter Versuch, die Vorgeschichte und die innere Entwicklung von Haydns Streichquartetten bis „Op. 33“ über die älteren Untersuchungen hinaus zu erhellen, hat wertvolle Einsichten in Haydns Stil gebracht und wird künftige Analysen zweifellos befruchten. Sein intensives Bemühen zeigt aber auch, wie schwer es selbst für den scharfsinnigsten Analytiker immer noch ist, eine kompositorische Spitzenleistung konkret historisch abzuleiten und im Sinne einer logischen Entwicklung begrifflich zu machen. Georg Feder, Köln

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
Idomeneo, KV 366. *Dramma per Musica* in drei Akten. Text von Giambattista VARESCO. Wortgetreue deutsche Übersetzung von Erna NEUNTEUFEL. Textbuch italienisch/deutsch. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. 113 S.

Im Zusammenhang mit der Neuen Mozart-Ausgabe beabsichtigt die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg auch alle von Mozart vertonten italienischen Operntexte zusammen mit neuen deutschen Übersetzungen herauszugeben. Sie kommt damit dem Bedürfnis nicht nur der Opernforschung entgegen, dem Libretto als Ausgangspunkt und, je nach historischer Lage mehr oder weniger integrierendem Bestandteil des „Gesamt-Kunstwerkes“ Oper gezielt Aufmerksamkeit zu widmen.

Dem nun vorliegenden ersten Bändchen dieser Reihe, dem Text des *Idomeneo*, gilt ein besonderes Interesse, da mit ihm erstmals wieder in neuerer Zeit der Wortlaut der ungekürzten Fassung zur Verfügung steht. Die italienische Textfassung folgt in Anlage und Schreibung dem Text der von Daniel Hertz für die NMA besorgten Partiturausgabe, ist also nicht das Resultat einer eigenen kritischen Revision. Da Hertz sich bereits um eine angemessene Revision des Textes bemüht hatte (vgl. sein Vorwort zur Partitur, S. XXXI), scheint dieser Verzicht auf eine erneute Durchsicht vertretbar. Die Übernahme bzw. Rekonstruktion des Textes aus der Partitur erfolgte jedoch ohne Verständnis für die literarische Vorlage, was zu einigen merkwürdigen Entstellungen führte.

Als folgenreichste Veränderung erweist sich die konsequente Negierung der Tatsache, daß in der traditionellen italienischen Oper der gesamte Text auf Versen beruht; in der vorliegenden Ausgabe erscheinen also die Rezitative als Prosatexte. Durch diesen radikalen Eingriff wird nicht nur die wahre Gestalt der *versi sciolti* verdeckt, also die lockere Abfolge von Sieben- und Elfsilblern, sondern es werden auch gelegentlich auftretende Reimpaare (regelmäßig vor dem Einsatz einer musikalisch geschlossenen Nummer, vereinzelt auch innerhalb der Rezitative) unkenntlich gemacht. Gewiß, die *versi sciolti* sind, zumal im Vergleich zu den Arientexten, relativ prosaähnlich, aber gerade die veränderte Schreibung macht den Abstand zur Prosa deutlich. So sind syntaktische Eigenheiten wie „*Chi mai del mio provò piacer più dolce*“ (II, 4) oder „*Sventurata Sidon! in te quai miro di morte, stragi e orror lugubri aspetti?*“ (III, 5) für einen Prosatext ungewöhnlich, sie bleiben jedoch auch in der Prosaschreibung eindeutig. Die Vernachlässigung des Verses

rächt sich jedoch immer dann, wenn die Interpunktion, wie sie die Textfassung der Partitur aufweist, allzu arglos beibehalten worden ist; denn gerade in Fragen der Interpunktion ist die Textrevision von Hertz gegenüber den beiden Libretti von 1781 unentschieden geblieben und hat viele Inkonsequenzen übernommen. Innerhalb der Partitur bleibt dieser Mangel unbemerkt, bzw. er wird nicht relevant, denn durch die Mittel der Musik werden die sprachlichen Abläufe gerade der Rezitative unmißverständlich gegliedert. Nimmt man jedoch wie in der vorliegenden Ausgabe die Textversion der Partitur für sich, ohne Musik und ohne die hilfreiche Gliederung durch Verse, die im Originallibretto Interpunktionsfunktion erhalten können, also manchmal Satzzeichen ersetzen, so entstehen teilweise schwer verständliche oder nicht eindeutige sprachliche Gebilde. So liest sich etwa die Intervention Ilias unmittelbar vor dem Orakelspruch (III, 10) so: „ . . . di Priamo son figlia, e Frigia io nacqui per natura nemica al greco nome“. Erst die vom Vers bewirkte Zäsur „ . . . nacqui/Per . . .“ macht die Stelle auf Anhieb eindeutig. Auf ähnliche Weise unklar bleibt z. B. auch das folgende Zitat aus Ilias Auftrittsmonolog (I, 1): „Di tempesta crudel misero avanzo, del genitor e de'germani priva del barbaro nemico misto col sangue il sangue vittime generose, a qual sorte più rea ti riserbano i Numi?“.

Erschwert wird das Benutzen dieser Textausgabe weiter durch die häufig, aber nicht konsequent angewandte Kommasetzung vor „e“ (=und), was einer heute nicht mehr gebräuchlichen italienischen Schreibgewohnheit entspricht. Um so mehr Verwirrung kann diese unerwartete Kommasetzung stiften, wenn sie mit dem erwähnten Ausfall von Interpunktionen zusammenfällt. So stolpert man etwa über die Wortfolge: „*Quanti mi siete intorno carnefici spietati? . . . orsù sbranate vendetta, gelosia, odio, ed amore sbranate sì quest'infelice core!*“, die sich bei einer sinnvolleren Schreibung so entwirrt: „*Quanti mi siete intorno, / Carnefici spietati? . . . Orsù sbranate, / Vendetta, gelosia, odio ed amore, / Sbranate, sì, quest'infelice core!*“ (I, 1).

Von den weiteren Unzulänglichkeiten, die den Gebrauch der Ausgabe unerfreulich machen, sei hier nur noch der Abdruck von

Textwiederholungen erwähnt, die sich lediglich aufgrund der Vertonung ergeben, wie z. B. „*Io solo errai, me solo punisci, e cada, cada sopra di me il tuo sdegno*“ (II, 6). Den Vogel schießt hierbei die Textwiedergabe des Quartetts „*Andrò ramingo e solo*“ (III, 3) ab: entsprechend der musikalischen Anlage wird der ganze Text genau zweimal abgedruckt, zuletzt folgt noch Idamantes Zitat des ersten Verses. Dieses Verfahren beschränkt sich sonst – gottlob – auf die Rezitative.

Die Edition der italienischen Textfassung erfolgt also auf einem Niveau, das zumal im Hinblick auf Brunellis vorbildliche *Metastasio*-Ausgabe unverständlich bleibt; wenig Erfreulicheres ist zum parallel abgedruckten deutschen Text zu bemerken.

Ausdrücklich ist er nicht für den Gesang bestimmt (der zweisprachige, ebenfalls im Zusammenhang mit der NMA erschienene Klavierauszug verwendet eine eigene deutsche Textfassung). Vielmehr will er die „*peinlichen Banalitäten und Entstellungen des 'Operndeutsch'*“ sowie allen „*scheinpoetischen Glanz*“ vermeiden und statt dessen, „*soweit möglich*“, dem Wortlaut des Urtextes folgen (Zitate aus dem Vorwort). Die unpräzise, möglichst wortgetreue Übersetzung, wie sie uns neuerdings auch aus zweisprachigen Taschenbuchreihen bekannt ist, verfälscht jedoch ähnlich wie das Aufgeben der Versanlage. Jede Übersetzung ist notwendigerweise ein Kompromiß (auf den gerade die Italiener mit dem Wortspiel *traduttore-traditore* hinweisen). Wenn man aber das immerhin leidlich gute *Seria-Libretto Varesco* seiner poetischen Dimension beraubt und die deutsche Übersetzung auf die korrekte Wiedergabe des Inhalts reduziert, so entstehen teilweise grausam hölzerne und banale Sätze, zumal wenn sich die Übersetzung auch in der Wortstellung allzu eng an das Original anlehnt. Zwei Kostproben: „*Unglückseliges Kydonia! Was bietest du mir für einen grausigen Anblick von Tod, Verheerung und Entsetzen? Ach, Kydonia bist du nicht mehr, du bist die Stadt der Tränen, und dieser Palast ist einer des Schmerzes . . .*“ (III, 5); „*Herr, was hör' ich? Haben die unerbittlichen Götter Haß und Zorn nicht durch den Sturz der herrlichen Mauern Ilios befriedigt, ach, keine Mauern mehr, aber eine wüste und weite Ebene?*“ (I, 2).

Hätte man nur diese deutsche Übersetzung vorliegen, man müßte erschreckt am Geschmack Mozarts zweifeln. Dies sollte aber nicht der Effekt einer Ausgabe sein, der immerhin die Absicht zugrunde liegt, „zu einer gerechteren Würdigung des sprachlichen Elements in Mozarts Musik beizutragen“ (Walter Gerstenberg im Vorwort).

Reinhard Wiesend, München

HANS KLOTZ: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. XX, 428 S., 21 Tabellen im Text.

Zweifelsohne wird die Neuauflage des vor mehr als vierzig Jahren herausgebrachten, zwischenzeitlich längst vergriffenen Handbuchs, das der Verfasser nun nach jahrzehntelangen Forschungen neu konzipiert hat, nicht nur einem begrenzten Kreis von Spezialisten dienlich sein. Unter Verwendung der einschlägigen, zum Themenkreis bislang erschienenen Literatur, die freilich nicht vollständig ist und dies wohl auch nicht sein will, wird diese neubearbeitete Geschichte der Orgelkunst für die Zeit um 1320 bis 1750, dem Todesjahr Johann Sebastian Bachs, für viele Orgelfreunde, Organisten, Orgelbauer und Historiker zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk. Die Informationen darüber, was im besagten Zeitraum an Orgelmusik entstanden ist, welche Orgeln gebaut worden, wie sie beschaffen gewesen sind und gespielt wurden, könnten nicht umfassender dargeboten werden. Sie sind eingegeben in eine Form, die, unterstützt durch großzügiges verlegerisches Engagement, eine optimale Lösung darstellt. Äußerlich gliedert sich das Buch in Abschnitte, die jeweils gut überschaubar die Orgelkunst eines bestimmten, in der Stilrichtung nicht näher bezeichneten Zeitraums, etwa 1320-1400, 1400-1480, 1480-1540, 1540-1640, 1640-1750 zum Inhalt haben, und in einen Sonderbeitrag über Johann Sebastian Bach mit bereinigenden Worten hinsichtlich der sechs Orgelsonaten, die noch von Rust, Philipp Spitta und Albert Schweitzer nicht als solche erkannt worden sind. Verzichtet wird leider auf den Abdruck zahlreicher, von der Frühgotik bis zur Bachzeit reichender Notenbeispiele mit Angabe der jeweiligen Registrierung aus der Erstauflage (dort S. 342 bis 401). Nicht

vermißt werden hingegen die seinerzeitigen Ausführungen des Verfassers über die Mängel der romantischen Orgel (ebda., S. 292 ff.). Schon die Änderung des Untertitels „Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze“ in „Musik, Disposition, Mixturen, Mensur, Registrierung und Gebrauch der Klaviere“ verdeutlicht den Schwerpunkt der jetzigen Auflage, noch intensiver auf die Untersuchung der technischen Seite des historischen Orgelbaus und dessen Klangbilder einzugehen.

Mit welcher Ausführlichkeit und Akribie beispielsweise wird das Entstehen der Registerorgel beschrieben! Wie sich in der Orgelkunst des 14. Jahrhunderts aus den registerlosen Prinzipalchören niederländischer Orgeln das Blockwerk bildet – wobei allerdings spätestens 1387 Registerinstrumente nachweisbar sind, vgl. die Erweiterung der Trierer Domorgel (S. 13) –, wie die Orgel des 15. Jahrhunderts schon repetierende Mixturen und Zimbeln kennt, neben den Blockwerkorgeln Registerinstrumente mit Prinzipalchorregister, ja schon dreimanualige Instrumente (Zwolle 1454) hervorbringt, wie dann um 1500 die Erfindung der Engregister folgt, im französischen, italienischen und niederländischen Orgelbau sich der Weitchor in Gestalt von gedeckten und offenen Flöten entwickelt, Zungenregister nach 1500 mit Aufsätzen voller Länge gebaut werden, allmählich die dreimanualige Orgel mit Oberwerk (Hauptwerk), Brustwerk und Rückpositiv sich durchsetzt usw. Die Untersuchungen des Verfassers beschränken sich dabei nicht nur auf den deutsch-niederländischen Raum. Die italienischen, spanischen und portugiesischen, französischen und englischen Orgeln werden gleichermaßen erfaßt, wie am Ende der zeitlichen Begrenzung, die sich der Verfasser für seine Darstellung selbst gesetzt hat, Instrumente in Böhmen, Mähren, Siebenbürgen und Polen Erwähnung finden.

Die Technik des Orgelbaus erläutern Tabellen und graphische Zeichnungen. Der Leser wird über die Zusammensetzung von Blockwerken (Dijon 1334, Salins) instruiert, kann genaue Mensurtabellen (etwa der Orgel von Alkmaar 1511) und den Aufbau bis zu achtchöriger Mixturen (Ulmer Münster 1576) studieren. Zahlreiche Beispiele ausgewählter Dispositionen sind für alle Stilperioden und Länder abgedruckt, auch An-

weisungen über den Gebrauch der Register und Klaviere.

Die Beschreibung der Orgelmusik – auch hier kann wieder nur Einzelnes herausgegriffen werden – beginnt mit ersten Stücken aus dem 14. Jahrhundert, dem Orgelbuch von Faenza, dem Robertsbridgefragment usw. Ferner wird verwiesen auf das wichtige Nürnberger Orgelbuch von 1452, das berühmte *Fundamentum organandi* des blinden Meisters Conrad Paumann, auf das Buxheimer Orgelbuch, die Tabulaturen von Arnold Schlick, auf Paul Hofhaimer, Hans Kotter, Hans Buchner und Ludwig Senfl im süddeutschen Raum, desgleichen auf die vielen außerdeutschen Meister Italiens, Frankreichs, Englands usw. Italienische, französische, spanische, niederländische Registrieranweisungen werden genannt, ebenso die deutschen des 16. Jahrhunderts (M. Ruck?, Worms 1550; J. Scherer?, Mölln 1624), die nord- und mitteldeutsche Musik des 17. Jahrhunderts bis hin zu Bach.

Die für ein orgelwissenschaftliches Handbuch unerläßlichen Ingredienzen sind mustergültig: ein Abkürzungsverzeichnis, ein mehrseitiges Glossar mit allen wichtigen orgeltechnischen Erklärungen, Verzeichnisse älterer und neuerer Literatur sowie von Anthologien, Register der Dispositionen, der als Blockwerk angelegten Hauptwerke, der nur mit einem ein- oder mehrfach besetzten Prinzipal ausgestatteten Positive, Register der Mixturen, Mensuren und Registrieranweisungen und endlich die den Band erst voll erschließenden exakten Personen-, Orts- und Sachregister.

Leicht wären die Daten wie „*Montag nach Quasimodogeniti 1505*“ (=31. März 1505) auf Seite 77 und „*Quasimodogeniti 1510*“ (=7. April 1510) auf Seite 78 aufzulösen gewesen, wie dies der Verfasser ab Seite 80 auch tut. Ein kleiner Schönheitsfehler in einem Werk reifer wissenschaftlicher Leistung, das lange Zeit Bestand haben wird, geschrieben aus der vollen Überzeugung heraus, daß das Wissen um die historische Orgelkunst dem der Gegenwart und wohl auch dem der Zukunft nur von Nutzen sein kann. Raimund W. Sterl, Regensburg

HORST-PETER HESSE: *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie.* Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K. G. 1972. 185 S., 13

Abb. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Bd. VI.)

Erklärtes Ziel der Arbeit ist es, die bereits festgestellten Sachverhalte zur Tonhöhen- und Klangfarbenwahrnehmung einer „logischen Ordnung“ zu unterwerfen und aus den einander anscheinend widersprechenden Ergebnissen eine neue Hörtheorie abzuleiten: die „*neuronale Hörtheorie*“.

Einem kurzen Überblick über die klassischen Hörtheorien folgt die eingehende Besprechung jener Gegebenheiten, die sich mit den bekannten Theorien nur schwer in Einklang bringen lassen: das Auftreten von Schwebungen und Kombinationstönen und das Phänomen der Verdeckung. Die Befunde psychoakustischer Untersuchungen, deren Folge die Entdeckung von Residuum, Formanttonhöhe, Puls- und Binauraltönen war, geben den Anstoß zum Kernstück des Buches, dem Entwurf einer neuronalen Hörtheorie. Diese Theorie beruht im wesentlichen auf Messungsergebnissen der Cochlea-Mikrofonpotentiale, wie sie vor allem von I. Tasaki und Mitarbeitern durchgeführt wurden. Hesse schließt aus den Resultaten, daß 1. das Innenohr nicht wie eine Kette von Bandpaßfiltern arbeitet, somit also der Ort der Basilarmembran nicht Ausgangspunkt einer Tonhöhenwahrnehmung sein kann, und daß 2. die Wahrnehmung der Tonhöhe eine periodisch wiederkehrende zeitliche Gliederung des Schallvorganges voraussetzt. Die Auswertung der Zeitmuster erfolge nach dem Prinzip der Autokorrelationsanalyse im Cochleariskern.

Diese Theorie allerdings muß, solange nicht weitere Befunde über die Arbeitsweise der Hörnerven vorliegen, Hypothese bleiben. Wenn auch die grundlegende Bedeutung der Zeitstruktur von Schallereignissen sowohl für die Wahrnehmung von Tonhöhe wie Klangfarbe spätestens seit der Entdeckung des Residuums durch J. F. Schouten wieder in zunehmendem Maß diskutiert wurde, so zeigen doch die von Hesse leider nicht berücksichtigten Aufsätze zu dem Problemkreis in den Sammelbänden *Hearing mechanisms in vertebrates*, London 1968, und *Frequency analysis and periodicity detection in hearing*, Leiden 1970, daß die Fragen in Bezug auf denkbare unterschiedliche Arten der Tonhöhenwahrnehmung keineswegs als abgeschlossen angesehen werden können. Es wäre durchaus möglich –

und darauf verwies kürzlich E. Terhardt – daß für diejenigen Schallereignisse, die nach der Ohmschen Definition Tonhöhereindrücke hervorrufen, andere Mechanismen im Gehör ausschlaggebend sind als für Schallereignisse, die ohne distinkte Frequenzbänder, allein aufgrund von Zeitmustern, einen nur „virtuellen Tonhöhereindruck“ vermitteln, der als Ergebnis eines sekundären, höheren Wahrnehmungsprozesses aufzufassen ist.

Trotz des hypothetischen Charakters der neuronalen Hörtheorie ist Hesses Schrift, die als Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg entstand, mit Gewinn zu lesen. Denn sie gibt einen guten Überblick über die verschiedenen Hörtheorien, wie er seit dem inzwischen revisionsbedürftigen Buch von O. F. Ranke aus dem Jahr 1953 in deutscher Sprache fehlte. Problematisch jedoch sind die Folgerungen, die Hesse in dem Schlußkapitel nun auch im Bezug zur Wahrnehmung der Klangfarbe glaubt ziehen zu können. Hier schafft er ein System von neuen Begriffen, das dazu angetan ist, Verwirrung zu stiften. Zwar trennt er zurecht zwischen der akustischen und der wahrnehmungspsychologischen Seite der Klangfarbe, läßt aber den mit der wahrnehmungspsychologischen Seite eng verknüpften historisch-kognitiven Aspekt unberücksichtigt. Beim derzeitigen Stand der Forschung scheint es angebracht, nicht ein bereits wieder bestimmte und vielleicht falsche Sachverhalte implizierendes Begriffssystem zu postulieren, sondern vorerst Klangfarbe durch Negation aller bestehenden Definitionen zu umschreiben, nämlich „*as that attribute of sensation in terms of which a listener can judge that two steady complex tones having the same loudness, pitch and duration are dissimilar*“ (R. Plomp, Leiden 1970).

Helmut Rösing, Saarbrücken-Kassel

Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik. Hrsg. von Sigrid ABEL-STRUTH. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 152 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Bd. 9.)

Der Titel des Buches spezifiziert das Verhältnis von Aktualität und Geschichtsbewußtsein nicht und spiegelt damit wider, was der Leser nach der Lektüre der darin

enthaltenen Aufsätze auch konstatiert: die Musikpädagogik bemüht sich gegenwärtig lebhaft darum, ihr Verhältnis zur Historie zu klären, aber dieser Prozeß ist noch nicht beim Konsens angelangt. Die Begriffe sind noch unklar: „Aktualität“, ein Schlüsselwort der laufenden Diskussion, wird allseits gern übernommen, weniger gern geklärt, und „Geschichtsbewußtsein“ kann mindestens zweierlei meinen: Das Bewußtsein, das die Musikpädagogik von der Geschichte der Musik hat, oder das Bewußtsein, das sie von ihrer eigenen Geschichte hat.

Mit zwei Ausnahmen gehen die sieben Aufsätze auf Vorträge einer Arbeitstagung mit demselben Thema im Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung 1972 zurück, hinzugekommen sind zwei Arbeiten der Musikwissenschaftler Klaus Wolfgang Niemöller und Carl Dahlhaus. NIEMÖLLER (*Historische Musikpädagogik als Gegenstand allgemeiner Musikgeschichte*) stellt die Musikpädagogik in den Gesamtzusammenhang der Musikgeschichte und erörtert u. a. die Tatsache, daß die Fragen der Musiktheorie besonders im 16. und 17. Jahrhundert in Form pädagogischer Schriften behandelt wurden. DAHLHAUS (*Autonomie und Bildungsfunktion*) greift die unter Musikdidaktikern verbreitete „Unlust am Artifizialen“ auf und führt sie auf ein historisches Mißverständnis der Autonomie der Musik im 19. Jahrhundert zurück. Autonome Musik sollte die funktionsbezogene Musik der früheren Jahrhunderte ersetzen, doch gleichzeitig erhielt sie eine neue Funktion, die der Bildung im Sinne Humboldts („Befreiung von Zwängen“).

Mit dem „Geschichtsbewußtsein“ der modernen Musikdidaktik setzen sich Karl Heinrich EHRENFORTH (*Die Bedeutung der Geschichtlichkeit für die didaktische Interpretation von Musik*) und Heinz ANTHOLZ (*Zum Geschichtsdnken gegenwärtiger Musikpädagogik im Horizont didaktischer Ansatzproblematik*) auseinander. Beide haben dabei das Verhältnis der Didaktiker zur Geschichte der Musik im Auge, das ihnen ungenügend fundiert erscheint. Besonders Antholz' Feststellung einer Korrelation zwischen Unsicherheit gegenüber der Vergangenheit und ungeklärtem „Vorgriff auf die Zukunft“ im Zusammenhang mit Lernzieldefinitionen muß ernst genommen werden.

Lars Ulrich ABRAHAM (*Über die Aktualisierung des Geschichtlichen im Musikunterricht*) und Hermann RAUHE (*Aspekte einer didaktischen Theorie der Populärmusik*) nehmen sich die „Aktualität“ zum Ausgangspunkt. Abraham deutet sie als Aktualisierung der Unterrichtsinhalte durch neue Unterrichtsformen, die sich auf übergeordnete politische Vorentscheidungen gründen. Rauhe entwickelt für die derzeit aktuelle Populärmusik eine didaktische Theorie, die insofern aktualisiert ist, als sie das Verhältnis „von Struktur, Wirkung und Funktion im didaktischen Bezugsrahmen“ untersucht.

Sigrid ABEL-STRUTH lenkt in ihrem Aufsatz *Die didaktische Kategorie des „Neuen“ als Problem musikpädagogischen Geschichtsbewußtseins* als einzige der Autoren den Blick auf die Geschichte der Musikpädagogik, in der sie mit frappierenden Zitaten eine durch die Jahrhunderte konstante Neigung nachweist, zwischen extremen Positionen hin und her zu pendeln und die jeweilige Neuerung als den entscheidenden Durchbruch zu verkünden. Sie sieht die Ursache darin, daß die Musikpädagogik ihre Geschichte bisher lediglich als Faktensammlung betrieben, aber nicht eigentlich durchschaut habe. Mit dem Satz: „Die Unklarheiten und Unsicherheiten der Musikdidaktik, ihre Neigung zu raschem Wechseln zwischen extremen Positionen, entstehen aus Mangel an gesicherter Theorie, die ihrerseits auf Mangel an geschichtlichem Bewußtsein zurückzuführen ist“, expliziert sie ihr Verständnis des Verhältnisses von Aktualität und Geschichtsbewußtsein. Vor blindem Aktualitätsstreben kann sich die Musikpädagogik nach der Überzeugung der Autorin nur retten, wenn sie ihre eigene Geschichte gründlich reflektiert und der Theorie zugrundelegt. Im Vorwort engt Sigrid Abel-Struth den Titel des Buches auf ihr eigenes Verständnis des „Geschichtsbewußtseins“ ein und ignoriert damit einen Vorzug des Buches, daß es nämlich gerade die Vielfalt der Standpunkte und die Heterogenität der Argumentationen dokumentiert. Eine eindeutige Antwort wäre da wohl noch verfrüht.

Das Buch wird durch eine umfangreiche und dennoch lediglich als Auswahl zu verstehende *Bibliographie zur Geschichte der Musikpädagogik* von Günther NOLL vervollständigt. Werner Abegg, Dortmund

KLAUS FÜLLER: *Standardisierte Musiktests*. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1974). 95 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik.)

Die USA sind bekanntlich seit langem das Land der unbeschränkten Testung: Es gibt kaum etwas, das nicht einem Test unterworfen worden wäre oder wird. Offensichtlich auf festem wissenschaftlichem Boden stehend, glaubte man guten Gewissens an die Unbestechlichkeit und den Wahrheitsgehalt wissenschaftlich konstruierter Tests und übersah dabei allzu häufig, daß überzeugenden Vorteilen bestimmte Nachteile gegenüberstehen. In Deutschland blieb man immer etwas skeptisch; so konnten Testverfahren zur Leistungs- und Begabungsmessung erst in jüngster Zeit und nur langsam im pädagogischen Raum Fuß fassen. Speziell auf dem Gebiet der Musikerziehung stecken wir noch in den Anfängen.

Um so willkommener muß eine Studie sein, die sich mit dem Thema Musiktest befaßt. Seine fundierte Sachkenntnis hat der Autor in einer umfassenderen Arbeit bereits unter Beweis gestellt. Hier geht es ihm mehr um eine Einführung in Theorie und Praxis musikalischer Testverfahren.

Im ersten Teil wird der Leser mit der Problematik musikalischer Testverfahren vertraut gemacht, wobei ihm die divergierenden Ansätze und Forschungspositionen objektiv vorgetragen werden. Um in das Kapitel „*Musikalische Begabungstests*“ den neuesten Stand der Forschung einzubringen, wäre darauf hinzuweisen, daß verschiedene namhafte angelsächsische Psychologen (Jensen, Herrnstein, Eysenck) Begabung wieder mehr in der Abhängigkeit von genetischen Faktoren sehen. Ein weiteres Kapitel ist dem Thema „*Musikalische Leistungstests*“ vorbehalten; dabei kommt es dem Verfasser besonders darauf an, den Stellenwert des Leistungstests im Fach Musik herauszuarbeiten. Zugleich werden die Grenzen lernzielorientierter Tests aufgezeigt. Der Vorschlag, funktional differenzierte Prüfinstrumente in den Musikunterricht zu integrieren und Prüfung sowie Prüfungsinstrumente als Formen der Unterweisung zu verstehen, verdient von musikdidaktischer Warte aus sicher Zustimmung. Er bleibt indessen so lange reine Theorie, als dem Praktiker vorderhand einfach nicht genug brauchbare Testverfahren zur Verfügung stehen. Der Frage, inwieweit Vokal- und Instrumental-

tests sowie Tests der musikalischen Wertung und Einstellung sinnvoll und wünschenswert sind, widmet der Autor ein besonderes Kapitel. Anhand konkreter Beispiele wird dem Leser sodann eine erste Einführung in die Testkonstruktion für den Fachbereich Musik gegeben. Eine zusammenfassende Übersicht über bisher veröffentlichte standardisierte Musiktests, geordnet nach Begabungs-, Leistungs-, Gesangs- und Instrumentaltests sowie Tests der Wertung und Einstellung, schließt sich an.

Dem etwaigen Wunsch, tiefer in die Materie einzudringen, trägt die mit Sorgfalt zusammengestellte Bibliographie Rechnung.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Lieder magazin. Für die Sekundarstufen zusammengestellt und kommentiert von Werner BRECKOFF, Günter KLEINEN, Heinz LEMMERMANN, Helmut SEGLER. (In Verbindung mit Musik aktuell.) Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. 255 S.

Ein Liederbuch zu *Musik aktuell* herausgegeben, war gewiß eine anspruchsvolle und keine leichte Aufgabe. Beide, *Musik aktuell* und das *Lieder magazin* gehören zusammen. Dies wird nicht nur aus den hier ausgewählten Literaturbeispielen des Liedrepertoires, sondern vielmehr aus der vertretenen pädagogischen Richtung und der didaktischen Methode, vor allem aber der Lernziele deutlich. Hier geht es (glücklicherweise) nicht nur um das Singen als Selbstzweck, sondern um die Vermittlung von Liedgut aus sehr vielen Bereichen vokaler Aussagemöglichkeiten.

In der konkreten Absicht, auch Denken und Reflexion anzubahnen, geht das *Lieder magazin* weder an zweifelhaften Beispielen vorbei, noch scheut es Texte von Wolf Biermann (*Ballade vom Panzersoldat und vom Mädchen*, S. 155), um eindringliche und nachhaltige Beispiele zu geben, ebenso auch *Diplomatenjagd* (S. 148). Ausgezeichnet erweist sich die Zusammenarbeit mit *Musik aktuell*: Dem Lehrer werden Rahmenpläne für einzelne Musikstunden und Themenkreise übergeordneter Art angeboten, die vom *Lieder magazin* sinnvoll ergänzt werden.

Ein Nachteil ist nicht zu übersehen: Die im *Lieder magazin* auf *Musik aktuell* rückverweisenden Anmerkungen lassen erst ab

der 5. Auflage von *Musik aktuell* eine seitenzahlmäßige Identifikation zu. Besitzt man beispielsweise ein Exemplar von 1971, kommt man um emsiges Blättern nicht herum, ein Schönheitsfehler, der sich gewiß mit der Zeit durch Verschleiß und verdiente Verbreitung selbst beheben wird.

Die Neubesinnung auf realistische Singanlässe führt zu einer prinzipiellen Neugestaltung der Themenkreise. Tages-, Jahres- und Lebenskreise haben gewiß noch eine merkbare Remanenz, was die Zuordnung und die Auswahl des Liedgutes in den noch gebräuchlichen Liederbüchern betrifft. Gesellschaftswandel, soziale Mobilität und das Selbstverständnis des singenden Menschen fordern eine andere Anpassung, nämlich „statt nach Objektbereichen . . . die Lieder entsprechend der subjektiven Beziehung des Singenden zum Lied“ (S. 10) auszuwählen und zusammenzufassen. Dieser Intention folgt auch die Einteilung des *Lieder magazins* in Themenkreise, wo dann schließlich zu finden sind: „Ich singe für mich“, „Ich singe für dich“, „Ich singe für viele“, „Wir singen für uns“, „Wir singen im Wechsel“, „Wir singen für viele“, „Man singt für uns: Schlager, Chanson, Protest/Aus Operette, Film, Musical/ Klavierlieder“, „Wir werden gesungen: Einübung / Fröhlichmacher / Glücksgefühle / Heilige Ideale / Gruppenzwang / Rituale der Völker“. (Anschließend gibt ein ausführliches Register Übersicht über Liedanfänge und -überschriften, Komponisten, Textdichter, Autoren und Interpreten.)

Wohl gibt eine derartige Einteilung bereits einen sehr weiten Rahmen vor. Das Ziel der Herausgeber – „Es wurde aber angestrebt, ein möglichst breites Spektrum von Liedern und liedmäßigen Äußerungen zu geben“ (S. 9) – kann als erreicht angesehen werden, wenn auch beispielsweise das Kapitel „Ich singe für dich“ noch etwas weiter hätte gefaßt werden können. Die Gruppe von Menschen, auf die sich das „dich“ bezieht ist umfangreicher und vielfältiger, vor allem problematischer als hier aufgegriffen. Es ist gewiß kein Vorwurf, aber zumindest eine Einschränkung, die sich auf die Breite der musikalischen Aussageebene bezieht, in der Personengruppe „dich“ nur alle jene zu sehen, denen „ich“ unmittelbar zugeneigt bin. Wohl ist die Spannweite zwischen Hingabe und Egoismus an sich weit, das Buch aber vergißt die Gruppe der Bedürftigen

gemeinhin, zudem derer, die die Zuwendung brauchen, sie aber nicht fordern (können). Gleichgewicht zwischen Anklage und Aufmunterung, zwischen Feststellung und Empfindung? Das sind wohl Verhältnisse, die man niemandem recht machen kann und die generell schwer zu konkretisieren, dennoch aber anzustreben sind. Obwohl das Denken, wie es sich im Konzept des *Liedermagazins* zeigt, unterstützt werden sollte, erscheint die Anspielung auf die bei den Verfassern verpönte „säkularisierte Form des Kirchenjahrs“ (S. 10) als unnötige und fragwürdige Polemik.

Mit weitgehend auf den Singenden gerichteter Zweckhaftigkeit wird einer Tendenz vorgebeugt, die zunächst den Sänger mißbraucht zum unreflektierten Agieren im Sinne der Mitglieder (pardon!) eines Gesangsvereins. (Siehe hierzu „Interview“ in *HiFi-Stereophonie* 7/1974, S. 763/764.)

Das *Liedermagazin* versucht, der Beziehung Lied-Mensch einen aktuell-verbindlichen Charakter zu geben. Gerade daraus aber resultiert die Motivation zum Singen. Ein Liederbuch für Pädagogen, die guten Willens sind, eine umfassende, vorausschauende und dennoch auf den Menschen gerichtete Musikpädagogik zu betreiben. So gibt Musik einen lohnenden Unterrichtsgegenstand ab.

Josef Otto Mundigl, Saal/Donau

Gottscheer Volkslieder. Gesamtausgabe. Aufgrund der Sammlung Hans TSCHINKEL und der Vorarbeiten von Erich SEEMANN mit Unterstützung des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben von Rolf Wilh. BREDNICH, Zmaga KUMER und Wolfgang SUPPAN. Band II: Geistliche Lieder. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. 390 S.

An Veröffentlichungen geistlichen Liedgutes mangelt es der Liedforschung noch ziemlich. Wenn auch verschiedentlich dem Kirchenlied beider abendländischer Konfessionen darin Rechnung getragen wurde, so war das rein mündlich tradierte Lied, das der echten Volksfrömmigkeit entspringt und hauptsächlich außerhalb der Kirche bei Wallfahrten, Prozessionen und häuslichen Andachten seinen Platz hatte, weit weniger von Sammlern erfaßt worden. Um solches Liedgut handelt es sich ausschließlich bei dem zweiten Band der Gesamtausgabe der *Gottscheer Volkslieder*, der erfreulicherweise in relativ kurzer Zeit dem ersten folgte.

Die insgesamt 291 Liednummern teilen sich auf in erzählende Lieder und betrachtende Lieder, und zwar im Verhältnis etwa 2:1. Weitere Unterabteilungen bilden Legendenlieder, Lieder zu Weihnachten, zu Ostern, Lieder im christlichen Tages- und Lebenslauf, zur Jesus-, Marien- und Heiligenverehrung. Den einzelnen Liedern geht ein Vorwort von Rolf Wilh. Brednich voraus; darin rechtfertigt er aufgrund der Zustimmung, die dem ersten Band in der Fachwelt widerfahren sei, die Methode „zunächst der Materialdarbietung den Vorrang einzuräumen vor einer vergleichenden textlichen und musikalischen Kommentierung des Gesamtbestandes“ (S. 9). Das ist eine grundsätzliche Entscheidung, vor die man sich bei einer Ausgabe einer Liedersammlung gestellt sieht: Einzelkommentare oder ein Gesamtkommentar. Gegenüber den Einzelkommentaren, die immer wieder bei jedem Lied einen neuen Arbeitsaufwand erfordern, eventuell aber zu regelrechten Liedmonographien führen, haben Gesamtkommentare den Vorzug einer besseren Gesamtüberschau. Allerdings bleibt im vorliegenden Falle der Veröffentlichung für den Benutzer weiterhin noch ungeklärt, wie manche Besonderheiten zu verstehen sind, beispielsweise die Verlagerung der Akzidentien auf untere Spatien, oder die Einklammerung der Taktvorzeichnung, obwohl es sich – zumindest in betreffenden ersten Strophen – um völlig reguläre Taktverhältnisse handelt. Begrüßenswert ist, daß gegenüber dem ersten im zweiten Band wesentlich mehr Strophenvarianten Berücksichtigung fanden. Von manchen Liedern wurde sogar die Melodie zu allen Strophen vollständig wiedergegeben (z. B. Nr. 179d, 185d). Interessant dürften die Anmerkungen zu dem Typ „*Maria im Rosengarten*“ (Nr. 254) mit 49 Fassungen werden.

Große Sorgfalt waltete bei Transkriptionen von Tonbandaufnahmen. Man versuchte dabei, jeder Nuance gerecht zu werden, indem man auch kleinere Zählzeiten zugrunde legte, die nicht ganz der Pulsierung der Melodie entsprechen (vgl. 129b, wo statt Viertel besser Halbe als Zählzeit anzunehmen wären). Jeder, der damit zu tun hat, weiß aber, wie schwierig es ist, ein nur einigermaßen notengetreues Bild einer Tonaufnahme herzustellen. Es gibt eben keine subjektivere Sinneskraft als das Gehör. So kann man auch kaum von richtiger oder

falscher Transkription sprechen, wenn man kleinere Unterschiede in Melodieübertragungen ein und derselben Tonaufnahme in zweierlei Veröffentlichungen entdeckt. Es sei verwiesen auf die 1971 von Johannes Künzig und Waltraud Werner unter Zusammenarbeit mit Dietz-Rüdiger Moser und dem Rezensenten herausgegebene Schallplattenkassette *Legendenlieder aus mündlicher Überlieferung* (Quellen deutscher Volkskunde, Band 5), die die Herausgeber der Gottscheer Volkslieder offensichtlich nicht mehr berücksichtigen konnten. Dort sind Legendenlieder aus der Gottschee publiziert, deren Grundlagen in Form von Tonaufnahmen auch den Herausgebern vorliegender Sammlung zur Verfügung standen.

Alles in allem wieder eine respektable Leistung. Man kann nur ein ebenso rasches Erscheinen des dritten und vor allem des vierten Bandes wünschen, auf den die Fachwelt besonders gespannt sein wird.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

ALAIN DANIELLOU: Einführung in die indische Musik. Aus dem Französischen von Wilfried SCZEPAN. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 170 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 36.)

Das französische Original, das dieser Einführung zugrundeliegt, erschien 1966 unter dem Titel *Inde du Nord* als 1. Band der Reihe „*Les Traditions Musicales*“, herausgegeben vom Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin. Der französische Titel trifft den Inhalt des Buches richtiger als der deutsche, ist doch bis auf wenige Bemerkungen allein von der Kunstmusik Nordindiens die Rede. Nach Auskunft des Textes auf der Umschlagklappe wendet sich die Darstellung an ein breites, musikinteressiertes Publikum, und zu seiner Unterrichtung sind in 9 Kapiteln – überschrieben mit *Geschichte und Legende, Theorie, Die Rāga-s, Rhythmik, Vokal- und Instrumentalmusik, Instrumente, Musiker, Sakral- und Volksmusik, Literatur und Diskographie* – die grundlegenden Angaben zur nordindischen Musik zusammengefaßt. Abbildungen von Instrumenten und Musikern aus Vergangenheit und Gegenwart erhöhen den Informationswert des Taschenbuchs.

Leider trifft man an einigen Stellen auf Irrtümer oder mißverständliche Formulierungen. So z. B. ist die Wiedergabe des indischen Wortes *mūrchanā*, d. s. die von den *grāma*-Grundskalen abgeleiteten 7-stufigen Tonreihen, mit „*Plagalleiter*“ durchaus zweifelhaft (S. 47). Die Gleichsetzung von *jāti*, der Bezeichnung für die ‚Melodievorlagen‘ in älterer Zeit, mit *ṭhāṭa*, dem Terminus für die mehr oder weniger abstrakten Grundskalen der modernen Zeit, ist geradezu abwegig (S. 48). Verbindung der 12-stufigen Grundskala der südindischen Musik zu einer – von Daniélou angenommenen – „*griechischen chromatischen Leiter*“ dürfte kaum herzustellen sein, und die als Grundskala der Kunstmusik Südindiens angeführte Tonreihe – sie wäre mit *C Des Eses F G As Heses (C)* zu notieren – ist die erste Skala des modernen Melakarta-Systems (S. 41). Ob Guido von Arezzo die Solmisation „*in Anlehnung an das indische System*“ der Tonsilben, also Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni erfunden hat, wäre zu beweisen (S. 40). Ferner muß die Stimme eines indischen Sängers nicht „*drei Oktaven umfassen*“, sondern von einer mittleren Oktav aus etwa eine Quarte oder Quinte in die angrenzende höhere und die tiefere Oktav hineinreichen (S. 84). Von den Instrumenten ist das *svaramandala* eine Harfe oder Zither gewesen, hat aber mit dem Hackbrett nichts zu tun (S. 106). Mit dem Wort *tāla* werden u. a. Beckenpaare von verschiedener Größe, nicht Gongs benannt (S. 117). Schließlich möchte man gerne wissen, welcher Quelle sich Daniélou für seine Darlegung des „*Shiva-Systems*“, angeblich eines Systems mit pentatonischen Grundskalen aus vorvedischer Zeit, bedient hat (S. 23-24).

Solche Unschärfen mögen den unbefangenen Leser irreleiten, wenn sie ihm nicht entgehen. Wer sie jedoch zu korrigieren weiß, mag das Büchlein als leicht zugängliche Übersicht benutzen.

Josef Kuckertz, Köln

IRMGARD TSCHAKERT: Wandlungen persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 211 S., 53 Notenbeispiele im Text, 7 Transkriptionen im Anhang. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Bd. 2.)

Nach 6-monatigen Studien im Iran entstand diese bislang erste ethnomusikologische Untersuchung persischer Tanzmusikgattungen. Sie stützt sich auf Aufnahmen der ethnologischen Sammlung Löffler und der Autorin, auf persische Rundfunkaufnahmen, Schallplatten und Notenausgaben. Unter dem Gesichtspunkt Eigenleben und Akkulturation werden Beispiele der drei folgenden Gattungen ausgewertet: 1. Volkstanz anhand von *čūpbāzī* und *dastmālbāzī* der Böyer Aḥmad und der Bakhtiyaren von Mas'ed Soleymān, 2. der dem *āwāz* locker angeschlossene *reng*, stellvertretend für den ehemaligen höfischen Kunstanstanz, und 3. der *reng* oder *raqs-e īrānī* der neueren Unterhaltungsmusik. Sorgfältige Analysen geben Auskunft über Melos und „Zeitablaufelemente“, über Formung und Gestaltung der Tanzmelodien durch *sāz-ū-dohol* (im Volkstanz), durch orchestral-persisches Instrumentarium (im *reng* des *dastgāh*) und durch das eingewanderte Akkordeon, elektrische Gitarre etc. (im *raqs* der Unterhaltungsmusik). Unberührt von außerpersischen Einflüssen erweist sich der Volkstanz, sowohl in 2-teiligen Strophenformen als auch in Formen „freier Tonraumauffüllung“, deren einige an Gestaltungsvorgänge im *dastgāh* erinnern. „Westlich“ beeinflusst sind dagegen der *raqs*, dessen europäischem Instrumentarium 6/8-Takt und unpersische Melodik entsprechen, und der 6/8-*reng* der Kunstmusik, obwohl dieser gewisse Angleichungen an den jeweiligen *āwāz* erfährt. Wie stark sich dabei das persische Gestaltungsvermögen auswirkt, wie weit auch *reng* und *raqs* noch einer freieren Formung zugänglich sind, zeigen die detaillierten Einzeluntersuchungen mit großer Deutlichkeit.

Weniger überzeugend scheint dagegen die für *reng* und *raqs* geltende und dem Titel nach zentrale Frage nach den „Wandlungen unter westlichem Einfluss“ beantwortet. Die Autorin geht davon aus, daß „die persische Musik aus ihren eigenen Quellen“ geschöpft und diese „verändert“ habe, „um sich dem Westen anzugleichen“. Die Angleichung soll darin bestanden haben, daß das im Volkstanz gebräuchliche schnelle 10/8-Metrum mit der aksak-Teilung $\dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow}$ in den ebenfalls schnellen 6/8-Takt des *reng* mit der metrischen und weitgehend auch rhythmischen Teilung $\dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow} \quad \dot{\uparrow}$ umgedeutet wurde. Anstoß dazu habe das Wirken europäischer (vor allem Militär-) Musiker

und ihrer persischen Schüler gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Teheran gegeben.

Dagegen ist folgendes einzuwenden: Die Verwandtschaft zwischen *reng* und *raqs* ist unbestreitbar enger als diejenige zwischen *reng* und traditionellem persischem Volkstanz. Bei beiden finden sich die gleichen „westlichen“ Elemente in Rhythmus und Melodiebildung, nur verschieden stark ausgeprägt. Diese Elemente sind jedoch nicht als generell „westlich“, sondern als typisch (westlich-) „kaukasisch“ anzusprechen. Dazu gehört vor allem der bei Armeniern, Georgiern und azerbaidschanischen Völkern weit verbreitete 6/8-Rhythmus, der im Kaukasus älter ist als in Persien und wahrscheinlich von dort, zusammen mit dem Akkordeon, dem Modeinstrument der kaukasischen Städte im 19. Jahrhundert, nach Ostanatolien (Kars) und nach Nordpersien (Tabriz, Teheran) gelangt ist. Vermittler wären Musiker und Tänzer der nordpersischen *motreb*-Gruppen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen, von denen so viele aus dem Kaukasus stammten wie noch heute *raqs*-Tänzerinnen der traditionellen Teheraner Nachtlokale aus dem azerbaidschanisch-türkischen Minoritätengebiet Nordwestpersiens. Der heute nicht mehr gespielte *reng* mit Namen *lazgī* bildet ein historisches Beispiel für die kulturelle Verbindung zwischen Teheran und den kaukasischen Städten: er deutet auf die Lezhier hin und wahrscheinlich auf die berühmte Lezhinka, die in Teheran mit Gewißheit bekannt gewesen ist. Zweifellos hat auch die russische Besetzung Nordpersiens zu modischer „Europäisierung“ der städtischen Musik ihr Teil beigetragen. Schließlich heißt eine der von Irmgard Tschakert transkribierten Tanzmelodien „Kaukasischer Tanz“, ein weiterer „Turkmenischer Tanz“ und zwei tragen türkische (und nicht persische) Namen. Es wäre also zu untersuchen, ob *reng* und *raqs* nicht kaukasische Tanzmelodien zum Vorbild haben. Die Bereitschaft, 10/8 in 6/8 umzuhören, mag in Teheran bestanden haben. Daß sie aber ausschlaggebend für die Genese speziell des *reng* gewesen ist, scheint zweifelhaft.

Unangefochtene Stärke des Buches sind seine Einzelanalysen und wertvollen Beobachtungen über Form und Formung der Tänze, etwa über die Prinzipien der „Tonraumauffüllung“, über die „untergeordnete Rolle“ der „absoluten Tonhöhe“, die Über-

schneidung von Metrum und Phrase im Volkstanz und vieles mehr. Diese Erkenntnisse werden für zukünftige Untersuchungen persischer Volks- aber auch Kunstmusik heranzuziehen sein.

Eckhard Neubauer, Frankfurt a. M.

ARTUR SIMON: Studien zur ägyptischen Volksmusik. 2 Bände. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1972. 190 und 56 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. I.)

Mit diesem Band wurde eine musikethnologische Buchreihe in deutscher Sprache eröffnet, die von Kurt Reinhard, Berlin, herausgegeben wird. Inzwischen liegen zwei Veröffentlichungen vor: Band 1, das hier zu behandelnde Buch, und Band 2, Irmgard Tschakert, *Wandlungen persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß*.

Reinhard's besonderes Verdienst liegt bekanntlich in der seit Jahren betriebenen, gründlichen Erforschung der türkischen Musik. Da diese im weiteren Umkreise des Vorderen Orients Betrachtung findet, hat sich der Reinhard'sche Kreis in Berlin weitgehend auf diesen Raum eingestellt. Derartige Bildung von Forschungsschwerpunkten hat zweifellos Vorteile, fügen sich doch im Laufe der Zeit die individuellen Ergebnisse solcherweise zu größeren, zusammenhängenden Übersichten zusammen, womit über das bisherige Einzelforschen und Fragmentwissen hinaus eine wesentliche Vertiefung erreicht wird. Doch auch außerhalb von Berlin hat die Musikethnologie in Deutschland sich in den letzten Jahrzehnten – zufällig oder nicht – gerade mit dem beschriebenen Raume beschäftigt. Dies nicht zuletzt auch infolge des Studiums orientalischer Studenten in den musikethnologischen Klassen der Universitäten Berlin und Köln (entsprechende Dissertationen). Und schließlich war es der viel zu früh verstorbene Hans Hickmann, der als Fachmann für ägyptische Musik das seine in diesem Rahmen beitrug.

Der Autor unserer Arbeit war Schüler von Hickmann, und seine Arbeit basiert auf Tonaufnahmen, die Hickmann mit seinem Mitarbeiter Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg auf einer Expedition nach Unterägypten im Jahre 1955 einbrachte. Nachdem der Katalog der Sammlung und

durch den Herzog eine Untersuchung der ägyptischen Rhythmik publiziert wurden [Hans Hickmann und Charles Gregoire Duc de Mecklenbourg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 37), Baden-Baden 1958 – Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg, *Ägyptische Rhythmik* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 40), *ibid.* 1960], hat sich Simon daran gemacht, das Material auf seine melodischen und formalen Qualitäten hin zu überprüfen. Bauernlieder und städtisches Liedgut, verschiedene Formen von Solo- und Gruppengesang sowie Instrumentalmusik, Stücke mit komponierten Melodien und solche mit freier Melodiebildung wurden zur Untersuchung herangezogen und ihre besonderen Qualitäten im Detail ermittelt. Zum Schluß werden zwei Gruppen von Stücken mit jeweils identischer thematischer Substanz vergleichend analysiert. Immer wieder bringen die deutschen Strukturanalysen allerlei Verfeinerungen der Methode. So wurde auch hier ein neuartiges Frequenzmeßverfahren erstmalig angewandt und getestet (Beschreibung in Bd. II, S. 30).

Die Arbeit besteht aus zwei Bänden. Der erste enthält den allgemeinen Text und die Analysen, der zweite Anmerkungen zu den Aufnahmen, Tabellen und vor allem den Notenteil mit 40 musikalischen Transkriptionen. Dem ersten Band ist eine ausführliche Biographie angefügt.

Wolfgang Laade, Zürich

WALTER KOLNEDER: Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition. Zürich u. Freiburg i. Br.: Atlantis 1972. 626 S.

De fidiculis bibliographia, die E. Heron-Allen 1890-94 vorlegte, nannte nahezu 2000 Titel. Auf den neuesten Stand gebracht, würde eine solche Bibliographie nicht nur weiter angewachsen sein, sondern bis in die jüngste Vergangenheit hinein kanonisierbare Monographien verbuchen können (W. Bachmann 1964, D. D. Boyden 1965). Jede neue Publikation weckt also Erwartungen, die sich an anspruchsvollen Vorbildern orientieren.

Vorab, der jüngste monographische Beitrag, *Das Buch der Violine*, hält jedem Vergleich stand, er setzt sogar Maßstäbe. Das ist nicht sosehr an der Seitenzahl ablesbar – allein das Register umfaßt 120 Spalten –, es ist vielmehr der universelle, der enzyklopädische Grundriß, den ein bislang ungekanntes Maß an Fakten füllt. Dieses Faktenmaterial verrät die intime Kenntnis des Instruments und seiner Musik. (Der Verf. war u. a. Solobratschist des Städtischen Orchesters Innsbruck.)

Der erste Teil („*Das Instrument*“) ist ein Kompilat, das sich mit der Morphologie der „Standardgeige“, den akustischen Grundlagen ihrer Klangerzeugung, der Herstellung von Violinen, Bögen und Saiten sowie mit Möglichkeiten der Reparatur beschäftigt.

Der zweite Teil hat „*Die Geschichte der Violine*“ zum Gegenstand. Diese Thematik birgt über weite Strecken keinerlei Probleme. Aber die Kenntnisse des Verfassers bewähren sich gerade an legendenumwobenen „Evergreens“. Bau-„geheimnisse“ und Lack der Cremoneser im 17./18. Jahrhundert werden nämlich ebenso subtil behandelt (um nicht zu sagen: entmythologisiert) wie die historisch eindeutig faßbaren Gegebenheiten. Beachtenswert sind die Erwägungen zum Verfall des italienischen Geigenbaus im 18. Jahrhundert (S. 146 ff. bzw. 147): „*Der wirkliche Grund dürfte ganz einfach im Verhältnis von Angebot und Nachfrage liegen.*“ Das Phänomen und der ihm angeblich korrespondierende Niedergang des italienischen Violinspiels hatten D. D. Boyden veranlaßt, seine Arbeit 1761 ausklingen zu lassen (dem Erscheinungsjahr der Violinschule von J. B. L'Abbé le Fils als der ersten großen französischen Publikation dieser Art).

Neuartige Überlegungen mit Konsequenzen bietet der Verfasser zur Frühgeschichte der Violine. Ihnen liegen ebenso plausible wie ertragreiche arbeitshypothetische Prämissen zugrunde, die eine erste Skizzierung 1967 fanden (*Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung*, Fs. J. Schmidt-Görg): a) Ob ein Instrument „es selbst“ ist, wird anhand von klangkonstitutiven Kriterien (und erst sekundär anhand morphologischer Einzelheiten) entschieden, da die Violine ein Musikinstrument, mithin ein funktionaler Gegenstand ist. (S. 78: „*Die Violine ist ein*

Instrument, das wie eine Violine klingt, gleichgültig wie es aussieht.“) b) Die Violine ist von Anfang an ein Instrument für höchste musikalische Ansprüche und nicht ein Klanggerät der Populärmusikanten. Den Untersuchungsgang stützen zahlreiche neue Dokumente. Auf diese Weise kann die Genese des Instruments weiter aufgeheilt und zeitlich zurückverlegt werden, so daß mit der Violine bereits um 1500 gerechnet werden muß und um 1530 die Violinfamilie und die Gambenfamilie in ihren jeweiligen Eigenarten ausgeprägt erscheinen (S. 75 ff.). Die Prämissen fordern aber auch eine Darstellung der Violinmusik und damit einen Aufriß der Musikgeschichte als Komplement der Geschichte des Instruments. Die weitere Anlage der Arbeit ist damit vorgezeichnet.

Der dritte und umfangreichste Teil faßt in sinnvoller Weise „*Spiel – Pädagogik – Komposition*“ zusammen, da diese Trias „*bis ins 18. Jahrhundert eine unlösbare Einheit*“ war (S. 265). Zweifellos wird hier manches Bekannte referiert, aber die Besonderheit liegt vor allem in zwei Eigenarten, die den Teil als eigene Monographie gerechtfertigt hätten: a) Analog der Frühgeschichte des Instruments wird auch dessen Musik – als *conditio sine qua non* der Violin-genese – sorgfältig behandelt und mit einer Fülle unbekannter Dokumente ausgewiesen. b) Die neuere Geschichte, die D. D. Boyden ausschließt, erfährt eine Darstellung en détail. Darüber hinaus gibt die Publikation Auskunft über Rekonstruktionsversuche des sog. Bach-Bogens, über Fingersatzprobleme, „*physische und psychische Hygiene des Geigers*“ (S. 481 ff.) und Quartettvereinigungen, sie nennt statistisches Zahlenmaterial für den Geigernachwuchs und wagt prognostische Aussagen über die Violine im Musikleben der Zukunft. In diesem Teil werden die Grundzüge der Musikgeschichte en passant mitgeliefert – mit der Violine als Fokus: Kristallisation von Concerto grosso und Solokonzert (vgl. die Arbeiten des Verf. zu A. Vivaldi 1955/61/65), Normierung des Orchesters (ohne Hinweis auf die Diss. J. Eppelsheim 1958), Entstehung von Solokadenz und Etüde (keine Reduplizierung der Diss. D. Themelis 1964), Gattungsprobleme und deren soziologische Implikate . . . Von unmittelbar praktischer Bedeutung sind die tabellarischen Übersichten über Komposi-

tionen und Lehrwerke (!); sie reichen bis in die unmittelbare Gegenwart und klammern auch Trivialmusik nicht aus.

Kleinigkeiten: Für die Illustration musik-historischer Tatbestände scheint die AMZ ein Privileg besessen zu haben. Die zweibändige *Enzyklopädie des Geigenbaues* von K. Jalovec (1965) ist die einzige wünschenswerte neuere Publikation, die nicht verarbeitet worden ist. Offenbar zu Lasten des opus maximum gehen Druckfehler und Flüchtigkeiten, die sachlich irreführen. Wie anders erklären sich Angaben, die W. A. Mozarts Sonaten KV 10-15 als op. II registrieren, für das Erscheinen von C. Ph. E. Bachs Klavierschule das Jahr 1752 setzen, in der Amati-Dynastie Nicola II als Vater von Girolamo II (1649-1740) bezeichnen, den Sohn von F. W. Rust (1739-96) zum Herausgeber der Alten Bach-Gesamtausgabe machen?

Die Ausstattung des Buches entspricht in Papierwahl, Typographie, Reproduktionen und Notenbeispielen dem Rang der Publikation. In der Diktion verbindet sich Gewandtheit mit der Neigung zur gelegentlichen Anekdote und zu ironischen Formulierungen. (S. 76: „Auch der Trumscheit spielende Engel Memlings, der sein Instrument schräg hoch in die Luft hält, führt damit einen Kraftakt aus, dem auch Engel kaum gewachsen waren.“) Das Buch dürfte mühelos breite Leserschichten erreichen, es ist so konzipiert.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

WALTER HAACKE: *Orgeln in aller Welt. Königstein im Taunus: 1975. 96 S.*

Das vorliegende Bändchen, in der Reihe der „Blauen Bücher“ 1965 erstmals herausgebracht, ist jetzt in einer Zweitausgabe erschienen. Die großformatigen Abbildungen historischer Orgeln aus dem europäischen sowie dem nord-, mittel- und südamerikanischen Raum sind nach wie vor gut ausgewählt. Nur wenige Bilder sind ausgetauscht worden, einige für die Orgelbaugeschichte besonders markante Beispiele sogar farbig abgedruckt. Unverändert geblieben ist der einführende Text über die Orgeln sowie das kleine ABC der Orgel, sowohl in deutscher, englischer als auch französischer Sprache.

Zur ersten Information darüber, was der historische Orgelbau in mehreren Jahrhun-

derten an hervorragenden Instrumenten – gemessen am Prospekt – hervorgebracht hat, wird man nach wie vor gerne zu diesem Bildband greifen.

Raimund W. Sterl, Regensburg

IMOGEN HOLST: *Byrd. London: Faber & Faber 1972. 79 S. (The Great Composers, ohne Bandzählung.)*

Dieses prächtig ausgestattete Buch von Imogen Holst, der Tochter des bekannten Komponisten, entspricht aufs beste der Absicht der genannten Serie (in der sie auch über Bach und Britten schrieb), vor allem das biographische und umweltliche Element herauszustellen. So findet man, z. T. gekürzt, auch Wiedergaben aus den oft wichtigen Vorreden der Werke, unterstützt durch ein, wenigstens für Deutschland schwer erreichbares Bild- und Notenmaterial. Werden die Kompositionen etwas summarisch am Schluß aufgezählt, so wird, ohne stilistische Charakterisierung zu meiden (die man ausführlicher in MGG, Art. *Byrd* findet), auch das Nötige z. B. über Instrumente, Besetzung, Verhältnis von Text und Musik, die Musikpflege im „Golden Age“ vorgelegt, weiter wird über die auch unter der Ersten Elisabeth nicht abreißen Bedrängnisse Byrds wegen seines treuen Festhaltens am katholischen Glauben berichtet. Man erfährt auch durch die Wiedergabe mancher vielleicht in Deutschland unbekannter Dokumente über Byrds Schüler (z. B. Morley) und Freunde manches Wichtige. Das mit großer Sorgfalt gedruckte Werk, das am Schluß sich für eine eifrigere Pflege von Byrds Musik mit guten Gründen einsetzt, könnte, bei seinem einfach klaren, keineswegs trockenen Stil auch in Deutschland willkommen sein.

Reinhold Sietz (+), Köln

SØREN SØRENSEN: *Das Buxtehudebild im Wandel der Zeit. Hrsg. vom Senat der Hansestadt Lübeck – Amt für Kultur. Veröffentlichung VI. Lübeck: 1972. 24 S. sowie 1 Abb., 7 S. Noten und 4 S. Facsimiles im Anhang.*

Bei dieser kleinen Schrift handelt es sich um den Vortrag, den Sørensen anlässlich der Verleihung des Buxtehudepreises 1972 durch die Stadt Lübeck gehalten hat. Sie

enthält daher auch eine Kurzbiographie des Verfassers sowie die von Bürgermeister Werner Kock gehaltene Laudatio. Demzufolge umfaßt Sørensens Rede nur knapp 13 Seiten. Auf diesem kurzen Raum erhalten wir jedoch eine anschauliche Vorstellung davon, wie das Bild Buxtehudes dem Wandel der Zeit unterworfen gewesen ist und vor allem, wie dieser in den letzten 100 Jahren in Forschung und Praxis ständig zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Dabei geht Sørensen hier und da auch ein wenig auf die Werke des Meisters, sowohl auf das Orgelschaffen wie die Kantaten, ein, wobei der italienische Einfluß, unter dem die letzteren entstanden sind, besonders unterstrichen wird. In dem hinzugefügten Literaturverzeichnis und in der Übersicht über Werkausgaben sind auch ältere Veröffentlichungen sowie Erst- und Frühdrucke berücksichtigt. (Der Rezensent hätte sich freilich gefreut, wenn seine Abhandlung *Neue Forschungen über das geistliche Vokalschaffen Buxtehudes* in den *Acta Musicologica*, Vol. XL (1968), S. 130-154, mit aufgeführt worden wäre, zumal dann die von Sørensen getroffene, an sich nicht ganz einsichtige Auswahl im Literaturverzeichnis einleuchtender gewesen wäre.)

Walter Blankenburg, Schlüchtern

MAX REGER: Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge. Hrsg. von Ottmar SCHREIBER. Bonn: Ferdinand Dümmler 1973. 296 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Elsa-Reger-Stiftung. Sechstes Heft.)

Gleich der 1956 erschienenen ersten Folge der *Briefe zwischen der Arbeit* (ein glücklich gewählter Titel) ist auch die zweite eine Zusammenstellung von Schreiben und Mitteilungen, die Max Reger zwischen 1898 und 1916 an Freunde, Verleger und andere Persönlichkeiten gerichtet hat. Die Originale befinden sich im Besitz des Max-Reger-Instituts. Einer Veröffentlichung der gesamten Korrespondenz steht die Tatsache entgegen, daß der Komponist mit Ausnahme der Briefe des Herzogs von Sachsen-Meiningen keine an ihn gerichtete Post aufbewahrt hat. Damit sind der Forschung manche wichtige Äußerungen, z. B. die Ferruccio Busonis, entzogen. Auch in der neuen Folge wird man kaum Briefe von

Reger im klassisch-literarischen Stil finden, wohl aber eine Fülle von prägnanten Äußerungen zu sachlichen und menschlichen Problemen, die einen tiefen Einblick in ein unaufhörlich zwischen Konzerten, Unterricht, Kompositionen und echtem Managertum kreisendes Künstlerleben gewähren. Dem Leser wird die Lektüre nicht ganz leicht gemacht, denn „*die vielen Worte um ein und dieselbe Sache tragen . . . eher dazu bei, daß eine Undeutlichkeit entsteht*“, wie der Herzog meint (S. 5), und „*vielfach geht . . . Reger mit seinen Wiederholungen über das Maß ermüdend hinaus*“, schreibt der Herausgeber Ottmar Schreiber, dem auch die ausgezeichnete Dokumentation der verstreuten Briefe zu danken ist. Reger war ein großer schöpferischer Künstler, jedoch keineswegs naiv, was die finanzielle Seite anging. Er formulierte seine Honorarbedingungen sehr präzise. Rührend aber sind seine Briefe an den Hamburger Freund Hans von Ohlendorff, den er als Testamentsvollstrecker ausersehen hatte. Der Sorge um seine Familie widmete er viel Zeit und Überlegung. Manche bisher verborgen gebliebene Äußerungen sind geeignet, dem eher geahnten als erfaßten Bild seiner Persönlichkeit schärfere Konturen zu verleihen: „*Man muß meine Sachen sehr musikalisch spielen; Neben-Figurationen sehr delicat! Meine Lieder können nicht feinfühliger genug angepackt werden*“ (an Emil Krause, 21. Februar 1900, S. 21). Gelegentlich schleicht sich ein durch Superlative angereichertes Pathos ein, vor allem in den ausführlichen Grußformeln: „*Alles in allem den allerherzlichsten Dank, verbindlichste Grüße Ihres ergebensten Max Reger*“ (S. 29). Trotz hoher Verehrung für Richard Strauss äußerte er, „*Eine ‚Salome‘ von mir werden Sie nicht erleben, weil ich zu gesund bin an solchen perversen Text zu gehen*“ (S. 32). In einem Brief an seinen Schüler Karl Haase warnt er „*vor zu dickem Instrumentieren; wir alle haben diesen Fehler gemacht*“, und „*Musik im alten Styl muß knapp sein; je knapper desto besser. Also kürzen Sie energisch*.“ Eine Trompetenstelle im langsamen Satz könne natürlich so gemacht werden, wie sie dasteht, „*ob sie aber immer nobel wirkt, ist sehr die Frage*.“ Außerdem solle man „*bei Polyphonie ‚Bahnfrei‘ halten; es ‚schmiert‘ sonst*“

(S. 186 f.). Daß er in seinen Briefen den italienischen Komponisten Enrico Bossi – zu Unrecht – als „Oberschmierfinken“ (S. 148) und die Akademie der Tonkunst in München ganz dezidiert einen „Saustall“ (S. 56) nannte, mag als besondere Würze gelten. Eines ist gewiß: in der Unmittelbarkeit und der herzerfrischenden Ehrlichkeit liegt der besondere Wert dieser oft schnell hingeworfenen Briefe, und wer es darauf anlegt, kann aus manchen Äußerungen noch viel lernen.

Helmut Wirth, Hamburg

LOTHAR KNESSL: Ernst Krenek. Wien: Verlag Elisabeth Lafite/Österreichischer Bundesverlag 1967. 100 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 12.)

Eine für unser Jahrhundert außergewöhnliche Fruchtbarkeit hat im Laufe der Jahre Kreneks Schaffen zu einem immensen Gesamtwerk anwachsen lassen, das kaum noch jemand zu überschauen vermochte und das jetzt erst mit Knessls sachbezogener Aufgliederung einleuchtend erhellt worden ist. Die Vorzüge dieser Arbeit springen sofort in die Augen. Ein technisch und biographisch erläuterter Werkkatalog, der die einzelnen Kompositionsperioden sinnvoll miteinander in Beziehung setzt und sich durch nichts vom knapp gesehenen Tatbestand abbringen läßt, unterscheidet sich wohlthuend von den allzuvielen zeitgenössischen Arbeiten, in denen technische Privatsprachen und Schlagwörter eine ungenießbare Tunke aus gewußtem Detail und ungewußten Zusammenhängen bilden. Knessl dagegen beschreibt Krenek und nur Krenek, und indem er sich hütet, über seinen Gegenstand unmittelbar auszugreifen, legt er gerade die Grundlagen frei, die mit Krenek ein ganzes Jahrhundert getragen haben. Das geschieht mit einer solchen Überlegenheit und einem solch klaren Blick für die Schwerpunkte in Kreneks turbulentem Leben, daß man von der Arbeit fasziniert wird und dem Verfasser auch dort folgt, wo man insgeheim anderer Ansicht ist und dies auch glaubt beweisen zu können. Oper, Symphonie, Reisebuch, Karl V., Serialismus und Aleatorik, Sestina, die späten Werke sind Knessls Stationen, mit denen er Krenek folgt. Den erklärten Verzicht auf Deutung

ersetzt er hinreichend durch die Zusammenschau von Werk, Wollen und Aufriß der jeweiligen Anlage, die er mit unverbrauchter Sprache beschreibt. Vieles davon ist selbst für den ausgepichteten Kenner neu und ergänzt das Bild vom zeitgenössischen Schaffen um originelle Töne. Der Druck ist klar und deutlich, die Notenbeispiele sind gut lesbar. Eine biographische Tabelle und ein chronologisches Werkverzeichnis einschließlich der literarischen Arbeiten (ohne Personenverzeichnis) runden den Standard ab.

Helmut Kirchmeyer, Düsseldorf/Aachen

Österreichische Musikzeitschrift. 29. Jahrgang 1974. Sonderheft Franz Schmidt (1874-1939). Wien: E. Lafite 1974. 36 S.

Schweizerische Musikzeitung. Revue musicale Suisse. 115. Jahrgang. Juli/August 1975. Sondernummer – Numéro spécial Luigi Dallapiccola. Zürich: Hug & Co 1975. S. 165-232 des laufenden Jahrgangs.

Die hier anzuzeigenden Sondernummern haben unterschiedlichen Anlaß: die Sondernummer der ÖMZ gilt dem 100. Geburtstag Franz Schmidts, eines jener Komponisten, deren Werk sich nur schwer über die Grenzen des Heimatlandes verbreitete; die Sondernummer der SMZ hat Dallapiccola selbst noch mit vorbereitet oder doch dem Aufbau und Inhalt zugestimmt, wurde aber unversehens zur Gedenknummer für den Komponisten: er starb am 19. Februar 1975. Daraus ergeben sich unterschiedliche Gewichte. In dem Heft über Franz Schmidt dominieren Erinnerungen seiner Schüler (Alfred Uhl, Erich Marckhl, Marcel Rubin, Alfred Spannagel, Otto Stiglitz, Fritz Walden). Norbert Tschulik ist bemüht, die Bedeutung Franz Schmidts zu umreißen und ihn gegen Mißverständnisse zu verteidigen; Hellmuth Herrmann ergänzt diese Untersuchung sinnvoll durch die Erörterung von Schmidts Harmonik, wobei er die Idee der Tonalität und deren Auswertung im Werk von Schmidt einleuchtend darstellt. Kurt Rapf schließlich gibt einen Überblick über die Orgelwerke des Komponisten. Von besonderem Interesse sind Karl Trozsmüllers Ausführungen über die *Editionsprobleme bei Franz Schmidt*, denn hier zeigt sich erneut, daß die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts andersartige Probleme aufwirft (Mendelssohn, Schubert, Schön-

berg, Berlioz, Webern bieten jeder für sich neue Fragen), die durch die *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* (Kassel usw. 1967) nicht erfaßt werden. Der Musikwissenschaft sind gerade durch die verstärkte Hinwendung zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts auch auf diesem Sektor neue Probleme erwachsen. Mitteilungen zu Schmidt-Ausstellungen, zur Schmidt-Gemeinde, eine Schmidt-Bibliographie in der ÖMZ erscheinender Beiträge und eine Diskographie ergänzen das Heft.

Gewichtiger erscheint demgegenüber das Dallapiccola gewidmete Heft: Neben einer grundsätzlichen Würdigung von Carlo Piccardi gibt Hans Nathan eine Darstellung von Dallapiccolas Kompositionsweise und Entwicklungslinien innerhalb des Werks. In einem Beitrag beleuchtet Jacques Wildberger die Gefangenen-Trilogie Dallapiccolas als dessen zentraler Werkgruppe, die sich auch in späteren Werken der Idee nach weiter ausgewirkt hat. Mit mehreren instruktiven Notenbeispielen erläutert er zugleich Dallapiccolas Aneignung der Zwölftontechnik. Dem schließt sich Dietrich Kämpers Beitrag *Commiato – Bemerkungen zu Dallapiccolas letztem Werk* sinnvoll an, denn auch hier geht es um Vokalmusik, im Wechsel mit instrumentalen Sätzen. Kenntnisreich wird dabei die Verbindung zu anderen Werken Dallapiccolas, zu seinem Verhältnis zur Tradition insgesamt hergestellt. Dallapiccola selbst kommt mit Äußerungen zu Webern und einer Würdigung Hermann Scherchens zu Wort, die wohlthuend frei von Lobhudelei ist, jedoch getragen von einem Verständnis zwischen Musikern und gepaart mit einem Respekt vor der Eigenart des andern, was nicht alltäglich ist. Durch eine fast vollständige Bibliographie der Schriften Dallapiccolas (mit Hinweis auf vollständige Verzeichnisse), Werkverzeichnis, umfangreiche Bibliographie, Diskographie und Buchbesprechungen zum Thema wird das Heft besonders wertvoll und wichtig.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 13: Songs for Solo Voice and Orchestra. Ed. by Ian KEMP. Kassel usw.: Bärenreiter 1975. XXVIII, 136 S.

Der vorliegende Band enthält alle Lieder Berlioz' für Solostimme mit Orchester, chronologisch angeordnet nach den Entstehungsdaten der jeweils vorausgehenden Klavierfassungen der Lieder. Zum erstenmal publiziert wird, nach dem Autograph, *Aubade* für Singstimme und Blechbläser, nach einem Gedicht Mussets wahrscheinlich um 1852 geschrieben (von diesem Lied ist keine Klavierfassung bekannt).

Gegenüber der Alten Berlioz-GA, die die Quellen zu kontaminieren pflegte (beispielsweise wurden Vortragsbezeichnungen aus den Klavierfassungen eingearbeitet), wird hier der Originaltext der Orchesterfassungen gegeben; Varianten der (vorangehenden wie teilweise auch nachfolgenden) Klavierfassungen (oder weiteren Fassungen bzw. Quellen) verzeichnet der Kritische Bericht. (Vielleicht war es nicht nötig, Detailvarianten der ersten Klavierfassungen anzuführen, da diese Versionen ja gesondert ediert werden. Der Übersichtlichkeit halber hätte es sich empfohlen, die Varianten der Texte – u. a. Berlioz' Abweichungen gegenüber den dichterischen Vorlagen – von den musikalischen Varianten getrennt zu nennen.)

Das ausführliche Vorwort, der Benutzer ist dafür dankbar, gibt umfassende Informationen über die teilweise komplizierte Entstehungsgeschichte der Lieder und ihrer verschiedenen Fassungen; im Kritischen Bericht sind auch die von Berlioz gegebenenfalls nicht vertonten Gedichtstrophen mitgeteilt; ein Anhang informiert über die Textdichter und die Widmungsträger.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

GUSTAV BERETHS: Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 338 S., 4 Taf. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 15.)

Deutsche Bibliographie. Schallplatten-Verzeichnis. Amtsblatt der Deutschen Bibliothek. T 1/1974. Bearbeitet und hrsg. von der Deutschen Bibliothek, Abteilung Deutsches Musikarchiv, Berlin. Bielefeld: Bielefelder Verlagsanstalt (1974). (II), 87, (4), 66* S.

SIEGFRIED BORRIS: Einführung in die moderne Musik 1900-1950. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 191 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 19.)

JO[HANNES] BRAHMS: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello A-dur op. 26. Nach der Eigenschrift, einer Abschrift und dem Handexemplar des Komponisten hrsg. von Hanspeter KRELLMANN. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1974). 67, 19, 15, 19 S.

JO[HANNES] BRAHMS: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello c-moll op. 60. Nach einem Teilautograph, einer Teilabschrift und dem Handexemplar des Komponisten hrsg. von Hanspeter KRELLMANN. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1974). 55, 11, 11, 11 S.

BERND BUCHHOFER – JÜRGEN FRIEDRICHS – HARTMUT LÜDTKE: Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne. Mit einer Vorbemerkung von Hans-Peter REINECKE. Eine Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG (1975). 330 S.

FRANZ G. BULLMANN: Die rheinischen Orgelbauer Kleine-Roetzel-Nohl. Teil II: Quellen zur Orgelbaugeschichte. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1974. 220 S. (32 Taf.) (Schriften zur Musik. 7.)

J. BUNKER CLARK: Transposition in Seventeenth Century English Organ Accompaniments and the Transposing Organ. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 230 S., 24 Taf. (Detroit Monographs in Musicology. 4.)

ARNOLD FEIL: Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise. Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik“ von Rolf VOLLMANN. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1975). 197 S.

KARL GUSTAV FELLNERER: Max Bruch (1838-1920). Köln: Arno Volk Verlag 1974. 196 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 103.)

27. Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt 21.7. bis 8.8.1974. Hrsg.

von Ernst THOMAS. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 108 S.

In Caritate et Veritate. Festschrift für Johannes Overath. Kirchenmusik und Liturgie 10 Jahre nach Beginn des II. Vatikanischen Konzils, 70 Jahre nach Erlass des Motu Proprio Pius X. Dokumentationen und Beiträge. Zur Vollendung des 60. Lebensjahres von Johannes Overath, am 15. April 1973. Unter Mitarbeit zahlreicher Freunde der Musica Sacra hrsg. von Hans LONNENDONKER. Saarbrücken: Minerva-Verlag, Thinnés & Nolte, 1973. 184 S., 1 Taf. (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache. Band 8.)

Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg am 22. November 1974. Hrsg. von Franz FLECKENSTEIN. (Regensburg-Bonn: Allgemeiner Cäcilien-Verband 1974.) 441 S. (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache. Band 9.)

Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH und Friedrich KÖRNER. Wien: Universal Edition (1974). 358 S., 1 Taf.

Forschung in der Musikerziehung 1974. Publikationsorgan des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher (Bernhard BINKOWSKI), des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (Ulrich GÜNTHER – Hermann RAUHE – Hans-Peter REINECKE), der Bundesfachgruppe Musikpädagogik (Günter NOLL – Sigrid ABEL-STRUTH). Schriftleitung: Egon KRAUS. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 137 S.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis. Ad Exemplarem „Ordinis cantus Missae“ dispositum et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornatum. Solesmes: Abbatia Sancti Petri de Solesmis 1974. 918 S.

WALTER HEIMANN: Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1973. 221 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith 1973/III. Herausgeber Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 195 S., 4 Taf.

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971. Sechzehnter Jahrgang (63. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1973. 158 S.

WILHELM JERGER: Mozart in Linz. Sonderdruck aus Jahresbericht 1972/73 des Bruckner-Konservatoriums. Linz: Bruckner-Konservatorium des Landes Oberösterreich (1974). S. 3-8.

MANFRED M. JUNIUS: The Sitar. The Instrument and its Technique. Wilhelms- haven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 117 S., 28 Taf.

SIDNEY KLEINMAN: La Solmisation Mobile de Jean-Jacques Rousseau à John Corwen. Paris: Heugel & Cie (1974). III, 181 S.

WERNER KÖNIG: Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper „Wozzeck“. Tutzing: Hans Schneider 1974. 118 S.

ADOLF LAYER: Eine Jugend in Augsburg – Leopold Mozart (1719-1737). Hrsg. von der Deutschen Mozartgesellschaft. Augsburg: Verlag Die Brigg (1975). 102 S. (incl. 20 Abb.).

MICHAEL MANN: Sturm- und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers „Räubern“. Bern und München: Francke Verlag (1974). 179 S.

ULRICH MARTINI: Die Orgeldispositionssammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1975). VII, 164 S., 32 Taf.

MASSIMO MILA: La Giovinezza di Verdi. Torino: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1974). 531 S., 44 Taf., 2 Schallpl.

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. BAUER und Otto Erich DEUTSCH. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Band VII: Register. Zusammengestellt von Joseph Heinz EIBL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XXIV, 645 S.

Musiken i Uppsala under Stormaktstiden. Bidrag till dess historia grundade på en arkivinven tering. av Bengt KYHLBERG. 1: Tiden ca. 1620-ca 1660. Uppsala: (Universitet) 1974. 464 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet. C: Organisation och Historia. 30.)

Muzikoloski Zbornik – Musicological Annual. Vol. VIII. Ljubljana: Izdajo zbornika je omogocila Kulturna skupnost Slovenije 1972. 115 S.

Muzikoloski Zbornik-Musicological Annual. Volume X. Ljubljana: Department of Musicology University 1974. 107 S.

The New Oxford History of Music. V: Opera and church Music 1630-1750. Edited by Anthony LEWIS and Nigel FORTUNE. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1975. XXII, 869 S., 6 Taf.

ECKHARD NOLTE: Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Eine Dokumentation. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 276 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 3.)

WERNER OEHLMANN: Das Berliner Philharmonische Orchester. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). 199 S.

BERNHARD PAUMGARTNER: Vorträge und Essays. (Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1973.) Auslieferung: Bärenreiter-Kassel. 137 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 5. – Zugleich Band 6 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

Piacenza. Archivio del Duomo. Catalogo del fondo Musicale. A cura di Francesco BUSSI. Milano: Istituto Editoriale Italiano (1967). 209 S. (Bibliotheca Musicae. V.)

CONSTANT PIERRE: Histoire du Concert Spirituel 1725-1790. Paris: Société Française de Musicologie – Heugel et Cie 1975. 372 S.

ERICH POSCH: Wilhelm Jerger. Geleitwort von Erich SCHENK. Sonderdruck aus Jahresbericht des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich 1972/73 und Oberösterreichischer Kulturbericht (1). Linz: Bruckner Konservatorium des Landes Oberösterreich (1974). 27 S.

„Recherches“ sur la Musique française classique. XIV, 1974. Paris: Éditions A. et J. Picard 1974. 318 S., 4 Taf. (La vie Musicale en France sous les rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

Max Reger in seiner Zeit. Ausstellung vom 13. bis 18. März 1973. Katalog. Hrsg. von Siegfried KROSS. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität 1973. 113 S., 1 Taf., 1 Tab., 1 Schallpl.

Répertoire International des Sources Musicales. BIX²: Hebrew Writings Concerning Music. In Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800 by Israel ADLER. München: G. Henle Verlag (1975). XXXXVIII, 389 S.

R. M. A. Research Chronicle No. 12. London: Royal Musical Association (1974). V, 156 S.

ALFRED RUBELI: Paul Hindemiths a cappella-Werke. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 215 S. (Frankfurter Studien. Band I.)

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1974. 234 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIII.)

RICHARD SCHAAL: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1961-1970. Mit Ergänzungen zum Verzeichnis 1861-1960. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 91 S.

FRIEDRICH SCHLICHTEGROLL: Mozarts Leben. Graz 1794. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Joseph Heinz EIBL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. (II), 32, (IV) S. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXXII.)

REINER SCHMITT: Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der geistlichen Konzerte Urban Loths. Bonn: Dissertationsdruck 1974. 273 S. (zu beziehen über den Verfasser, 53 Bonn-Lengsdorf, Enggasse 7.)

GERHARD SCHUHMACHER: Musikästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. VII, 68 S. (Erträge der Forschung. 22.)

GERHARD SCHUHMACHER: Einführung in die Musikästhetik. Wilhelmshaven:

Heinrichshofen's Verlag (1975). 138 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 15.)

ULRICH SIEGELE: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1975. 174 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

SOHLMANS-Musiklexikon. Band 1: A-Campos. Stockholm: Sohlmans Förlag (1975). 704 S.

Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag. Frankfurt a. M.: Verlag von Waldemar Kramer 1974. 55 S.

Studies in Music. Number 8/1974. Netherlands: University of Western Australia Department of Music (1974). 119 S., 36 S. Notenbeilage.

Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1974. 220 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Heft 5.)

Texte zur Musiksoziologie. Hrsg. von Tibor KNEIF. Mit einem Vorwort von Carl DAHLHAUS. Köln: Arno Volk Verlag (1975). 274 S.

Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV). Hrsg. von Georg KARSTÄDT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974. XVI, 245 S.

HERMANN ULLRICH: Alfred Julius Becher. Der Spielmann der Wiener Revolution. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 324 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 40.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 3, I: Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragische Oper in 5 Akten. Overtüre und Erster Akt. Hrsg. von Reinhard STROHM und Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. VI, 254 S.

JOEL WALBE: Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur hebräischen Musikologie. Hamburg: Christians Verlag (1975). XV, 357 S.

JOSEPH WILHELM VON WASIELEWSKI: Life of Robert Schumann. Translated by A. L. ALGER. With new Introduction by Leon PLANTINGA. Detroit: Information Coordinators 1975. VIII, 275 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)

TADEUSZ A. ZIELIŃSKI: Bartók. Zürich u. Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1973). 403 S., 13 Taf.

HANS JOACHIM ZINGEL: Harfenspiel im Barockzeitalter. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. III, 81 S., XVI Taf. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 77.)

Mitteilungen

Professor Dr. Edwin M. RIPIN, Forest Hills, N. Y., ist am 12. November 1975 im Alter von 45 Jahren verstorben.

Professor Dr. Kurt-Erich EICKE, Bielefeld, ist am 7. Dezember 1975 im Alter von 49 Jahren verstorben.

Dr. Ernst Ludwig WAELTNER, München, ist am 24. Dezember 1975 im Alter von 49 Jahren verstorben.

Hans SCHNOOR, Bielefeld, ist am 14. Januar 1976 im Alter von 82 Jahren verstorben.

Professor Dr. Kurt GUDEWILL, Kiel, feierte am 3. Februar 1976 seinen 65. Geburtstag.

Dr. Ottmar SCHREIBER, Bonn, feierte am 16. Februar 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Rudolf STEGLICH, Erlangen, feierte am 18. Februar 1976 seinen 90. Geburtstag.

Dr. Alexander WEINMANN, Wien, feierte am 20. Februar 1976 seinen 75. Geburtstag.

Dr. Friedhelm KRUMMACHER, Erlangen, hat den Ruf auf eine Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik Westfalen-Lippe in Detmold angenommen. Er wird auch weiterhin als Privatdozent an der Universität Erlangen tätig sein. Herr Dr. Krummacher wurde außerdem von der Vetenskaps-Societet zu Lund zum wirkenden ausländischen Mitglied gewählt.

Professor Dr. Wendelin MÜLLER-BLATTAU, Saarbrücken, hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in München abgelehnt.

Das Wirken Kurt REINHARDS als Wissenschaftler und Universitätslehrer wurde anlässlich seines 60. Geburtstages am 27. August 1974 mit der Herausgabe einer Festschrift geehrt. Diese trägt den Titel *Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflußbereichen* und ist als Band 23,1 (1975) in der Reihe Baessler-Archiv (Beiträge zur Völkerkunde) im Verlag Reimer, Berlin, erschienen. Diese von der Musikethnologischen Abteilung des Berliner Völkerkundemuseums und dessen Leiter Artur Simon, sowie von Christian Ahrens (Universität Bochum) und Heide Nixdorff (Museum für Völkerkunde Berlin) redaktionell betreute Schrift enthält eine Würdigung, ein Schriftenverzeichnis und Beiträge von Freunden, Kollegen und Schülern des Jubilars.

Dr. Harald HECKMANN, Vorstand des Deutschen Rundfunkarchivs, Präsident der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (AIBM) und stellv. Vorsitzender des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e. V. wurde für die Zeit vom 25. 11. 1975 bis zum 24. 11. 1978 in den Beirat für das Deutsche Musikarchiv der Deutschen Bibliothek berufen.

Im Zusammenhang mit der in Vorbereitung befindlichen wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Werke von Albert Schweitzer werden alle Besitzer von Briefen, Konzertprogrammen u. ä. von Dr. Schweitzer gebeten, sich in Verbindung zu setzen mit Prof. Dr. Erwin R. Jacobi, Riedgrabenweg 29, CH-8050 Zürich, und ihm Einzelheiten über die in ihrem Besitz befindlichen Dokumente mitzuteilen, soweit sie nicht bereits ihm oder dem Zentralarchiv Albert Schweitzer in Günsbach (Oberelsaß) entsprechende Mitteilungen zugehen ließen.

Auf meine Stellungnahme (Heft 1/1975 der Musikforschung) zu einigen Punkten ihres Artikels in Heft 3/1974 hat Helga Lühning in Heft 3/1975 erwidert. Eine Äußerung zu allen Details ihrer Replik würde sicherlich, selbst wenn man ihre unsachlichen Bemerkungen ignoriert, wieder

6 Seiten der Musikforschung in Anspruch nehmen. Es sei daher an dieser Stelle nur ein Punkt herausgegriffen.

Lühning zitiert (Heft 3/1974, S. 308, Anm. 39) unter Bezugnahme auf D. Kernal Artikel *Vom „Titus der achtzehn Tage“* (NZfM 1973, S. 777 ff.) dessen Hinweis, Mazzolà sei von (dem auf einer Italienreise befindlichen) Kaiser Leopold II. (in Triest) in Audienz empfangen worden. Kerner datiert die Audienz auf den 13. 5. 1791. Lühning korrigiert, die Audienz habe nicht am 14. (!), sondern am 25. Mai stattgefunden, ohne anzugeben, auf welcher Quelle diese Datum-Korrektur beruht. Anhand der Reiseroute und der Reisedaten, die Lühning als „uninteressant“ abtut, habe ich (Heft 1/1975, S. 77) nachgewiesen, daß der Kaiser weder am 14. noch am 25. 5. 1791 in Triest war und folglich Mazzolà dort auch nicht empfangen haben kann. Bei ausreichenden Recherchen hätte Lühning dies ohne weiteres selbst feststellen können und zwar noch vor Eingang der Mitteilung von Hofrat Dr. Neck, die sie jetzt nachschiebt und die meine Infragestellung der Triester Audienz bei Leopold II. am 14. bzw. 25. 5. 1791 als richtig bestätigt. Die Audienz Mazzolàs fand nämlich nicht am 25. 5. 1791, sondern am 13. 5. 1791 (dem von Kerner angegebenen Datum!), nicht in Triest, sondern in Wien, nicht bei Leopold II., sondern bei dessen Sohn, Erzherzog Franz, statt.

Übrigens: Wenn Lühning in Heft 3/1974, Seite 302 schreibt: „Auch über den Kompo-

nisten der Rezitative hat uns Nissen nicht aufgeklärt“, so scheint ihr Nissens Bemerkung auf Seite 558 seiner Mozart-Biographie entgangen zu sein; dort schreibt nämlich Nissen: „Ja, er schmolz nicht allein den ersten und dritten Act wohl oder übel an einander, sondern er liess auch die dialogisirenden Recitative von seinem Schüler Süßmayr fertigen.“ Joseph Heinz Eibl

Nochmals aufzurollen, wer, wann, warum welche Dokumente mit dem 13. 5., 14. 5. und 25. 5. 1791 datiert hat, hieße den Leser langweilen. – Da Herr Eibl mir nun selbst in einer so peripheren Frage zustimmt („daß Mazzolà am 13. Mai 1791 nicht von Leopold II. in Italien in Audienz empfangen wurde, sondern von Erzherzog Franz . . . in Wien“; vgl. 3/1975, S. 312), scheinen auch wichtigere Punkte nicht mehr kontrovers. Ich betrachte daher die Diskussion über meinen Aufsatz als beendet.

Helga Lühning

Die Schriftleitung der Musikforschung betrachtet hiermit die Diskussion über W. A. Mozarts *Titus* als abgeschlossen.

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1976 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.