

Sir Jack Westrup (1904-1975)

von Frederick W. Sternfeld, Oxford

Nahezu ein Vierteljahrhundert (1947–1971) war Jack Westrup, geboren 1904, der Universität Oxford als Professor of Music verbunden. Durch seinen plötzlichen Tod ist 1975 ein ausgezeichnetes und langjähriges Mitglied der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Royal Musical Association von der Bühne abgetreten; beiden Gesellschaften hat Jack Westrup in offiziellen Funktionen gedient.

Zum ersten Mal traf ich Jack Westrup 1938 in London, als er Musikkritiker des *Daily Telegraph* war. Schon damals genoß er beträchtliches Ansehen, vor allem durch sein Buch über Purcell (1937) und durch seine praktische Ausgabe von Monteverdis *Orfeo*, die er für die erste Produktion des Oxford University Opera Club 1925 erstellt hatte.

Nach einigen Jahren Tätigkeit an den Universitäten Newcastle (1941–1944) und Birmingham (1944–1946) kehrte er an die Universität Oxford zurück. Er wirkte dort mit soviel Hingabe und Erfolg, daß sich die Faculty of Music auf ein Niveau erhob, das dem Rang der Oxforder Veröffentlichungen vor dem Ersten Weltkrieg, den Arbeiten von John Stainer, H. E. Wooldridge und Hubert Parry entsprach. Als ich mich 1956 auf seine Einladung hin dieser Faculty of Music zugesellte, hatte sich die Situation der englischen Musikwissenschaft schon stark verbessert, und das vor allem durch seine Initiative. Einerseits war *Musica Britannica* als eine die Denkmäler und Monumenta anderer Nationen ergänzende Reihe gegründet worden; andererseits hatte man die *New Oxford History of Music*, von der bis 1975 acht Bände erschienen, in Angriff genommen. Nicht zuletzt war es der University Opera Club, der mit seinen Verdiensten um die Wiederaufführung alter Opern (Monteverdi, Scarlatti) und um die Uraufführung ganz neuer Werke (Wellesz' *Incognita*) weithin Beachtung fand.

Westrup war alles andere als provinziell; seine Vorliebe für die Beschäftigung mit englischer Musikgeschichte kam niemals in Konflikt mit seiner Begeisterung für die Wiederbelebung italienischer Opern. Englische Herkunft und Erziehung hinderten ihn nicht daran, der Oxforder Faculty of Music ein wahrhaft internationales Gepräge zu geben, wie schon die Verpflichtungen von Egon Wellesz und dem Autor dieses Nachrufs zeigten. Unermüdlich im Reisen und glänzend begabt für fremde Sprachen, war er jederzeit bereit zum Aufbruch, gleichgültig ob er an einem Treffen des Direktoriums der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft oder an einem Monteverdi-Kongreß in Venedig teilnehmen oder in der Jury eines Instrumental-Wettbewerbs in Mannheim mitwirken sollte.

Eine seinem Gedächtnis gewidmete Festschrift, die in Kürze erscheinen soll, wird unter anderem eine vollständige Liste seiner Veröffentlichungen enthalten. Es wäre wohl nicht richtig, ausschließlich so bekannte Werke Westrups wie *Purcell* oder die *History of Music in England* hervorzuheben; seine Aufsätze in *Music & Letters*, *Music Review*, *MGG*, der *Festschrift Blume* – um nur einige Beispiele zu nennen –

zeugen von derselben engagierten Genauigkeit, von derselben schöpferischen Originalität. Seine Schüler wirken nun in Oxford und an mehreren anderen Universitäten, um sein Engagement und seine internationale Gesinnung weiterzugeben.

(Deutsch von Magda Marx-Weber)

Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert *

von Erich Reimer, Freiburg i. Br.

Vergegenwärtigt man sich die seit den späten sechziger Jahren geführte, inzwischen wieder verebbte Diskussion über die traditionelle Veranstaltungsform des Konzerts, so ist im Rückblick festzustellen, daß zwischen Kritikern und Apologeten der umstrittenen Institution Einigkeit darüber bestand, daß der Typus des bürgerlichen Konzerts und die Idee des autonomen musikalischen Kunstwerks in engster Korrelation zueinander stehen. Jene Institution, die einerseits im Namen der autonomen Musik verteidigt wurde, war andererseits eben aufgrund des mit ihr verbundenen Autonomieprinzips der Ideologiekritik ausgesetzt.

Unterzieht man diesen heute als selbstverständlich geltenden Zusammenhang zwischen Konzert und Autonomieästhetik einer historischen Analyse, so wird freilich deutlich, daß die vorausgesetzte Korrelation keineswegs ein Wesensmerkmal des bürgerlichen Konzerts schlechthin ist. Das Quellenmaterial zum Konzertwesen des 18. und 19. Jahrhunderts läßt vielmehr erkennen, daß das in der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts formulierte Autonomieprinzip sowie das ihr entsprechende musikalische Kunstwerk im 19. Jahrhundert zunächst in Opposition zur Institution des Konzerts stehen. Es genügt in diesem Zusammenhang der Hinweis darauf, daß gerade jene Werke, die heute als ästhetisch autonom gelten, sich zunächst der Eingliederung in die Institution widersetzen. Wie an den überlieferten Konzertprogrammen zu verfolgen ist, bildet sich jener enge Zusammenhang zwischen Institution und ästhetischem Autonomieprinzip erst in dem Maße heraus, in dem eine institutionelle Abspaltung der unterhaltenden Momente, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein für das Konzert konstitutiv sind, sich durchsetzt. Symptomatisch für diese Entwicklung ist die Tatsache, daß sich der Typus des reinen Symphoniekonzerts erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein verbreitet¹. Es wäre demnach eine

* Dieser Aufsatz entstand im Rahmen meiner aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Mitarbeitertätigkeit am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, speziell im Anschluß an den Artikel *Kenner – Liebhaber – Dilettant*.

¹ Vgl. H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2, Leipzig 1971, S. 16.

unzulässige idealtypische Vereinfachung, die Autonomieästhetik als ideengeschichtliches Korrelat zur Institution des bürgerlichen Konzerts aufzufassen. Läßt diese These doch unberücksichtigt, daß sich jener Zusammenhang erst in einer bestimmten Phase des bürgerlichen Konzertwesens herausbildet, also auf einem Funktionswandel der Institution beruht, nicht aber schlechthin als konstitutiv für den Typus „bürgerliches Konzert“ gelten kann².

Versucht man, Funktion und Zielsetzung zu bestimmen, die das Konzert bei seiner Durchsetzung im 18. Jahrhundert nach bürgerlichem Selbstverständnis erfüllen sollte, so erscheint es demgegenüber notwendig, auf jene Kategorie zurückzugreifen, die erst durch Jürgen Habermas in ihrer zentralen Bedeutung für die bürgerliche Emanzipationsbewegung im 18. Jahrhundert hervorgetreten ist: die Idee der Öffentlichkeit³. Um sich den Zusammenhang zwischen Konzert und dem bürgerlich-fortschrittlichen Moment dieser Kategorie bewußt zu machen, genügt es, sich die knappe Definition des Konzerts zu vergegenwärtigen, die Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalisches Lexikon* von 1802 gibt⁴. Wenn Koch dem exklusiven höfischen Konzert jene musikalische Aufführungsform entgegenstellt, „die man für das Publikum veranstaltet, so daß jeder Liebhaber der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmtern [sic!] Einlaß-Geldes, daran Antheil nehmen kann“, so nennt er zwei wesentliche Kriterien einer Institution bürgerlicher Öffentlichkeit⁵: erstens die allgemeine Zugänglichkeit der Veranstaltung, d. h. die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Publikums – ein Grundsatz, der etwa für das auf Aristokratie und Großbürgertum beschränkte französische Publikum des 17. Jahrhunderts noch nicht gilt⁶, zweitens die Gleichheit der „zum Publikum versammelten Privatleute“ – letzteres ein Prinzip, das nicht soziale Gleichheit der Teilnehmer voraussetzt, wohl aber, daß der soziale Status im Sinne der Parität des „bloß Menschlichen“ suspendiert wird.

Das Öffentlichkeitsprinzip bleibt in seinen Auswirkungen jedoch nicht auf den institutionellen Rahmen der musikalischen Reproduktion beschränkt. Wie die einschlägigen Reflexionen im musikalischen und ästhetischen Schrifttum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erkennen lassen, gewinnt es vielmehr bestimmenden Einfluß auf die kompositorische Praxis selbst; anders ausgedrückt: zwischen der Institution des öffentlichen Konzerts und repräsentativen kompositorischen Tendenzen bildet

2 Vgl. die mißverständliche Formulierung bei C. Dahlhaus, *Probleme einer Musikgeschichte in Bildern. Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens*, in: *Mf* 27, 1974, S. 220: „Von der Autonomieästhetik aber, die das eigentliche ideengeschichtliche Korrelat zu der sozialen Institution ‚bürgerliches Konzert‘ darstellt, ist nicht die Rede, obwohl der Zusammenhang kaum bestreitbar sein dürfte“. Demgegenüber formuliert Dahlhaus in seinem Aufsatz *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit*, in: *AFMw* XXXI, 1974, S. 35, präziser, wenn er ästhetische Autonomie als „ideengeschichtliche Entsprechung zur Institution des modernen, von Geselligkeits-, Repräsentations- und Unterhaltungsfunktionen weitgehend abstrahierten Konzerts“ bezeichnet.

3 J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied u. Berlin 1962, ⁵/1971; zum Konzert als Institution der Öffentlichkeit S. 55 f.

4 Artikel *Concert*, Sp. 349.

5 Vgl. Habermas, S. 40 u. 52 f.

6 Vgl. E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München 1933.

sich im 18. Jahrhundert ein enger Zusammenhang heraus. Als These, die im folgenden, ausgehend von deutschen Quellentexten, begründet werden soll, wäre demnach zu formulieren: nicht das ästhetisch autonome, sondern das publikumsorientierte musikalische Werk ist das kompositionsgeschichtliche Korrelat des bürgerlichen Konzerts im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.

1. Welche konkrete Vorstellung von Öffentlichkeit, welches Bild von der Gesamtheit der musikalischen Rezipienten ist für das Bewußtsein der Komponisten und damit für die kompositorische Praxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert bestimmend? Versucht man diese Vorstellung vom Publikum aus den Quellentexten zu rekonstruieren, so fällt zunächst auf, daß sich die Autoren die Gesamtheit der musikalischen Rezipienten nicht als ein homogenes Auditorium vorstellen. Nach der aus zahlreichen Einzelbelegen zu erschließenden Modellvorstellung geht man vielmehr von der Annahme aus, daß sich das Publikum im wesentlichen aus zwei unterschiedlichen Hörertypen zusammensetzt: einem gebildet-rationalen Hörertypus, der meist als Kenner bezeichnet wird, und einem ungebildet-emotionalen, den man als Liebhaber, Musikfreund, Dilettant, Laie oder Nichtkenner bezeichnet. Theoretische Grundlage dieser Klassifikation ist die von der französischen Kunsttheorie des frühen 18. Jahrhunderts übernommene Antithese von Verstand und Gefühl (*raison* und *sentiment*) sowie die darauf basierende Unterscheidung zweier Rezeptions- bzw. Wirkungsformen von Musik: einerseits die sog. Belustigung des Verstandes, ein Vergnügen, das nach Sulzer „aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht“⁷, andererseits die als Gemütsbewegung oder Herzensrührung bezeichnete Auslösung psychischer Reize. Insofern es sich bei dem kognitiv-intellektuellen Rezeptionsvermögen des Kenners um eine auf speziellen Fachkenntnissen beruhende Kompetenz, bei der emotionalen Hörweise dagegen um ein als allgemeinemenschlich vorgestelltes Rezeptionsvermögen handelt, ist mit der qualitativen Differenzierung der beiden Hörertypen ein quantitativer Aspekt verbunden: Gebildet-rationaler und ungebildet-emotionaler Hörertypus stehen sich im Publikum als Bildungselite und ungebildete Allgemeinheit gegenüber – ein Verhältnis, das etwa von Leopold Mozart auf zehn zu hundert veranschlagt wird⁸.

Die an diese Modellvorstellung sich anschließenden Reflexionen gehen davon aus, daß sich beide Hörertypen hinsichtlich ihrer Rezeptionsbedürfnisse wesentlich unterscheiden. Schätzt die Bildungselite der Kenner am musikalischen Werk kompositorische Qualitäten wie „Ausarbeitung“, „Gelehrsamkeit“ und „Kunst“, bezieht sich also ihr Interesse, wie noch Hegel feststellt, ganz auf „das rein Musikalische

7 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. III, Leipzig 1771-74, 2/1792 bis 94, S. 10.

8 So im Brief an seinen Sohn vom 11. Dezember 1780: „Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt“ (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Bauer u. Deutsch, Bd. III, Kassel etc. 1963, S. 53).

der *Komposition und deren Geschicklichkeit*⁹, so bevorzugt die ungebildete Mehrheit einerseits Vokalmusik sowie andererseits Instrumentalkompositionen, die mit wirkungsästhetisch orientierten Attributen wie „*angenehm*“, „*brillant*“ und „*gefällig*“ charakterisiert werden.

2. Der vom Öffentlichkeitsprinzip ausgehende Wandel des kompositorischen Bewußtseins artikuliert sich im 18. Jahrhundert vor allem als Relativierung einer bloß artifiziellen, nur der Kenner-Elite verständlichen Musik. Gefordert wird stattdessen im Hinblick auf das emotional bestimmte Rezeptionsvermögen der ungebildeten Mehrheit eine emotional unmittelbar wirksame Musik – ein Postulat, das sich u. a. im Topos, Musik sei die Sprache der Empfindung und somit jedem fühlenden Individuum verständlich, niederschlägt. Die damit vollzogene Abkehr von traditionellen musikalischen Wertvorstellungen zeigt sich insbesondere in der seit dem frühen 18. Jahrhundert geführten Polemik gegen artifizielle Kompositionstechniken wie Kanon, Fuge und Kontrapunkt überhaupt. Die Konstanz des dieser Polemik zugrundeliegenden ideologischen Musters läßt sich an zwei Beispielen verdeutlichen: Bereits 1722 relativiert Telemann anläßlich einer von Mattheson veranstalteten Umfrage den Wert des Kanons, da dieser zwar „*den Verstand eines Kenners belustigen könne*“, nicht aber geeignet sei, „*in den Gemüthern der Menschen allerhand Regungen [zu] erwecken*“¹⁰. Die gleiche Argumentation verwendet noch 130 Jahre später – zu einer Zeit, als Hanslick gegen die Gefühlsästhetik und das „*pathologische Ergriffenwerden*“ polemisiert – Johann Christian Lobe für seine Ablehnung der Musik Bachs, wenn er schreibt: „*Bach war vor Allem ein gelehrter Contrapunktist. . . Um den Ausdruck, der einfach und auch dem musikalisch Ungelehrten verständlich sei, um Musik für das Gefühl war es ihm weit weniger zu thun. Darum sind aber auch seine Werke veraltet, in Vergessenheit gerathen, für die Allgemeinheit des Volkes so gut als nicht vorhanden*“¹¹.

Die Modellvorstellung über die Zusammensetzung des Publikums wirkt sich zunächst vor allem im Bereich der musikalischen Reproduktion, d. h. in den Überlegungen zur Programmgestaltung öffentlicher Konzerte aus, und zwar dahingehend, daß im Hinblick auf die ungebildete Mehrheit des Publikums die Bevorzugung von Vokalmusik empfohlen wird. So geht Forkel davon aus, daß sich die Wahl der Stücke am Interesse der meisten Zuhörer zu orientieren habe. Da sich aber dies Interesse bei Instrumentalmusik aufgrund der „*Verschiedenheit. . . an Empfindung, an Geschmack, Kunstkenntnissen u. s. w.*“ stark unterscheide, sei Vokalmusik zu bevorzugen, für die ein allgemeines Interesse insofern vorhanden sei, als bei ihr „*der Text, oder die Handlung dem Zuhörer gleichsam als ein Dollmetscher der musikalischen Combinationen*“ diene. Den ersten Platz im öffentlichen Konzert weist Forkel den Vokalwerken Händels zu, da deren Wirkung aufgrund ihrer „*großen Kraft und Simplicität des Ausdrucks. . . unter allen Classen von Musikfreunden. . . gleich groß*

9 G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818, publ. posth. 1835), ed. Bassenge, Bd. II, S. 269.

10 In: J. Mattheson, *Die canonische Anatomie, Critica Musica*, Bd. I, Hamburg 1722/23, S. 358.

11 *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig 1852, Bd. II, S. 13.

und allgemein“ sei¹². Die gleichen Vorbehalte gegenüber Instrumentalmusik erhebt noch Hegel, wenn er diese als „*Sache der Kenner*“ bezeichnet, die „*das allgemeinemenschliche Kunstinteresse weniger*“ angehe, da der Laie „*in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen*“ liebe und „*sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik*“ zuwende¹³. Diese Vorbehalte, die sich noch nach 1850 im Musikschritttum finden, begründen die hervorragende Rolle, die Vokalkompositionen, insbesondere Oratorien, innerhalb der Institution des öffentlichen Konzerts im 19. Jahrhundert gespielt haben.

Fragt man nach den Auswirkungen des Öffentlichkeitsprinzips im Bereich der Instrumentalmusik, so ist festzustellen, daß das im Musikschritttum thematisierte Rezeptionsproblem in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts zunächst durch Differenzierung zweier Schreibweisen zu lösen versucht wird, die jeweils nur einem partikularen Publikumsbedürfnis – entweder dem der Bildungselite oder dem der ungebildeten Mehrheit – entsprechen. Doch läßt die Modellvorstellung über die Zusammensetzung des Publikums erkennen, daß das Problem einer öffentlichen, d. h. einer für öffentliche Kollektivrezeption bestimmten Instrumentalmusik nicht durch Anpassung an die ungebildete Mehrheit, also durch weitgehende kompositionstechnische Simplifizierung, gelöst werden konnte. Im Sinne des bürgerlichen Gleichheitsgedankens und des in ihm enthaltenen Allgemeinheitsanspruchs der Kunst stellte sich vielmehr das Postulat nach einer Musik, die – indem sie eine sowohl intellektuelle als auch emotionelle Rezeption erlaubt – sich gleichermaßen an beide Hörertypen, also an die Gesamtheit des Publikums wendet.

Die Lösung des von der öffentlichen Kollektivrezeption gestellten kompositorischen Problems wird dementsprechend in einer Musik gesehen, bei der Kunstcharakter und Gefühlswirkung nicht auseinanderfallen. Eine derartige Synthese spricht z. B. Forkel an, wenn er Komponisten erwähnt, die ihre Werke so konzipiert hätten, „*daß der ausgebildete Kenner sowohl, als der bloße Musikfreund, der sich meistens von einem noch unberichtigten Gefühl. . . leiten lassen [müsse], vollkommen damit zufrieden*“ gewesen seien¹⁴. Diesen Musiktypus, durch den die Differenz zwischen dem musikalischen Bewußtsein einer gebildeten Minderheit und dem Rezeptionsvermögen eines breiten Publikums überbrückt werden soll, beschreibt auch Mozart, wenn er seinem Vater – ganz im Sinne von dessen Mahnung, „*das so genannte populare*“ nicht zu vergessen¹⁵ – über die Klavierkonzerte KV 413, 414 und 415 mitteilt: „*. . . die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum*“¹⁶. Nicht zu übersehen ist freilich, daß die in diesem Typus öffentlicher Musik angestrebte Vereinigung der unterschiedlichen Rezipiententypen nur

12 J. N. Forkel, *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts*, Göttingen 1779, S. 5 u. 7.

13 Hegel, S. 269 u. 321 f.

14 *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. I, Gotha 1778, S. 54.

15 Siehe Anmerkung 8.

16 Brief an seinen Vater vom 27. Dezember 1782 (*Briefe*, Bd. III, S. 245 f.).

scheinbar gelingt, nämlich nur dadurch, daß die Bildungsunterschiede überdeckt werden. Denn die im Kompositionstechnischen aufgehobene Spaltung besteht hinsichtlich der Rezeptionsformen fort: Während die Kenner-Elite sich dem innermusikalischen Zusammenhang zuwendet, bleibt die ungebildete Mehrheit auf die emotional unmittelbar wirksame Außenseite der Kompositionen verwiesen.

Daß das skizzierte ästhetische Programm der Synthese von Kunstsanspruch und Popularität nicht auf den musikalischen Sektor beschränkt war, sondern auch in anderen Bereichen der bürgerlichen Kunstproduktion im 18. Jahrhundert reflektiert wurde, geht u. a. aus Schillers Rezension über Bürgers Gedichte (1791) hervor, in der auf die Schwierigkeit hingewiesen wird, dem „*Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben*“. Angesichts der Desintegration des Publikums hält Schiller die angesprochene Synthese im literarischen Bereich allerdings nicht mehr für realisierbar¹⁷.

3. Vor dem Hintergrund der Bemühungen um eine öffentliche Instrumentalmusik wird die kompositorische Differenzierung zwischen Symphonik und Kammermusik, wie sie insbesondere bei Beethoven hervortritt, erst verständlich: Legt die Konzeption der öffentlichen Musik im Hinblick auf den anzustrebenden Kompromiß zwischen Kunstcharakter und allgemeiner emotioneller Wirkung dem Komponisten gewisse Beschränkungen auf, so unterliegt die für private Kennerzirkel bestimmte Kammermusik keinen derartigen Einschränkungen. Mit der Distanz von den Bedürfnissen eines Publikums ist bei ihr vielmehr die Tendenz zu autonomer ästhetischer Entfaltung gegeben – allerdings auch der Verzicht auf einen Allgemeinheitsanspruch. Kammermusik als Gattung mit höchstem Kunstsanspruch bildet sich somit erst als Gegentypus zur publikumsorientierten Musik heraus. Das von dieser Dichotomie bestimmte musikalische Bewußtsein des frühen 19. Jahrhunderts kommt deutlich zum Ausdruck, wenn der Wiener Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in seinem Bericht vom 27. Februar 1807 den exklusiven Charakter von Beethovens Rasumowsky-Quartetten hervorhebt: „*Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumovsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich – das 3te. aus C dur, etwa ausgenommen*“¹⁸.

In welchem Maße die Kategorien „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ regulative Funktion für die kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert haben, geht insbesondere daraus hervor, daß die kompositorische Differenzierung zwischen öffentlicher und privater Musik nicht an die besetzungsmäßig differenzierten Typen Symphonik und Kammermusik gebunden ist, sondern auch innerhalb ein und derselben musikalischen Gattung verwirklicht wird – so etwa von Mozart innerhalb der Gattung Klavierkonzert: Nach den Untersuchungen von Hans-

17 Nationalausgabe, Bd. XXII, S. 248; dazu: P. U. Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, München 1974, S. 18 f.

18 AmZ IX, 1806/07, Sp. 400.

Christoph Worbs heben sich unter Mozarts Klavierkonzerten von 1784 die Konzerte KV 449 und 453 als für Privataufführungen bestimmte Werke durch bestimmte kompositionstechnische Merkmale, z. B. kontrapunktische Partien, deutlich von den für großes Publikum geschriebenen Konzerten KV 450 und 451 ab¹⁹. Daß diese Differenzierung innerhalb einer Gattung nicht weniger dem kompositorischen Bewußtsein Beethovens entsprach, geht aus einem Brief an George Smart in London hervor, in dem Beethoven mitteilt, das Streichquartett *f*-moll op. 95 sei für einen kleinen Kreis von Kennern geschrieben worden, nicht aber zur öffentlichen Aufführung bestimmt. Falls Smart Quartette für öffentliche Aufführungen wünsche, werde er zu diesem Zweck gelegentlich einige komponieren²⁰. Die kompositionstechnischen Eigenarten des erwähnten Quartetts, etwa der irreguläre Bau und die Fugato-Partien des zweiten Satzes²¹, wären demnach als Spezifika nichtöffentlicher Musik zu interpretieren.

4. Der im 19. Jahrhundert sich vollziehende Wandel der kompositorischen Praxis läßt sich als fortschreitende Aufgabe der Öffentlichkeitsidee beschreiben. Denn das dem Öffentlichkeitsprinzip entsprechende musikalische Kommunikationsmodell erwies sich mit fortschreitender Ausweitung des öffentlichen Konzertwesens und der aus ihr resultierenden fortschreitenden Desintegration des Publikums zunehmend als unzureichend. Kennzeichnend dafür ist die Tatsache, daß die dualistische Einteilung der musikalischen Rezipienten im frühen 19. Jahrhundert durch differenziertere Hörertypologien ersetzt wird²². Es erübrigt sich, auf die bekannte, im 19. Jahrhundert sich allmählich durchsetzende Polarisierung der kompositorischen Praxis näher einzugehen – jene Spaltung in eine unterhaltende Virtuosenmusik, die sich ausschließlich am Bedürfnis der ungebildeten Menge orientiert, und eine Kunstmusik, die sich im Sinne des ästhetischen Autonomieprinzips bewußt den von der Institution des Konzerts ausgehenden Zwängen entgegenstellt. Mit der letzteren Tendenz wird zugleich die kompositionstechnische Differenzierung zwischen einer öffentlichen Musik, die den Kompromiß zwischen Kunstanspruch und Popularität sucht, und esoterischer Kammermusik aufgegeben: Beethovens Werke insgesamt gehen ins Repertoire öffentlicher Konzerte ein.

19 *Komponist, Publikum und Auftraggeber. Eine Untersuchung an Mozarts Klavierkonzerten*, in: Kgr.-Ber. Wien 1956, S. 754 ff.

20 Englischer, von Beethoven eigenhändig unterzeichneter Brief (Okt. 1816): „*The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartetts for public performance I would compose them to this purpose occasionally*“ (*The letters of Beethoven*, ed. E. Anderson, London-New York 1961, Bd. II, S. 606).

21 Vgl. die Analyse von E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 184 ff.

22 Fr. Rochlitz geht in seinem Aufsatz *Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen*, in: *AmZ* XV, 1813, Sp. 309 ff., von vier Hörertypen aus, H. G. Nägeli führt in seinen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Tübingen 1826, sieben Rezipiententypen auf.

Für den daraus resultierenden Wandel des musikalischen Bewußtseins ist nichts bezeichnender als die von Adorno mitgeteilte Tatsache, Schönberg habe die kompositionstechnische Differenzierung zwischen Beethovens Symphonien und Kammermusik „hartnäckig bestritten und, unter Hinweis auf die Prävalenz der Sonate hier und dort, auf der unmittelbaren Identität beider Gattungen bestanden“. Dabei habe ihn der apologetische Wille geleitet, „der Brüche und Widersprüche im Werk der sakrosankten großen Meister, selbst stilistische, nicht dulden mochte“²³. Demgegenüber hätten sozialgeschichtlich fundierte Untersuchungen, d. h. Analysen, die sich nicht reflexionslos am Prinzip der ästhetischen Autonomie orientieren, die Aufgabe, eine differenziertere Positionsbestimmung jener Werke im historischen Prozeß der bürgerlichen Musikkultur vorzunehmen, um deutlich zu machen, in welchem Maße deren unterschiedliche kompositorische Struktur von der sozialen Dichotomie in Öffentlichkeit und Privatheit geprägt ist.

Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Der intendierte methodologische Primat einer „Phänomenologie“ der Musik in Paul Bekkers Schrift *Von den Naturreichen des Klanges*¹ stützt sich bereits auf jenen in den zwanziger Jahren vollzogenen Wandel in der „Musikauffassung“, den Bekker selbst deutlich erkannt hat: „Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen [1925] Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht“². Bekkers Schrift ist also weniger in ihren (historisch äußerst fragwürdigen³) konkreten Aussagen, als vielmehr in ihrem abstrakten systematischen Gehalt ein musikgeschichtliches Dokument. Indem Bekker von der Musik als einem im „Erlebnis“ als isoliertes „Phänomen“ gegebenen Gegenstand ausgeht, des-

23 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M. 1962. 2/1968. S. 104.

1 Stuttgart 1925; Untertitel der Schrift: *Grundriss einer Phänomenologie der Musik*.

2 *Wesensformen der Musik* (1925), in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin 1928, S. 67.

3 Bekkers Schrift liegt die Prämisse des „Dualismus“ eines organischen, d. i. vokal-, polyphon-, und zeitstrukturierten sowie mechanischen, d. i. instrumental-, harmonisch-, und raumstrukturierten Naturreiches des Klanges zugrunde. Nach Bekker konstituiert die Raumeempfindung eine intervallisch konzipierte Harmoniegestaltung; doch gilt solche intervallische Harmoniegestaltung eher für die Werke, die nach Bekker durch die Zeitempfindung konstituiert werden, für die der „klassischen Vokalpolyphonie“.

sen Wesen er „intuitiv“ erschließt⁴, revoziert er den von Nietzsche als Substituierung musikalischer Substanz durch musikalische Bedeutung beschriebenen Prozeß der „Entsinnlichung der höheren Kunst“⁵, die in ihrer bloßen Gegenständlichkeit eben nicht aufgeht. Die bezwingende sinnliche Gewalt spätrömantischer Musik setzt nach der Einsicht Nietzsches in die paradoxe Unsinnlichkeit dieser notorisch sinnlichen Musik gerade jene „abgestumpfte“, nach dem „es bedeutet“ und nicht „es ist“ fragende Perzeption⁶ des musikalischen Zusammenhangs voraus, die Adorno dann etwa an der glänzenden al-fresco-Instrumentation Wagners oder Strauss' als „zerstreute“, auch kompositorische Vagheit und Undeutlichkeit implizierende beschrieben hat: sie wende sich an Hörer, die gar nicht so genau aufmerken und vielleicht auch nicht so genau (musikalisch) verstehen⁷.

Schwindet also aus der Kunst der zwanziger Jahre ernüchtert nach der Formel Horkheimers das „Absolute“⁸, das doch wohl zwiespältige „Bedeutungsvolle“, so entschuldigte dann Krenek das „Weltlich-Werden“ eines Teils seiner musikalischen Produktion aus jenen Jahren als „Versuchung, praktische Resultate, in dieser Welt zu erzielen“⁹. Doch hängt Kreneks Vorstellung einer den „wohlverstandenen Bedürfnissen der Gemeinschaft“ dienenden Musik nicht nur mit der „höheren Kunst“

4 Zu Bekkers Phänomenologie-Begriff, der sich freilich mit dem der entsprechenden philosophischen Schule dann doch nur schwer in Übereinstimmung bringen läßt, vgl. seinen Aufsatz: *Was ist Phänomenologie der Musik?* (1925), in: ders., *Organische und mechanische Musik*, S. 25 ff. Die heftigste (und dabei ihrerseits fragwürdige) musikologische Kritik an Bekkers „Phänomenologie“ formulierte Lotte Kallenbach-Greller, *Grundriss einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellung des Buches von Paul Bekker Von den Naturreichen des Klanges*, o. O. 1925 (Privatdruck).

5 *Menschliches, Allzumenschliches*, I. Band, Nr. 217: „Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das Symbolische tritt immer mehr an Stelle des Seienden – und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgendeinem anderen. Einstweilen heißt es noch: die Welt ist häßlicher als je, aber sie bedeutet eine schönere Welt als je gewesen. Aber je mehr der Ambraduft der Bedeutung sich zerstreut und verflüchtigt, um so seltener werden die, welche ihn noch wahrnehmen: und die übrigen bleiben endlich bei dem Häßlichen stehen und suchen es direkt zu genießen, was ihnen aber immer mißlingen muß.“ (nach *Werke in drei Bänden*, Band I, hrsg. v. K. Schlechta, München 1966, S. 575). – Auf die „Barbarei“ in Schönbergischen Werken hat Adorno ausdrücklich hingewiesen: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt 2/1958, S. 44, Anm. 6; *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in: ders., *Prismen*, =dtv CLIX, München 1963, S. 172.

6 Diese Auffassung ist ohne ihr Sozialprestige undenkbar, das in eine Definition des „Kunstschönen“ der Brüder Goncourt Eingang gefunden hat: „Man hat oft versucht, das Kunstschöne zu definieren. Was ist es? Schön ist, was unerzogenen Augen abscheulich vorkommt. Schön ist, was deine Maitresse und deine Dienerin aus Instinkt scheusslich finden.“ (*Ideen und Impressionen*, Leipzig 1904, Nr. 90, S. 63).

7 Th. W. Adorno, *Schwierigkeiten in der Auffassung neuer Musik* (1966), in: ders., *Impromptus*, = edition suhrkamp CCLXVII, Frankfurt 1968, S. 116.

8 *Die Zukunft der Ehe* (1966), in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hrsg. v. A. Schmidt, = FAT 4031, Frankfurt 1974, S. 300.

9 *Selbstdarstellung*, Zürich 1948, S. 7; vgl. auch S. 18: „Im Lichte meiner neuen Einstellung sollte Musik sich den wohlverstandenen Bedürfnissen der Gemeinschaft, für die sie geschrieben war, anpassen, sie sollte nützlich, unterhaltend, praktisch sein.“

durch deren im „Formgesetz“ „verschwindende“ Funktion der Unterhaltung¹⁰ zusammen. Wird einerseits im Primat anti-metaphysischer „materieller Substanz“ nicht nur die musikalische „Bedeutung“, der emphatische Anspruch der die Werke kontrapunktierenden Musikreflexion, sondern überhaupt ein emphatisches Formdenken neutralisiert, so kann andererseits der ästhetische Gehalt in den Werken, die solcher Sachlichkeit unmittelbarer materieller Präsenz folgen, in dem Sinne ungewiß bleiben, daß nicht auszumachen ist, ob im musikalischen Material, das, zumeist schmucklos präsentiert, von der Folie der musikalischen luxurierenden Programmmusik als ein „Überpersönliches“ sich abhebt, nicht schon die unmittelbare, sich selbst genügende Wirkung als eine zweite Metaphysik vorausgesetzt wird. Zudem bleibt die stets „bedeutende“ Programmmusik in diesen Werken, wenn auch als „negiert“, ästhetisch unmittelbar präsent.

Andererseits geht auch in die Schönbergschen Werke, deren ästhetische Position in den zwanziger Jahren allgemein als obsolet galt¹¹, musikalische Sachlichkeit als Inbegriff „stimmiger Konstruktion“¹² ein, in der sich das musikalische Phänomen auf die Elemente seines gleichsam entsinnlichten Strukturzusammenhangs reduziert¹³. Doch hat sich dieser Strukturzusammenhang etwa in einigen Sätzen aus Schönbergs op. 19 wiederum in ein elementares musikalisches Phänomen zurückgezogen. Demnach ist in einigen Instrumentalwerken aus der zweiten Wiener Schule solcher Prozeß der „Entsinnlichung“ soweit durchgeführt, daß der musikalische Bedeutungszusammenhang gleichsam auf das Substrat eines „reinen“ Klanges oder Tones reduziert ist, der als solcher hervortreten kann und dessen „Bedeutung“ nicht mehr unmittelbar einsichtig ist. „Die Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört“ – schreibt Schönberg 1924 im Vorwort zu Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9, 1913 –, „daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt. Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jener Glaube.“

Infolge dieses komplexen Verhältnisses von Sachlichkeit und Bedeutung, der in „Metaphysik“ umschlagenden „anti-metaphysischen“ „materiellen Substanz“ und des auf den bloßen Ton oder gar die Pause reduzierten „bedeutungsvollen“ kompositorischen Zusammenhangs ist es durchaus sinnvoll, im Begriff der Sachlichkeit die verschiedenen, sonst kaum kommensurablen musikalischen Schulen in den zwanziger Jahren in ihrer Verschiedenheit zusammenzufassen. Der Begriff des Sachlichen bezieht sich dabei demnach weniger auf die Attribute des „ingenieurhaften“ oder „maschinenmäßigen“ oder des „Machens“, als vielmehr auf die Formgestalt: hebt er einerseits als Substanzbegriff die „anti-metaphysische“ unmittelbare Prä-

10 Th. W. Adorno, *Funktionalismus heute* (1965), in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, = edition suhrkamp CCI, Frankfurt 1967, S. 107.

11 Als „abseitig“ charakterisierte Mersmann 1928 die „Kunst Arnold Schönbergs“ im Vergleich zu jener vorherrschenden, die er in Deutschland durch Krenek und Hindemith repräsentiert sah. (*Die Moderne Musik*, = Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. E. Bücken, Potsdam 1928, S. 196.)

12 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 52.

13 Vgl. Adorno, *Prismen*, S. 152.

sens des „reinen“, d. i. oft zugleich auch elementaren musikalischen Materials hervor, so kann er andererseits als Funktionsbegriff den kompositorischen Zusammenhang meinen, der jedes musikalische Detail bedeutungsvoll durchdringt.

Andererseits ist der dergestalt durch den Begriff der Sachlichkeit eingegrenzte Sachverhalt in den zwanziger Jahren zwar charakteristisch musikalisch erfüllt, aber nicht erschöpft. Deshalb soll mit den folgenden Bemerkungen dieser Sachverhalt gerade in seiner Genese pointiert werden: an Schönbergs op. 16, 3 soll die „Subjektivierung“, an den etwa gleichzeitigen Instrumentalwerken Rudi Stephans die „Ästhetisierung“ des musikalisch Sachlichen herausgearbeitet werden; weiter wird skizzenhaft auf die maßgebliche Kritik Adornos an der (neuen) Sachlichkeit eingegangen.

I

Gerade die orchestralen Paradigmata einer „Musik als absoluter Ausdruck“¹⁴, des musikalischen Expressionismus¹⁵, Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), lassen sich problemgeschichtlich¹⁶ analysieren; danach initiieren oder repräsentieren sie „Lösungen“ von sowohl konkret historisch, als auch abstrakt spekulativ ausgewiesenen kompositorischen Problemen¹⁷. In op. 16, 3, dem berühmtesten Satz des Werkes, gründet z. B. die kompositorische Problemstellung einerseits konkret historisch in der systemhaft verselbständigten spätromantischen Instrumentationskunst, die als das ästhetisch und kompositorisch Primäre die Substanz und Funktion der anderen Dimensionen des musikalischen Satzes prägt: so kann sich die Harmoniegestaltung nach der Beobachtung von Kurth einem übergreifenden Kolorit anpassen¹⁸; die primär durch die verschiedenen instrumentatorischen Verdopplungs-

14 Vgl. R. Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, = BzAfMw VII, Wiesbaden 1969, S. 36.

15 Diese vorsätzliche Stilcategory soll ausdrücken, daß die Beschränkung auf die Komplexion des Gebildes unzulänglich bleibt.

16 Ein nachdrückliches Bewußtsein von kompositorischen Problemen läßt sich bei Schönberg bereits für op. 5 nachweisen; er schreibt in einem Brief an Zemlinsky: „Ich erinnere mich genau, daß mir hier zum erstenmal (beim Komponieren) die Idee gekommen ist, daß die vielen Sequenzen der vorhergehenden Teile mäßig kunstvoll sind, und daß ich hier . . . zum erstenmal mit Gefühl und Bewußtsein unregelmäßigere und sogar schon verschlungene Formgebung versucht und, wie ich sehe, erreicht habe.“ (Briefe, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 53). Während der Komposition von op. 8 Nr. 4 schrieb Schönberg: „Ich habe mir diesmal die Aufgabe gestellt, mit allen Stimmführungskünsten auch die Instrumentationskünste zu vereinen“ (nach R. Stephan, *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen“*, in: AfMw XXIX, 1972, S. 245).

17 Vgl. u. a. zu op. 16, 1: Th. W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*, in: ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften* 1, Frankfurt 1959, S. 111 ff. und S. 115; op. 16, 3: C. Dahlhaus, *Schönbergs Orchesterstück op. 16, 3 und der Begriff „Klangfarbenmelodie“* und J. Maegaard, *Arnold Schönberg: op. 16, 3*, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, S. 372 f. bzw. S. 499 ff.; op. 16, 4: Brinkmann, S. 117; op. 16, 5: C. Dahlhaus, „Das obligate Rezitativ“, in: NZfM/Melos I, 1975, S. 193 ff. – Dagegen ist op. 16, 2, der (relativ) konventionellste Satz des Werkes, bislang nicht extensiv analysiert worden.

18 „Die Bedeutung der Instrumentation . . . greift auch tief in die harmonische Technik. Sie ist hierbei nicht damit erschöpft, daß die Klangverschmelzung überall durch die instru-

techniken geprägten Stimmführungen können in „Orchesterpolyphonie“ resultieren¹⁹; die dynamische Gestaltung kann wesentlich durch die Technik des „*instrumentalen Restes*“²⁰ geprägt und die rhythmische Gestaltung von Mittelstimmen durch den Primat eines homogenen Orchestertutts gleichsam amorph gehalten sein. Weiter ist weder eine farbliche Identität von Stimmlagen²¹ angestrebt, noch sind die Instrumente funktional in ihrem Einsatz starr an die Satzglieder²² gebunden.

Andererseits aber ist die Idee, den musikalischen Zusammenhang nun ganz durch eine spezifische Anordnung von Klangfarben zu konstituieren, spekulativ ausgewiesen und ohne direktes musikalisches Vorbild; denn die von Schönberg selbst benannten Ansätze solcher Gestaltung²³ vor op. 16, 3 – die „*Gruftszene*“ aus *Pelleas und Melisande* op. 5 (1902/03) und die Einleitung im letzten Satz des 2. Streichquartetts op. 10 (1907/08) – gründen gerade als funktionale Glieder in einem übergreifenden, musikalisch primären Prozeß, durch den sie bestimmt und programmatisch „neutralisiert“ werden. Die „*Gruftszene*“ aus *Pelleas und Melisande* erfährt durch die äußerst prägnante instrumentale Abtönung die ausdrucksvolle Konkretion der dramatischen Vorlage und repräsentiert jene „*precisely formulated units*“²⁴, zu der sich im Durchführungsteil die thematisch-motivische Arbeit formal charaktermäßig verfestigt. Ebenso ist die Einleitung im letzten Satz aus dem 2. Streichquartett mit dem kompositorischen Primat der „Klangfarbenmelodie“ nicht nur programmatisch Allegorie der „*Entrückung*“, sondern trifft zugleich äußerst prägnant den „Tonfall“ von „Einleitung“.

Werden also diese Ansätze einer „Klangfarbenmelodie“, auf die Schönberg hinweist, durch einen übergreifenden formalen Zusammenhang, in den sie prozeßhaft eingegliedert sind, funktional ausgewiesen, so ist in op. 16, 3 die „Klangfarbenmelodie“ dann selbst der musikalisch primäre Prozeß, der die Funktion und Gestalt der anderen musikalischen Glieder bestimmt.

In der spätromantischen Instrumentationskunst werden z. B. formale Einschnitte häufig durch einen kleinformaten Instrumentenwechsel indiziert, der den zumeist deutlich ausgeprägten instrumentatorischen Zusammenhang des ganzen Abschnitts

mentale, manche Härten mildernde Farbenverschmelzung gefördert wird; für manche Ton- und Akkordkombinationen sind sogar die Instrumentalfarben geradezu als die schöpferisch leitenden Ideen zu werten“ (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern 1920, S. 397 f.).

19 Zu nennen wären besonders die sukzessive und die partielle Verdopplung von (Mittel-) Stimmen, die deren melodische Identität zerstören kann.

20 Vgl. Adorno, *Klangfiguren*, S. 142 ff.

21 „Es erfolgt eine völlige Loslösung von der zugrundeliegenden Vierstimmigkeit zu beliebiger, wechselnder Stimmenzahl. Schließlich tritt eine fortschreitende Relativierung der Lagen im Tonraum ein, so daß die Mittellage . . . seinen (!) Vorrang als Orientierungsraum verliert.“ (H. Erpf, *Vom Wesen der neuen Musik*, = Ces-Bücherei XXIX, Stuttgart 1949, S. 57.)

22 Vgl. St. Kunze in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts XXIII, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 181 f. (Diskussionsbeitrag).

23 Vgl. J. Rufer, *Noch einmal Schönbergs Opus 16*, in: *Melos XXXVI*, 1969, S. 367.

24 So Schönberg in seiner Analyse von op. 5; veröffentlicht als Schallplattentext zu CBS SBRG 72267.

auf löst und dissoziiert. So sind z. B. in *Pelleas und Melisande* die mit den berühmten Quartettenakorden den Hauptsatz schließenden Takte angelegt²⁵:

Pointiert also in op. 5 diese Instrumentation den formalen Prozeß, so tritt in op. 16, 3 dagegen dieser kleinformale Instrumentenwechsel zu Beginn (und am Ende) des Satzes als das ästhetisch und formal Primäre deutlich hervor, schon weil Schönberg die anderen Dimensionen des Tonsatzes zunächst unverändert beläßt; ein musikalisches Geschehen läßt sich also einzig am kleinformalen Instrumentenwechsel ablesen²⁶:

Der Prozeß der „*Entsinnlichung der höheren Kunst*“, so wie ihn Nietzsche im Primat musikalischer „Bedeutung“ beschrieben hat, manifestiert sich in Schönbergs op. 16, 3 demnach im Funktionswechsel der Instrumentation, der sich an ihrem Verhältnis zu den anderen Elementen des musikalischen Satzes ablesen läßt: was diese zunächst an unmittelbarer musikalischer Substanz verlieren, gewinnen sie an Bedeutung für einen formalen Prozeß, den die Instrumentation initiiert.

Andererseits aber ist dieser als geschlossener Prozeß deutlich apperzipierbare musikalische Zusammenhang merkwürdig unbestimmbar. Dem zitierten Beginn von op. 16, 3 haftet zweifellos noch die traditionelle formale Funktion solcher Instrumentierung, die Markierung des Anfangs oder Abschlusses formaler Abschnitte, die mehr oder weniger (auch instrumentatorisch) prägnant gehalten sind, an. Doch

25 Vgl. A. v. Webern, *Schönbergs Musik*, in: Arnold Schönberg, München 1912, S. 29.

26 Vgl. ebenda, S. 44.

geht die Instrumentation hier weder in dieser Funktion auf, noch ist der eingetretene Funktionswechsel der Instrumentation sogleich zu identifizieren: initiiert diese Instrumentation ein formales Geschehen, so ist dieses Geschehen selbst auf keinen eindeutigen Begriff zu bringen. Einerseits wirkt dieser Prozeß in seiner tendenziellen formalen Eindimensionalität elementar, gleichsam naturhaft und andererseits in der ästhetischen Kalkulation des abstrakt spekulativen kompositorischen Problems höchst sublim und subjektiv²⁷. Deshalb bleibt der ästhetische Gehalt dieses Satzes in einem höchst bedeutenden Sinne ungewiß, wohl auch – obwohl unterm Primat eines musikalisch großformalen Zusammenhangs nichts Ornamentales, Funktionsloses, Willkürliches als ein solches geduldet wird – funktionslos; denn von einem substantiellen Funktionszusammenhang wäre sinnvoll nur bei einer Wechselwirkung zwischen musikalischem Detail und großformalem Zusammenhang, der sich zur „Gestalt“ verfestigt, zu sprechen. In op. 16, 3 kann jedoch einerseits nur ein musikalischer Prozeß, aber keine „gegenständliche“ musikalische „Architektur“ benannt werden, und andererseits wird das musikalische Detail im Primat dieses Prozesses als ein solches nivelliert, wobei beide Vorgänge, die Nivellierung der „gegenständlichen“ musikalischen „Architektur“ sowie des musikalisch substantiellen Details unmittelbar zusammenzuhängen scheinen.

Die Reversseite dieser Musik „als absoluter Ausdruck“ ist demnach die Anonymität des Ausgedrückten²⁸. Enthüllt Schönbergs „Expressionismus“ problemgeschichtlich, in der Konstituierung des musikalischen Zusammenhangs durch die Instrumentation, seine Sachlichkeit, so fixiert in solchem „*Expressionismus als Sachlichkeit*“²⁹ „die Musik“ weniger „das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt scharf, eindeutig“³⁰, als daß vielmehr die Idee des musikalischen Zusammenhangs in ihrer radikalen Sachlichkeit subjektiviert wird.

Diese Tendenz einer emphatischen Subjektivierung einer musikalischen Logik schlechthin³¹ inhäriert schließlich dem Schönbergschen Selbstverständnis seiner „expressionistischen“ Musik. Er hebt das Telos „der Werke der Großen“, die „Sphäre der Zwecklosigkeit“³², von der „zweckmäßigen Materialbearbeitung“, von einem „die Eigentümlichkeiten des Materials sinnvoll berücksichtigenden Anordnungsverhältnis“³³ ab: „Ist die höhere Sphäre der Zwecklosigkeit das Gebiet, in der sich der Künstler orientiert, so bildet die Zweckmäßigkeit die einzige verlässliche Grundlage für die Kunsthandwerkslehre. Diese lebt davon und dadurch, daß sie als Zweck zu erkennen versucht, was in jenem höchste Freiheit war“³⁴. Der „Zwecklosigkeit“ der Werke korreliert also nicht einfach ihre mögliche hermetische, rationale, funktionale Materialdisposition, die nur sich selbst genügt; vielmehr schränkt sie diese

27 Vgl. dazu die verschiedenen Titel des Satzes: Rufer, *Noch einmal Schönbergs Opus 16*, S. 366 f.

28 Vgl. Brinkmann, S. 36.

29 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 51 ff.

30 Ebenda, S. 52.

31 „Medium“ musikalischer Logik ist für Schönberg bekanntlich das, was im 19. Jahrhundert das musikalisch Besondere repräsentiert: die Thematik und ihre Verarbeitung.

32 A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen* (1911), in: *Melos XXXVI*, 1969, S. 203.

33 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 3/1922, S. 38 f., Anm.; vgl. auch ebenda, S. 492.

34 Ebenda, S. 154.

gerade als „verläßliche Grundlage für die Handwerkslehre“ ein: „Und man erinnert sich hoffentlich, was ich von dem Verhältnis unserer Handwerksübungen zum Kunstwerk denke: daß sie kaum etwas miteinander gemein haben“³⁵. Demnach tangiert die „Sphäre der Zwecklosigkeit“ die Zweckrationalität immanent musikalischer Verfahrensweisen in ihrer Geltung; immerhin skizziert Schönberg für die Einleitung zur geplanten Kontrapunktlehre: „Zweck der Kunst. Nachweis der absoluten Zwecklosigkeit der Kunst in Hinsicht auf das, was sonst unter Zweck verstanden wird. Einziger Zweck der Kunst (der aber unbewußt wirkt) Ausdruck der Persönlichkeit, dann weiter Ausdruck der Menschheit“³⁶.

Zweckmäßiges musikalisches Gestalten im Sinne Schönbergs (der expressionistischen Phase) entspricht also einzig dem künstlerischen Ausdruck der Persönlichkeit und weiter der Menschheit, deren Gesetze freilich die Natur des genialen Menschen antizipierend aufgestellt hat³⁷. Umgekehrt ist es die Persönlichkeit, das Formgefühl³⁸, das die musikalische Zweckrationalität ausweist, die dadurch sogleich partikular wird. Alle Mittel, Zusammenhänge zu bilden, enthüllen sich, konfrontiert mit einer Norm künstlerischer Zweckmäßigkeit, ihrerseits als zufällig, beschränkt³⁹ als Spezialfälle musikalischen Zusammenhangs überhaupt.

II

Den Vorgang der Versachlichung einer Musik als emphatischer Ausdruckskunst, den Schönberg durch die Einschränkung der Geltung dieser pointiert zweckrationalen kompositorischen Verfahrensweisen im übergreifenden Primat musikalischer Subjektivierung „aufhebt“, signalisieren schon die Titel⁴⁰ der drei Instrumentalwerke Rudi Stephans (1887-1915): *Musik für sieben Saiten-Instrumente* (1911), *Musik für Orchester* (1912)⁴¹ und *Musik für Geige und Orchester* (1913), die dennoch

35 Ebenda, S. 446.

36 Nach J. Rufert, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 123.

37 Schönberg, *Harmonielehre*, S. 393.

38 Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*, S. 342: „... aber nicht die Theorie macht auf die fehlerhaften Stellen aufmerksam, sondern das Formgefühl; und die Verbesserung wird auch nicht theoretisch gefunden, sondern manchmal vielleicht durch vieles Hin- und Herprobieren, aber meistens durch einen glücklichen Einfall: intuitiv, durch das Formgefühl, durch die Phantasie.“

39 Vgl. Adorno, *Ohne Leitbild*, S. 165.

40 Bereits 1908 notierte Stephan auf einer Skizze zu einem später unterdrückten op. 1 für Orchester: „Keinen poetischen Titel, nicht die Benennung Tondichtung und garnichts.“ (nach A. Machner, *Rudi Stephans Werk. Eine Beschreibung als Studie zur Stilwende in der Musik um 1900*, Diss. Breslau 1943, S. 98; vgl. auch K. Holl, *Rudi Stephan. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts*, Saarbrücken 1920, S. 18, Anm.) – Vier einsätzige Symphonien mit der Bezeichnung *Musik Nr. . . .* schrieb im 19. Jahrhundert bereits Josef Huber (1837-1886); es ist nahezu ausgeschlossen, daß Stephan diese Werke gekannt hat.

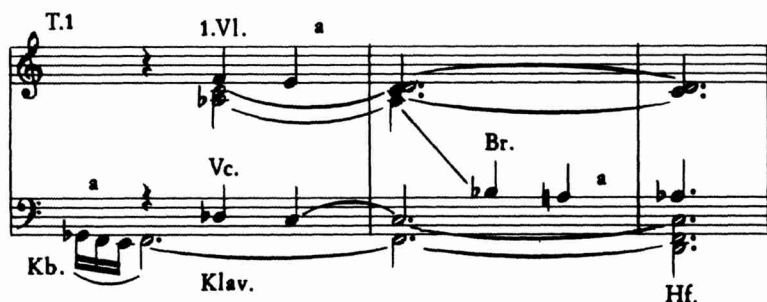
41 Sowohl die *Musik für sieben Saiten-Instrumente* als auch die *Musik für Orchester* weisen äußerst komplizierte und verwickelte Entstehungsgeschichten auf (vgl. Machner, S. 94 ff.), die nach dem Verlust des Stephanschen Nachlasses im Stadtarchiv Worms während des 2. Weltkrieges (A. McCredie, *The Munich School and Rudi Stephan (1887-1915). Some forgotten Sources and Byways of musical Jugendstil and Expressionism*, in: *Music Review* XXIX, 1968,

merkwürdig ambivalent bleiben: hebt Stephan mit diesen Titeln, die ein Versprechen abgeben, provozierend von der Programmusik ab, so indizieren die Titel vor der Folie der Programmusik dennoch ein Programm: das einer nur sich selbst meinenden Musik; Programm der Musik ist „Musik“, ein Spezialfall von Programmusik. Diese Ambivalenz prägt die kompositorische Pointierung nahezu aller Dimensionen des Ton-satzes.

Die von Stephan gewählte Besetzung in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente*⁴² hat weniger als eine charakteristisch erweiterte Kammermusikbesetzung, als vielmehr als eine reduzierte Orchesterbesetzung zu gelten⁴³. Die adäquate instrumentale Realisierung des Hauptthemas aus dem ersten Satz



setzt z. B. die differenzierte Einheit eines homogenen Orchestertuttis voraus⁴⁴; denn die beiden Motive (a und b), die in den einleitenden Takten getrennt exponiert werden,



S. 203) kaum restlos aufzuklären sein dürften. Zugrunde gelegt werden hier die posthumen Ausgaben der Werke durch K. Holl (heute Edition Schott 3463 bzw. 3462), wobei Holl die *Musik für sieben Saiten-Instrumente* leicht retuschiert hat.

42 Streichquintett (mit Kontrabaß), Harfe und Klavier. – McCredie (S. 209) nennt das Werk fälschlicherweise *Musik für sieben Streichinstrumente*.

43 Die Streicher können auch chorisch besetzt werden.

44 Die Thematik stammt denn auch (Machner, S. 106) aus dem in Anm. 40 erwähnten op. 1 für Orchester.

T. 6 Br.

b
Vc.

Klav.

müssen gerade in ihrer thematischen Integration, wenn diese überhaupt Sinn haben soll, zugleich auch als solche festgehalten werden.

Weiter werden die einleitenden Takte formal auch durch die Instrumentation geprägt: in der variierten Wiederholung des ersten Teils der Einleitung ab Takt 18 hebt sich primär die veränderte instrumentale Gestaltung – ihre Veränderung im Sinne des gleichsam noch unbestimmten Ausdrucks – ab. Veränderung des musikalischen Ausdrucks durch wechselnde Instrumentation ist aber ein Verfahren, das eher Orchestersätze prägt⁴⁵.

Durch diese formalen Verfahrensweisen gewinnt die Instrumentation eine sowohl gegenüber dem spätromantischen als auch „konstruktiven“ Instrumentieren ungewöhnliche Präsenz: nivelliert die Differenzierung im spätromantischen Orchester tendenziell das satztechnische Detail⁴⁶, so eine integrale Satztechnik jede substantielle Veränderung in der Instrumentierung⁴⁷. Die Stephansche Instrumentierung dagegen zeichnet sich dadurch aus, daß die in ihrer Differenzierung verselbständigte Instrumentierung stets formale und satztechnische Konsequenzen impliziert und den musikalischen Ausdruckscharakter prägen kann⁴⁸, ohne doch schon als das ästhetisch Primäre konzipiert zu sein. Verweist die spätromantische Instrumentationskunst zumeist auf ein Heteronomes – sie ist überhaupt mit der Entwicklung der Programmusik verbunden –, so die Stephansche auf Innermusikalisches.

Großformal äußert sich das Programm einer nur sich selbst meinenden Musik in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* greifbar in der inneren Neutralisierung der formalen Dynamik der Sonatensatzform, die zweifellos abstrakt schematisch

45 In der Fragment gebliebenen Neufassung dieses Werkes für Streichquartett mit Klavier wollte Stephan denn auch die Form komprimieren (Holl, S. 20 f.). Dagegen wird durch die für die chorische Besetzung von G. E. Lessing vorgenommene Kürzung die formale Disposition weitgehend verunklärt.

46 „Die romantische Instrumentation hatte die Vielfalt der harmonisch-melodischen Brechungen stets wieder in der Einfalt eines ungebrochenen Klanges zu sammeln versucht. . .“ (Adorno, *Klangfiguren*, S. 140).

47 „Je nackter die Konstruktion sich darstellt, um so weniger bedarf sie der koloristischen Hilfe“ (Adorno, *Prismen*, S. 172).

48 Vgl. dazu die instruktiven Instrumentationsanalysen des C-dur-Klanges, die Machner (S. 60 ff.) durchführt (s. auch dazu E. Prout, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig ⁴1924, S. 106 ff.: zwölf Beispiele aus den Werken der „größten Meister“, „wie der C dur-Akkord instrumentiert werden kann“).

dem ersten Satz noch zugrunde liegt. Wohl werden die einzelnen Formglieder durch den in Sonatensätzen üblichen funktionalen „Tonfall“ geprägt, doch signalisieren diese Funktionen kaum einen übergeordneten, emphatischen Zusammenhang, den sie bestimmen und durch den sie bestimmt werden. Vielmehr arbeitet Stephan diese Formglieder primär für sich selbst aus: so gewinnt gegenüber der ins thematische Detail zurückgenommenen Dynamik und der „synthetischen“ thematischen Einheit (s. o.) die thematisch-motivische Arbeit und besonders die Themenmetamorphose⁴⁹ eine nur sich selbst meinende Präsenz, in der die wie selbstverständlich vorausgesetzte Panthematik – kaum ein Takt ist ohne eines der Hauptthemen – ausdrucksmäßig identifiziert wird.

Diese Schwächung eines emphatischen großformalen Zusammenhangs durch die kompositorische Pointierung des formalen Details wird wesentlich von der harmonischen Technik mitgetragen: Stephan bedenkt besonders die Akkordeigenschaften, die – negativ ausgedrückt – ihre eindeutigen funktionalen Eigenschaften lähmen. Die Analysen Claus Neumanns⁵⁰ zusammenfassend, umschreiben Stephans Harmonik allgemein die folgenden „klangtechnischen Eigenschaften“⁵¹: Schichtung des Terzenbaus bis zu Tredezimklängen; Bevorzugung des großen Septakkordes; Quint- und Quartstrukturierung von Harmonien; intensive Alteration von Akkorden, die oft auf das Ganztonsystem anspielen (die Ganztonleiter wird zumeist nur melodisch angewendet); chromatische Mehrklänge; mediantische und tritonale Dreiklangskombinationen. Diesen klangtechnischen Eigenschaften korreliert der noch in Stephans Werken allerdings als weitgehend „negiert“ präsenzte Hintergrund der harmonischen Tonalität: die dominanten Beziehungen werden zu Restbeständen oder verlieren ihren tonal-harmonischen Sinn; die „kadenzelle Tonalität“ verflüchtigt sich in die einzelne Klangverbindung; die Tonalität wird in der breiten Formgebung schwebend behandelt; die Schlußtonalität geht nicht mehr eindeutig aus der betreffenden Anfangstonalität des Hauptthemas hervor; Schlußklänge – zumeist der reine C-dur-Dreiklang – spielen die Rolle von „Elementarklängen“: sie sind mehr ein klingliches als ein tonales Ereignis; die melodisch führende Stimme weicht häufig von der Tonalität des harmonischen Unterbaus oder der kontrapunktierenden Stimmen ab⁵². Der gesteigerten Klanglichkeit entspricht bei Stephan die gesteigerte „lineare“ Selbständigkeit einzelner oder aller Stimmen⁵³: das tonale Bild wird außerordentlich durch unregelmäßige chromatische Abweichungen der Kontrapunkte zersetzt; die kadenzelle Tonalität wird auf „linear-polyphonem Weg“ verlassen; die Klangtechnik kann im Dienste der Linienführung stehen, welche die „Vertikaltonalität“ tendenziell verschleiert. Neumann selbst faßt zusammen: „Diese gesamten Erscheinungen akkordischer und melodischer Verschleierung des tonartigen Zusammenhangs in Verbindung mit der klanglich-tonartsfarbig gesteigerten Flächenwirkung der oft sehr breiten und vorübergehend tonisch wirkenden Klangsäulen weisen darauf hin, daß sowohl die klanglichen (vertikalen) als auch linearen (horizontalen) Vorgänge eine gewisse Eigenbetonung erfahren, wobei sie allerdings noch in das Mit- und Ineinander tonal-harmonischer Grenzvorgänge verwoben sind“⁵⁴.

Auf dieser Wiedergewinnung einer gegenüber den repräsentativen Formen der musikalischen Spätromantik, deren Emphase Stephan gleichwohl etwa im Duktus einiger Themen zwar konzentriert, aber nicht formal erfüllt, an und für sich wirken-

49 Vgl. z. B. die Gestalten des Hauptthemas Takt 73 ff. (241 ff., Violinen); 91 ff. (1. Violine); 108 ff. (Kontrabaß, Klavier); 324 ff. (Violinen); 331 ff. (1. Violine [pizz.], Klavier). – McCredie (S. 211) charakterisiert denn auch die Form des Satzes als „kaleidoscopisch“.

50 *Die Harmonik der Münchner Schule um 1900*, München 1939, S. 56 ff. und S. 79 ff.

51 Ebenda, S. 58.

52 Ebenda, S. 56 ff.

53 Ebenda, S. 58 ff.

54 Ebenda, S. 86.

den „perspektivlosen“, „utopielosen“ (Adorno) Form gründet sogleich die „Einleitung“⁵⁵ des von Stephan „Nachspiel“ genannten zweiten Satzes der *Musik für sieben Saiten-Instrumente*. Sie besteht nur aus einer chromatisch gleichmäßig absteigenden Quartenfolge über einer liegenden Harmonie:

T.1 1.Vl.

The image shows a musical score for the first violin part (T.1 1.Vl.). The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a single melodic line consisting of a chromatically descending quart sequence: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom staff is a bass clef with the same key signature, showing a sustained harmonic accompaniment of a triad (G2, B2, D3) with various voicings and dynamics. The word 'Str.' is written above the bottom staff. The score is divided into two systems, with the second system continuing the melodic line and the harmonic accompaniment.

Denn diese Quarten strukturieren keinesfalls den ganzen Satz wie etwa in Schönbergs *I. Kammersymphonie* op. 9 (1906), die Stephan zweifellos gekannt hat⁵⁶, sondern er setzt sie gleichsam „nackt“ ein: er vertraut auf die immanente Wirkung eines „reinen“, unverarbeiteten musikalischen Materials, das in diesem Zusammenhang in seiner nüchternen Ausdruckslosigkeit seinen höchst angespannten Ausdruck gewinnt. Jedenfalls umhüllt Stephan diese schmucklosen Quarten weder mit einer „Aura des Wesenhaften“⁵⁷ an sich, noch preßt er aus ihnen ein „Formgesetz“ heraus.

Diese Sachlichkeit, die unmittelbare, intentionslose Präsenz musikalischer Substanz, ist nicht mehr der „Expressionismus in seinem Anderssein“⁵⁸. Die das „Formgesetz“ der *I. Kammersymphonie* op. 9 von Schönberg konstituierenden Quart

55 Vgl. Stephans eigene Analyse in: *Die Musik* XI, 1911/12, S. 225 f.; auch in Machner, S. 1 f. (Anhang).

56 Vgl. Holl, S. 17: „Insbesondere erkannte Stephan in Schönberg den in gleicher Richtung marschierenden, starr vorwärtsblickenden Weggenossen; manche eigentümlichen Neuerungen, die fast gleichzeitig, doch in völliger Unabhängigkeit von einander in Schönbergs und Stephans Tonsprache auftreten – wie z. B. die sogenannten ‚Quartenakkorde‘ – bestätigten Stephan bei späterer Bekanntschaft mit den betreffenden Schönbergschen Werken überraschend eindringlich die entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit seines unter dem Zwang des Dämons geschaffenen Eigenstiles.“ Allerdings verschweigt Holl, daß Schönbergs Verfahrensweisen doch wohl nichts mit denen Stephans zu tun haben.

57 Adorno, *Ohne Leitbild*, S. 109.

58 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 52.

werden, indem sie das Mittel abgeben, mit dem Schönberg die Einheit in einem die vier Satzcharaktere der Symphonie zusammenfassenden ausgedehnten und zugleich komprimierten Sonatensatz stiftet, als Spezialfall eines musikalischen Zusammenhangs ausgewiesen. Die Stephansche Quartenfolge dagegen wird aus dem musikalischen Zusammenhang isoliert und hervorgehoben und doch wohl um ihrer selbst willen, gewissermaßen undifferenziert und ungestaltet eingesetzt. Teilt die zitierte Stephansche Quartenfolge mit dem Beginn von Schönbergs op. 16, 3 wiederum eine gewisse Einschränkung der musikalischen Mittel, so gleicht Schönberg diese Einschränkung nach dem Ausgleichsprinzip durch den Primat der Instrumentation aus, während Stephan in dieser Einschränkung die Quartenfolge kompositorisch substantiell pointiert. Wird also der von der „Klangfarbenmelodie“ geprägte kompositorische Zusammenhang in seiner funktionalen Sachlichkeit bei Schönberg im musikalischen Subjektivierungsprozeß „aufgehoben“ – nur in diesem Werk konstituiert die „Klangfarbenmelodie“ den musikalischen Zusammenhang – so wird bei Stephan die – wohlverstandene – „Bedeutungslosigkeit“ der Quarten in ihrer substantiellen Sachlichkeit gleichsam ästhetisiert; denn „diese Wörtlichkeit (realismus) führt ins Metaphysische“⁵⁹. Diese Ästhetisierung des musikalisch Sachlichen in seiner intentionlosen Präsenz ist aber nichts anderes als das Programm der nur sich selbst meinenden Musik.

In der *Musik für Orchester*⁶⁰ vergegenständlicht sich die Ästhetisierung des Sachlichen – die „Wörtlichkeit“ der musikalischen Mittel – wiederum vorab in den formalen Verfahrensweisen. Indem die in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* beobachtete momentane ausdrucksvolle Identifizierung einer Panthematik wohl unter dem Einfluß des die kleinste Differenz ermöglichenden großen Orchesters⁶¹ die musikalische Architektur⁶² beherrscht, ist eine in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* immerhin noch abstrakt schematisch vorgegebene emphatische Großform garnicht mehr angestrebt. Vielmehr wird die Großform durch die bestimmte, die formalen Gewichte abwägende Wiederholung von in allen Dimensionen des Tonsatzes äußerst prägnant und übersichtlich gehaltenen und zumeist „steigernd“ angelegten Abschnitten erreicht. Diese großformale Gestaltung – Stephan charakterisiert lax genug: „Schluß in gesund bejahendem Sinn“⁶³ – ist vor allem negativ dadurch zu beschreiben, daß ausgearbeitete „vermittelnde“ Formpassagen wie Überleitungen, Rückführungen, Liquidationen etc., durch die Formteile bedeutungsvoll

59 So Webern über Strawinsky (nach H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, Zürich 1974, S. 237).

60 Stephans eigene Analyse beschränkt sich auf die Angabe einiger wichtiger Themen (in: *Die Musik XII*, 1912/13, S. 299f.; auch in Machner, S. 3 f. Anhang).

61 Stephan skizziert Formverläufe sogar instrumentationstechnisch: „*Xylophontrüllersolo beginnt . . . Baß, Cello, Bratschen tiefe Akkorde, Flötenläufe, Triangeltrüller, Streicher pizzicato Kadenz, Fagott mit Pizzicatobegleitung; Oboe geschickt dazu unterbrechend, einzelne Paukenschläge dazwischen. Flöte: Flatterzunge auf col legno der Streicher. . .*“ (nach Holl, S. 15).

62 Selbst McCredies (S. 213) grobe Formanalyse: „*. . . the work seems to be in a tripartite form as follows: Introduction – Development and Fugue – Conclusion*“ ist unstimmtig: die von ihm herausgestellten Teile sind gerade nicht in ihrem formalen Gewicht kommensurabel. (Die Formanalyse Machners, S. 70 f. ist ganz und gar abwegig.)

63 Nach Holl, S. 21.

aufeinander bezogen werden können, nahezu vollständig fehlen⁶⁴; und die wenigen „einleitend“ oder „überleitend“ ausgearbeiteten, „gestisch“ gleichsam geronnenen Takte sind so angelegt, daß sie, für sich den „Charakter“ oder „Ton“ von „Einleitung“ oder „Überleitung“ aufweisend, gerade nicht substantiell zwischen Formteilen vermitteln. Kann dabei einerseits die Formfunktion von einen gewissen funktionalen Tonfall deutlich ausprägenden Takten durch ihre Stellung im formalen Ablauf ungewiß (nicht mehrdeutig) werden, so können sie andererseits den formalen Ablauf selbst im Ungewissen lassen.

Die „einleitende“ Passage:

The musical score shows an orchestral passage. The top staff is for the first violin (1.Vl.), the second for the second violin (2.Vl.), the third for the flute and oboe (Fl. Ob.), and the fourth for the brass (Br.). Below these are the string parts (Vc. Kb.) and a clarinet (Klar.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The passage is characterized by a steady, rhythmic flow of eighth notes in the strings and woodwinds, with a prominent melodic line in the first violin and flute/oboe.

geht Takt 35-37 deutlich in dieser formalen Funktion auf: sie schließt an die verklingende Einleitung nach einer Pause wie ein Generalauftakt an. Takt 88-90 dagegen wirkt dieselbe „einleitende“ Passage eher intermittierend: sie schließt unmittelbar an den im Forte abreißen Teil an, den sie Takt 35-37 einleitet und der hier (nicht ganz vollständig) wiederholt wird.

64 So werden denn auch die Themen weniger „entwickelnden“, als vielmehr „abwickelnden“ (so die Formulierung Schönbergs, nach Rufer, *Von der Musik zur Theorie. Der Weg Arnold Schönbergs*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie II*, 1971, S. 3) Techniken unterworfen, die vor allem aus der Kunst des Kontrapunkts stammen: Diminutionen, Augmentationen, Umkehrungen, Engführungen, weiter rhythmische sowie instrumentatorische Veränderungen (vgl. Mc Credie, S. 212; Machner, S. 47).

Die Takte:

tragen deutlich überleitenden Charakter. Fangen sie aber Takt 139 gleichsam ein Takt 138 noch crescendierendes Orchestertutti überleitend auf, so schließen sie Takt 305 an einen teilweise solistisch aufgegliederten, dünnen, im Pianissimo verklingenden Orchestersatz an.

Demnach werden hier Über- und Einleitungstakte gerade nicht in einen individuellen, dynamischen, übergreifenden Formzusammenhang hineingezogen, sondern vielmehr in ihrer formalen Funktion verselbständigt: sie funktionieren wie durch eine in ihnen verfestigte Eigenschaft, deren Formelhaftigkeit zitierte Musik imaginieren läßt. Doch können sich solche Formglieder in ihrem funktionalen Tonfall nur im Kontext einer unmittelbar in ihrer Erscheinung aufgehenden Musik sowie von musikhistorisch noch präsenten, aber gleichwohl „zerfallenen“ harmonischen, melodischen, rhythmischen, dynamischen und instrumentatorischen Formeln verselbständigen.

Eine ähnliche Eigenschaft zeigt die als auskomponierte Steigerung angelegte Passage Takt 141-152 bzw. Takt 307-318: entläßt sie sich Takt 153 im katastrophenhaften dreifachen Forte des Orchestertuttis, so Takt 321 im frenetischen, „gesund bejahenden“ Jubel des Marsches. Indem „Katastrophe“ und „Marsch“ aus derselben Steigerung hervorgehen, eignet dem Formzusammenhang, der gerade hier dynamische Züge trägt, etwas Unspezifisches: wirkt das nach der Steigerung Erscheinende gerade in seiner Finalität, als Resultat, fiktiv, so gewinnt es eine nur sich selbst meinende Präsenz.

Solche Verfahrensweise verhält sich zugleich auch polemisch gegenüber dem anspruchsvollen Schein eines „organischen“ Kunstwerks, vielleicht sogar gegenüber einer als Zwang empfundenen musikalischen Logik schlechthin. Stephans Konzeption einer nur sich selbst meinenden Musik scheint bedeuten zu wollen, daß auch ein musikalischer Funktionszusammenhang, der die blinde Autonomie immanent musikalischer Verfahrensweisen garantiert, nichts Erstes und Ursprüngliches abgibt, als welcher er in der Schönbergschule stets erscheint. In ihrer programmatischen Selbstbezüglichkeit signalisiert Musik – als von Menschen Verfertigtes und „diesen nicht gänzlich entrückt“ (Adorno) –, daß in und mit ihr alles immer auch anders sein könnte⁶⁵. Die „traumlose“ (Adorno) Präsenz eines jeden Details um

65 Den Gedanken, daß ein großes Kunstwerk in allen seinen Momenten auch anders sein könnte, hat Nietzsche vertreten; der Einwand Adornos: „Diese Bestimmung des Kunstwerks durch seine Freiheit setzt voraus, daß Konventionen verpflichtend gelten“ (*Philosophie der neuen Musik*, S. 44) verfängt nicht: die nachdrücklich durch ihre Freiheit konstituierten

seiner selbst willen wird, um Adornos Diktion aufzugreifen, von keiner Totale besiegt: das wäre ihr höchster Traum.

III

Auf den Verlust des „Utopischen“ in der Kunst der zwanziger Jahre hat Karl Mannheim bereits 1929 hingewiesen: *„Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende ‚Sachlichkeit‘, das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten? Muß nicht die – der Tendenz nach zumindest erstrebte – allmähliche Reduktion des Politischen auf Ökonomie, . . . das bewußte Beiseiteschieben eines jeden ‚Kulturideals‘ als ein Verschwinden des Utopischen in jedweder Gestalt auch aus dem politischen Aktionszentrum gedeutet werden? Es drängt hier eine Bewußtseinshaltung zur Weltgestaltung, für die sich alle Ideen blamiert, alle Utopien zersetzt haben“*⁶⁶. Der für die Kunst der zwanziger Jahre charakteristische Begriff der Sachlichkeit zielt demnach über den Bereich der Kunst hinaus auf eine Gleichzeitigkeit kultureller und ökonomischer Prozesse, die entweder als Fortschritt oder als Degeneration des musikalischen Komponierens selbst beschrieben wurde: was Verächter als Eingrenzung der Welt ästhetischer Werte, als Übergreifen der „Technik“ auf das musikalische Kunstwerk kritisierten, rühmten Apologeten umgekehrt als Erweiterung, als Musikalisierung der Umwelt⁶⁷. Gerade die nur sich selbst genügenden Werke der musikalischen Sachlichkeit wurden also in ihrer Autonomie weniger ästhetisch, als vielmehr moralisch-sittlich „gewürdigt“, und die „Stabilisierung“ auch der als chaotisch empfundenen musikalischen Wertewelt haben so verschiedene Kritiker wie z. B. Bekker⁶⁸, Blessinger⁶⁹ und Adolf Weißmann⁷⁰ als eine des sozialen Systems prognostiziert, die dann auch prompt er-

Werke John Cages kennen keine Konvention. Bei Stephan zersetzen gerade die konventionellen Mittel die Konvention. – Dieser Sachverhalt äußert sich bei Stephan auch schaffenspsychologisch: *„Jahrelang ringt er mit denselben Gedanken; manche Themen der Jenenser ‚Musik für Orchester‘ und der ‚Ersten Menschen‘ haben eine ganze Geschichte. Sie gehen von einem Werk ins andere über, wechseln Tonart, Takt, Rhythmus . . . bis sie endlich in einem späteren Werk ihrer Eigenkraft entsprechend präzise gestaltet ihren endgültigen Platz finden“* (Holl, S. 15).

66 *Ideologie und Utopie*, Frankfurt 4/1965, S. 220.

67 Der zeitgenössischen Ästhetik wird es denn auch zum Problem, den „Lokomotivpffiff“ oder den „Vogelruf“ von „Musik“ zu unterscheiden. Bekkers Antwort auf dieses Problem lautet: *„Das [sic] Bereich der Musik als Kunst ist daher ein Teilgebiet innerhalb des Gesamtbereiches der Klangempfindungen. Als kunsthafte Musik gilt nur die nach ästhetischer Gesetzmäßigkeit stilisierte Klangempfindung“* (*Von den Naturreichen des Klanges*, S. 9).

68 *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916 (spätere Auflagen gekürzt).

69 *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, Stuttgart 1919.

70 *Die Entgötterung der Musik*, Stuttgart 1928.

folgte. Deshalb bezeichnet Sachlichkeit, wie Lethen zurecht pointiert, in den zwanziger Jahren „entweder die bedingungslose Unterwerfung unter die ‚herrschende‘ Tendenz der Industrialisierung oder gerade den Abscheu vor dieser Tendenz“⁷¹.

Demgegenüber können die hier herangezogenen Werke durch das prekäre Verhältnis von funktional bzw. substantiell zu beschreibender musikalischer Sachlichkeit und musikalischer Bedeutung in einer Vorgeschichte der Sachlichkeit nur ästhetisch fixiert werden. Ihr in den Kategorien der „Subjektivierung“⁷² und „Ästhetisierung“ angetippter gesellschaftlicher Gehalt verhält sich gegenüber den konkreten gesellschaftlichen Prozessen derart allgemein, daß er nichts Spezifisches besagt. Ist also ihre „Stellung zur Gesellschaft“ im musikalischen Formgesetz „aufgehoben“, so hängen sie damit eher mit den repräsentativen Werken musikalischer Spätromantik zusammen. Doch was diese in der Utopie festschreiben – Paradigmata sind bekanntlich die Symphonien Mahlers –, ist in jenen Werken in der Art ihrer Sachlichkeit in die Realität gewendet, die ihr freilich nicht erreichbar ist.

Dieser Sachverhalt bildet dann das Zentrum von Adornos Kritik an der neuen Sachlichkeit, in dem, wie er (überraschenderweise) gesteht, Schönberg und Stravinsky, bei aller qualitativen Differenz, „im Gleichen“ zusammenschießen. Danach drohe alle neue Sachlichkeit insgeheim dem zu verfallen, was sie „am grimmigsten“ befenden würde: dem Ornament. „Indem der Schein am Kunstwerk abstirbt, so wie es im Kampf gegen das Ornament sich indiziert, beginnt der Standort des Kunstwerks überhaupt unhaltbar zu werden. Alles, was keine Funktion hat am Kunstwerk – und damit alles, was das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt – wird ihm entzogen. Seine Funktion ist selber gerade, das bloße Dasein zu übersteigen. So wird summum ius zur summa iniuria: das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen. Da es Realität ja doch nicht sein kann, hebt die Eliminierung aller Scheincharaktere an ihm den Scheincharakter seiner Existenz

71 *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*, Stuttgart 1970, S. 13.

72 Auf die Möglichkeit, Schönbergs Programm der Subjektivierung ideologiekritisch anzugehen, wies R. Brinkmann hin: „Schönbergs Antwort auf die Situation des künstlerischen Individuums in den durch zunehmende Industrialisierung und Rationalisierung geprägten realen gesellschaftlichen Verhältnissen des Jahrhundertbeginns war Subjektivität; in der künstlerischen Produktion bewirkte das die Dominanz von Lyrik . . . Das lyrische Subjekt will die als zerfallen erfahrene Realität allein im Bereich des Bewußtseins überwinden, der ‚neue Mensch‘, von dem Schönberg spricht, soll erwachsen aus extremer Versenkung ins Ich; und der ‚neue Klang‘, der als ‚Widerhall‘ der inneren Welt, der eigentlichen, erscheint, kündigt diesen Menschen an. Hier könnte Ideologiekritik ansetzen. Sie hätte vor allem zu erweisen, warum jenes Dogma von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks so forciert wird, während doch jede Analyse der Werke erweist, mit welchem Maß an Reflexivität und Rationalität die spontan scheinende Produktion verfährt. Lyrische Subjektivität begreift bei Schönberg jene Techniken ein, aus deren Negation sie ihre Legitimation ableitete. Dieser Widerspruch . . . [könnte] gesellschaftlich erklärt werden“ (Schönbergs Lieder, in: Arnold Schönberg, = Publikation des Archivs der Akademie der Künste, Kat. Nr. 449, Berlin 1974, S. 47 f.). Indessen scheinen Reflexivität und Rationalität versus Subjektivität und spontan scheinende Produktion für Schönberg auf logisch kaum kommensurablen Ebenen zu liegen: nicht aus der Negation von Reflexivität und Rationalität leitet Schönberg die Legitimität lyrischer Subjektivität ab, als daß vielmehr im Primat der Subjektivität die Reflexivität und Rationalität selbst partikular und subjektiv werden.

nur um so greller hervor. . . Die Auflösung der Scheincharaktere am Kunstwerk wird von dessen eigener Konsistenz gefordert. Aber der Auflösungsprozeß, den der Sinn des Ganzen befiehlt, macht das Ganze sinnlos. Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige. Die übliche Auffassung [!] betrachtet Schönberg und Strawinsky als einander extrem entgegengesetzt . . . Aber man vermag es recht wohl sich vorzustellen, daß einmal die entfremdeten, zusammenmontierten, tonalen Akkorde Strawinskys und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchgeschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie heute sich ausnehmen. Sie bezeichnen vielmehr verschiedene Stufen der Konsequenz im Gleichen“⁷³.

Ist in den Werken aus der Vorgeschichte der neuen Sachlichkeit ein utopischer Gehalt in die Realität gewendet worden, so haben die Komponisten, die Realität in der Sachlichkeit in der Gleichzeitigkeit erfahren haben, wieder versucht, musikalisch „Bedeutung“ zu gewinnen. Alle diese Komponisten haben aus der sich drohenden „Konsequenz im Gleichen“ die gleiche Konsequenz gezogen: sie antworten auf die anvisierte „Lossage vom Material“⁷⁴ mit jenen von Adorno aufgrund der ontologischen Prämissen⁷⁵ seiner ästhetischen Theorie dann fassungslos verhöhnten „Hauptwerken“ seit Ende der zwanziger Jahre. Denn in seinem in der „Vergeistigung“⁷⁶ gewonnenen „Erkenntnischarakter“⁷⁷ beruft sich das Kunstwerk, um im Sprachgebrauch der Schule zu bleiben, auf das „Andere“, den „absoluten Gegenort“, den es nun in seiner vollendeten Immaterialität souverän unterdrückt: in seiner sinnlichen Erscheinung verweigert es, was es als seine Voraussetzung verspricht. Zweifellos wollten diese Komponisten das „Andere“ dagegen auch in die Erscheinung heben: was sie dabei an unmittelbarer Nähe zu „dieser Welt“ dann verloren, gewannen sie an einer Aura von Bedeutung, die in ihren frühen Werken längst schon zerfallen schien.

73 *Philosophie der neuen Musik*, S. 70.

74 Ebenda, S. 112 ff.

75 Vgl. dazu Fr. Tomberg, *Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos*, in: ders., *Politische Ästhetik*, = Sammlung Luchterhand CIV, Darmstadt 1973, S. 23-41, besonders S. 35 ff.

76 Zu Adornos Kritik an Schönbergs Programm der „Vergeistigung“ vgl. *Ohne Leitbild*, S. 164: „Der Geist, den Kandinsky und sicherlich recht ähnlich der Schönberg der expressionistischen Phase als unvershandelt, unmetaphorisch wahren verfochten hatten – auch bei Schönberg ging es nicht ohne Theosophie ab, die den Geist gleichsam ins Dasein zitiert –, wird unverbindlich und eben deshalb um seiner selbst willen verherrlicht: ‚Du mußt an den Geist glauben!‘“.

77 *Philosophie der neuen Musik*, S. 118 ff.

„Zeitmaße“ - Zur Psychologie des musikalischen Tempoempfindens*

von Klaus-Ernst Behne, Detmold

Mit dem schönen Wort „Zeitmaß“ verweist man in der Musik auf eine ihr genuine Dimension, auf die Zeitliche. Daneben benutzt man den Begriff des „Tempo“, der im Italienischen zunächst nur die Zeit meint. Da man jedoch ein Allegro nicht als kurz oder klein, sondern als schnell, ein Adagio nicht als lang oder groß, sondern als langsam bezeichnet, wird deutlich, daß der Begriff des Zeitmaßes offensichtlich falsch ist. Richtig erscheint es dagegen, wie es heute umgangssprachlicher Brauch ist, den Begriff Tempo, auch im musikalischen Bereich, synonym mit Geschwindigkeit zu verwenden. Die physikalischen Einheiten sind im ersten Fall Zeitstrecken (sec, min), im zweiten Ereignisse pro Zeitstrecke. Über die Festlegung einer in der Musik sinnvollen Zeitstrecke wird man relativ leicht Einigkeit erzielen. Schwierig erscheint es jedoch, die Ereignisse in der Zeit zu definieren.

Der Antagonismus von Zeit und Geschwindigkeit wird jedoch verwickelter, überträgt man ihn in die Rezeptionsebene. Es besteht die nach wie vor ungeklärte Frage, wie zeitliche Ereignisse vom Menschen strukturiert und damit wahrgenommen werden. Der Wahrnehmungseindruck einer schnelleren oder langsameren Ereignisfolge läßt sich nämlich sowohl durch die Länge oder Kürze der Zeitstrecke, als auch durch die Summe der Ereignisse in der Zeit erklären. Beide Größen kovariieren per definitionem.¹

Die bisher vorliegenden Versuche, den zeitlichen Ablauf musikalischer Strukturen in einem Definitionsschema zu fassen, d. h. „Zeitmaße“ zu postulieren, lassen sich nach zwei Gesichtspunkten gruppieren, jenachdem, ob eine musikalische (Metrum, Takt) oder eine physikalische (sec, min) Einheit als Bezug gewählt wurde. Der u. a. von Karkoschka und Reckziegel^{1a} vertretene metrum-orientierte Ansatz wirkt auf den ersten Blick plausibler, scheint er doch unserem musikalischen Sachverstand zu gehorchen: wir hören Taktzeiten, Metren und Betonungen, was läge da näher, als den Tempoeindruck als eine Funktion dieser Größen anzusehen? Vorliegende experimentalpsychologische Befunde bei Günther Kleinen, Helga de la Motte-Haber und Klaus-Ernst Behne² sprechen jedoch eindeutig für den physikalischen Ansatz, der im einfachsten Fall die Form

* Erweiterte Form eines Referats, das auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974 gehalten wurde.






¹ Zwei Größen kovariieren, wenn sie (statistisch) miteinander korrelieren. In diesem Fall verhalten sich die beiden Größen genau reziprok zueinander und sind deshalb korrelationsstatistisch gesehen, identisch.

^{1a} M. Reckziegel, *Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik*, Köln 1967; E. Karkoschka, *Neue Methoden der musikalischen Analyse und einige Anwendungen auf spätere Instrumentalwerke von Karl Marx*, in: Festschrift Karl Marx, Stuttgart 1967.

² G. Kleinen, *Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck*, Hamburg 1968; H. de la Motte-Haber, *Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen*, Köln 1968; K.-E. Behne, *Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik*, Köln 1972.

$$\text{„Zeitmaß“} = \frac{\text{Anzahl der Impulse/Ereignisse}}{\text{Zeiteinheit}}$$

hat. Die außerordentlich hohen Korrelationen zwischen einem solcherart definierten Zeitmaß und dem verbalisierten Tempoeindruck bei Kleinen und Behne belegen einen extrem hohen Einfluß der physikalischen Größe, dagegen einen überraschend geringen Einfluß der musikalischen Einheit. Unser Zweifel an der Generalisierbarkeit dieser Ergebnisse wurde durch eine Untersuchung von Helga de la Motte-Haber genährt, die einfache Klopfrhythmen u. a. auch auf der Polarität „langsam-schnell“ skalieren ließ³. Abgesehen von der insgesamt gesehen schwächeren Korrelation zwischen der Impulsdichte und dem Tempoeindruck, die sich aus der Natur des beurteilten Materials erklären ließ, waren es die folgenden Einzelwerte, die uns besonders aufschlußreich erschienen:

		Impulsdichte	
		1 Imp./sec.	2 Imp./sec.
(A)		2,3	3,3
(D)		1,5	4,0
(E)		3,8	4,9
(H)		1,6	2,8
(J)		1,6	4,8

Bei gleicher Impulsdichte treten z. T. erhebliche Unterschiede hinsichtlich des gemittelten Tempoeindrucks auf. Für eine mögliche Erklärung dieser Unterschiede greifen wir auf einen u. a. von Hugo Riemann⁴ formulierten Gedanken zurück, wonach die Größe einer mittleren Zeitstrecke bzw. die Abweichungen hiervon uns bei der Beurteilung eines Tempos beeinflussen. In den Daten von Helga de la Motte-Haber wurde der punktierte Vierer (D) im langsamen Tempo deutlich langsamer, im schnellen Tempo deutlich schneller beurteilt als der einfache Vierer (A) gleicher Impulsdichte. In Anlehnung an Riemann erklären wir dies damit, daß im ersten Fall die Länge des punktierten Viertels (1,5 sec), im zweiten Fall die Kürze der Achtelnote (0,25 sec) zu einer abweichenden Beurteilung führte. Das gleiche Erklärungsprinzip bedarf jedoch im Falle der doppelten Punktierung (E) einer Modifikation. Die Kürze der Sechzehntel führt im schnellen Tempo (0,125 sec) erwartungsgemäß zu einer sehr „schnellen“ Beurteilung, die Länge der doppelt punktierten Viertel im langsamen Tempo (1,75) macht sich jedoch nicht bemerkbar. Hier weichen beide Werte so stark von einer noch zu definierenden Mitte ab, daß ihr Kontrast sich entweder aufhebt oder zu einer uneinheitlichen Beurteilung führt.

³ De la Motte-Haber, S. 141.

⁴ H. Riemann, *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*, Berlin/Stuttgart 1900, S. 134.

Die hier an einigen ausgewählten empirischen Daten exemplifizierten Gedanken sollten in einem neuen Experiment überprüft werden. Hierzu ließen wir sieben verschiedene Klopfrhythmen



in jeweils fünf verschiedenen Tempi (s. Tab. 1, S. 159), also insgesamt 35 Beurteilungsobjekte von 44 Studenten auf einer neunteiligen Skala „langsam-schnell“ einstufen. Unter der Annahme der oben geäußerten Vermutungen war für einen einfachen und einen punktierten Rhythmus etwa folgendes, schematisiertes Ergebnis zu erwarten:

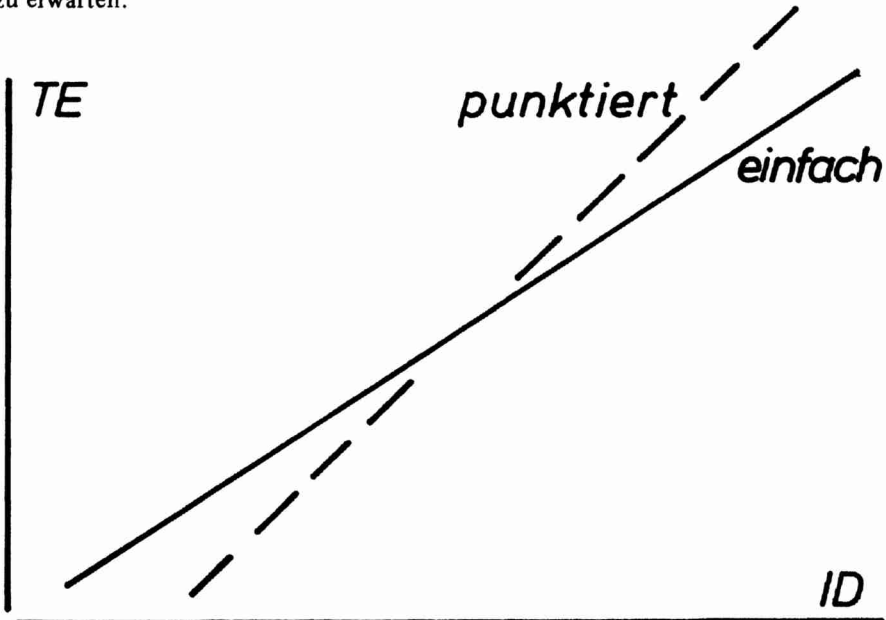


Abb. 1: Angenommene Beziehung zwischen dem Tempoeindruck (TE) und der Impulsdichte (ID) für einen normalen und einen punktierten Rhythmus.

Unsere Arbeitshypothese würde lauten:

Bei Rhythmen gleicher Impulsdichte wird der Tempoeindruck durch die erlebte Dominanz entweder der kleinsten oder der größten Notenwerte mitgeprägt. Die einzelnen Notenwerte können, wenn sie als „ausgefüllte“ Intervalle erlebt werden, dann dominant werden, wenn sie außerhalb eines zu bestimmenden mitt-

leren Bereiches liegen (zum Beispiel 0,5-1,0 sec). Der beschriebene Effekt kann durch extrem verschiedene Intervalle (Notenwerte) aufgehoben werden.

Außerdem müßten wir Aufschluß darüber erhalten, wo und wie breit der Bereich der als mittelschnell empfundenen Zeitstrecken anzusetzen wäre. Gleichzeitig sollte die Gültigkeit des Fechnerschen Gesetzes geprüft werden, wonach nicht die Impulsdichte, sondern deren Logarithmen in einem näherungsweise linearen Verhältnis zum Tempoeindruck stehen müßten. In den bisher vorliegenden Untersuchungen war die Tempobreite stets zu klein, um diese Frage eindeutig zu beantworten. In der Tab. 1 sind die Mittelwerte und Varianzen mitgeteilt, in Abb. 2, S. 162 wurde der Tempoeindruck (TE) gegen den Logarithmus der Impulsdichte ($\lg(ID)$) aufgetragen. Daraus lassen sich die folgenden Ergebnisse unmittelbar ablesen:

- 1) Die Beziehung zwischen dem Tempoeindruck und dem \log der Impulsdichte ist eindeutig linear; die Korrelation zwischen beiden beträgt $r = 0,981$ und ist höher als alle bisher beobachteten Werte. (Verzichtet man auf die Logarithmisierung, so ergibt sich noch ein Wert von $r = 0,956$.)
- 2) Die Varianz der Beurteilungsmittelwerte für Rhythmen gleicher Impulsdichte ist erheblich geringer als in der Untersuchung von de la Motte-Haber. Wenngleich die beiden Versuchspläne nur bedingt vergleichbar sind, scheint diese Diskrepanz doch auf ein stärkeres Gewicht der Spielweise hinzudeuten, als wir anfänglich vermuteten.
- 3) Gemäß der oben formulierten Hypothese über die Dominanz der extremen Notenwerte hätten die beiden einfachen Rhythmen A und E in den extremen Tempi zu weniger extremen Tempoeinschätzungen führen müssen als die übrigen Rhythmen. Das Gegenteil ist der Fall: im Tempo MM = 60 wurden A und E am langsamsten, im Tempo MM = 200 jedoch am schnellsten beurteilt. Wir können daher unsere Arbeitshypothese eindeutig als falsifiziert betrachten und folgen damit zugleich einem methodischen Postulat Karl Poppers.
- 4) Die einzige Beobachtung, die systematischer Natur zu sein scheint, betrifft die im Mittel schnellere Einstufung des doppelt punktierten Rhythmus C gegenüber den übrigen Beispielen. Eine gestaltpsychologische Erklärung liegt nahe, etwa in dem Sinne, daß diesem Rhythmus offenkundig etwas Lebendiges, Springendes anhaftet; jedoch wäre das keine Erklärung im eigentlichen Sinne, denn wir wüßten nicht, worauf dieses „Lebendige, Springende“ zurückzuführen sei.
- 5) Betrachtet man die durchschnittliche Varianz der Beurteilungsmittelwerte für jeden der fünf Tempobereiche, so erhält man

MM	60	75	100	150	200
s^2	1.54	1.72	2.00	1.43	1.16

Es ist bekannt, daß bei Skalentypen der hier verwendeten Art Mittelwerte im mittleren Bereich aus methodischen Gründen größere Varianzen aufweisen als extremere Mittelwerte. Diese Tendenz wird hier bestätigt und scheint zugleich von einer weiteren Tendenz überlagert zu sein, daß nämlich schnellere Rhythmen einheitlicher beurteilt werden als langsamere. Man kann vermuten, daß langsame Rhythmen dem Hörer mehr Gelegenheit geben, subjektiv unterschiedliche Strukturen in die (objektive) akustische Struktur hineinzuhören, als dies bei schnellen Rhythmen der Fall ist.

	MM 60	MM 75	MM 100	MM 150	MM 200
A	2,02/1,14	3,14/1,47	5,14/3,05	6,71/1,47	8,05/0,93
B	2,27/1,83	3,34/1,16	5,05/1,95	6,16/1,11	8,00/0,47
C	2,86/1,61	4,02/2,35	5,80/2,68	7,32/1,99	7,96/1,02
D	2,73/2,48	3,23/2,51	4,89/1,78	6,48/1,56	7,21/2,03
E	2,02/1,23	3,57/2,07	5,05/1,16	7,23/1,30	8,00/1,54
F	2,68/1,06	3,39/1,45	5,18/1,22	6,86/1,33	7,48/1,14
G	2,91/1,43	3,91/1,25	5,00/2,19	6,61/1,13	7,73/0,99

Tab. 1: Beurteilungsmittelwerte (M/) und Varianzen (s^2) der Rhythmen A bis G in 5 Tempi für die gesamte Stichprobe (n= 44).

	MM 60	MM 75	MM 100	MM 150	MM 200
A	1,5/1,9/2,5	2,5/2,9/3,9	3,8/4,6/6,5	6,0/7,2/6,9	7,5/8,1/8,5
B	1,6/2,2/2,6	2,6/3,4/3,7	4,0/4,4/6,2	5,5/6,3/6,4	7,5/8,1/8,3
C	2,3/3,1/3,2	3,2/4,3/4,6	5,3/5,8/6,5	7,1/6,6/8,2	7,9/7,9/8,3
D	1,6/3,1/2,6	2,2/4,0/3,1	4,6/4,9/4,9	6,3/6,4/6,9	7,1/7,5/7,1
E	1,5/1,6/2,6	2,8/3,3/3,9	4,4/5,1/5,2	6,5/7,1/7,9	7,8/8,1/8,5
F	1,9/3,4/2,5	2,5/3,1/4,0	4,7/5,5/5,1	5,7/7,0/7,3	6,6/7,4/8,1
G	2,5/3,1/2,7	3,5/4,3/3,8	3,6/5,3/5,5	6,3/6,1/7,1	7,2/7,4/8,4

Tab. 2: Beurteilungsmittelwerte für die 3 Cluster C1/C2/C3.

Das bisher gesagte erfährt jedoch eine gewisse Einschränkung, wenn man die Urteile der 44 Vpn (Versuchspersonen) nicht insgesamt betrachtet, sondern Untergruppen von diesen miteinander vergleicht. Der Rhythmus A 100 wurde am wenigsten einheitlich eingestuft ($s^2 = 3,05$). Es lag daher nahe, zwei Teilgruppen zu bilden, von denen die erste A 100 eindeutig als langsam (Skalenstufen 1 bis 4) und die zweite diesen Rhythmus eindeutig als schnell (Skalenstufen 6-9) beurteilt hatte. Würden für diese beiden Gruppen alle Werte neu ausgezählt, so zeigten sich z. T. erhebliche Gruppenunterschiede:

Wer A 100 langsam (3.2 gegenüber 6.8) interpretiert hatte, tat dies auch bei

B 100 (4.0/5.7)
 A 75 (2.2/3.7)
 E 60 (1.3/2.6)
 E 150 (6.6/7.9)
 F 75 (2.6/3.8)
 F 150 (6.3/7.3)

(In Klammern stets die divergierenden Mittelwerte der beiden Teilgruppen)

Die Einschätzung von C und D war von dieser an A 100 orientierten Teilgruppierung jedoch unberührt. Analog kann man auch für andere Rhythmen Teilgruppen bilden. So ergab sich:

Wer C 60 als sehr langsam (1.8/3.8) interpretierte, tat dies auch bei C 75 (3.0/5.0); und wer G 100 als langsam einstufte, tat dies entsprechend auch bei F 150 (6.1/7.5), D 75 (2.6/3.9) und den drei langsamen Versionen von B.

Man könnte diese Untergruppenauszählungen auch für alle übrigen Rhythmen durchführen, würde sich jedoch sehr bald einer kaum interpretierbaren Ergebnisfülle gegenübersehen.

Ein ökonomischeres Verfahren ist dagegen die Clusteranalyse⁵, die jene Gruppen (Cluster) von Vpn unter bestimmten Gesichtspunkten auswählt, die aufgrund ihrer Urteile sinnvollerweise als Gruppe angesprochen werden können. Kriterium der Clusterbildung kann z. B. die Forderung sein, daß die Ähnlichkeit innerhalb der Cluster ein Maximum, oder die Ähnlichkeit zwischen den Clustern (jeweils durch Distanzkoeffizienten ermittelt) ein Minimum bilden soll. In unserem Fall⁶ erhielten wir schließlich drei Cluster (s. Tab. 2, S. 159) zu je 11, 16 und 15 Vpn, die drei unterschiedlichen Tempoauffassungen entsprechen: C 1 (Cluster Nr. 1) ergibt bei 32 von 35 beurteilten Rhythmen den niedrigsten („langsamsten“) Mittelwert, C 3 immerhin bei 26 von 35 Rhythmen den höchsten („schnellsten“) Mittelwert. Bei einigen Rhythmen (B, s. Abb. 3, S. 163, und E) ist die Tempoorientiertheit der 3 Cluster sehr deutlich und zwingend, bei anderen (insbesondere bei D, s. Abb. 4, S. 164, G und F) zeigen sich erhebliche Überschneidungen zwischen der mittelschnellen (2) und der schnellen (3) Auffassung. Diese Überschneidungen im einzelnen zu interpretieren, erscheint jedoch wegen der relativ geringen Stichprobengröße der einzelnen Cluster nicht legitim⁷. Unterschiedliche Tempoauffassungen können die Clusterbildung allein jedoch nicht erklären; hinzu kommen sicherlich auch unterschiedliche Strukturierungsprozesse (oder Erwartungsmuster) bei der Wahrnehmung, die sich bei der Beurteilung verschiedener Rhythmen in ähnlicher Weise auswirken.

Es könnte eingewendet werden, daß die Vpn der einzelnen Cluster die Temposkala als Beurteilungsinstrument unterschiedlich handhabten, da ihnen jeweils verschiedene Tempi als Bezugspunkte vorgeschwebt haben mögen; danach wären die drei Cluster als methodisches Artefakt anzusehen. Dem ist jedoch entgegenzuhalten:

- 1) Allen Vpn wurden vor Beginn des eigentlichen Experiments zwei extrem unterschiedlich schnelle Rhythmen (A 60 und C 200) mit der Aufforderung vorgespielt, diese beiden Tempi in etwa als die extremsten anzusehen, die den Skalenstufen 1 und 9 entsprechen sollten. Außerdem wurden sie aufgefordert, die Skalenstufe 5 als mittleres Tempo zu verstehen. Gerade in diesem Bereich (MM 100) zeigten sich jedoch die größten Abweichungen.
- 2) Die z. T. erheblichen Überlappungen der Auffassungen 2 und 3 sind nicht als methodisches Artefakt erklärbar.

5 S. C. Johnson, *Hierarchical clustering schemes*, in: *Psychometrika* 32, 1967, 3, S. 241-54.

6 Die Clusteranalyse wurde freundlicherweise von Herrn Prof. E. Jost am Rechenzentrum der Universität Gießen durchgeführt. Das verwendete Analyseverfahren (nach J. H. Ward) ist bei Veldman, *Fortran Programming for the Behavioral Sciences*, New York 1967, S. 308-317 beschrieben.

7 Die Überlappungen zwischen den Auffassungen C2 und C3 sind nicht als Effekt unterschiedlich dargebotener Reihenfolgen erklärbar: alle 44 Vpn hörten die 35 Beispiele in der gleichen, unsystematischen Reihenfolge. Nach jedem Beispiel folgten etwa 30 sec Pause und die Ansage des nächsten Beispiels (Nr. 1, 2, 3, . . .), um Reihungseffekte möglichst gering zu halten.

3) Am Ende einer jeden Sitzung stellte der Versuchsleiter die Behauptung auf, die psychologische Forschung hätte die Existenz verschiedener Tempotypen im motorischen und rezeptiven Bereich ergeben. Die Vpn wurden gebeten, auf einer ebenfalls neunteiligen Skala ihren eigenen Tempotypus in etwa abzuschätzen. Nur 3 (!) von 44 Vpn kreuzten eine 5, um anzudeuten, daß sie sich entweder als mittelschnellen Typus vermuteten oder aber ein solches Urteil sich nicht zutrauten. Für die drei Cluster ergaben sich auf dieser Skala der Selbsteinschätzung Mittelwerte von 4,82 für C1, 5,00 für C2 und 5,27 für C3, die sich (bei relativ großen Varianzen) zwar nicht signifikant unterscheiden, jedoch andeuten, daß zumindestens einem Teil der Vpn die mögliche Besonderheit der eigenen Tempoauffassung bewußt gewesen sein mag. Auch dies spräche gegen den oben gemachten Einwand.

Es erscheint damit einigermaßen gesichert, daß neben der bekannt hohen Determination des Tempoeindrucks durch die Impulsdichte individuell unterschiedliche Auffassungen (des Tempos oder verschiedener Rhythmen) in einem bisher nicht vermuteten Maße urteilsbestimmend sein können. Dabei ist bemerkenswert, daß bereits bei dem hier verwendeten relativ einfach strukturierten Material deutlich unterschiedliche Hörauffassungen existieren. Bei einzelnen Beispielen gibt es hierfür auch mögliche Erklärungen: im Falle der beiden erwähnten langsamen C-Versionen sind die Urteilsunterschiede so stark, daß vermutlich die alternative Auffassung als Zweier- oder Vierertakt die Ursache für die heterogene Beurteilung sein könnte. Danach wäre das Metrum für die Tempoeinstufung in einigen Fällen doch gewichtiger, als nach den bisher vorliegenden Ergebnissen anzunehmen war. Des weiteren wird man die oben gemachten Aussagen über das Fechnersche Gesetz dahingehend modifizieren, daß dessen Gültigkeit eine bestimmte Gruppengröße und eine gewisse Heterogenität (!) derselben voraussetzt.

Die entscheidende Frage, ob es sich in unserem Fall nur um verschiedene Hörauffassungen oder aber um verschiedene Hörertypen handelt, muß zunächst unbeantwortet bleiben. Sollten sich jedoch auch bei größeren Stichproben klar erkennbare und beschreibbare Auffassungstypen ergeben, so wird zunächst zu prüfen sein, ob diese zeitlich stabil sind. Es wäre immerhin denkbar, daß ein Individuum bei gleichem Kontext einmal zu der Auffassung X, ein andermal zu der Auffassung Y gelänge. Unterstellen wir eine zeitliche Konstanz der Auffassung und damit die Existenz verschiedener Hörertypen im eigentlichen Sinne, und vergegenwärtigen wir uns die enge Beziehung zwischen Tempo und Affekt⁸, so ist offenkundig, daß dieser Befund nicht ohne Auswirkung auf die gesamte Rezeptionsforschung sein könnte: unterschiedliche Hörertypen, die in bezug auf die Tempoeinstufung einfacher Klopfrhythmen Gültigkeit haben, müßten – in modifizierter Form – unterschiedliche Typen des Musikhörens bedingen. Der von Ekkehard Jost als „*Fetischismus des Mittelwerts*“ selbstkritisch beschriebene Forschungsansatz, der den „*Mittelwert als Repräsentant eines fiktiven Durchschnittshörers*“⁹ sieht, erscheint damit mehr und mehr fragwürdig.

⁸ K.-E. Behne, *Tempo und Affekt*, in: Musik und Bildung VI, 1974, S. 12.

⁹ E. Jost, *Anmerkungen zur Rolle der Versuchsperson in der experimentellen Musikpsychologie*, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IV, 1973, S. 229-244.

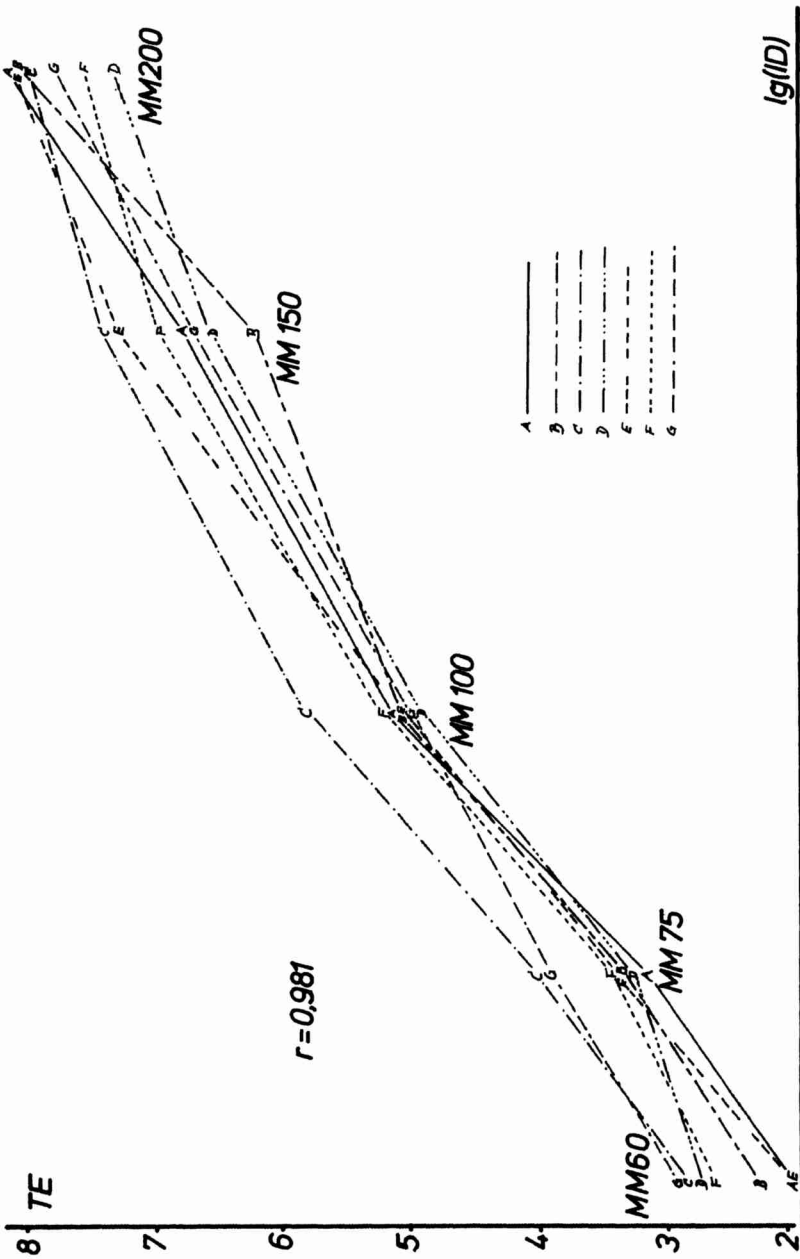


Abb. 2: Die Beurteilungsmittelwerte des Tempoindrucks als Funktion der logarithmisierten Impulsdichte.

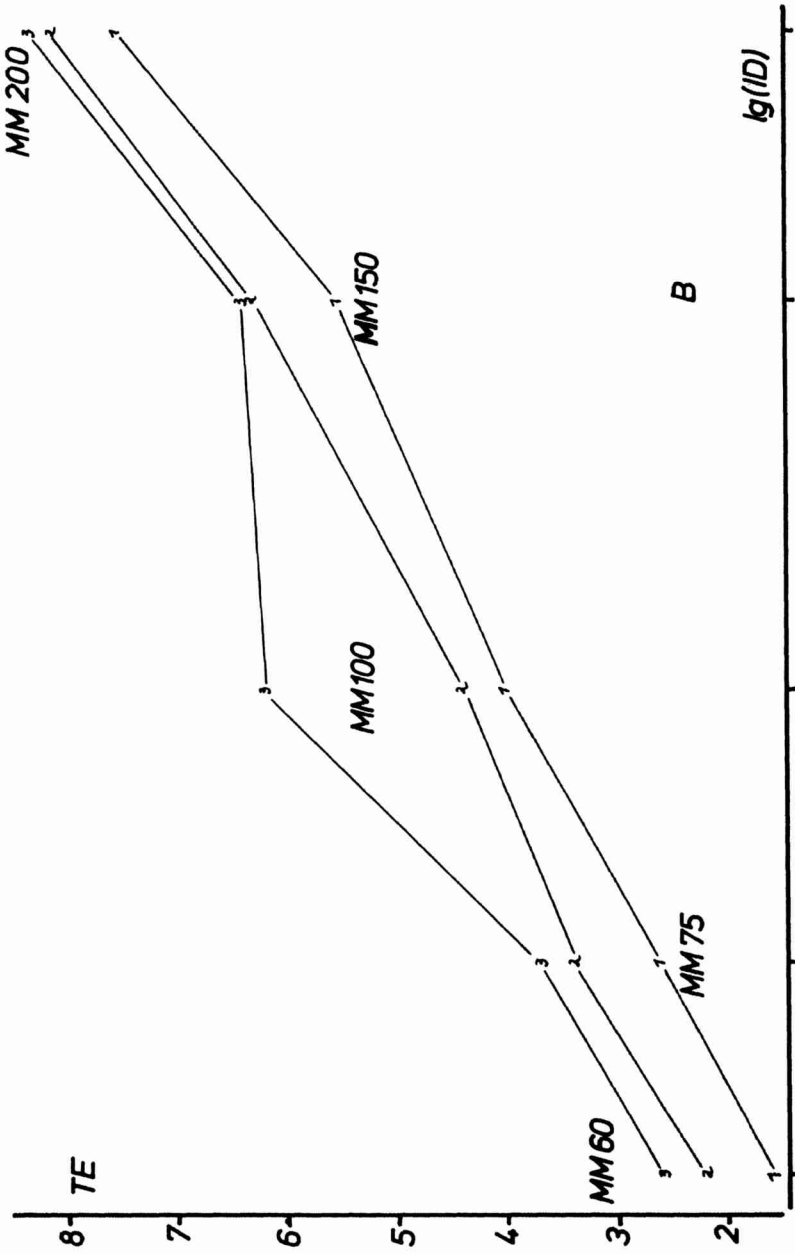


Abb. 3: Der Rhythmus B in der Beurteilung der Cluster 1, 2 und 3.

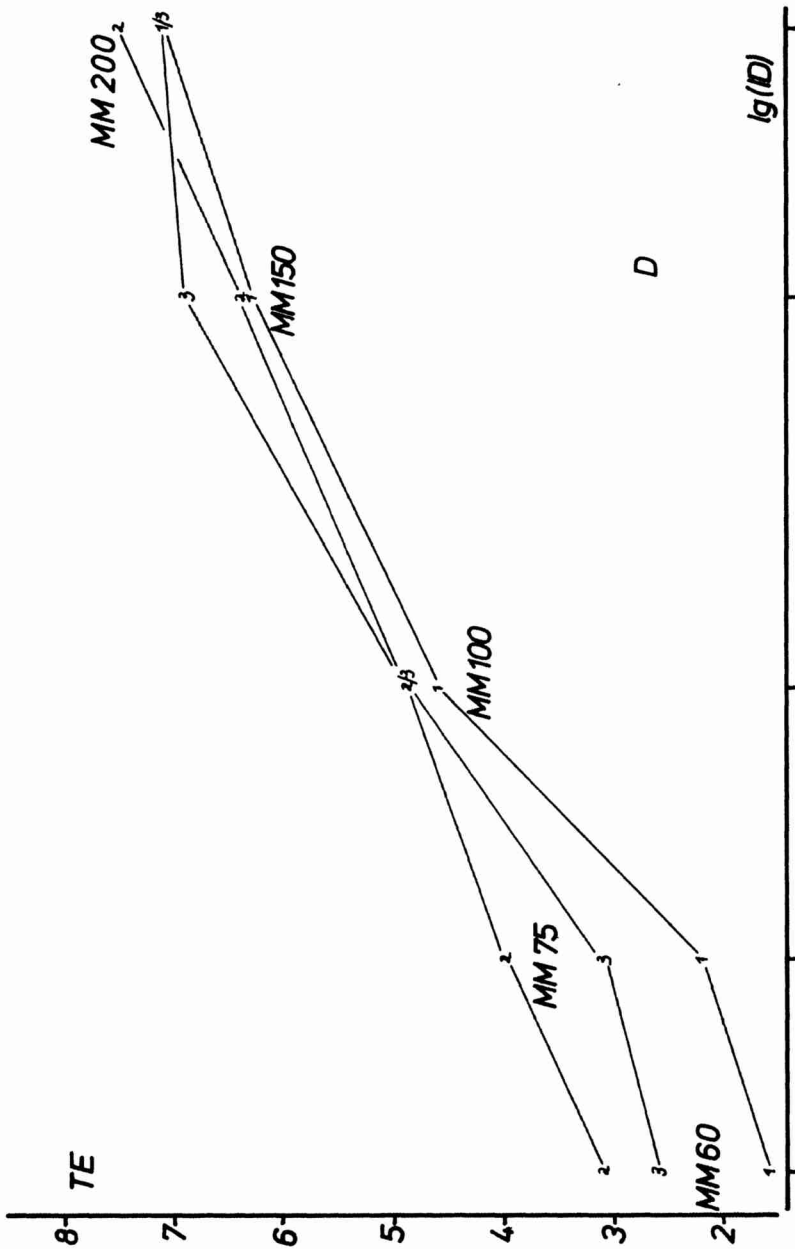


Abb. 4: Der Rhythmus D in der Beurteilung der Cluster 1, 2 und 3.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Musik – ideelles und gesellschaftliches Wesen,
ästhetischer Wert.

Das musikwissenschaftliche Kolloquium
anläßlich der zehnten Internationalen Musikfestspiele
in Brno/ČSSR
(29. September bis 1. Oktober 1975)

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Die dreißigjährige Wiederkehr der Befreiung der Tschechoslowakei vom Faschismus durch die Sowjetunion gab 1975 Anlaß, den sozialistischen Aufbau im kommunistischen Staat auch dahin zu befragen, was die Musikwissenschaft zur Ausprägung einer marxistischen Wissenschaft beigetragen habe. Der Eröffnungsvormittag des dreitägigen Brüner Kolloquiums war denn auch, nach einer einfallsreichen Begrüßung, in der zwei Baßklarinetten-Stücke von Alois HÁBA und eine Violin-Solosonate des komponierenden Musikologen Ladislav BURLAS (Bratislava) zu Gehör kamen, zwei Rechenschaftsberichten vorbehalten, die Zeugnis von dem Fortschritt der tschechischen und slowakischen Musikwissenschaft ablegten. Josef BEK (Prag), Jiří FUKAČ und Ivan POLEDŇÁK (Brno) verlasen Teile einer eigens für diesen Zweck erstellten umfangreichen Studie, die „mittels wissenschaftlicher Materialreflexion die Entwicklungsprobleme der Musikwissenschaft im tschechischen und zum Teil auch im slowakischen nationalen Milieu in der Zeit von 1945 bis 1975 analysiert“. Zielt diese Arbeit auf die theoretischen Grundlagen der heimischen Musikwissenschaft und ihre notwendige Spezifik gegenüber der internationalen Musikforschung und enthält sie im Keim schon Ansätze für eine theoretische Durchdringung der nationalen Geschichte der Musikwissenschaft, so kam es dem Rechenschaftsbericht über die slowakische Musikwissenschaft, den Ladislav BURLAS und Lubomir CHALUPKA (Bratislava) vorlegten, zu, mehr die praktischen Leistungen und Ergebnisse der slowakischen Musikwissenschaft auf dem Gebiete der Historiographie und Edition der musikalischen Bestände der Slowakei zusammenzufassen. Die Autoren nahmen aber auch die Gelegenheit wahr, sowohl selbstkritisch darauf hinzuweisen, daß in der Bewältigung theoretischer Fragen der Musikwissenschaft Lücken gelassen wurden, als auch kritisch anzumerken, daß ohne baldmöglichste Publikationsmöglichkeit für erstellte musikwissenschaftliche Arbeiten die slowakische Musikforschung durch äußere Umstände um die aktuelle Wirkung ihres Forschungsbeitrags gebracht wird.

Die darauffolgenden zweieinhalb Tage des vom Inhaber des Lehrstuhls für Kunstwissenschaften an der J.-E.-Purkyně-Universität Brünn Jiří VYSLOUŽIL umsichtig geleiteten Kolloquiums waren etwa 25 Referate verschiedenen Umfangs und ihnen sich anschließenden Aussprachen vorbehalten. Dabei war das Spektrum der von Kollegen aus ganz Europa behandelten Themen einerseits breit, was nicht zuletzt daran lag, daß das Kolloquiumsthema sowohl wie oben bezeichnet als auch unter dem Titel *Musikwerk – ideelles und gesellschaftliches Wesen, ästhetischer Wert* angekündigt war. Andererseits bildeten sich Schwerpunkte, in erster Linie konzentriert auf den Umkreis der Problematik des musikalisch-ästhetischen Wertes, die in einem Drittel der Referate angesprochen wurde, sowie auf allgemeine Fragen des musikalischen Kunstwerks. József UJFALUSSY (Budapest) behandelte in ebenso breiter historischer Rücksicht wie in Anlehnung an Kantische Gedanken *Aspekte und Schichten des*

ästhetischen Wertes in der Musik. Schön oder angenehm? Carl DAHLHAUS (Westberlin) ging dem *Werturteil als Gegenstand und Prämisse der Musikgeschichtsschreibung* nach, wobei seine Überlegungen an der Vorstellung eines „*Kanons von musikalischen Werken, die ‚der Geschichte angehören‘*“, entwickelt wurden. Vermittelnd zwischen der Problematik des ästhetischen Wertes und der des Musikwerks standen Hans Heinrich EGGBRECHTS (Freiburg i. Br.) Ausführungen zu *Musikwerk und ästhetischer Wert*, die implizit in die Nähe Kants gelangten, sofern der ästhetische Wert des Musikwerks als Interessellosigkeit bestimmt wurde. Das Thema Musikwerk wurde von Heinz Alfred BROCKHAUS (Berlin/DDR) aufgegriffen, der *Zur theoretisch-ästhetischen Problematik des Begriffs Musikwerk, über seine allgemeinen und spezifischen Gesetzmäßigkeiten* sprach und das Musikwerk begriff als „*eine Erscheinungsform des Musikalischen, die in historisch variablen Regeln gefaßt, der gesellschaftlichen Funktion gemäß umgeprägt und weiterentwickelt wurde*“. Unter den Referaten, die das Kolloquiumsthema umfassender als in der unmittelbaren Beschränkung auf Wert und Werk verstanden, handelte Jiří VYSLOUZIL von der ‚reinen‘ und der ‚Programm‘-Fuge unter semantischen Fragestellungen, und Ladislav BURLAS breitete theoretische Grundsätze *Über die komplexe Analyse von Musik* aus.

Mit der Nennung dieses nur den überwiegenden Teil der Hauptreferate berücksichtigenden Querschnitts mag der Rahmen, in dem die behandelten Gegenstände standen, verdeutlicht sein. Es ist zu hoffen, daß das gesamte in Brno vorgetragene Forschungsmaterial bald in Form des Kolloquiumsberichtes erscheinen kann, damit die vorgetragenen wissenschaftlichen Anregungen und Ergebnisse, die das Brünner Kolloquium jährlich in reicher Form bietet, ohne allzugroße Verzögerung der Fachöffentlichkeit zugänglich werden.

Europäisches Liszt-Symposium in Eisenstadt

von Alois Mauerhofer, Graz

Vom 20. bis 25. Oktober 1975 fand in Eisenstadt/Österreich ein *Europäisches Liszt-Symposium* statt. Als Veranstalter zeichnete das European Liszt Centre (ELC), Sektion Österreich, unter Emmerich K. HORVATH, die wissenschaftliche Leitung hatten Wolfgang SUPPAN (Graz) und Gernot GRUBER (Wien) inne.

Das Symposium war keinem speziellen Bereich der Liszt-Forschung gewidmet, es sollte vielmehr einer generellen Bestandsaufnahme dienen und die vorhandenen Tendenzen in der Liszt-Forschung aufzeigen, um den Forschungsstand und die heikle Stellung Liszts in der Musikgeschichte evident werden zu lassen. Die Bandbreite der Fragestellungen umfaßte grundsätzlich alle Bereiche: Biographisches und Werkbetrachtung, editionstechnische ebenso wie ästhetische Probleme. Daß sich in der Themenwahl ein Schwerpunkt zugunsten des kompositorischen Werkes bilden würde, war vorauszusehen. Leider kann auf die sich oft durch reichen Informationsgehalt auszeichnenden Referate nur in aufzählend-summarischer Form hingewiesen werden.

In seinem Eröffnungsreferat *Das Formproblem in den Orchesterwerken Liszts* zeigte Gernot GRUBER in pointierter Weise die Wechselbeziehung Form–Programm auf. *Das Programm im symphonischen Werk Liszts* stand auch im Mittelpunkt des Vortrages von Detlef ALTENBURG (Köln). Aus beiden Referaten und erst recht aus der anschließenden Diskussion wurde klar, daß es schwierig, ja geradezu unmöglich scheint, den Begriff des Programms in seiner Vielfalt bei Liszt festzulegen und abzugrenzen. Serge GUT (Paris) versuchte, *Die historische Position der Modalität bei Liszt* neu zu beleuchten und die diesbezüglich hartnäckig sich behauptenden Klischeevorstellungen zu korrigieren. Mit den *Années de Pèlerinage* beschäftigte sich Diether PRESSER (Essen). Friedrich Wilhelm RIEDEL (Mainz) stellte einen stilistischen Vergleich der *Cantus firmus-Verarbeitung in den sinfonischen Werken von Liszt und Mendelssohn* an. *Edi-*

tionstechnische Probleme der Neuen Liszt-Ausgabe behandelten Zoltan GARDONYI (Münster) und Antal BORONKAY (Budapest). Überwiegend ästhetische Fragen berührten die Beiträge von Peter BENARY (Luzern): *Geschmack und Stil bei Liszt*, Ernst Günter HEINEMANN (Frankfurt): *Kunstbegriff und Engagement bei Liszt* und Otto KOLLERITSCH (Graz): *Liszt in der Kritik Robert Schumanns*. Den Einfluß Liszts auf seine Zeit und Umwelt und seine Wirkung auf seine Nachwelt untersuchten Nadežda MOSUSOVA (Belgrad): *Liszts Einfluß auf die Entwicklung der romantischen Harmonik* und Zoltan FALVY (Budapest): *Franz Liszt in den Schriften Béla Bartóks*. Mit den Beiträgen von Manfred KAISER (Marburg): *Auflösungsphänomene in der Programmmusik von H. Berlioz und F. Liszt*, Ernst HILMAR (Wien): *Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert*, László FARAGO-SZELENYI (Hamm): *Liszts Opernpläne*, Irene BARBAG-DREXLER (Wien): *Der vergessene Liszt*, Albert SEBESTYEN (Budapest): *Die Violin-Klavierwerke von Franz Liszt*, Milton SUTTER (Philadelphia): *Liszt and the Weimar Organist-Composers* und Manfred WAGNER (Wien): *Liszt und Bruckner – oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik* wurden weitere interessante Aspekte der Liszt-Forschung angeschnitten. Zwei biographische Arbeiten von Walter RÜSCH (Locarno) und Adolf DONATH (Warschau), die *Liszts Aufenthalt in Bellagio* bzw. seinen *Beziehungen zu Polen* gewidmet waren, ergänzten die Vortragsreihe sinnvoll.

Beim resümierenden „round-table“ kristallisierten sich aus der Vielfalt der Meinungen über die Liszt-Forschung der Zukunft einige Akzente heraus: (1) Sämtliche Quellen zum Leben und Werk des Meisters sollten verfügbar gemacht und aufbereitet werden. Als Dokumentationszentrum bietet sich das ELC in Eisenstadt an. (2) Eine verlässliche, allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Gesamtausgabe wäre vorzuziehen. (3) Liszts reiche Persönlichkeit verdient es, von Ressentiments gleichermaßen wie vom Heroenkult befreit zu werden. Sein vielseitiges und menschlich vorbildliches Streben, das sich in seinem künstlerischen Wirken, aber auch in seinen reformatorischen musikpädagogischen Ideen zeigt, legt es der Forschung nahe, zu den traditionellen methodischen Ansatzpunkten auch soziologische – nicht bloß sozialgeschichtliche – und rezeptionsgeschichtliche Aspekte miteinzubeziehen.

Das Rahmenprogramm, das einen Konzertabend mit Melodramen von Franz Liszt, einen Abend mit Violin-Klavierwerken, ein Konzert der Preisträger des Liszt-Klavier-Wettbewerbes in Livorno 1975 und die Aufführung der Pater Albach-Männermesse sowie einen Besuch des Liszt-Geburtshauses in Raiding umfaßt, trug das Seinige dazu bei, in gemeinsamem Bemühen von Wissenschaftlern und Musikern ein repräsentatives Bild von der neben Richard Wagner wohl bedeutendsten Persönlichkeit der Romantik zu erstellen.

Baghdad International Conference for Music

17. bis 27. November 1975

von Wolfgang Suppan, Graz

Musikwissenschaftliche Kongresse in arabischen Ländern haben Tradition. Bereits 1932 versammelten sich in Kairo Vertreter zahlreicher islamischer Nationen, um zusammen mit Persönlichkeiten aus Europa – Erich M. von Hornbostel, Béla Bartók, Paul Hindemith – über das musikalische Erbe der Länder von Marokko bis zum Irak zu diskutieren, Fragen der Forschung, Pflege und Erneuerung zu erörtern. In den folgenden Jahren kam es zu zahlreichen Initiativen, vor allem in Ägypten selbst, aber auch in Tunesien, im Libanon, in Algerien und in Marokko. Den zweiten Weltkrieg und seine Nachwehen überdauerten nur wenige der damals geschaffenen Einrichtungen.

Unter spezieller Berufung auf den Kongreß von Kairo folgte 1964 die Internationale Konferenz für arabische Musik in Baghdad. Wieder waren neben den Vertretern arabischer Länder

europäische Fachkollegen zur Teilnahme eingeladen worden. Die inzwischen veränderte weltpolitische Situation und das neue Selbstverständnis der arabischen Staaten verschoben dabei das in Kairo vorhandene Gleichgewicht zwischen Forschung und Praxis eindeutig zu Gunsten der Praxis. Arabische Musik strebte nach „Weltgeltung“: dieser Anspruch wurde in der überschwenglichen Schlußresolution deutlich. Zum Zwecke der Koordination panarabischer musikalischer Bestrebungen sollten sich die Musikverantwortlichen in den einzelnen arabischen Ländern laufend treffen.

Mit der *Baghdad International Conference for Music 1975* trat nun neuerlich eine Öffnung nach außen ein. Vertreter aus zwanzig nichtarabischen Ländern fanden sich in der Hauptstadt des Irak ein. Sechs arabische Länder waren vertreten. Der Themenkatalog umschloß alle drängenden Fragen an eine „arabische“ Musikforschung sowie Probleme der Berührung arabischer Musiktraditionen mit anderen Kulturen. Referenten aus nichtarabischen Ländern beschäftigten sich etwa mit: *The Influence of Arabian Music on Medieval European Music* (Zoltan FALVY, Budapest), *The meaning of Maqam* (Jürgen ELSNER, Berlin/DDR), *The Task of the Arab in preserving his musical Identity* (Habib TOUMA, Berlin-West), *Musical Structures in the Songs of Beduins* (Poul Rowsing OLSEN, Kopenhagen), *Probleme orientalischer Musikforschung* (TRAN VAN KHE, Paris). Stellvertretend für die große Reihe von Referaten aus arabischen Ländern seien genannt: Subhi Anwar RASHID, Bagdad, dessen eben erschienenen Buch über die Musikinstrumente in arabischen Epochen den Konferenzteilnehmern als Geschenk überreicht wurde, über neue Musikinstrumentenfunde aus dem 2. und 3. Jahrtausend v. Chr. im Irak, sowie Mohammed Soliman JAMIL, Kairo, über Sufi-Musik. Als Mentor und Spiritus rector der Konferenz kann Munir BASHIR bezeichnet werden: im Westen vor allem als Virtuose auf der traditionellen Laute seines Landes bekannt, im Irak Sektionschef im Informationsministerium, Präsident des *Iraqi National Music Committee* – und in seiner gesellschaftlichen Stellung etwa derjenigen vergleichbar, die Zoltán Kodály nach dem zweiten Weltkrieg in Ungarn einnahm. Daß die Gastgeber von den anwesenden Fachleuten vor allem Hilfe und Beratung erwarteten – für die Entwicklung einer neo-arabischen Musikkultur, ging u. a. aus einem seiner Diskussionsbeiträge hervor: „*It is not of a great importance to me to know that a certain song was sung in an Indian village and it travelled from place to place. What is important to me is there should be a clear line between the Arab civilization and the Western civilization. . . The idea of the conference itself is to be open to the whole world. It is an occasion for inter-cultural relations. It implies that Arabs are beginning an interaction phase . . . If I say that Mozart is a great musician in Europe I strongly wish to talk about an Arab musician who can play an Arab instrument on the same standard like Mozart. . .*“ (In Nr. 15, 24. November 1975, der täglich erscheinenden Kongreßzeitschrift abgedruckt.) Die von allen Delegierten verabschiedete Schlußresolution der Tagung bezeugt aber doch, daß man sich der Problematik bewußt ist: nämlich zuerst die eigene Musiktradition besser kennenzulernen, d. h. Forschungsarbeit zu leisten, um daraus die Konsequenzen für die Praxis zu ziehen. Empfohlen und vom irakischen Staatspräsidenten inzwischen gutgeheißen wurde:

- 1) Die *Baghdad International Conference for Music* soll künftig regelmäßig in Abständen von zwei Jahren abgehalten werden.
- 2) In Bagdad soll ein Zentrum für das Studium traditioneller Musik im Irak eingerichtet werden.
- 3) Im Zusammenhang mit den unter 1) geplanten Konferenzen sollen in Bagdad internationale Festivals traditioneller Musik durchgeführt werden.
- 4) Die Referate der Baghdader Konferenz sollen in einer neu einzurichtenden Publikationsreihe gedruckt werden.

Baghdad würde damit zu einem Zentrum der Erforschung und Pflege traditioneller arabischer Musik werden, – und die legitime Basis für die Weiterführung und Erneuerung der „irakischen Musikkultur“ schaffen.

Neue Erkenntnisse zu Sebastian Virdung's „Musica getutscht“ (Basel 1511)

von Gerhard Stradner, Saarbrücken

Im Zusammenhang mit einer umfangreicheren Arbeit¹ über Virdung's *Musica getutscht* konnten für mehrere Teilbereiche neue Erkenntnisse gewonnen werden. Einige dieser Forschungsergebnisse seien hier stichwortartig mitgeteilt:

1. Bereits 1886 wurde erkannt, daß sich drei Exemplare des Traktats unter anderem im Druck bzw. im Satz unterscheiden.

2. Von der bei Michael Furter in Basel gedruckten Ausgabe (A₁), von der Faksimileausgaben vorliegen, sind heute noch sieben Exemplare erhalten.²

3. Der Druck des Traktats erfolgte vor dem 30. November 1511. Die Vorrede trägt nicht, wie bisher angenommen, das Datum 20. Juli 1511, sondern 15. Juli 1511.

4. Der Holzschnitt der „*Scala musicalis*“ ist bereits 1496 nachweisbar. Er wurde für den Traktat Virdung's lediglich umgeschnitten.

5. In den erhaltenen Exemplaren der Ausgabe A₁ sind Korrekturen am stehenden Satz festzustellen, durch die in einem Fall auch eine inhaltliche Änderung bedingt wird.

6. Außer den Exemplaren A₁ sind zwei weitere, die ebenfalls bei Furter gedruckt wurden, aber zum Teil Neusatz aufweisen, erhalten (A₂).

7. Johann Schönsperger der Jüngere in Augsburg, und nicht Erhard Öglin – wie bisher angenommen –, hat den Traktat neu gesetzt und gedruckt. Von dieser Ausgabe sind noch sechs Exemplare erhalten.³

8. Während die Holzschnitte der Ausgaben A₁ und A₂ von Urs Graf angefertigt wurden, kopierte der Formschneider „C H“ diese Ausgabe B.

9. Bisher wurde angenommen, daß die drei Versionen des Liedes *O haylige . . .*, mit Ausnahme der Notation, völlig identisch seien. Sieht man von einigen Druckfehlern ab, so zeigt sich, daß es sich um drei verschiedene Fassungen handelt, deren Abweichungen jedoch geringfügig sind und insbesondere durch die Berücksichtigung vokaler bzw. instrumentaler Ausführung bedingt zu sein scheinen.

10. Anhand der von Virdung gegebenen Notenbeispiele und durch den Vergleich mit anderen Notationsformen der Zeit konnte festgestellt werden, daß die Noten dem Spieler auch als eine Art Tabulatur dienen konnten. Diese „Tabulatur“ war je nach Schlüsselsetzung für verschieden gestimmte Instrumente brauchbar, da dem „Tabulaturzeichen“ unabhängig vom Instrument und seiner Stimmung ein bestimmter Griff entsprechen konnte.

1 Sebastian Virdung's „*Musica getutscht . . .*“, *Basel 1511 als Quelle für Instrumente und Spielpraxis um 1500*.

2 Außer den hier sowie unter 6. und 7. genannten Exemplaren sind noch zwei weitere erhalten, die bisher aber nicht eingesehen und daher auch nicht zugeordnet werden konnten.

3 Dr. Josef Benzing, Mainz, und Dr. Hans Haase, Wolfenbüttel, sei schon an dieser Stelle für ihre Hilfe durch zahlreiche Hinweise und Auskünfte herzlich gedankt.

Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft

von Ulrich Rau, Saarbrücken

Im Verlauf einer Untersuchung über *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*¹ begegnete dem Verfasser mehrere Fälle von falschen Werkzuschreibungen. In vorliegendem Beitrag möchte ich zwei Beispiele herausgreifen, die von besonderer Bedeutung sind und ein allgemeines Interesse erwarten lassen. In beiden Fällen steht dem Erstdruck eine Abschrift gegenüber, durch die eine kammermusikalische Komposition einem anderen Autor untergeschoben wurde.

Heinrich Joseph Baermann (1784-1847) hat unter der Opusnummer 23 ein Klarinettenquintett hinterlassen. Es enthält drei Sätze. Die beiden Ecksätze, *Allegro non troppo* und *Allegro*, sind in der Grundtonart des Werkes, in *Es-dur*, gehalten. Sie umschließen als langsamen Mittelsatz ein *Adagio* (4/4) in *Des-dur*. Nach einer betont chromatischen Einleitung der Streichinstrumente beginnt die Klarinette ihre Kantilene, die dann den ganzen Satz durchzieht. Unsere Aufmerksamkeit fällt auf einen Mittelteil, der sich durch seine Tonart und ein opernhafes Gepräge abhebt, dies insbesondere durch das ausdrucksvolle Spiel der Klarinette über dem unruhigen, schwelenden Tremolo der Streichinstrumente und einen kadenzartigen Abstieg des Blasinstruments in sein Chalupearegister.

Als mir im Jahre 1966 das Notenmaterial des Quintetts zugänglich wurde, fiel mir die überraschende Übereinstimmung des genannten langsamen Satzes mit Richard Wagners *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* auf. Ein Vergleich beider Sätze bestätigte die Identität. Die geringfügigen Abweichungen im Notentext haben keinerlei Bedeutung. Sie resultieren aus einer unterschiedlichen Notierungsweise oder beruhen auf offensichtlichen Fehlern. Der bei Wagner gegenüber dem *Adagio* Baermanns zusätzliche Kontrabaßpart ist durch Verdopplung aus der Violoncellostimme gewonnen. Zu einer derartigen Besetzung geben weder Titel- noch Stimmbblatt Anlaß. Die beiden Hörner, die in Baermanns Opus 23 zum Klangkörper des Klarinettenquintetts erweiternd hinzutreten können (*ad libitum*), pausieren im langsamen Satz. Offensichtlich um einen auf Wagner abgestimmten Höreindruck zu vermitteln, transponiert eine Schallplattenaufnahme der Firma Decca im Widerspruch zu dem Baermann-Druck und der Wagner-Gesamtausgabe die Takte 18-20 sowie die erste Hälfte des Taktes 21 aus dem oberen Clarinregister um eine Oktave nach unten in die Bruchstelle der Klarinette (*f²-b*).

Das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* wurde bislang für eine Komposition Richard Wagners aus seinen jungen Jahren gehalten und hatte so auch Aufnahme in die Gesamtausgabe seiner Werke gefunden. Im Vorwort zu Band XX der Gesamtausgabe lesen wir die Ausführungen des Herausgebers Michael Balling vom Jahre 1922 über die „Entstehungsgeschichte“ des *Adagios* und die Überlieferung seiner Abschrift.² Richard Wagner hielt sich von Januar 1833 bis Januar 1834 in Würzburg auf. „Gelegentlich einer Kurmusik in Bad Kissingen soll das *Adagio* entstanden sein, das der Meister in Rummels Notizbuch geschrieben haben soll.“ Es handelt sich hier um den Kapellmeister und Klarinettenisten Christian Rummel (1787-1849), „dem das *Adagio* von Wagner gewidmet sein soll“. Durch mehrere Hände kam die Abschrift des *Adagios* schließlich an den Klarinettenvirtuosen Robert Stark (1847-1922), Professor an der Würzburger Musikschule, und damit in den Besitz der Bibliothek dieser Anstalt, wo sich die Komposition einer besonderen Wertschätzung als Vortragsstück bei Schülerkonzerten er-

1 Diss. phil. Saarbrücken 1975.

2 *Richard Wagners Musikalische Werke*, 6. Bd. (3. Abt. der Orchesterwerke), hrsg. v. M. Balling (Werke, 1. krit. rev. Gesamtausg., Bd. XX), Leipzig u. Berlin 1926, Vorw., S. VI f.

freute. Sie wurde einem Gewährsmann Michael Ballings im Jahre 1916 bekannt. Obwohl der Herausgeber die Überlieferung für „*sehr phantastisch und zum Teil wenig glaubhaft*“ hält, schließt er dennoch die Möglichkeit nicht aus, „*daß das Adagio von Wagner ist*“, ja, er versucht, einzelne Stellen in dem langsamen Satze herauszufinden, die ihm „*den Glauben an die Möglichkeit der Autorschaft Wagners von diesem fraglichen Adagio sehr nahe legen*“. Es sei noch bemerkt, daß Oscar W. Street, wie er im Jahre 1916 schreibt, bereits 1905 von der Existenz des Wagnerschen Adagios Kenntnis erhalten hat.³ Auch er spricht von einer Aufführung in Würzburg und dem Widmungsträger Christian Rummel. So wurde also das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* in die Gesamtausgabe der Werke Wagners aufgenommen, ohne daß sich indes der Herausgeber von jedem Zweifel an der Autorschaft Wagners freimachen konnte.

Das Adagio gilt als ein Werk Richard Wagners, muß aber als eine Komposition des berühmten Klarinettenvirtuosen und Weber-Freundes Heinrich Joseph Baermann angesehen werden. Zwingende Gründe sprechen hierfür. Baermanns Klarinettenquintett op. 23 wurde im Jahre 1821⁴ bei Breitkopf & Härtel verlegt. Richard Wagner war kaum 8 Jahre alt, als das Werk in Form einer Verlagsanzeige bereits der musikalischen Käuferschaft angeboten wurde. Im gleichen Zusammenhang muß auf die Aufführung eines kammermusikalischen Werkes von Baermann in London verwiesen werden. Am 26. April 1819 spielte der Virtuose in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft ein Septett für Klarinette, Streichinstrumente und zwei Hörner aus dem Manuskript.⁵ Bei diesem „Septett“ kann es sich nur um das Quintett op. 23 handeln, da es die einzige Komposition dieser Art ist, die den Zusatz zweier Hörner ins Belieben stellt. Zum Zeitpunkt der Aufführung war Richard Wagner noch nicht ganze 6 Jahre alt, also kaum imstande, ein solches Werk zuwege zu bringen. Das Adagio ist zu gut gelungen, um als kompositorischer Frühversuch eines Achtjährigen oder gar Sechsjährigen gelten zu können. Es muß als die Komposition eines Routiniers angesehen werden, der sein Handwerk versteht. Des weiteren stand die Klarinette dem jungen Richard Wagner sehr fern, so daß bei seinen frühen Werken in keiner Weise an eine Besetzung mit diesem Instrument gedacht werden kann. Er schrieb anfangs nur für das Klavier, und die dabei entstandenen Werke waren nicht hervorragend. Ferner darf angenommen werden, daß Wagner eine Komposition mit Klarinette in seiner Autobiographie *Mein Leben* erwähnt hätte, da er grundsätzlich alles, was er in seiner Frühzeit komponierte, dort namentlich nennt. Schließlich kannte er noch keineswegs die musikalischen Typen und deren Abgrenzungen gegeneinander. Das Adagio ist langsamer Satz in einem Kammermusikwerk, hat aber zugleich einen Zug des Konzerts übernommen. Denn seine Einleitung der Streichinstrumente, die dem Einsatz der Klarinette vorangestellt ist, ist nicht kammermusikalisch empfunden, was in der Regel den gleichzeitigen Beginn des Satzes in den Stimmen aller Instrumente zur Folge hätte, sondern dem Konzert eigen, wo sie die Aufgabe hat, die Aufmerksamkeit auf das Soloinstrument zu richten.

Das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung*, als Jugendwerk des Musikdramatikers Richard Wagner in der musikalischen Welt bekanntgeworden, ist eine Komposition Heinrich Joseph Baermanns.⁶ Doch ist es bei diesem kein selbständiges Opus, sondern der langsame Satz eines Klarinettenquintetts. Die durchgehende Kantilene der Klarinette und die solistische Behandlung des Instruments, die auch durch den Hinweis „Solo“ am Beginn seines Parts gekennzeichnet ist, machen das Adagio zu einem geeigneten Vortragsstück und mögen zur Beliebtheit des Satzes beigetragen haben, die schließlich zur Vonselbständigkeit führte.

3 O. W. Street, *The clarinet and its music*, in: Proceedings of the musical association, 42. session, London 1915/16, S. 110.

4 Leipziger *Allg. Mus. Ztg.*, Bd. XXIII, Nr. 18 v. 2. 5. 1821, Intelligenzblatt IV, Sp. 14, u. Nr. 24 v. 13. 6. 1821, Int.-blatt V, Sp. 17.

5 M. B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London: 1813–1912*, London 1912, S. 40.

6 Dieses Ergebnis wurde Hr. Dr. Martin Geck auf seinen Wunsch zur Verwertung in seinem in Vorb. befindlichen *Thematisch-chronolog. Verz. der mus. Werke R. Wagners* (Studien zur Musikgesch. des 19. Jhs.) mitgeteilt.

Meine Untersuchungen werden bestätigt durch Hans-Georg Bach, der im Jahre 1963, unabhängig von mir, zum gleichen Ergebnis kam.⁷ Seine Begründung für die Autorschaft Baermanns begnügt sich mit dem Hinweis auf das Alter Richard Wagners zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Quintetts op. 23. Bach gab sein Resultat im Jahre 1964 in kurzer Notiz bekannt.⁸ Diese Notiz fand Beachtung durch Diethard Riehm in der von ihm bearbeiteten und im Jahre 1965 herausgegebenen Krollschen Monographie *Die Klarinette*.⁹

Der zweite Fall betrifft ein Werk des Würzburger Kammernusikers und Militärmusikdirektors Joseph Küffner (1777-1856), sein Klarinettenquintett op. 32 in *B*-dur. Bei dieser Komposition handelt es sich nicht um ein eigentliches Quintett mit drei oder vier Sätzen. Hinter dem Titel *Quintetto* verbirgt sich ein Variationensatz. Einem einleitenden Adagio (4/4) folgt ein Allegretto (2/4) mit sechs Variationen und einem abschließenden Allegro assai im 6/8-Takt.

Im Jahre 1965 konnte ich erstmals die Noten dieses Quintetts einsehen. Dabei ergab sich die Übereinstimmung mit einer Klarinettenkomposition Carl Maria von Webers, die den Titel trägt *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett*.¹⁰ Sie hat den Vermerk „Componiert 1815 für H. Bärmann“ und wurde als eine „bisher unveröffentlichte Composition aus dem Nachlaß“ (Webers) von Leonard (nicht Leonhard) Kohl herausgegeben. Hinsichtlich der Besetzung weichen beide Kompositionen ein wenig voneinander ab. Während Küffners Quintett der selteneren Form des Klarinettenquintetts angehört, die neben dem Blasinstrument eine Violine, zwei Bratschen und ein Violoncello einsetzt, ist in Webers Werk die Klarinette mit einem gewöhnlichen Streichquartett verbunden, das aus zwei Violinen, Viola und Violoncello besteht. Der Unterschied erscheint jedoch äußerlich, da die Stimmen der ersten Bratsche bei Küffner und die der zweiten Violine bei Weber identisch sind. Die vorliegenden Ungleichheiten im Notentext bleiben im Hinblick auf diese Identität ohne Belang. Sie erweisen sich bei näherem Zusehen als keine eigentlichen Unterschiede. Ein größerer Teil mag darauf zurückzuführen sein, daß die Vorlage, auf die Webers *Introduktion, Thema und Variationen* zurückgehen, „zahlreiche Fehler“¹¹ enthielt.

Als Autor des Variationenwerkes galt bisher Carl Maria von Weber. Der Berliner Kammervirtuose Leonard Kohl fand es als Abschrift unter dem Titel *Concertino für Klarinette und Streichquartett* im Jahre 1943.¹² Auf meine Anfrage teilte mir Frau Gertrud Kohl geb. Oehler mit, daß Herr Kohl sich infolge seines hohen Alters (87) an nichts mehr erinnern könne. Sie ließ mich unter dem Vorbehalt eines Irrtums wissen, daß ihr Mann das Werk „noch vor dem Krieg in Königsberg entdeckt“ habe.¹³ Kohl gab – sehr wahrscheinlich nach dem Zweiten Weltkrieg¹⁴ – das *Concertino* unter dem Titel *Introduktion, Thema und Variationen* in Hans Dünnebeils Afas-Musikverlag heraus; eine revidierte Neuausgabe hierzu besorgte der Verlag Bote & Bock im Jahre 1962.¹⁵

Wir wissen von einer „verschollenen“ Komposition Webers, die dieser am 15. Juli 1815 als „Musik für Heinr. Bärmann, notiert zu seinem Namenstage“, komponiert haben soll.¹⁶ Wie

7 Heinrich Josef Baermann, *Leben und Werk*, Staatsexamensarbeit (masch.), Frankfurt a. M. 1963, S. 78.

8 Neue Zeitschrift für Musik, 125. Jg., Mainz 1964, S. 166.

9 O. Kroll, *Die Klarinette, ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister*, bearb. v. Diethard Riehm, Kassel 1965, S. 53, Anm. 2.

10 Das Werk liegt auch in einer Ausgabe für Klarinette und Klavier vor.

11 Frdl. Mitt. durch Verlag Bote & Bock, Berlin, v. 23. 5. 1966.

12 Kroll, S. 51, Anm. 13.

13 Frdl. Mitt. v. 17. 4. 1966.

14 Nach Johannes Friedrich Richter (*Kammernusik-Kat., Verz. der v. 1944 bis 1958 veröffentl. Werke f. Kammermusik u. Klavier vier- u. sechshändig sowie f. zwei u. mehr Klaviere*, Leipzig 1960, S. 21) 1948.

15 Ein weiterer Druck wird durch Hinrichsen, London, angeboten.

16 M. M. v. Weber, *C. M. v. Weber. Ein Lebensbild*, Bd. I, Leipzig 1864, S. 565; vgl. S. 493.

oben bereits gesagt, soll die von Kohl entdeckte „Nachlaßkomposition“ ebenfalls im Jahre 1815 für H. Baermann komponiert worden sein. Es erscheint verständlich, daß man eine Verbindung herstellte und die verlorengegangene Komposition Webers zum Namenstag Baermanns nunmehr aufgefunden zu haben glaubte.¹⁷ Offensichtlich kamen dem Herausgeber Kohl keinerlei Zweifel an der Autorschaft Webers. Auch sein Verleger Hans Dünnebeil nahm, obwohl mit Webers Werk vertraut, keinen Anstoß, zumal von musikwissenschaftlicher Seite her Hans Joachim Moser¹⁸ eine bestätigende Expertise lieferte. Das Opus *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett* fand dann auch in Verzeichnissen zu Webers Werk Aufnahme.¹⁹

Die Autorschaft Webers scheint mir indes nicht hinreichend belegt. Ich glaube vielmehr, beweiskräftige Fakten darlegen zu können, durch die sich die Variationen als ein Werk Joseph Küffners ausweisen lassen. Was zunächst die Zeit der Entstehung anbelangt, so lag Küffners Klarinettenquintett op. 32 laut Verlagsbuch des Hauses Schott in Mainz bereits im März 1815 im Druck vor,²⁰ muß also noch einige Zeit früher komponiert worden sein. Es kann in keinen Zusammenhang zu Webers Komposition für Heinrich Baermanns Namenstag (15. Juli) gebracht werden. Einerseits dürfte es weder der Gewohnheit noch der schnellen Arbeitsweise Webers entsprochen haben, eine solche Gelegenheitsmusik zu einem so frühen Zeitpunkt zu schaffen, andererseits hätte er seinem Freunde ein anderweitig noch nicht verwendetes Werk überreicht. Fast unmöglich aber wird eine Verbindung der Variationen zu Baermanns Namenstag 1815, wenn man die bei Friedrich Wilhelm Jähns verzeichnete *Dreistimmige Burleske*²¹ in Betracht zieht. Laut Autograph wurde sie an und zu eben jenem 15. Juli für Baermann komponiert und erweist sich durch Form und Inhalt für ihre Bestimmung als besonders geeignet. Sollte nicht sie die als verschollen vermutete Namenstagsmusik sein? Sie scheint es überflüssig zu machen, weiter nach einem Geschenk Webers zu Baermanns Namenstag 1815 zu suchen.

Wenn schon die zeitlichen Gegebenheiten uns geneigt machen, in Küffner den Komponisten der Variationen zu sehen, so sind es vor allem sachliche Gründe, die uns veranlassen müssen, die Möglichkeit einer Autorschaft Webers auszuschließen. Es ist bekannt, daß Carl Maria von Weber Zeit und Fortgang seiner kompositorischen Arbeit in Tagebuchaufzeichnungen festgehalten hat. Während durch sie auch die Entstehung aller seiner Klarinettenwerke bis in Einzelheiten nachweisbar ist, so fehlt von einem *Concertino für Klarinette und Streichquartett* jede Spur. Ebenso enthält die Weber-Sammlung in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin keinerlei Hinweis oder Andeutung,²² dies entgegen der Bemerkung Kohls, der von einer Veröffentlichung aus dem Nachlaß Webers spricht. Ganz folgerichtig wird das Weber zugeschriebene Werk bis etwa 1949 in der einschlägigen Literatur, den Katalogen und Lexika nicht erwähnt. Auch nach dem genannten Zeitpunkt wurde das nunmehr bekanntgewordene und unter dem Namen *Introduktion, Thema und Variationen* geführte Opus nicht allgemein in die Werkverzeichnisse aufgenommen. Gegen eine Urheberschaft Webers spricht ferner die Art der Komposition, Anspruchslosigkeit und Gleichförmigkeit der Faktur kennzeichnen den Notentext. Ein Vergleich der Variationen mit Webers Klarinettenquintett op. 34 in *B*-dur führt zu der Feststellung eines „Leistungsabfalls“. Die so gewonnenen Eindrücke wurden durch das Auffinden der „Küffnerschen Fassung“ bekräftigt. Die erneute Betrachtung ergab, daß das Werk *Introduktion, Thema und Variationen* sich durch seine einfache, oft stereotype Anlage und Aus-

17 W. Zentner, *C. M. v. Weber, sein Leben u. sein Schaffen* (Musikerreihe, Bd. XI), Olten u. Freiburg i. Br. 1952, S. 192; vgl. S. 197.

18 Frdl. Mitt. durch Hrn. Dr. H. Schnoor, Bielefeld, v. 12. 6. 1968.

19 Vgl. H. Dünnebeil, *C. M. v. Weber. Ein Brevier*, Berlin 1949, S. 33; Zentner, S. 263; Richter, S. 21.

20 Frdl. Mitt. v. Hrn. W. Ludewig, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, v. 18. 10. 1966.

21 *C. M. v. Weber in seinen Werken, chronolog.-themat. Verz. seiner sämtl. Compositionen*, Berlin 1871, S. 193; abgedruckt b. Ludwig Nohl, *Musiker-Briefe*, 2. vermehrte Ausg., Leipzig 1873, S. 281–283, u. b. Leopold Hirschberg, *Reliquienschein des Meisters C. M. v. Weber*, Berlin, Hamburg u. Leipzig 1927, S. 85/86.

22 Frdl. Mitt. durch Hrn. Dr. K.-H. Köhler v. 18. 4. 1966.

führung (siehe u. a. die durchgehende solistische Führung der Klarinette über der grundierenden Begleitung der Streichinstrumente) zwanglos in den Kreis der Klarinettenkammermusikwerke Kuffners einreihen ließ. Kuffnerscher, nicht Weberscher Manier scheint mir insbesondere die vierte Variation zu entsprechen. In der Hauptsache stellt sie im Part der Klarinette nichts anderes dar als eine An- und Umspielung der G'-Achse in schnellster Bewegung (Notenbeispiel). Dabei entfernen sich die Außentöne vom Achsenton nach oben bis zu einer Oktave,

T. 115 u. 124



nach unten bis zu einer Dezime. Diese Figur gehört zur Klarinettenteknik des 18. Jahrhunderts. Weber, der sich weitgehend von der herkömmlichen Schreibweise gelöst hat, bietet eine gleiche Achsenumspielung in seinem gesamten Klarinettenwerk nicht ein einziges Mal. Als Kenner Weberscher Eigenart konnte sich auch Hans Schnoor nicht entschließen, in der fraglichen Komposition ein Werk Carl Maria von Webers zu sehen, und er fügte daher das Opus *Introduktion, Thema und Variationen* dem Werkverzeichnis zu seinem Artikel *Carl Maria von Weber in Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nicht bei.²³ Wenn nun die eingangs erwähnte unterschiedliche Instrumentierung zu einem Kriterium für die Frage nach der Autorschaft gemacht werden sollte, so dürfte dies abwegig sein. Der Ersatz einer Bratsche, wie er in der unter Webers Namen überlieferten Concertino-Kopie vorgenommen wurde, ist im Blick auf die Musizierpraxis und ihre Gewohnheiten nicht mehr als üblich. So konnte ich denn auch eine weitere Abschrift unseres Klarinettenquintetts ausfindig machen, die ebenfalls die gewöhnliche Besetzung des Streichquartetts aufweist. Diese hat sich indes unter dem Namen Joseph Kuffners erhalten. Schließlich darf es wohl für den Regelfall feststehen, daß für die Klärung unserer Frage einem Druck mehr Beweiskraft zugeschrieben werden muß als einer handschriftlich gefertigten Kopie. Eine besondere Gewähr der Verlässlichkeit bietet uns der Druck (Erstdruck) des Kuffnerschen Klarinettenquintetts op. 32. Er vollzog sich im Verlagshaus Schott in Mainz, mit dem der Komponist nicht nur in geschäftlicher Verbindung stand, sondern mit dessen Besitzer er auch freundschaftlichen Umgang pflegte. Für eine solch enge Beziehung spricht die an ein Mitglied der Familie Schott²⁴ gerichtete Widmung.

In dem Werk *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett* werden wir somit keine Komposition Carl Maria von Webers zu sehen haben, sondern Joseph Kuffners Klarinettenquintett op. 32.

Wenn wir das besondere Schicksal des Kuffnerschen Opus 32 verstehen wollen, so lohnt es sich, einen Blick auf den Titel zu werfen. Wie bereits gesagt, gab der Komponist seinen Variationen den Namen *Quintetto*. Diese etwas ungenaue und der gewohnten Terminologie nicht entsprechende Bezeichnung findet Parallelen in Kuffners Werk. So ist sein Klarinettenquintett op. 33 kein „Quintetto“ in der üblichen Art, sondern eine „Polonaise“ mit einem einleitenden „Andante con moto“. Seine Opera 21 und 39 für Klarinette, Viola und Gitarre sind keine „Serenaden“ – zu diesem Titel mag die Besetzung mit Gitarre Anlaß gegeben haben –, sondern wiederum Variationenwerke von der Art des Opus 32. In dem *Quintetto* op. 40 in F-dur für Bassethorn, Klarinette, Flöte, Horn und Fagott haben wir ebenfalls ein Thema mit Variationen und einer vorangestellten *Introduktion* zu sehen.²⁵ Es wird deutlich, daß Kuffner bei der Wahl der Titel nicht allzu sorgfältig verfuhr. Offensichtlich in dem Bemühen, einen zutreffenderen Titel zu geben, setzte der Kopist an die Stelle von *Quintetto* den Namen *Concertino*. Er ließ sich dabei wohl leiten von dem solistisch virtuosen Charakter des Klarinettenparts sowie der von Kuffner zur Stimme des Blasinstrumentes gemachten, mehr dem Konzert eigenen An-

23 Siehe Anm. 18.

24 Adam Joseph Schott (1794–1840), Königlich-Bayerischer Kapellmusikus, zählte zu den Schülern Heinrich Joseph Baermanns.

25 Frdl. Mitt. durch Hrn. Kammermusiker H. Fink, Duisburg, v. 14. 11. 1971 u. 16. 1. 1972.

gabe „*Clarinetto Principale*“. Leonard Kohl fand mit Recht auch den neuen Titel nicht geeignet und schrieb richtig und sachgerecht *Introduktion, Thema und Variationen*.

Der Weg des Quintetts von Küffner zu Weber könnte seine Erklärung durch eine Reihe von Freundschafts- und Schülerverhältnissen finden, über die uns die Biographie belehrt. Der Widmungsträger von Küffners Opus 32, Adam Schott,²⁶ war Schüler Heinrich Joseph Baermanns, und dieser wiederum war eng mit Carl Maria von Weber befreundet. Es wäre also denkbar, daß das Manuskript *Concertino* durch einen Zufall ohne Autorenvermerk in Umlauf kam und schließlich Weber, dem anerkannten Komponisten bedeutender Klarinettenwerke, zugeschrieben wurde.

„Sieben leichte Variationen in G“ – von Schubert? von Walther Dürr, Tübingen

In einem Beitrag in Heft 2/1975 der *Musikforschung*¹ berichtet Karol Musioł von einem überraschenden Fund: von *Sieben leichten Variationen. Comp. von Schubert*, erschienen im November 1810 im ersten Jahrgang der Breslauer *Musikalischen Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepiano's*, die der aus Dresden stammende Komponist Gottlob Benedict Bierey herausgegeben hat. Die *Variationen* liegen nunmehr auch in einer Neuauflage vor, in zwei – und das ist beispielhaft – parallel erschienenen Heften: einer Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks der *Variationen* in den *Musikalischen Neuigkeiten* (das Faksimile im Farbton und in der Papierart dem Original entsprechend!)² und in einem vorsichtig redigierten Neudruck³. Im gleichlautenden Vorwort zu den Ausgaben wie in dem Beitrag in der *Musikforschung* stellt Musioł die Hypothese auf, der Autor der *Variationen* sei der Wiener Franz Schubert. Es ist an der Zeit, sich die Frage zu stellen, ob man dieser Hypothese zustimmen kann: Sie ist überraschend, wie der Fund selbst. Man weiß, welche Mühe der 24jährige Schubert in Wien hatte, seine Werke zum Druck zu geben, daß es ihm erst gegen Ende seines Lebens gelang, auch mit ausländischen – nicht-österreichischen – Verlegern Verbindungen anzuknüpfen – und das sollte nun schon dem Dreizehnjährigen in Breslau gelungen sein?

Musioł führt eine Anzahl Argumente an, die seine Annahme wahrscheinlicher machen sollen. Er weist auf die „engen Kontakte Biereys mit zeitgenössischen Repräsentanten österreichischer Musikkultur“ hin, mit der „then Viennese musical society“ (so im Vorwort zu den Neuauflagen). Solche Kontakte freilich besagen nicht viel, denn sie fehlten Schubert, der 1810 erst seit zwei Jahren Schüler im Wiener Stadtkonvikt war, noch gänzlich. Von denen, die damals die Wiener Musikwelt ausmachten, war Schubert allein Antonio Salieri bekannt, der 1808 an seiner Aufnahmeprüfung für das Stadtkonvikt teilgenommen und ein Gutachten über seine Befähigung zum Sängerknaben abgegeben hatte. Musioł weist daher nachdrücklich auf Salieris Beziehungen zu Bierey hin, der im Dezember-Heft 1810 seiner *Musikalischen Neuigkeiten* einen Kanon Salieris (*Chi monta su*) veröffentlicht hat. Könnte nicht Salieri den Druck der *Variationen* angeregt haben, ja, könnten nicht beide Kompositionen, Salieris wie Schuberts,

26 Ihm sind auch Küffners Serenaden op. 21 und op. 45 für Klarinette, Bratsche und Gitarre gewidmet.

1 K. Musioł, „*Sieben leichte Variationen in G-dur*“. Ein verschollenes Jugendwerk von Franz Schubert?, in: *Die Musikforschung* 28, 1975, S. 202-208.

2 Franz Schubert?, „*Sieben leichte Variationen*“ *G-dur* 1810, hrsg. von Karol Musioł. (Facsimilia Nr. 2.) Katowice: Music College Library – Katowice 1975. 9 + 4 S.

3 Franz Schubert?, „*Sieben leichte Variationen*“ *G-dur* 1810, hrsg. von Andrzej Jasiński. Vorwort von Karol Musioł. Katowice: Music College Library – Katowice 1975. 9 + 8 S.

zusammen aus Wien abgeschickt worden sein? Die Fragen klingen verführerisch – sie stützen sich jedoch auf schwankendes Fundament: Um 1810 waren die Beziehungen zwischen Salieri und Schubert noch keineswegs eng, erst seit 1812 hat Schubert bei ihm Kompositionsunterricht erhalten – und, was schwerer wiegt, auch aus späterer Zeit weiß man nichts davon, daß Salieri sich jemals für eine der Kompositionen Schuberts eingesetzt hätte.

Schubert hat in seiner Konviktszeit verschiedentlich Variationen geschrieben⁴, sie sind alle verschollen. Musioł weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Franz Schubert, nach einem Bericht seines Bruders Ferdinand, seinem Vater ein Heft Klavier-Variationen „als erstes Produkt seines Tonsatzes vorspielte“. Ferdinand setzt jedoch ausdrücklich hinzu: „Alle diese Kompositionen, noch ungedruckt, befinden sich im Besitz von Bruder Ferdinand“⁵. Sollte ihm ausgerechnet ein so früher Druck eines Werkes seines Bruders entgangen sein?

Da äußere Argumente die Autorschaft Schuberts kaum hinreichend zu belegen vermögen, stellt sich die Frage, inwieweit die Faktur der *Variationen* als für den jungen Schubert charakteristisch gelten kann. Das Thema ist ungewöhnlich einfach: eine kinderliedartige Melodie, ausgetertzt und gestützt jeweils durch die harmonischen Grundtöne. Kindlich naiv, unreif nennt dies Musioł. In ihrer Simplizität sind die folgenden Variationen dem Thema durchaus angemessen: Die gebräuchlichsten Modelle der Figuralvariation werden aneinander gereiht – von Unreife freilich ist nichts zu spüren. Der Satz ist korrekt, glatt, routiniert. Darin aber scheinen die bekannten Kompositionen Schuberts von 1810 den *Variationen* genau entgegengesetzt: Man vergleiche die *Fantasie* in G für Klavier zu vier Händen (D 1)⁶, die *Fantasie* in c für Klavier zu zwei Händen (D 993)⁷, die beiden umfangreichen fragmentarischen Gesänge von 1809/1810⁸ – sie alle sind weder ausgeglichen noch konventionell und am wenigsten routiniert; deutlich zeigt sich in ihnen allenthalben der Widerspruch eines angestrebten Zieles und einer noch unvollkommenen Beherrschung der Mittel, es zu erreichen. Selbstbescheidung auf das technisch Erreichbare – wie in den *leichten Variationen* – wird man in ihnen kaum finden.

Musioł weist auf Ähnlichkeiten zwischen den *Variationen* und der *Fantasie* in G (D 1) hin. Zweifellos scheint diese unter den genannten Kompositionen den *Variationen* am ähnlichsten – der Eindruck wird hervorgerufen wohl vor allem durch die liedhaften Einleitungstakte der *Fantasie*. Während jedoch das Thema der *Variationen* völlig symmetrisch gebaut ist, und jede seiner sechs Zweitaktgruppen sich aus der ersten unmittelbar ableitet, besteht die Einleitung der *Fantasie* aus zwei nur lose verknüpften Abschnitten, einem Adagio von acht und einem Andante von vierzehn (3+4+3+4) Takten, das sich auf zwei gegensätzliche Grundmotive stützt. Das Thema der *Variationen* wirkt daher statisch, die Einleitung der *Fantasie* dynamisch. Dieser Gegensatz wird auch jeweils in der ganzen Komposition deutlich: Die *Variationen* bleiben durchweg so eng auf das Thema bezogen, daß der Eindruck einer gewissen Monotonie entsteht. In der *Fantasie* hingegen folgen nicht nur zahlreiche (insgesamt 25) Abschnitte unterschiedlichen Charakters aufeinander – das wäre von der Gattung her vorgegeben –, sondern auch solche unterschiedlicher Ausdehnung (zwischen 2 und 232 Takten) und unvorhersehbarer Tonalität (zwischen *b*-moll und *H*-dur schwankend, in *G*-dur beginnend und in *C*-dur endend). Unruhe, Unausgewogenheit, Vielfalt und tonale Offenheit bestimmen den Charakter der *Fantasie* – Ruhe, Ausgeglichenheit, Einheitlichkeit und tonale Geschlossenheit hingegen den der *Variationen*.

Aus all dem, scheint mir, läßt sich nur eine Folgerung ziehen: Schubert, der Autor der *Variationen*, kann der junge Wiener Franz Schubert nicht gewesen sein. Vielleicht aber hat der Dresdener Gottlob Benedict Bierey eine Komposition seines Landsmannes, des Dresdener

4 *Sechs Variationen in Es* (D 21), *Sieben Variationen in F* (D 24).

5 O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 2/1966, S. 46.

6 Alte Schubert-Ausgabe, Serie IX, Band 3, S. 188 ff.

7 Faksimile des Autographs in: J. Demus, *Abenteuer der Interpretation*, Wiesbaden 1967, nach S. 64.

8 *Gesang in c*, D deest, und *Ich saß an einer Tempelhalle*, D 39; beide in Neue Schubert-Ausgabe, Serie IV, Band 6, S. 157 ff.

Franz Anton Schubert (1768-1827) in seine *Musikalischen Neuigkeiten* aufgenommen, jenes Franz Schubert, der auch zu Lebzeiten des Wiener Schuberts mit diesem schon verwechselt worden ist, den man 1817 irrtümlich für den Komponisten des *Erkönigs* gehalten, der aber das Ansinnen, der Autor von „*dergleichen Machwerk*“ zu sein, weit von sich gewiesen hat⁹. Diese Frage wird noch zu prüfen sein.

Wer auch immer jedoch der Komponist der *Sieben leichten Variationen* gewesen sein mag – zu Recht weist Musioř im Vorwort zu seinen Ausgaben darauf hin: „*the new-found work will undoubtedly contribute to the enrichment of the instructional literature for young pianists*“.

Leoř Janáček's Kompositionsprinzip in seinen Spätwerken von Jan Racek, Brno

Die Veröffentlichung der interessanten, aber dennoch problematischen Studie von Miloř Štědroň, *Janáček und der Expressionismus*¹ und langjährige eigene, dem Autor sicherlich bekannte Arbeiten zu Janáček's Kompositionsprinzip und Kompositionsstil veranlassen mich zu einigen mir notwendig erscheinenden Hinweisen, Ergänzungen und kritischen Richtigstellungen.

Miloř Štědroň gelangt bei dem von ihm behandelten Problem zu einigen wesentlichen Schlußfolgerungen, die mit meinen Arbeiten übereinstimmen.²

Meine (seit 1929 veröffentlichten, meist auch in deutscher Sprache erschienenen) Arbeiten befassen sich eingehend mit dem Hauptproblem der Studie, nicht nur vom historischen Standpunkt aus, sondern auch unter stilistischen und ästhetischen Aspekten. Diese meine Arbeiten bleiben in der Regel unerwähnt.³

9 Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (Neue Schubert-Ausgabe, Serie VIII, Band 5), Kassel usw. 1964, S. 51 f.

1 In Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1970, Heft 5, und in Mitteilungsblatt der Schweizerischen Leoř Janáček-Gesellschaft 1973, Nr. 2–3 und 1974, Nr. 1.

2 Über eine Synthese von sg. realistischen, impressionistischen und expressionistischen musikalischen Elementen der Musik Janáček's, dann über sein ganz originelles impressionistisches, expressives oder sog. expressionistisches musikalisches Denken, habe ich in der Janáček-Literatur zum erstenmal überhaupt in meiner französischen Studie *Le compositeur tchécoslovaque Leoř Janáček*, in: La Revue Musicale X, Nr. 8, Paris 1929, 176 ff., und in der Studie *Janáčekův skladebný sloh a jeho dílo* (Janáček's Kompositionsstil und sein Werk), in: Hudba a škola II, 1929, 38 ff. hingewiesen. Weiter habe ich diese Probleme in meinem Buch *Leoř Janáček. Poznámky k tvůrčímu profilu* (L. J. Bemerkungen zu seinem schöpferischen Profil), Olomouc 1938, besonders auf den Seiten 12–13, 16, 55, 58, 64, berührt. Über Janáček's Impressionismus, expressiven Ausdruck und sg. Expressionismus, über sein Verhältnis zu Béla Bartók, Alban Berg, Claude Debussy, Giacomo Puccini, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky, findet der Leser sehr viel in meiner Monographie *Leoř Janáček. Člověk a umělec* (L. J. Mensch und Künstler), Brno 1963, S. 52, 95, 101, 116, 122 ff., 159 ff., 193 ff., 196 ff., 201, besonders in der deutschen Übersetzung dieses Buches *Leoř Janáček*, Leipzig 2/1971, S. 70, 79 ff., 110, 124, 131, 148, 152, 157, 160, 166, 199, 214, 221, 232 ff., 236, und in meiner Studie *Janáček národní a světový* (Der National- und Weltkomponist L. J.), in: Jahrbuch Das zwanzigste Jahrhundert, Praha 1965, S. 335 ff.

3 Über Janáček's Stellung in der Weltmusik habe ich in folgenden Studien geschrieben: *Leoř Janáček et Musica Europaea*, in: Colloquium Leoř Janáček et Musica Europaea, Brno 1968, S. 11 ff.; *Zur Frage von Leoř Janáček's Stellung in der tschechischen Musik und in der Weltmusik*, in: Colloquium Leoř Janáček et Musica Europaea, Brno 1968, S. 23 ff.; *Das Musikdrama*

Aufgrund meiner über vierzigjährigen Erfahrungen und meines persönlichen Kontaktes zu Janáček und auch zu Frau Zdenka Janáčková, von der ich vielerlei interessante und bedeutende Hinweise über Janáčeks Leben, Schaffen und Kompositionsprozeß erhalten habe,⁴ meine ich, einigen der Schlußfolgerungen bzw. Ergebnissen der Studie von Miloš Štědroň widersprechen zu müssen. In seiner Diplomarbeit über *Janáček und die musikalische Avantgarde unter besonderer Berücksichtigung von Arnold Schönberg* (Brno 1964) und in seiner Dissertation *Janáček und die Musik des 20. Jahrhunderts* stellt Štědroň den Einfluß Claude Debussys und Igor Strawinskys auf die Musik Janáčeks umfassend und richtig dar (die beiden Arbeiten sind unter meiner Leitung in meinem Diplomandenseminar entstanden).⁵

Janáček hat einen ganz originellen, persönlichen Musikstil, einen neuen Typ des sogenannten realistischen Musikdramas entwickelt, in dem die unmittelbare Erfassung einer augenblicklichen dramatischen Situation zum hauptsächlich stilbildenden Prinzip wurde. Gegenüber der Massenetschen Sentimentalität, dem spätromantischen Musikdrama Wagners und einem platten Verismus schuf Janáček einen ganz neuartigen, lyrisch-dramatischen Stil, der beispielsweise seiner *Jenufa* (1894-1903) zu einem glänzenden und überraschenden Erfolg verhalf. Es ist ein großer Irrtum, wenn immer wieder behauptet wird, Janáčeks Stil stehe dem Verismus Puccinis oder gar Mascagnis, der sich besonders in *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), und *Cavalleria rusticana* (1890) offenbart, nahe. Abgesehen davon, daß Puccinis Werke Janáček erst 1903 bzw. 1908 und später, also nach der Entstehung der *Jenufa*, bekannt wurden, ist bei exakter Analyse kein wesentlicher Einfluß der italienischen Komponisten auf Struktur und Stil seines Werkes festzustellen. Seine Sympathie für Puccini mag eher auf menschlicher Ebene gelegen haben. Nicht nur in der Theorie, sondern vor allem auch in seinem künstlerischen Schaffen stellte er sich später sogar außerordentlich kritisch gegen den Verismus.

Man kann bei Janáček über einen persönlich ausgeprägten und stilisierten tschechischen, besser gesagt mährischen Naturismus, nicht aber von Verismus oder Naturalismus sprechen. In seinen theoretischen Arbeiten und Vorträgen äußerte Janáček sich häufig über den Naturalismus in den schönen Künsten. Wir wissen aber, daß bei ihm Theorie und Praxis nicht übereinstimmen. Sein Schaffen hat mit dem nackten Naturalismus oder mit dem italienischen Verismus Puccinischer und Mascagnischer Prägung nichts gemeinsam. Über dieses Problem habe ich mich vor einigen Jahren mit dem jungen italienischen Musikhistoriker Enzo Restagno aus Turin unterhalten. Restagno beschäftigte sich ebenfalls eingehend mit Puccini und Janáček. Er bestätigte meine Erkenntnisse, daß bei Janáček weder Einflüsse von Puccini noch von Mascagni zu finden sind. Er ging sogar so weit, jede Parallele zwischen Janáček-Puccini-Mascagni als absurd und gänzlich falsch zu bezeichnen. Wenn wir bei Janáček dennoch von Verismus sprechen werden, so sind wir uns darüber im klaren, daß nur einzelne ganz geringe Merkmale dieses Stils in den Opern *Jenufa* und *Das Schicksal*, besonders aber in den textlichen Vorlagen zu finden sind. Hierbei ergibt sich die Möglichkeit, Parallelen zwischen dem Werk der zweiten Schaffensperiode Janáčeks und dem Stil des mährischen naturistisch-impressionistischen Schriftstellers Vilem Mrštík (1863-1912) oder dem Stil des mährischen Malers Joža Uprka (1861-1940) zu ziehen, dies jedoch auch nur mit Vorbehalt, da es sich bei Mrštík und Uprka überwiegend um eine verflachte Synthese zwischen Naturismus, Naturalismus und Impressionismus handelt, die keinesfalls die Monumentalität und gedankliche Tiefe der Werke Janáčeks erreicht.

Leoš Janáčeks und seine Stellung im Operschaffen des 20. Jahrhunderts, in: Acta Janáčkiana I, Brno 1968, S. 16 ff.; *Leoš Janáček und die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts*, in: Schweizerische Musikzeitung 111, Jahrgang 1971, Nr. 4, S. 208 ff. Über das Janáček-Studium der Sprachmotive bei Geisteskranken siehe meine Studie *Príspevek k otázce Janáčková hudebního realismu* (Beitrag zur Frage des Musikrealismus bei Janáček), in: Program I, No. 1, vom 3. 10. 1945, S. 11 ff.

⁴ Siehe meine Erinnerungen an Leoš Janáček und seine Frau, die unter dem Titel *Leoš Janáček v mých vzpomínkách* (L. J. in meinen Erinnerungen) erscheinen werden (im Druck).

⁵ M. Štědroň zitiert ausländische Literatur (z. B. Th. W. Adorno, Mario Micheli, H. F. Redlich und Hans Heinz Stuckenschmidt) und bezieht sie in seine Wertungen ein, vermeidet aber den Rückgriff auf einheimische Arbeiten. Man sollte nicht in den Fehler verfallen, mit historischen und musikwissenschaftlichen Begebenheiten und Fakten leichtfertig zu operieren.

Der Verismus Leoncavallos, Puccinis und Mascagnis, der eine brutal-naturalistische Reaktion auf die romantisch-historische und idealistische Oper der Zeit nach 1850, speziell auf die Wagnerschen und nach-Wagnerschen Götter- und Heldenoperen darstellt, bezieht seine triebhaft leidenschaftlichen und oft schaurigen Affekte aus typisch italienischer, sozusagen Verdischer Melodik, die oft auch plakative Wirkungen nicht scheut. Farbenreiche Harmonik und Instrumentation, raffiniert geführte Orchesterbegleitung, spätromantische leitmotivische Arbeit, bunt-koloristische Milieuschilderung, die Neigung zu Exotismen, der Mangel an Einführung in feinere psychische Dynamik, platte Darstellung der Wirklichkeit, das sind die Hauptmerkmale des italienischen Verismus. Der Vokalstil dieses Verismus ist in vielerlei Hinsicht sentimental, wenn auch in seiner Betonung des *belcanto* äußerst effektiv.⁶

Diese Stilmerkmale des italienischen Verismus sind Elemente, die Janáček ablehnt und die seiner Musik gänzlich fehlen. Bei ihm finden wir nicht einmal einen Hinweis auf den italienischen Vokalstil (*belcanto*). Sein Kompositionsstil ist in seiner melodisch und motivisch aphoristischen, kurzatmigen Faktur und Prägung nicht mit dem großartigen italienischen *Belcantostil* vergleichbar. Bei ihm erwächst die Melodik aus spezifischen Sprachmotiven, aus mährischen und anderen slawischen volkstümlichen melodischen Dialekten. Das vollzieht sich bei Janáček in ganz anderer rhythmischer und metrorhythmischer Struktur als bei Puccini oder Mascagni. Im melodischen Duktus Janáčeks findet sich fast keine Spur melodischer Exotismen (er benützt ganz sporadisch die Pentatonik), auch keine Spur von affekthaschender Larmoyanz oder Grausamkeit, naturalistisch-dokumentarischer Atmosphäre oder dekadenten Ausnahmeerscheinungen („*phrase décadente*“). Bei Janáček finden wir vielmehr ein vitales, bodenständiges melodisches Denken, welches nicht von italienischer Heißblütigkeit, sondern vom „*elan vital*“ des erwüchsigten Mähren zeugt. Janáček bewegt sich nicht in „*ballabile*“, jenen tänzerisch leicht geschürzten Themen in 6/8 und 2/4-Rhythmen wie Puccini.⁷

Das veristische Musikdrama operiert mit meisterhaft geschickter Routine. Janáčeks Musik ist aus der tschechischen und slawischen (russischen) Folklore erwachsen und zugleich eine Reaktion auf die Wagnersche romantische Oper.

Im Jahre 1958 anlässlich des Brünner Internationalen Musikfestivals und Janáček-Kongresses habe ich in meinem Eröffnungsvortrag *Leoš Janáček und seine Bedeutung in der tschechischen und Weltmusik* diesen dahingehend charakterisiert, daß seine Musik so individuell ausgeprägt ist und daher einer der üblichen Stilrichtungen nur sehr schwer eingereiht werden kann.⁸ Er war kein routinierter Komponist, ihm war jede Routine fremd.

Auch der oft gezogene Vergleich Janáčeks mit Gustav Mahler und Richard Strauss ist grundsätzlich fragwürdig. Diese beiden Komponisten waren doch von dekadenten Elementen der spätromantischen Musik und der Zeit der Sezession (Jugendstil) beeinflusst, wenn auch beide für die Entwicklung der modernen Musik, Strauss speziell für das moderne Musikdrama wertvolle und sehr originelle Anregungen brachten. Wir wissen, daß Janáček die Strauss'schen Opern mit großem Interesse aufgenommen und aus der Strauss'schen Instrumentation viel gelernt hat. Doch während Strauss die widersprüchlichen spätromantischen Elemente seiner Musik mit der überreichen Instrumentation eines gewaltigen symphonischen Orchesters und blendender Kompositionstechnik zu überdenken sucht, liegt die Eigenart von Janáčeks Kompositionsstil gerade in der sparsamen Verwendung aller musikalischen Mittel, in der Ablehnung jeder Effekthascherei.

Ganz anders entwickelte sich Janáčeks Verhältnis zum französischen Musikimpressionismus. Man kann in seinen Werken wesentliche impressionistische Züge französischer Herkunft (Debussy) erkennen. Mit dem Werk Claude Debussys kam Janáček schon nach 1900, besonders in den Jahren 1908-1909 und dann wiederholt im Jahre 1910 intensiv in Berührung. Er hörte 1910 zum erstenmal Debussys symphonische Dichtung *La Mer*. Nach der erfolgreichen Brünner

6 Siehe Carner, Art. *Puccini*, in MGG 10, Sp. 1739, Kassel 1962. J. W. Klein bezeichnet in Art. *Mascagni* Puccini und Mascagni sogar als Effekthascher. Siehe MGG 8, Sp. 1747, Kassel 1960.

7 Siehe MGG 10, 1962, Sp. 1739.

8 Sammelschrift *Leoš Janáček a soudobá hudba* (L. J. und die zeitgenössische Musik), Praha 1963, S. 71.

und Prager Premiere von *Pelléas und Mélisande* unter Fr. Neumann beziehungsweise Otakar Ostrčil (1921), studierte er in den Jahren 1920-1923 die Werke Debussys intensiv. Ein Stilwandel in dieser Richtung begann in Janáčeks Schaffen um das Jahr 1921. Daß der Komponist schon früher dem Impressionismus nahegestanden hatte, zeigt sich in seinen Klavierkompositionen (*Auf verwachsenem Pfade* 1901-1908, *Im Nebel* 1912 und stellenweise auch in der *Sonate I. X.* 1905), in denen man ziemlich deutliche Anklänge an den Musikimpressionismus entdecken kann. Mit der Formulierung musikalischer Gedanken und ihrer Stilisierung, mit der harmonischen und motivischen Arbeit und manchmal auch mit der zauberhaft farbigen Instrumentation nähert sich Janáček besonders in der Oper *Das schlaue Füchlein* (1921-1923) der Musik Debussys auffallend. Man kann sagen, daß diese Oper das ausdrucksvollste Ergebnis dieses Janáčekschen Musikimpressionismus ist. Auch in Janáčeks Reimsprüchen (*Rikadla* 1925 und 1927), die Gegenstücke in Igor Strawinskys *Pribautki* (1914) haben, findet man einige melodische und sogar motivische Analogien zu Debussys Kinderklaviersuite *Children's Corner* (1908). Trotz aller Unterschiede in der Kompositionstechnik gilt für mich meine bisherige Feststellung, daß es in der Weltmusik bisher keine motivische, harmonische und kompositionstechnische Koinzidenz gegeben hat wie eben zwischen Debussy und Janáček. An dem französischen Meister fesselte Janáček vor allem das Farbige des Klanges, aber auch die Anhäufung kurzer, mit ostinater Beharrlichkeit wiederholter Motive, die sequenzartige Aufrückung kleiner motivischer Gebilde um einen halben oder ganzen Ton, um die sich Melodietöne gruppieren, die figurierten Orgelpunkte und die häufige Anwendung übermäßiger Dreiklänge in der Ganztonleiter. Auch Janáček bedient sich häufig der Ganztonleiter, aber er verwendet sie anders als die französischen Impressionisten.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen Janáček und Debussy bedarf noch eingehenden Studiums. Schon heute aber kann festgestellt werden, daß sich der Impressionismus Janáčeks von dem unbestimmten und verschleierte französischen Impressionismus insofern grundlegend unterscheidet, als sich Janáček an die reale Grundlage stilisierter Sprachmelodien, das heißt an ein volkstümliches melodisches Material anlehnt, und daß seine Motive nicht wie bei den Impressionisten rhythmisch unbestimmt, sondern außerordentlich scharf geprägt und ausdrucksvoll sind. Janáček hat sich mit dem Schaffen Debussys auch kritisch auseinandergesetzt. Allgemein läßt sich sagen, daß es bei Janáček kaum eine Spur impressionistischer Passivität, nebelhafter, verschwommener und klanglicher Unbestimmtheit gibt, wie es gerade für den französischen Impressionismus charakteristisch ist.

Janáčeks Impressionismus ist ein ganz spezifischer, einmaliger Stil, der in der zeitgenössischen Musik, besonders aber in der Opernliteratur (*Das schlaue Füchlein*) keine Parallele hat.⁹

Janáček löste sich nach 1919 immer stärker von der einseitigen Bewertung der Musikfolklore und arbeitete konsequent an einem eigenen Stil, in dem das folkloristische Element organisch seinem persönlichen musikalischen Denken untergeordnet war. In diesem Sinne steht Janáček bereits zu dieser Zeit Béla Bartók nahe, wenn er auch in einigen theoretischen Einzelfragen bezüglich der künstlerischen Umwertung der musikfolkloristischen Elemente am Ende seines Lebens mit Bartók nicht übereinstimmte. Seine klangfarblichen und instrumentalen Besonderheiten haben aber wichtige innere Beweggründe, die oftmals mit dem melodischen Empfinden des Volkes verbunden sind, ähnlich wie bei Béla Bartók.¹⁰

Janáčeks rhythmische Motorik und Polyrhythmik, speziell die in seinen Spätwerken, hat nichts gemeinsam mit jener kühlen, maschinenähnlichen Rhythmik, die nach dem ersten Weltkrieg in der westeuropäischen und russischen Musik (z. B. bei Honegger, Hindemith, Strawinsky, Mosolow u. a.) auftrat.

9 Auf die originellen impressionistischen Elemente der Oper *Das schlaue Füchlein* habe ich aufmerksam gemacht in meiner Studie *Der Dramatiker Janáček*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1960, V. Jahrgang, Leipzig 1961, S. 37 ff.

10 Näheres über das Problem Janáček-Bartók siehe in meiner Studie *Leoš Janáčeks und Béla Bartóks Bedeutung in der Weltmusik*, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum*, Tomus V, Budapest 1963, S. 501 ff.

Obwohl Janáček Strawinskys Musik heftig kritisierte, stand dieser Komponist ihm in mancher Hinsicht nahe. Was konnte Janáček an Strawinsky interessieren? Hauptsächlich die Verankerung im russischen Volkslied und Volkstanz, dessen originelle melodische Archetypen Strawinskys Musik bis fast zum Jahr 1923 beeinflusst haben. Dagegen waren seine neoklassizistische Epoche, der zum Selbstzweck erhobene Verfremdungseffekt parodierter alter Musik, dann die Spielereien mit reinem Tonmaterial Janáček wieder ganz fremd.¹¹

Schon in der ersten Periode seines Schaffens vollzog Janáček eine bewundernswerte Synthese von sogenanntem Realismus und sich ständig steigender Expressivität, die sich als geradezu triebhaft vitale, emotionale Kraft äußert. Bereits durch diese Verbindung unterscheidet sich sein Werk grundsätzlich von dem abstrakten, atonalen und polytonalen Expressionismus der Schönberg-Schule, besonders in seinen musikdramatischen Spätwerken von dem musikdramatischen Expressionismus Schönbergs und Alban Bergs. Für Schönberg (auch für seine zweite Wiener Schule) ist bezeichnend, daß er sich von den Traditionen der nationalen Musikkultur abwendet und zu einer „universellen“ Inhaltskonzeption gelangt, die er schließlich zum Kompositionsprinzip erhebt. Die damalige musikalische Avantgarde bemühte sich um einen reinen, inhaltslosen, artistisch-sachlichen Musikausdruck.¹² Bei Janáček trifft genau das Gegenteil zu. Für ihn ist gerade die nationale Musiktradition, insbesondere die Musikfolklore, die Quelle aller Inspiration, wenngleich er sich bewußt gegen alle Ausdrucksformen der Neuromantik stellt. Während die stilistische Entwicklung Schönbergs in der Atonalität und später im Zwölftonprinzip mündet, das auf seine Weise als Protest gegen die an einem Endpunkt angelangte Neuromantik zu verstehen ist, findet Janáčeks Protest gegen die Wagnersche Neuromantik eine ganz andersartige Zielrichtung. Sie richtet sich besonders und grundsätzlich gegen das schematisierende Wagnersche Leitmotivprinzip, das im Gegensatz zu seiner Forderung nach Konkretheit und unmittelbarer Wahrheit des musikalischen Ausdrucks steht. Janáčekscher Musikausdruck hat durchweg Programmcharakter, er ist eng mit seinen Lebenserfahrungen und Erlebnissen verbunden. Janáček lehnte die sogenannte „reine“, inhaltlose, unprogrammatische, absolut artistische Musik, die nur von klanglichen Phänomenen bestimmt ist, ab. Er hat seine künstlerische und Lebensweise einmal sehr deutlich ausgesprochen: „*Mensch wie Komponist: je mehr Erfahrungen, desto besser der Ausdruck. Der Komponist muß mit der ganzen Natur und der ganzen Gesellschaft leben. Es gibt Komponisten, die sich um die Umwelt und den Rhythmus der Umgebung überhaupt nicht kümmern. Sie schreiben am grünen Tisch. Ihre Kompositionen sind eine wie die andere. . . . Die Komposition ist ein tiefer Ausschnitt aus dem eigenen geistigen Leben, getränkt mit eigenem Blut. Je wahrhaftiger die Komposition, desto tiefer*“.¹³

Es ist nicht möglich (und zeitgenössische Musikhistoriker, wie z. B. Miloš Štědroň, verfallen einem Trugschluß, wenn sie es versuchen) ganz unhistorisch inadäquate heutige musikalische Begriffe, Kompositionsmethoden und Kompositionstechniken auf alte oder ältere Kompositionsprozesse (Komponisten) zu übertragen. Štědroň spricht z. B. bei Janáček über Kompositionsmodelle, Musik- und Tonreihen, Blöcke, Methode der Montage, tektonische Montage oder Collage im Sinne eines heutigen Kompositionsprozesses, die Janáček selbstverständlich ganz fremd waren.

11 Strawinskys Credo des Komponierens liegt in folgenden eigenen Worten: „*Komponieren bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen*“. I. Strawinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz 1949, S. 27. Diese künstlerisch musikalische Ästhetik war Janáček ganz fremd.

12 Siehe Igor Strawinskys Erinnerungen *Chronique de ma vie*, 2 Bde., Paris 1935 u. 1936, englisch: *Chronicle of my Life*, London 1936, u. deutsch: *Erinnerungen*, Zürich-Berlin 1937. Später hat Strawinsky seine musikästhetischen Anschauungen vertieft in seinem Buch *Poétique Musicale sous forme de six leçons*, The Charles Elliot Norton Lectures für 1939-1940, Cambridge, Mass. 1942, englisch: *Poetics of Music in the form of Six Lessons*, ebda. 1947 (2. Auflage mit Vorwort von Darius Milhaud); *Poétique Musicale*, Paris 1945, (3. Auflage), u. deutsch: *Musikalische Poetik*, Mainz 1949. In diesen literarischen Arbeiten kämpft Strawinsky gegen jedweden idealistischen und romantischen Inhalt in der Musik.

13 J. Racek, *Leoš Janáček*, Leipzig 1971, S. 7.

Ein ebensoviel individuelles Verhältnis hat Janáček sich auch gegenüber dem Expressionismus und Neoklassizismus, der seinen Höhepunkt in den Werken Schönbergs, Bergs, Weberns, Honeggers, Hindemiths, Strawinskys und Kreneks erreichte, bewahrt. Die Expressivität von Janáčeks Musik äußert sich wohl am ehesten in seinen mutigen klanglichen und polyrhythmischen Neuerungen; mit diesem Streben geht der Komponist oft bis an die äußerste Grenze des musikalischen Ausdrucks. In diesem Sinne ist Janáček Bahnbrecher und Wegbereiter.

Wenn auch das Werk Janáčeks nicht mit den Kompositionsprinzipien und dem Stilprofil der Schönbergischen Schule und deren Kompositionen vergleichbar ist, so steht doch außer Zweifel, daß er den Kompositionsproblemen des Wiener Musikexpressionismus nicht ohne Interesse gegenüberstand. Man kann das z. B. sehr gut an der Entwicklung seines harmonischen Denkens beobachten. In Janáčeks letzter Schaffensperiode wurde seine musikalische Vorstellungskraft auch von expressionistischem Harmoniedenken berührt und bereichert. Bitonalität finden wir schon nach *Taras Bulba* (1915–1918), besonders in *Concertino* (1925), *Capriccio* (1926), *Glagolitische Messe* (1926) und in den Opern *Die Sache Makropulos* (1923–1925) und *Aus einem Totenhaus* (1927–1928). In diesen musikdramatischen Werken kam es zur größten Lockerung der Tonalität. Man muß aber betonen, daß Janáček als tschechischer Nationalkomponist sich in seinen letzten Kompositionen trotzdem von der modernen Weltmusik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts doch wesentlich abwendet.

Die Oper *Aus einem Totenhaus* stellt den Höhepunkt in Janáčeks künstlerischer Entwicklung dar. Die Zerlegung des motivischen Materials erreicht ihre äußerste Grenze. Dem Gegensatz zwischen den dramatischen Elementen und den lyrisch-expressiven Klangflächen entspringt eine wunderbare Überzeugungskraft, die der Alban Bergs in dessen *Wozzek* nicht unähnlich ist. Zu einem Vergleich mit Bergs Werk führen auch einige äußerliche Ähnlichkeiten. Der düstere, sozialkritische Inhalt von Janáčeks Oper, besonders das dumpfe, gespensterhaft-tragische Krankenhausnocturno im dritten Akt, steht der Atmosphäre der Nachtszene im fünften Bild des zweiten Aktes des *Wozzek* sehr nahe. Es ist nicht auszuschließen, daß Janáček von hier Anregungen für sein *Totenhaus* empfing, da er Bergs Oper gut kannte und hoch schätzte. Sehr überzeugend spricht Štědroň über die Analogien zwischen Janáčeks und Bergs Schaffen, besonders in den Opern *Wozzek*, *Lulu*, *Die Sache Makropulos* und *Aus einem Totenhaus*. Atomisierung des Textes, Sprachmelodien, die Technik des konsequenten Monologs, der den Dialog und auch den Trialog ersetzt, Stilisierung erregter Rede (Aufschreie) – das sind Stilmerkmale, die man in *Wozzek*, *Lulu* und Janáčeks dramatischen Spätwerken findet. Štědroň sagt ganz richtig: „*Das Paradoxe an dieser Methode ist, daß sie auf klanglicher Ebene gut mit Janáčeks Sprachmelodien vergleichbar ist, wiewohl sie genetisch an und für sich in diesem Bereich ganz und gar unvergleichbar ist*“.¹⁴

Freilich kann es sich dabei nur um äußerliche Zusammenhänge handeln, denn die ausgesprochen expressionistische, atonale und polytonale Oper Bergs steht in stilistischer Hinsicht der überwiegend tonalen, auf dem realistischen Sprachmotivprinzip aufgebauten Oper Janáčeks diametral entgegen. Mag es noch so widersinnig klingen: der sogenannte Expressionismus des *Totenhauses* erweist sich als eine höhere Stufe von Janáčeks sogenanntem Realismus, freilich im Sinne eines höchst individuellen Herangehens an die Wirklichkeit.

Nichtsdestoweniger kann man in Spätwerken Janáčeks über einen sog. slawischen Expressionismus sprechen. Auf den sogenannten slawischen Expressionismus bei Janáček, besonders auf die Parallele Janáček-Marc Chagall, habe ich erstmalig in der musikwissenschaftlichen Literatur und wiederholt in meinen Vorträgen hingewiesen. Schon in meiner Studie *Der National- und Weltkomponist Leoš Janáček* (Praha 1965, Jahrbuch *Das zwanzigste Jahrhundert*, S. 531) sage ich wörtlich: „*Der Janáčeksche Expressionismus. . . hat etwas Gemeinsames mit dem bildnerischen Ausdruck Marc Chagalls, in dessen abstract-futuristischem und expressionistischem Werk sich, wie bei Janáček, nationales Pathos mit russischen Volkselementen verflucht*“.¹⁵

14 Siehe Mitteilungsblatt der Schweizerischen Leoš Janáček-Gesellschaft 1973/3, S. 5.

15 Ich kann nicht begreifen, wie es möglich ist, daß diese meine Feststellung über Janáček und Chagall, die, wie ich schon oben gesagt habe, in der bisherigen musikwissenschaftlichen Literatur über Janáček ganz neu war, von Miloš Štědroň unberücksichtigt bleiben konnte.

Aus den Darlegungen folgt, daß die weltweite Bedeutung Janáčeks vor allen Dingen in seiner Leistung besteht, die heimatlichen Musiktraditionen mit der zeitgenössischen Weltmusik verknüpft zu haben, und in seiner gedanklichen Konsequenz. Unbeirrt ging er seinen Weg. Es ist schwierig, ihn in irgendeine der stabilisierten Kunstrichtungen einzureihen, obgleich man ihn andererseits aus der kontinuierlichen Entwicklung der internationalen Musik auch nicht herauslösen kann. Bei ihm gibt es keine Künstlermanier, keine Routine, nichts Äußerliches, das man ohne Gefahr nachahmen, zerstückeln oder umschreiben könnte – und eben darin liegt das Einzigartige in Janáčeks Künstlerpersönlichkeit und Schaffen.

Polemischer zur Theorie der Rhythmik und Metrik

von Carl Dahlhaus, Berlin

Wer jemals versucht hat, den tragenden Kategorien der musikalischen Rhythmik und Metrik auf den Grund zu kommen – von dem nicht feststeht, ob er existiert –, wird es verständlich finden, daß Gudrun Henneberg, die ursprünglich nur die „*Rhythmik und Metrik in der Instrumentalmusik J. Haydns*“ untersuchen wollte (*Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Band 6, Tutzing 1974, 9), durch die divergierenden Rhythmustheorien des 18. bis 20. Jahrhunderts so verwirrt wurde, daß sie sich herausgefordert fühlte, in dem Wust aufzuräumen. Der polemische Eifer, in den sie angesichts des Durcheinanders geriet, wurde so heftig, daß es ihr schließlich schwerfiel, irgendeinem lebenden Autor zuzugestehen, er habe etwas Vernünftiges gesagt (mit den toten, vor allem den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, verfährt sie glimpflicher).

Angesichts der Dutzende von Einwänden, denen meine Analysen und Reflexionen in dem Buch von Gudrun Henneberg ausgesetzt sind, wäre es pedantisch und langweilig, detailliert zu erwidern. Und daß ich mich auf Probleme beschränke, die man ohne kleinliche Dispute über Mißverständnisse, Unterstellungen und „aus dem Zusammenhang gerissene“ Zitate erörtern kann, bedeutet keineswegs, daß ich mich in Punkten, die ich unerwähnt lasse, der Kritik beuge.

1. Gudrun Henneberg reagiert mit Unwillen (122 f.) auf meine Behauptung, man gerate bei dem Versuch einer Definition des Begriffs Rhythmus in ein Dilemma: in die unglückliche Alternative nämlich, entweder von mancher Musik sagen zu müssen, sie sei „ohne Rhythmus“, oder gezwungen zu sein, in der Kategorie Rhythmus Phänomene zu versammeln, die kein einziges Merkmal gemeinsam haben. Daß ein Bestimmungsversuch, der zu einer Aporie führt, einem Leser, der Handgreifliches sucht, nutzlos vorkommt, ist verständlich; und es ist auch unbezweifelbar, daß ein Autor das Recht hat, das Wort Rhythmus (innerhalb bestimmter Grenzen) so zu definieren, wie es für das Erkenntnisziel, das er verfolgt, zweckmäßig erscheint. Erstens aber verschweigt Gudrun Henneberg, daß die Aporie, durch die sie sich irritiert fühlt, nicht das letzte Wort meines Aufsatzes ist. Und zweitens sind systematische Erörterungen, in denen sich eine Kategorie als komplex und vertrackt erweist, mit historischen Untersuchungen, die denselben Terminus in engerer und simplerer Fassung verwenden, durchaus vereinbar, ohne daß die Koexistenz der Erkenntnisinteressen durch Polemik gestört werden müßte.

2. Unbrauchbar erscheint Gudrun Henneberg auch die Analyse des Taktbegriffs, die ich versucht habe. Meine Ausgangsdefinition, ein Takt sei eine „*Gruppierung von Zählzeiten, die erstens gleich lang, zweitens in schwere und leichte Zeiten abgestuft und drittens eindeutig bestimmbar sind*“, dürfte unverfänglich sein und kaum auf Widerspruch stoßen. Schwierigkeiten aber entstehen, wenn in der musikalischen Wirklichkeit eines der Merkmale ausfällt: die gleiche Länge der Zählzeiten im „bulgarischen Rhythmus“, die Gewichtsabstufung in den „*besschaulichen Symmetrien*“, die von Thrasybulos Georgiades beschrieben wurden, oder die ein-

deutige Bestimmtheit der Zählzeit in einem Typus des „singenden Allegro“, der sich zwischen Allabreve- und 4/4-Takt in der Schwebe hält. Handelt es sich noch um Takte oder nicht? Gudrun Henneberg plädiert für einen engen Taktbegriff mit festen Merkmalen. „Keinesfalls ist es ja so, wie Dahlhaus annimmt, daß . . . die kennzeichnenden Merkmale beliebig auswechselbar seien“ (124). Unklar ist jedoch, was sie eigentlich bestreitet. Daß sie meinen Wortgebrauch mißbilligt, ist offenkundig; andererseits ist es unwahrscheinlich, daß sie die Phänomene leugnet, die ich beschreibe. Darüber aber, ob ein Wortgebrauch sinnvoll ist, entscheidet die Triftigkeit der Problemstellung, in deren Ausarbeitung er eine Funktion erfüllt. Um mich zu widerlegen – statt bloß in polemischer Form auszudrücken, daß meine wissenschaftlichen Probleme nicht die ihren sind –, müßte Gudrun Henneberg also zeigen, daß die Frage, ob der „bulgarische Rhythmus“ in einem Bartókschen Streichquartett aus dem Kontext der Taktrhythmik herausfällt oder sich ihm einfügt, überflüssig oder widersinnig ist.

3. Gudrun Henneberg unterscheidet am Metrum – der Gruppierung von Zählzeiten und von Takten – ein quantitatives und ein qualitatives Moment: die Anzahl der Zählzeiten oder Takte und deren Gewichtsabstufung. „Taktzahlen- und Betonungsordnung sind zwei unterschiedliche Phänomene des Metrums. Diese setzt jene voraus, bedingt sie aber nicht“ (267, ähnlich 224). Die Behauptung, das qualitative Moment sei durch das quantitative fundiert (aber nicht umgekehrt), ist jedoch entweder trivial oder schief: trivial, wenn sie nichts anderes besagt, als daß eine Quantität gegeben sein muß, um qualitativ differenziert werden zu können; schief, sofern geleugnet werden soll, daß metrische Quantität und Qualität unabhängig voneinander variabel sind. Die gleiche Quantität kann in verschiedenen Qualitäten (als 4/4- oder als 2/2-Takt) und umgekehrt die gleiche Qualität (die Gewichtsabstufung schwer-leicht-leicht) in verschiedenen Quantitäten (als 3/4- oder als 9/8-Takt) erscheinen.

4. Durch meine Behauptung, ein Taktschwerpunkt sei, „um in der Sprache der Phänomenologie zu reden, nicht ‚real‘, sondern ‚intentional‘ gegeben“, denn das intentional gleiche Phänomen (der Schwerpunkt) könne real verschieden (durch einen Nachdrucksakzent oder eine agogische Dehnung) oder sogar ausschließlich intentional (durch einen Harmoniewechsel) fundiert sein, fühlt sich Gudrun Henneberg zu dem Tadel herausgefordert, ich entzöge mich „der Verpflichtung eines konkret stofflichen Nachweises der metrischen Gestalt“ (257). Zu den „konkret stofflichen“ Momenten, durch die ein Taktschwerpunkt bedingt sein kann, zählt sie den Harmoniewechsel im tonalen Stufengang und den Tonwechsel in der „Urlinie“ (im Sinne Heinrich Schenkers). Beide Phänomene aber sind – „um in der Sprache der Phänomenologie zu reden“ – zweifellos „intentional“ und nicht „real“: Ob die akustische Differenz zwischen zwei Akkorden (Frequenzkomplexen) als Harmoniewechsel und ein bestimmter Ton aus einer Tonmenge als Fortschreibung der „Urlinie“ verstanden wird, ist eine „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens“, wie Carl Stumpf sagen würde.

5. Die Prämisse, die als Rückhalt für Gudrun Hennebergs Polemik gegen frühere Theorien der musikalischen Rhythmik und Metrik dient, besteht in der (überraschenden) These, daß die „Urlinie“ eine wesentliche – und in letzter Instanz ausschlaggebende – Voraussetzung für die Bestimmung metrischer Qualitäten darstelle. Die theoretische Stütze bildet eine Argumentation Hellmut Federhofers: Rhythmus und Metrum gehören dem „Vordergrund“ an, der vom „Mittel- und Hintergrund“ abhängt; Rhythmus ist „sowohl als quantitativ wie als qualitativ feststellbares Phänomen eine Erscheinung allgemeiner Natur, die auch zu vielen außermusikalischen Vorstellungen in Beziehung steht und daher von allen Formungsgrundlagen am wenigsten geeignet ist, das Phänomen ‚Musik‘ (durch alle Schichten hindurch) in seiner Bestimmtheit und Besonderheit zu begründen“ (83). Die als selbstverständlich unterstellte Voraussetzung aber, daß die unterscheidenden Merkmale einer Sache immer die wesentlichen seien, ist durchaus fragwürdig; ob gemeinsame oder abweichende Momente hervorgehoben werden müssen, ist nicht prinzipiell, sondern nur kasuell entscheidbar. Erweist sich demnach die theoretische Fundierung als logisch anfechtbar, so sind andererseits die musikalischen Analysen, mit denen Gudrun Henneberg die Ableitung einer Theorie der musikalischen Metrik aus Schenkers Schichtenlehre plausibel zu machen versucht, nicht selten in sich widersprüchlich. Dem Anfang des ersten Satzes aus Mozarts Klaviersonate B-dur KV 333 liegt nach Schenkerschen Kriterien der „Quintzug“ *f*–*es*–*d*–*c*–*b* zugrunde. Daß das *es* in Takt 2 und das *d* in Takt 4 exponiert wird, soll als Ursache des Eindrucks gelten, daß die Takte 2 und 4

schwerer als 1 und 3 sind (172). Verlegenheit aber bereiten das *f*“, das zunächst als Auftakt (zu Takt 1) und dann als Vorhalt (in Takt 3) erscheint, und das *c*“, das in Takt 5 einen leichten Takt statt eines schweren repräsentiert. Die Begründung metrischer Qualitäten durch die „*Urlinie*“ bleibt – sogar in einem Demonstrationsexempel – fragmentarisch und darum unsicher. (Die Gewichtsabstufung der Takte 1-6 wäre widerspruchlos durch den harmonischen Stufengang I-II-V-I-V-I erklärbar gewesen, wenn nicht Gudrun Henneberg dem Verfahren, metrische Qualitäten durch harmonische Modelle zu fundieren, mit einer Skepsis gegenüberstünde, die in dem Dogmenstreit zwischen Schenker und Riemann wurzelt.)

6. Zu den tragenden Voraussetzungen einer an Schenkers Schichtenlehre orientierten Rhythmustheorie gehört das Axiom, daß die musikalischen Parameter (oder Toneigenschaften) eine Hierarchie bilden, die unveränderlich ist (261): Die Tonhöhe hat einen unumstößlichen Vorrang gegenüber der Tondauer (264), die Tondauer gegenüber der Intensität und der Klangfarbe (124). Von Rhythmus und Metrum soll darum erst die Rede sein dürfen, wenn sich die Zeitwerte als von der Ordnung der Tonhöhen – also in letzter Instanz von der „*Urlinie*“ – abhängig erweisen; der Vorschlag, daß eine Theorie der Rhythmik versuchen sollte, auch der seriellen Musik gerecht zu werden, wird von Gudrun Henneberg mit Befremden registriert (125); gäbe sie die Idee einer invariablen Hierarchie der Parameter preis, so wäre es unmöglich, an dem Werturteil festzuhalten, serielle Musik sei a priori – nicht bloß in einzelnen Werken, sondern im Prinzip – verfehlt (125). Meiner Behauptung, daß Schenker – überzeugt vom Primat der Tonhöhe – bei der Konstruktion einer „*Urlinie*“ vom Rhythmus und vom Metrum glaubte abstrahieren zu dürfen, daß aber die Prämisse, das Abstraktionsverfahren sei sinnvoll, eine ästhetische Vorentscheidung darstelle, hält Gudrun Henneberg den Einwand entgegen, daß der Abstraktion eine vorurteilslose Erfahrung zugrundeliege; „*die Erkenntnis der hintergründigen Profilationsklänge*“ setzt „*ihren Stellenwert im musikalischen Sinnganzen voraus, der sich aus dem Zusammenwirken von Melodik, Harmonik, Metrik und Rhythmik ergibt*“ (139). Die Argumentation gerät offenkundig in einen Zirkel: Einerseits soll es, wie die Mozart-Analyse zeigte, von den „*Kerntönen*“ abhängen, ob ein Takt schwer oder leicht ist, andererseits soll sich aus einer Analyse der Metrik im „*Zusammenwirken*“ mit Melodik und Harmonik ergeben, welche Töne überhaupt „*Kerntöne*“ sind. Ob es sich bei dem Zirkel, in dem Gudrun Henneberg sich bewegt, um einen legitimen hermeneutischen Zirkel handelt, ist ungewiß und eher unwahrscheinlich. Schenkers Rücksichtslosigkeit gegenüber den metrischen Funktionen der Töne, die er zu einer „*Urlinie*“ zusammenschloß, ist zu offenkundig, als daß die Behauptung, melodische, harmonische, metrische und rhythmische Phänomene würden gegeneinander abgewogen, plausibel wäre. Der Primat der Melodik – der *Urlinie* – steht vielmehr fest, bevor die Analyse beginnt.

7. Gudrun Hennebergs Urteil über Riemanns System der Rhythmik und Metrik ist zwiespältig. Einerseits behauptet sie schroff, Riemann habe die Metrik „*absolut gesehen*“ (147), sie also aus dem musikalischen Kontext gerissen, durch den sie begründet werde. Andererseits konzidiert sie, daß Riemann eine Wechselwirkung zwischen Harmonik und Metrik postuliert (45 f.) und eine Abhängigkeit der Gewichtsabstufungen von „*Harmoniewirkungen*“ annahm (54, Anm. 212). Der Hang zur Isolierung der Metrik, den sie Riemann zum Vorwurf macht, soll durch ein Zitat demonstriert werden, in dessen Auslegung sich allerdings grobes Mißverständnis und absichtsvolle Verzerrung die Wage halten: Riemanns Postulat, es sei an der Zeit, „*die Rhythmik wieder neben der Harmonik zu studieren*“ – also in der Musiktheorie nicht ausschließlich die Harmonik, sondern auch die Rhythmik zu berücksichtigen –, verwandelt sich bei Gudrun Henneberg in einen Beleg für die Behauptung, Riemann trenne die Disziplinen voneinander, statt sie in ihrer Wechselwirkung zu begreifen: „*er versucht, die Rhythmik neben der Harmonik, nicht beide in einem zu sehen*“ (255). Von der schwankenden Attitüde gegenüber Riemann ist das Urteil über die Riemann-Interpretation, die ich vorgeschlagen habe, mitbetroffen. Mein Versuch, die von Riemann postulierte, aber nicht ausgearbeitete Fundierung der Metrik durch die Harmonik (und durch die Syntax der Motivstruktur) explizit in Worte und Formeln zu fassen, ist für Gudrun Henneberg – die Riemanns Tendenz zu „*integraler*“ Analyse gering achtet, um alles Licht auf Schenker fallen zu lassen – nicht eine Rekonstruktion unausgesprochener Implikationen, sondern eine bloße Unterstellung (55; 126, Anm. 551; 158, Anm. 672). Statt eine rekonstruierende Interpretation – deren Vorausset-

zungen sich dadurch bewähren, daß sie einen schwer durchschaubaren Text verständlich machen – als solche zu begreifen (und zu akzeptieren oder zu kritisieren), verlangt Gudrun Henneberg „*Textbelege*“ aus Riemanns Schriften (55). Auf eine Auslegung des Ungesagten läßt sie sich nicht ein (als ob nicht die Theorie der Metrik, die sie aus Schenkers Schichtenlehre deduziert, denselben logischen Status hätte).

8. Die harmonischen und motivisch-syntaktischen Kriterien, die Riemanns metrischen Analysen zugrundeliegen, sind von mir an anderer Stelle – in einem Buch, das gleichzeitig mit Gudrun Hennebergs Dissertation erschienen ist – dargestellt worden (Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974, 184-190), und eine Repetition dürfte überflüssig sein. Daß die Kriterien, die ich aufzähle und erläutere, nicht unbedingt – unabhängig vom Kontext – gelten und sich durchsetzen, ist eigentlich selbstverständlich, muß aber betont werden, da Gudrun Henneberg mir im Hinblick auf die These, die Akkordprogression D-T repräsentiere in der Regel (wenn auch nicht in jedem Einzelfall) das Metrum leicht-schwer, Dogmatismus und Simplifizierung vorwarf (55; 126, Anm. 551). Es scheint, als verkenne sie den Unterschied zwischen der vorläufigen Isolierung eines Kriteriums – das man heraushebt und für sich betrachtet, um es sich durch explizite Formulierung deutlicher bewußt zu machen, obwohl es in der musikalischen Realität in Wechselwirkung mit anderen Momenten steht – und der (in der Tat dogmatisch simplifizierenden) Behauptung, das Kriterium gelte, unbeeinflussbar durch den Zusammenhang, immer und überall.

9. Nach Gudrun Henneberg ist die Tatsache, daß ich in einer Analyse von Beethovens 25. Diabelli-Variation sowohl Moritz Hauptmann als auch Riemann zitiert habe, ein Zeichen dafür, daß mir ein „*einheitliches Interpretationsverfahren*“ mangelt (126). Ich habe jedoch nichts anderes behauptet, als daß in der Variation das fallende Metrum schwer-leicht durch das steigende Metrum leicht-schwer abgelöst werde – die Möglichkeit eines solchen Wechsels wird von Gudrun Henneberg nicht geleugnet (268) –, daß also in der musikalischen Wirklichkeit die Schemata, die in der Theorie zu normativen Modellen entgegengesetzter Systeme gemacht worden sind, nebeneinander existieren. Die Theoreme Hauptmanns und Riemanns, die ich lediglich als Überformungen der Phänomene, die sich bei Beethoven zeigen, erwähne, habe ich mir gerade nicht als Dogmen zu eigen gemacht, und der Vorwurf eines unkritischen Synkretismus, einer Häufung sich ausschließender Dogmen, trifft mich nicht.

10. Meiner These, daß die „*experimentelle Verschränkung von Heterogenem*“ in Haydns opus 20,2 kein Mangel, sondern ein „*konstitutives Stilmerkmal*“ sei, hält Gudrun Henneberg mit fühlbarem Unwillen den Einwand entgegen: „*Wenn Heterogenität zum stilistischen Prinzip erhoben wird, ist die Verflüssigung aller Maßstäbe erreicht und ein Werturteil eine Farce*“ (143). In der Tat: Ein klassizistisch inspiriertes Urteil über eine manieristisch geprägte Komposition – und in nichts anderem besteht die von historistischen Skrupeln unangekränkelte Wertung, die Gudrun Henneberg bei mir vermißt – ist eine „*Farce*“. Daß der Begriff der Ambiguität – eine tragende Kategorie des New Criticism –, der meiner metrischen Analyse des zweiten Satzes aus Mozarts d-moll-Quartett KV 421 zugrundeliegt, Gudrun Hennebergs Mißtrauen erregt, versteht sich bei ihrer Tendenz, überall „*Einheitlichkeit*“, begründet in einer „*Umlinie*“, zu suchen, nahezu von selbst (160 f.).

Musikwissenschaftliche Ideologiekritik. Zur Methode der Webern-Dissertation von Wolfgang Martin Stroh¹

von Dietmar Holland, München

Der Untertitel dieser im Folgenden inhaltlich vorausgesetzten Arbeit über die Eigenart der Musik Weberns (*Historische Legitimation als kompositorisches Problem*) zeigt bereits an, worauf es der Autor abgesehen hat, und zugleich, in welchen methodischen Widerspruch er in seinen Untersuchungen sich verwickeln wird: die Kompositionstechnik Weberns zu analysieren, um die seiner Musik innewohnende Ideologie aufdecken zu können. (Unausgesprochen enthält die Arbeit die These, daß kompositionstechnische Untersuchungen ästhetisch Wesentliches treffen.) So entgeht er, darin eines Sinnes mit den in Reinhold Brinkmanns Aufsatz über *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik*² aufgestellten methodischen Hinweisen für eine scheinbar marxistisch drapierte Musikbetrachtung, einerseits der Gefahr, auf die technologisch-formalistischen Analysen verzichten zu müssen, was ein konsequent durchgeführter marxistischer Ansatz – bemüht, im vorgezeichneten musikwissenschaftlichen Rahmen zu bleiben, dennoch seine „fortschrittliche“ Position nicht völlig zu verleugnen, bleibt der marxistische Ansatz bei Stroh bloße Fassade – erfordert hätte zugunsten einer methodischen Fixierung ihres Stellenwertes innerhalb einer ideologiekritischen Analyse künstlerischer Arbeit. Die methodisch entscheidende Modifikation der Analyse kompositionstechnischer Verfahren hätte die von Stroh konsequent ausgesparte ästhetische Analyse: die Vermittlung von Kompositionstechnik mit dem inhaltlichen Zweck, dem sie dient, herstellen können.

Andererseits gestattet aber gerade das Aussparen der Vermittlungsstufen zwischen gesellschaftlich-ökonomischer Basis und dem spezifischen Überbauphänomen des homogenen Mediums³ der Musik mit seiner (begrifflich schwer faßbaren) Form-Inhalt-Dialektik (aufgrund seiner unbestimmten und zugleich sinnlich-konkreten Gegenständlichkeit) dem Autor, sich den unverbindlichen, weil nicht stringent mit inhaltsbezogener ästhetischer Analyse abgedeckten Griff zur Ideologiekritik an Weberns Kunstauffassung (die im übrigen von der Objektivierung künstlerischer Arbeit, die auf prinzipiell anderer Anwendung der Widerspiegelung der bewußtseinsunabhängigen Realität im Bewußtsein beruht als die begrifflich-wissenschaftliche⁴, zu unterscheiden ist), ferner seiner von Stroh daraus abgeleiteten Kompositionstechnik (nicht etwa an seiner Musik als ästhetischem Wirkungszusammenhang) und an ihrer Rezeption zu leisten. (Auch Stroh versteht, wie in der Musikwissenschaft selbstverständlich, das „wissenschaftliche“ Bestaunen und begriffliche, nachvollziehende Reagieren auf die Kompositionstechnik und darüber hinaus die künstlerische Aneignung und Weiterentwicklung gewisser kompositorischer Verfahren, nicht aber die ästhetische Funktion, um deretwillen jedoch Musik, wie jede Kunst, sofern sie nicht überflüssig sein will, überhaupt ausgearbeitet wird, als Rezeption.)

Der unverbindliche Charakter der von Stroh betriebenen Ideologiekritik zeigt sich bereits an dem Auseinanderfallen der Arbeit in eine satzanalytische und eine ideologiekritische Hälfte (Kapitel 1-3 und 4-6). Die in den Verlauf der Arbeit eingestreuten methodischen Bemerkungen, Antizipationen und Apologien verfolgen offensichtlich die Absicht, den Widerspruch

1 W. M. Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973.

2 In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band XIII.

3 Dieser Begriff ist entfaltet in: G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963, 1. Halbband, S. 640 ff.

4 G. Lukács, a. a. O., 1. Halbband, S. 207 ff.

zwischen den beiden Hälften zu verschleiern und eine lückenlose Stringenz der Darstellung vorzutäuschen.

So wird bereits im Vorwort (S. VII) behauptet, was im Haupttext selbst nicht eingeholt wird (und aufgrund der unterschiedlichen-Voraussetzungen der beiden Hälften gar nicht eingeholt werden kann): „Die Entwicklung einer Methode, mit deren Hilfe Kompositionen, verbale Äußerungen, Gesellschaftsstrukturen und Ideologie in einem einheitlichen [sic!] Prozeß auf die im Mittelpunkt stehende Frage [Weberns Verhältnis zur musikalischen Tradition] hin analysiert werden können, ist (. . .) ein integraler und untrennbar mit den Analysen selbst verflochtener Bestandteil der Untersuchungen (. . .)“.

Die Analyse der kompositorischen Arbeit Weberns setzt an, ohne daß eine grundlegende Reflexion darüber angestellt würde, wie sich künstlerische Arbeit unter spätkapitalistischen Bedingungen artikulieren kann, mit ihrer bereits auf der Ebene der Erscheinung (Titelgebung *Symphonie* für op. 21) konstatierten, von Stroh als „historische Legitimation“ begriffenen Eigenart, auf unhistorische Weise traditionelle Formen und Verfahren – Ausdruck und musikalische Haltung bleiben unberücksichtigt – zur Abdeckung des eigenen musikgeschichtlichen Stellenwertes (als Ausdruck der gesellschaftlichen Isolation der spätkapitalistischen Musik und Kunst überhaupt) zurückzugreifen: „Weberns Betrachtung der alten Formtypen – wie auch der Begriffsapparat, mit dem er diese Betrachtung sich ins Bewußtsein hebt – ist unhistorisch: sie löst jene Typen aus ihrem geschichtlichen Sinnzusammenhang und betrachtet sie als jederzeit ‚verfügbar‘“ (S. 9). Die solchermaßen verdinglichten Rückgriffe auf den Fundus der kompositorischen (für Stroh nur der technischen) Tradition – verdinglicht auch deshalb, weil, worauf Stroh allerdings bezeichnenderweise nicht eigens hinweist, Form und Inhalt dabei auseinandergerissen werden (die Formtypen sind nicht unabhängig von ihrem Inhalt „jederzeit verfügbar“) – bezeichnet Stroh als „Weberns spezifische ‚Distanz‘ – zu jenen historischen Erscheinungen, mit denen er sich in seiner Musik zu identifizieren trachtet“ (S. 9). Die entscheidende Fragestellung der Arbeit Strohs lautet demnach, auf welche Weise Weberns Kunstbegriff (sein Denken über musikalische Tradition und die Entwicklung der Musikgeschichte) und seine spezifische Kompositionstechnik zustande kommen. (Ausgeklammert bleibt jedoch die Tatsache, daß „historische Legitimation“, wenn auch nicht mit dem Sendungsbewußtseins Schönbergs und Weberns, bereits die musikalische Produktion des 19. Jahrhunderts, insbesondere Wagners und, allerdings ohne jede Eigenpropaganda, auch Brahms' beherrscht, was auf tiefgreifende Ursachen als auf die von Stroh für Webern bemühten Kategorien der von Guido Adler beeinflussten Musikgeschichtskonzeption⁵ und der kleinbürgerlichen Elitetheorie⁶ zurückzuführen ist: nämlich auf die umfassende kapitalistische Fetischisierung, die das noch im 18. Jahrhundert lebendige menschliche Gattungsbewußtsein, selbstredend innerhalb der, allerdings durchschaubaren, ständisch geordneten Feudalherrschaft, zugunsten fortschreitender Isolierung der Menschen voneinander, des schwer durchschaubaren „Kampfes aller gegen alle“ infolge des Widerspruchs zwischen gesellschaftlicher Arbeit und individueller Aneignung, allmählich restlos zerstört. Darauf antwortet die Kunst mit Rückgriffen auf unentfremdete Konvention, dem künstlerischen Pendant zum Gattungsbewußtsein.)⁷

Diese Fragestellung schließt notwendig die Forderung ein, die Erscheinungsweise und vor allem den Zweck der „historischen Legitimation“, wie sie sich in Weberns Musik (nicht

5 W. M. Stroh, a. a. O., S. 206 ff.

6 Ebenda, S. 261 ff.

7 Es ist in unserem Zusammenhang selbstverständlich nicht möglich, die durch die Widersprüche innerhalb der Französischen Revolution in den Vordergrund gelangte Entfremdungsproblematik in ihren (äußerst wichtigen) Konsequenzen auf die künstlerische Arbeit (Zerfall der übergeordneten musikalischen Konvention, die auf der letztthinnigen Einheit von Umgangs- und Kunstmusik beruhte, zugunsten eines fortschreitenden Individualismus) auch nur skizzenhaft darzustellen.

Zur grundsätzlichen Orientierung vergl. K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Leipzig 1970, S. 156 ff.; E. Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, Frankfurt/M. 1972, S. 175 ff.; G. Lukács, *Marxismus und Stalinismus*, Hamburg 1970, S. 113-115.

nur in seiner Kompositionstechnik) niederschlägt, aufzuspüren, ohne auf metaphysische Spitzfindigkeiten oder vulgärmaterialistische Kurzschlüsse⁸ rekurren zu müssen. Dabei entscheidet das methodische Vorgehen, ohnehin ein Stiefkind der Musikwissenschaft, eingerechnet den fundamentalen Unterschied zwischen Forschungsweg und der Darstellung des Forschungsergebnisses⁹, über die wissenschaftliche Position des Autors und letztlich über seine Parteilichkeit.

In unserem Zusammenhang kommt es deshalb darauf an, den positivistisch-technologischen Charakter der kompositionstechnischen Analysen und den deterministisch-vulgärmaterialistischen Ansatz des ideologiekritischen Zugriffs in der Arbeit von Stroh als methodische Sackgasse, die nicht von der Erscheinung zum Wesen vorzudringen vermag, zu begreifen. Denn die fehlende ästhetisch-philosophische, begriffliche Fundierung (eine Fundierung, die auf dem Boden der dialektisch-materialistischen Geschichtsbetrachtung und der Erkenntnis der Widerspiegelung der bewußtseinsunabhängigen Realität im Bewußtsein als Grundlage jeder wissenschaftlichen Forschung steht), d. h. das Entfallen von Bestimmungen anstelle von Definitionen und mechanischen Abgrenzungen, die „ihre eigene Partialität als etwas Endgültiges“ fixieren und „deshalb den Grundcharakter der Phänomene vergewaltigen“¹⁰, hindert Stroh daran, konsequent die Eigenart der künstlerischen Arbeit, eine besondere Ausprägung der bewußtseinsmäßigen Aneignung der Realität, und deren ideologische Implikationen bzw. Verzerrungen aus dem Alltagsleben der betreffenden historischen Gesellschaftsformation abzuleiten, ohne aber auf Kurzschlüsse (Regelkreisdeterminismus, Elitetheorie¹¹) zurückgreifen zu müssen. Seine Analyse der Kompositionstechnik Weberns, ebenso verdinglicht wie die kompositorische Aktivität Weberns selbst, dient nicht etwa der Konkretion innerhalb eines materialistischen Gesamtkonzepts, sondern als Sache eigenen Rechts¹², die lediglich in der zweiten Hälfte der Arbeit durch zusätzliche Informationen ergänzt wird.

Zu problematisieren ist also der von Stroh bezogene Standpunkt, der kompositionstechnischen Analyse unabhängig von der Form-Inhalt-Dialektik, vom Verhältnis zwischen Konstruktion und Ausdruck, insbesondere von Weberns Verhältnis zum fetischisierten Ausdruck der meisten Musik des 19. Jahrhunderts (nicht nur der dort entstandenen Ablenkungsmusik, der bürgerlichen Trennung von Kunst und Unterhaltung), dem sich die Wiener Schule, bei ihren Vertretern höchst unterschiedlich, zu entziehen trachtete, eine Autonomie einzuräumen. Die kommt ihr, der Eigenart ästhetischer Objekte zufolge, deren Gegenstand, für die Musik, das historisch sich immer mehr konkretisierende und ins Bewußtsein gehobene menschliche Innenleben, nicht die aufgewendete Technik, ist, nicht zu. Gerade bei Webern, ganz besonders im Spätwerk ab op. 21, wäre der grundlegende Widerspruch zwischen Ausdruck, musikalischer Haltung und Verselbständigung gewisser konstruktivistischer Verfahren ideologie-kritisch dingfest zu machen gewesen. Auch Stroh begeht den in der bisherigen Musikwissenschaft etablierten Irrtum, den Notentext als die Sache selbst zu nehmen und auf dieser fetischisierten Grundlage kompositorische Verfahren, ungeachtet der sinnlichen Präsentation, des „Tons“ (um einen Begriff Alban Bergs zu gebrauchen), der Haltung der betreffenden Musik, Kategorien, die zum Problemkreis des Inhaltes von Musik gehören, abstrahierend nachzuvollziehen.

8 W. M. Stroh, a. a. O., S. 346 ff.

9 Vergl. K. Marx, *Das Kapital*, Band 1, MEW 23, S. 27.

10 G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963, 1. Halbbd., S. 30.

11 Vergl. Anm. 6 und 8.

12 Auch dem Autor dürfte dieser Mangel nicht entgangen sein, wengleich er ihn nicht korrigiert, denn er entschuldigt sich auf Seite 17 seiner Arbeit dafür, daß die Analyse Th. W. Adornos, derzufolge Weberns historische Legitimation Ausdruck seiner kritischen Distanz zur musikalischen Tradition sei, ihn zunächst veranlaßt habe, einen „großen Teil der in den folgenden Untersuchungen ausgebreiteten analytischen Materialien“ unter dem Gesichtspunkt zu sammeln, „Webern als ‚kritischen Komponisten‘ anhand der Analyse von Noten zu bestimmen“.

Der Bewußtseinsfortschritt während der Arbeit an der Dissertation machte jedoch Halt vor den methodischen Konsequenzen.

Doch sei immerhin vermerkt, daß seine Arbeit, ganz im Gegensatz zur bisherigen, höchst affirmativen (auch durch die Negation hindurch) Webern-Literatur, den ersten Versuch darstellt, der Musikwissenschaft den notwendigen kritischen Stachel ihren historischen Untersuchungsobjekten gegenüber zuzuführen: den Ansatz zur materialistischen Analyse der Bedingungen künstlerischer Arbeit und der gesellschaftlichen Funktion ihrer Objektivationen, wenn ihm auch seine wissenschaftlichen Voraussetzungen keine stringente Analyse der Basis-Überboudialektik¹³ gestatten.

Über den Sinn oder Unsinn der „Musikethnologischen Jahresbibliographie Europas“

von Oskár Elsček, Bratislava

1. Weshalb diese Fragestellung?

Es erscheint paradox, über eine Bibliographie, die vor ihrem zehnten Jahrgang steht, eine solche Frage zu stellen. Zweifelsohne aber gehört zu jedem Unternehmen die Frage, ob sich der Arbeitsaufwand lohnen wird, lohnt oder gelohnt hat. Daß ich mich damit in der *Musikforschung* auseinandersetzen möchte, hat seinen Grund darin, daß in ihren letzten drei Jahrgängen die *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (MJE) besprochen wurde. Es ist begrüßenswert, wenn eine diesbezügliche Information geboten wird, wenn versucht wird, eine Wertung zu vermitteln, sich über den Sinn und die Zweckmäßigkeit dieser Veröffentlichung klar zu werden, und auch Verbesserungsvorschläge vorzulegen, zumal es sich um eine periodische Reihe handelt.

Ich möchte von der Feststellung ausgehen, die im Schlußwort der letzten Besprechung der MJE von Jörg Martin (Mf 28, 1975, 342) getroffen wurde: „*Es wäre gut, wenn sich die Herausgeber dazu entschließen könnten, die Bibliographie zu einem nützlichen Arbeitsinstrument umzugestalten. So jedenfalls ist sie nur bedingt brauchbar, denn der Forscher wird, wenn er Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen müssen, die ihm eine gezieltere Information ermöglichen.*“ Kritische Einwände in diesem Sinn wurden auch in den zwei vorhergehenden Besprechungen getroffen, die erste von demselben Verfasser (Mf 26, 1973, 389-390), die andere von Albrecht Schneider (Mf 27, 1974, 368); aber auch von anderen Rezensenten. Sie bezogen sich alle auf die Art der Titelanordnung und auf die unzureichende Aufschlüsselung der Titel durch Register. Titelergänzungen, Nachträge gehören verständlicherweise zu jeder Besprechung, denn es gibt wahrscheinlich keine noch so „umfassende“ Bibliographie, die lückenlos wäre.

2. Ansatzpunkte der MJE

Die Titelanordnung und die jedem Jahrgang der MJE beigelegten Register wurden nicht willkürlich gewählt, um die Verwendung unpraktikabel zu machen; im Gegenteil. Sie hatten drei Gesichtspunkte zu beachten:

1. Die Konzeption der bestehenden musikethnologischen Bibliographien zu berücksichtigen und so eine gewisse Kontinuität zu gewährleisten;

¹³ Die methodischen Grundlagen zu diesem Problemkreis finden sich in: G. Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Die ontologischen Grundprinzipien von Marx*, Darmstadt 1972, S. 141 ff.; L. Kofler, *Geschichte und Dialektik*, Darmstadt 1972, passim; E. Bloch, *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt/M. 1972, S. 377 ff.

2. den allgemeinen Stand der musikwissenschaftlichen Bibliographien zur Kenntnis nehmen, um eine gegenseitige Ergänzung zu ermöglichen;

3. der erwartete Umfang, die Zahl der Titel in den einzelnen Jahrgängen mußte in Betracht gezogen werden.

Zu 1. Es wurde an die *Selected Bibliography of European Folk Music* (Prag 1966) angeknüpft, die nach den europäischen Ländern gegliedert wurde (mit der Unterteilung in „Sources“ und „Literature“ und nach Autoren), der aber keine Register angeschlossen wurden. Jaap Kunsts Bibliographie in seiner *Ethnomusicology* (The Hague 1959) – nach Autoren gegliedert – brachte ein sachliches und geographisches Teilregister (für etwa 4500 Titel). Die in der amerikanischen Zeitschrift *Ethnomusicology* erscheinende *Current Bibliography and Discography* wurde nur kontinental gegliedert (im weiteren nach den Autoren), ebenfalls ohne zusätzliche Register (und so ist es bis heute geblieben).

Zu 2. Als der 1. Band der MJE erschien, begann auch die Herausgabe der RILM-Abstracts, mit denen eine langjährige internationale Lücke gefüllt wurde. Sie wurden sachlich weit aufgefächert gegliedert und enthalten eine selbständige „*Ethnomusicology*“ – vorerst so gegliedert, daß neben einer allgemeinen und disziplinären Titelauswahl „*primitive, oriental*“ und „*folk and traditional music*“ angeführt wurden, an die sich „*jazz, pop and rock music*“ anschlossen. Diese Auffächerung wurde später aufgegeben und neben der beschränkten allgemeinen Titelaufteilung das kontinental-geographische Prinzip bevorzugt, identisch mit jenem, das auch in der Zeitschrift *Ethnomusicology* praktiziert wird.

Zu 3. Der relativ geringe Umfang der MJE, mit jährlich etwa 500-600 Titeln, erfordert kaum eine detaillierte sachliche Gliederung, wenn eine solche minutiöse Ländergliederung Europas vorliegt. Die zusätzlichen drei Register – nach Autoren, nach weiteren regional-ethnischen Gesichtspunkten und den sieben Forschungsbereichen – sollten bei dieser Titelzahl für die Benutzung ausreichen. Bei einer größeren Titelzahl würde dem nicht so sein. Wie im Vorwort des 1. Bandes der MJE (1966, S. 7) angeführt, war ein umfangreicheres, spezielles, kombiniertes Sachregister zu je drei bis vier Jahrgängen vorgesehen. Dieses Vorhaben wurde aber wegen der geringen Gesamtzahl der Titel verschoben, so daß erst nach dem zehnten Band ein solches veröffentlicht wird. Bei dieser Entscheidung spielte der Umstand eine Rolle, daß es kaum nötig erscheint, zu je 1500-2000 Titeln ein erweitertes Register zu erstellen. Dieses sollte erst zu je 5000 Titeln erscheinen. Bei diesen quantitativen Erwägungen waren auch die derzeitigen Erfahrungen entscheidend. Eine ähnliche Titelzahl enthält Kunsts Bibliographie mit ihren zusätzlichen Registern. Ein Jahresindex erscheint bei RILM-Abstracts zu etwa je 3000 Titeln, wogegen der Fünfjahresindex in seiner kumulativen Form detailliert mehr als 10.000 aufschlüsselt.

3. Zum geographischen Ordnungsprinzip

Bei seiner Begründung soll nicht nur damit argumentiert werden, daß alle in den letzten Jahren erschienenen ethnomusikologischen Bibliographien ausschließlich dieses Prinzip verwenden: die *Selected Bibliography of European Folk Music*, die *Current Bibliography* der *Ethnomusicology* und auch die RILM-Abstracts. Die letzteren kommen sogar ohne eine detailliertere Auffächerung aus, denn sie bleiben nur auf die Kontinente beschränkt, hingegen wird in der MJE der europäische Raum weiter aufgeteilt, ähnlich wie in der *Selected Bibliography*. Worauf ist diese Gliederung zurückzuführen? Sie beruht auf der Organik der jeweiligen Volksmusikultur und der ihr naheliegenden Musikphänomene. Denn die spezifischen Entwicklungen spielen sich in konkreten Kulturräumen ab, in Regionen, Gebieten und ethnischen Stilbereichen, und deshalb sind sie auch als wichtigster Ausgangspunkt für die Aufgliederung des Schrifttums über sie zu erachten – ähnlich wie das musikgeschichtliche Schrifttum vorrangig nach den historischen Epochen bzw. Stilbereichen in den Bibliographien aufgliedert wird und nicht nach Sachgebieten, und wenn, dann nur in einer Art Disziplinergänzung. Bei der Länderanordnung ist noch ein Gesichtspunkt geltend gemacht worden: daß das weitest aus meiste Schrifttum über die betreffende Volksmusikultur auch im jeweiligen Land erscheint. Unwesentliche Abweichungen in diesem Bereich sind durch das geographische Register erfaßbar. Die Titel aus einem Ursprungsland weisen auch methodisch-theoretische Gemeinsamkeiten der Forschungsorientierung auf, und schließlich wurde die jeweilige Titelauswahl von Mitarbeitern aus den einzelnen Ländern durchgeführt. Also Kultur, Sprache, For-

schung und Mitarbeiter waren eng miteinander verknüpft, und es lag kein triftiger Grund vor, diese Einheit bei der Herausgabe zu zerstören und durch eine andere zu ersetzen. Im Gegenteil, diese Einheit sollte dem Benutzer der MJE zugutekommen. Denn die Musikethnologie ist heute weit davon entfernt, ihren Gegenstand als etwas Homogenes, Universelles zu betrachten, alle Phänomene miteinander in Beziehung zu stellen. Der heute ernstlich arbeitende Musikethnologe ist sich der stilistischen und funktionellen Spezifika der einzelnen Kulturen bewußt und sucht auch aus ihrer Sicht Material und bibliographische Angaben. Die Volksmusikforscher und Musikethnologen sind heute weitgehend nach den Kulturkreisen, geographischen und ethnischen Bereichen spezialisiert, und es sollen ihnen vorrangig nach diesem Gesichtspunkt auch die Informationen geboten werden. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß in den einzelnen Ländern der Forschungsgegenstand nicht identisch ist; so wird in den osteuropäischen Ländern weit mehr Augenmerk der eigenen Musikkultur zugewandt, in den westeuropäischen liegt ein Teil des Interesses im allgemeinen und in den außereuropäischen Bereichen.

So weit zur Beantwortung der Frage von Jörg Martin (Mf 26, 1973, 389): „*Bei der augenblicklichen Ordnung muß man sich zwangsläufig fragen, welchen Wert eine Zusammenstellung nach Ländern für die wissenschaftliche Arbeit hat.*“, mit welcher sich auch Albrecht Schneider identifizierte. Wegen des mangelnden Verständnisses dieser Gliederung wird auch die Frage der Unterteilung des Schrifttums unter den einzelnen Ländern gestellt; die Aufteilung wird bei der Sowjetunion bejaht, bei Großbritannien und der Tschechoslowakei jedoch verneint, da der Rezensent wahrscheinlich nicht weiß, daß diese Länder von verschiedenen Völkern bewohnt werden, was auch eine innerstaatliche Gliederung, eine föderative oder eine andere, zur Folge hat. In diesen Fällen gibt es auch eine eigenständige Forschung, die die eigene Musikkultur betrifft, und die in den Landesveröffentlichungen zusammengefaßt wird.

Das wichtigste Kriterium ist Grundlage der Titelordnung; ergänzende Gesichtspunkte bestimmen die Register. Es ist die Zeit vorbei, in der die Grundfrage der Musikethnologie lautete: was?, und erst an zweiter Stelle die Frage kam: wo?, resp. wo überall?. Die Grundfrage lautet heute: wo? in welchem kulturellen, sozialen und historischen Zusammenhang?, und erst mit Abstand folgt die Frage: wo noch?, resp. wo überall ist das Phänomen bekannt, verbreitet usw. Es geht nicht darum, daß beide Fragestellungen sich ausschließen, als nur darum, von welcher Akzentsetzung und Priorität man bei der Forschung ausgeht. Und dies spiegelt auch die Anlage der MJE und die Hauptintention ihrer Verwendung wider.

Wie kurios die Argumente, das Geographische betreffend, vom Rezensenten gehandhabt werden, ist aus dem Einwand zu ersehen, daß Jörg Martin (Mf 26, 1973, 389) schreibt, daß die Türkei als Land Asiens nicht in die MJE hereingehöre. Dabei ist ihm in der Besprechung entgangen, daß alle 43 Titel der Jahrgänge 4 und 5 in Istanbul erschienen sind, also in einer Stadt, die zumindest auch noch auf dem europäischen Kontinent liegt, wenn man schon andere Gründe nicht beachtet. Deshalb klingt der darauf folgende Einwand eher paradox, daß ein in Berlin erschienener Aufsatz von D. Christensen über die Musik der Kurden fehle. Die Begründung (abgesehen von der Richtigkeit des Titels) wird so formuliert, daß es als Anregung verstanden werden sollte, „*Randgebiete etwas mehr zu berücksichtigen*“. Disziplinar die Randgebiete ja, nur nicht geographisch.

4. Eine alphabetische Ordnung?

Jörg Martin schlägt eine unterschiedliche Titelanordnung vor, und wiederholt seinen Einwand in seiner letzten Rezension: „*die unnötige Auflistung von Titeln nach Ländern, in denen sie erschienen sind, wurde beibehalten*“ (Mf 28, 1975, 341). Sein Vorschlag von 1973 lautet: „*Eine alphabetische Folge der Titel würde m. E. für den täglichen Gebrauch und Umgang sinnvoller sein, bliebe das sachliche Register erhalten*“. Ich muß gestehen, daß ich nicht weiß, was eine alphabetische Folge der Titel bedeutet. Oder sollte es heißen: der Autoren? (Aber ein solches Register gibt es ja.) Denn ich kann mir keine alphabetische Folge der Titel vorstellen, die in rund 35 Sprachen veröffentlicht wurden. Was würde das dem Benutzer einbringen? Dies könnte aber zweifelsohne ein Grund für einen Rezensenten sein, Sinnlosigkeit zu konstatieren.

Das Alphabetische fordert Martin auch für das Abkürzungsverzeichnis. Obwohl dies im allgemeinen richtig ist, kann ich keinen Vorteil für die MJE daraus ersehen, zumal die Zahl der

Titel charakterisierender Sigel nur 16 beträgt, und sie wurden in jedem Band auf einer sich gegenüberliegenden Doppelseite veröffentlicht und sind mit zwei Blicken überschaubar. Die Sigel sind nach ihrem Inhalt gruppiert, wegen ihrer geringen Zahl verständlicherweise nicht voneinander getrennt. Was würde es wohl einbringen, wenn die letzten vier Angaben, verschiedensprachige Resümes betreffend, an vier verschiedenen Stellen alphabetisch verstreut sein würden? So ist ein beliebiges Sigel mit einem Blick in zwei bis drei Sekunden aufzufinden, und es ginge wohl kaum schneller bei einer alphabetischen Anordnung. Wenn die Zahl der Sigel z. B. 50 wäre, könnte man den Einwand des Rezensenten akzeptieren, so aber kaum.

5. Titelergänzungen zur Jahresproduktion

Zur Frage der Titelergänzungen, die vom Rezensenten gebracht wurden, muß folgendes festgestellt werden. Der Redaktionsschluß der MJE für die einzelnen Jahrgänge findet immer im Februar des darauffolgenden Jahres statt. Zeitschriften und Publikationen, die erst – wie es häufig der Fall ist – im Jahr nach dem angegebenen Publikationsjahr erscheinen, können deshalb nicht mehr berücksichtigt werden. Wir gingen dabei von der Erkenntnis aus, daß es wichtiger ist, eine Publikation zwei bis drei Monate früher in die Hände der Interessenten zu bringen (auch wenn sie nur etwa 90% der Jahresproduktion vorstellt), als lange Monate hindurch etwa noch nachträglich erscheinende Titel abzuwarten. Dies sei am Beispiel der vom Rezensenten ergänzten Titel aufgezeigt. Der Aufsatz von K. Reinhard, *Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik in Acta Musicologica* 44, 1972, S. 266-288 ist erst im April 1973 erschienen, ebenso A. Buchners Artikel aus der letzten, 6. Nummer (1972) der Zeitschrift *Hudební nástroje*. Deshalb sind sie nicht in der Jahresproduktion des Jahres 1972 enthalten. Wie willkürlich die Ergänzungstitel von Jörg Martin sind, soll an zwei weiteren Titeln der sieben aufgezeigt werden. Obwohl in jedem Jahrgang der MJE unter Punkt 1 der Vorbemerkungen der Herausgeber zu lesen ist: „Die Bibliographie umfaßt ausschließlich die in Europa erschienenen ethnomuskologischen Veröffentlichungen“, macht uns Martin zum Vorwurf, daß ein Titel aus der in New York erscheinenden *Musical Quarterly* nicht enthalten sei und eine Dissertation fehle. Es ist nicht leicht, eine Bibliographie zu besprechen, mit deren Grundsätzen man nicht vertraut ist.

Noch etwas zum Prinzip der Jahresproduktion. Da in der MJE wegen der möglichst schnellen Herausgabe nicht alle Titel mit der betreffenden Jahreszahl erscheinen können, werden in den darauffolgenden Jahrgängen mehr oder weniger umfangreiche Ergänzungen zu den vorhergehenden Landesbeiträgen miteinbezogen. Dies ist auch bei bekannten Bibliographien nicht allgemein üblich (so auch z. B. in den RILM-Abstracts).

6. Ausweichmöglichkeit auf andere Bibliographien?

Es soll auf den Vorschlag des Rezensenten eingegangen werden, der Forscher müsse, wenn er „Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen“. Auch wenn in den letzten Jahren die Druckverzögerungen der MJE dazu geführt haben, daß der Veröffentlichungsabstand von einem Jahr auf fast zwei sich ausweitete, ist sie eine der am frühesten verfügbaren Bibliographien. Es liegt nun Band 8 vor (mit der Produktion des Jahres 1973); von RILM liegt zwar das erste Drittel des Schrifttums von 1973 vor, es fehlt aber noch der Registerband zu 1972. Der überwiegende Teil der *Current Bibliography in Ethnomusicology* ist noch mit den Titeln des Jahres 1972 beschäftigt (in der letzten Nummer vom Mai 1975). Es gibt also, als der Jahrgang 1972 der MJE besprochen wurde, bislang noch keine vollständige Information über das musikethnologische Schrifttum des Jahres 1972. Im einzelnen sind auch schon spätere Titel erfaßt (so etwa teilweise in der *Ethnomusicology* u. a.), aber nicht in ihrer Gesamtheit. Nationale, Länder- und Spezialbibliographien erscheinen in der Regel mit einer Verzögerung von zwei bis drei Jahren. In den RILM-Abstracts wird eine musikethnologische Jahresproduktion für die ganze Welt mit etwa 300 bis 400 Titeln erfaßt, also insgesamt weniger als wir in der MJE nur für Europa anführen. Die *Current Bibliography* bietet wieder überhaupt keine Register, auch wenn sie wesentlich umfangreicher ist. Es ist also ersichtlich, daß der Ratschlag des Rezensenten den Leser irreführt, denn er ist undurchführbar. Die MJE bildet bislang die umfangreichste und vollständigste, aber auch die schnellste Information über das europäische musikethnologische Schrifttum.

7. Abschließende Bemerkungen

Zum Abschluß einige Anmerkungen zur Vorbereitung und den Verwendungsmöglichkeiten der MJE. Die Zahl der Mitarbeiter schwankt zwischen 30 bis 35, und sie stammen aus allen europäischen Ländern. Die von ihnen zugesandten Titel werden redaktionell vereinheitlicht und eventuell mit einer Übersetzung versehen. Jeder Landesbeitrag spiegelt den Interessenkreis des Mitarbeiters wider und auch seine Zugangsmöglichkeiten zum jeweiligen speziellen Schrifttum; dabei kommen bewußt oder unbewußt subjektiv-selektive Aspekte zum Tragen. Die Redaktion hat wegen des knappen Termines kaum Möglichkeiten zu Überprüfungen oder Ergänzungen. Deshalb liegt die Verantwortung für die Titelauswahl weitgehend bei den Autoren der Länderbeiträge; ihnen gebührt auch der volle Dank für das Zustandekommen und das Funktionieren der MJE. Die internationale institutionelle Unterstützung moralischer oder anderer Art für die MJE ist gleich Null, und so liegt die entscheidende Last ihrer Durchführung bei dem Slowakischen Nationalmuseum und Ivan Mačák.

An dieser Stelle sollen Volksmusikforscher, Ethnomusikologen, Musikwissenschaftler u. a. Fachvertreter aufgefordert werden, uns jene Titel mitzuteilen, die ihnen in der MJE fehlen; wir werden sie gerne in die jeweiligen Ergänzungen aufnehmen.

Welche Verwendungsmöglichkeiten bietet die MJE, wie sehen wir ihren Zweck? Sie soll vorrangig Information über das Schrifttum in den einzelnen Ländern, über die betreffende Musikkultur vermitteln. Diese Art der Information ist am leichtesten zu erhalten, denn sie ist Grundlage der Titelanordnung. Eine genauere ergänzende Information bietet das geographisch-ethnische Register. Da die Zahl der Titel aus einem Land meist kaum 50 überschreitet, kann eine genauere Sachinformation direkt durch die Durchsicht der Titel gewonnen werden. Falls der Forscher aber nur an Informationen z. B. über Musikinstrumente interessiert ist, kann er im Rahmen der Landesnumerierung unter den Forschungsbereichen die betreffenden Instrumententitel herausuchen. Entsprechend genaue Informationen vermittelt das Autorenverzeichnis; es ist kein seltener Befragungsaspekt, sich mit der Jahresproduktion bestimmter Forscher vertraut zu machen. Es gibt also auf Grund der geringen Titelzahl und des dazu angefertigten Grundregisters genügend Möglichkeiten, die MJE zu befragen. Diese Möglichkeiten werden wesentlich vertieft und erweitert in dem sich in Vorbereitung befindlichen detaillierten, zusammenfassenden Zehnjahres-Register, das nach dem zehnten Band vorliegen wird.

Aus der Sicht des Grundkonzepts und der Ausführung der MJE scheinen mir die Schlußfolgerungen des Rezensenten in der *Musikforschung* unzutreffend zu sein, vor allem in jener kategorischen Form, in der sie getroffen wurden.

Es gibt keine Bibliographie ohne Probleme und Mängel, aber man sollte das Wesentliche vom Unwesentlichen bei einer Wertung unterscheiden können und dies aus der Kenntnis des Besprechungsgegenstandes tun, die Verwendungsbereiche und Möglichkeiten klarstellen und objektiv umreißen und sie nicht a priori und generell in Abrede stellen. Denn damit ist weder dem Leser noch der MJE gedient.

„Wagner in Italien“ – Bemerkungen zur Rezeptionsforschung*

von Susanna Großmann-Vendrey, Frankfurt a. M.

Diesem Buch, das sich die Erforschung der Rezeption Richard Wagners in Italien zum Ziel gesetzt hat, in einer Rezension, die notwendig räumlich begrenzt werden muß, gerecht werden zu wollen, ist ein nahezu aussichtsloses Unterfangen: nicht nur wegen methodischer Probleme der Rezeptionsforschung und der immensen Fülle des aufbereiteten Materials, sondern last but not least wegen der Schwierigkeit, in dem 524 Seiten langen Werk ein generelles Fazit zu finden, anhand dessen eine kritische Auseinandersetzung erst möglich wäre. Es ist wohl kein Zufall, daß die Verfasserin eine Deutung der präsentierten Fakten gar nicht anstrebt, sondern sich in erster Linie auf die unmittelbare Darstellung des zu untersuchenden Gegenstandes beschränkt. Ihre Leistung ist eine umfangreiche und einmalige Bestandsaufnahme der Wagnerrezeption in Italien, die heroisch versucht, ihren eigenen „Totalitätsanspruch“ (S. 13) in der Erfassung der Wirklichkeit zwischen 1850 und 1960 zu erfüllen. Schier alle Aspekte dessen, was man mit dem landläufigen Wort „Rezeption“ zu bezeichnen pflegt, sind in dieser Arbeit aufgegriffen. Resonanzen der Presse und des Publikums zu den Erstaufführungen Wagnerscher Werke in den verschiedenen Kulturzentren Italiens werden ebenso ausführlich beschrieben wie die Reflexionen der italienischen Musikliteratur über Wagners Werk und über dessen Persönlichkeit. Dokumente der Auseinandersetzung mit Wagners reformatorischen und künstlerischen Ideen und Zeugnisse der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Wagner und Italien fehlen ebensowenig wie die Beschreibung der literarischen Resonanz Wagners in der Kunst Gabriele d'Annunzios. Den Wirkungen Bayreuths auf die italienische Bühne und den speziellen Schwierigkeiten, mit denen der italienische Aufführungsstil bei Wagners Werken zu kämpfen hatte, sind eigene Kapitel gewidmet. Zum Schluß folgt ein kurzer Ausblick auf die Wagner-Kritik heute, der jedoch nur sporadische Äußerungen der Zeit bis ca. 1966 berücksichtigt und deshalb nur bedingt den heutigen Standpunkt wiederzugeben vermag.

Die Hauptschwierigkeit, mit der die Verfasserin zu kämpfen hat, ist die immense Vielschichtigkeit und die Zersplitterung der italienischen Wagnerrezeption. Das Vorwort Karl Gustav Fellerers hebt gleich zu Anfang diesen grundsätzlichen Charakterzug hervor: während in Frankreich die Auseinandersetzung mit Wagner hauptsächlich in den literarisch-musikalischen Kreisen der Hauptstadt Paris sich abspielte, wurde sie in Italien „durch unterschiedliche Rezeptionsformen (auf künstlerischer, persönlicher, politischer, lokalpatriotischer und anderer Ebenen) in den [sic!] zahlreichen Kulturzentren des Landes verdrängt“ (S. 12). Es bleibt dabei freilich zu fragen, ob dieser komplizierten Überlagerung der Meinungen nicht besser zu begegnen gewesen wäre, wenn sich die Arbeit auf eine Sparte der italienischen Wagnerrezeption konzentriert hätte, aber der oben erwähnte Totalitätsanspruch ist eine methodische Entscheidung, die die Rezension zu respektieren hat. Die gesuchten Ursachen der verwirrenden Zersplitterung in der italienischen Wagnerrezeption werden wohl in der gleichzeitigen politischen Zersplitterung des Landes selbst zu suchen sein, in der Ungleichzeitigkeit der Entwicklung seiner verschiedenen Kulturzentren. Italien zeigt – nicht weniger als Deutschland – am Ende des 19. Jahrhunderts ein ausgesprochen zurückgebliebenes Wagnerverständnis, das sich mit der fortschrittlichen Geistigkeit Frankreichs – wo man um diese Zeit Wagners „Modernität“ bereits im Sinne des fin de siècle deutet – nur selten messen kann.

Deshalb findet man in dem Material, das die Arbeit Ute Jungs ansammelt, zahlreiche Parallelen zur Wagnerrezeption in Deutschland. Die Aufführungen des *Tristan* sowie die Tournee Angelo Neumanns mit dem *Ring* begleiten in Italien nahezu wörtlich die gleichen Pro- und Kontraargumente wie in Deutschland (vgl. S. 44 bzw. 171 f.). Ästhetische Überlegungen zu

* Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg: Bosse 1974. 524 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 35.)

Wagners „Nervenwirkung“ (S. 30) und zum vermeintlichen Zwang seiner Kunst auf den Zuhörer (S. 197), sowie der Vorwurf, Wagners Kunst unterliege zu stark rationellem Kalkül (S. 164 bzw. 275), sind der deutschen und italienischen Kritik gemeinsam. Klagen über die „Zerstörung des Organismus der alten Oper“ (S. 297), die aber zugleich mit der Erschaffung neuer dramatischer Formen (S. 28) einhergehe, kehren mit solcher Selbstverständlichkeit wieder, daß man in Italien und in Deutschland nicht nur ähnliche Charaktereigenschaften oder ähnliche ästhetische Standpunkte der Spezies Wagnerianer oder Antiwagnerianer annehmen muß, sondern geradezu von einer essentiellen Gemeinsamkeit der Ansichten zu sprechen hat. Die Grundlagen dieser Ähnlichkeiten wie die Wege der gegenseitigen Beeinflussung wären freilich noch zu erforschen.

Die ästhetischen Überlegungen zu Wagners Ideen des Musikdramas zeigen in Italien schon früh ein bemerkenswertes Niveau: die Einsicht, daß Wagner in seinen Werken die Gültigkeit seiner strikten ästhetischen Prinzipien widerlege, wird schon bei der *Lohengrin*-Aufführung in Mailand 1888 vertreten (S. 77) und kehrt auch anderswo wieder (S. 294); die Erfolge des *Rienzi* und des *Tannhäuser* werden in der italienischen Kritik zurecht als Erfolge des Opernkomponisten Wagner vermerkt (S. 201); absolut musikalische Züge, die man mit dem Schlagwort „*Italianità*“ bezeichnet (wie im *Lohengrin* oder *Tannhäuser*) werden zu eigentlichen Erfolgsschlüsseln dieser Werke. Geistesgeschichtliche Strömungen, die in der deutschsprachigen Kritik deutlich zu beobachten sind, (so z. B. die impressionistische Lebenshaltung oder später die Hinwendung zum völkischen Mythos um 1910) sind in der italienischen Wagnerrezeption genauso vertreten: es ist unmöglich, im impressionistischen Verständnis des *Tristan* (Scala 1900, vgl. S. 87 ff.) und in der Ausdeutung des *Parsifal* als völkischem Mythos (S. 49) einen typisch italienischen und keinen gesamteuropäischen Rezeptionstyp zu sehen.

Viele Einzelergebnisse und Hinweise, die sich in Ute Jungs Buch verstreut durch die einzelnen Kapitel finden, lassen sich (wie schon Fellerers Vorwort betont) unter dem Begriff „*Nationalkunst*“ oder „*Nationaloper*“ zusammenfassen. Bedingt durch die aktuelle geschichtliche Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Nationalstaat in Italien und in Deutschland seine Entstehung feierte, war der Begriff des „*Nationalen*“ in der Auseinandersetzung mit Wagner von entscheidender Bedeutung. In Deutschland reißt die Diskussion darüber, ob Wagners Kunst eine nationale Kunst sei bis zum *Parsifal* nicht ab, und offenbar auch in Italien wurde die „*Nationalkunst*“ (oder vielmehr, wie es heute erscheint, ihre Fiktion) eine der Grundkategorien der Wagnerdiskussion. Die Kontroverse italienische Nationaloper contra deutsche Nationaloper wird man jedoch nach der Darstellung Ute Jungs im Wesentlichen zurechtrücken müssen: aus den literarischen Berichten, die sie bringt, geht eindeutig hervor, daß die Kontrahenten der beiden Nationalkünste nicht Verdi und Wagner, sondern Rossini und Wagner hießen. Je deutlicher aber die Argumente der gegnerischen Parteien werden, umso klarer wird es, daß es sich bei dieser unter der politischen Flagge der Nationalität geführten Diskussion eigentlich um eine opernästhetische und schaffenspsychologische Kontroverse handelte, die sich bloß an der Oberfläche als eine politisch-nationale artikuliert. Im idealistisch konstruierten Gegensatz „*Rossini contra Wagner*“ trifft im Grunde genommen die Ästhetik der italienischen (Nummern-) Oper auf die Wagnersche Ästhetik des Musikdramas, oder es steht der Prototyp des naiven Künstlers gegen den überlegt und reflektiert Schaffenden (vgl. Panzacchi, S. 164). (Begrift man die nationale Kontroverse als Streit um zwei künstlerische Idealtypen, so wird es auch klar, warum Verdi sich für eine Gegenfigur zu Wagner nicht verwenden ließ: man brauchte offenbar die zeitliche Entfernung zu Rossini, wie die räumliche zu Wagner, um die Kontroverse im „*Idealen*“ austragen zu können.)

Wie zwiespältig und in heutiger Sicht inhaltslos der Begriff der „*Nationaloper*“ auch erscheinen mag, sie lieferte in der italienischen Wagnerrezeption die Richtschnur zu wesentlichen Einsichten. So war die italienische Kritik schon bemerkenswert früh hellhörig gegenüber jenen Kräften in Wagners Werk, die im Laufe seiner zeitlichen Entfaltung seine zunehmende Ideologisierung bewirkten. Daß diese Qualitäten der Rezeption sich in erster Linie am Beispiel des *Lohengrin*, der *Meistersinger* und des *Parsifal* profilierten, ist kein Zufall: latente Tendenzen dieser Werke wie der Erwartungshorizont der Kritiker trafen hier zusammen. Bereits bei der Mailänder *Lohengrin*-Aufführung 1888 standen in *Il teatro illustrato* deutsche Charakterzüge des Werkes zu Debatte (S. 70), bei der Aufführung der *Meistersinger* 1889 sprach die *Gazetta*

piemontese von „deutschen Individuen“, vom „deutschen Milieu“ und vom deutschen Leben im Werk. Wenn bei den Antiwagnerianern die angeblich typisch deutsche Komik des Werkes ein Argument gegen die Aufführung in Italien bildete (S. 79), so deutete wiederum die wagnerianische Kritik (vgl. Filippi, Mogavero S. 224 ff.) die visionäre Aussage der *Meistersinger* ganz im Sinne des gegenwärtigen liberalen Nationalstaates, worin sich die Besten aus Adel und Bürgertum zur neuen Kunst vereinigen sollten. Nach der zeitlichen Entfaltung der Ideen der konservativen Revolution sprach Spiro 1901 von der „nordischen Barbarenkraft“ der C-dur-Schlüsse im Werk, die auf die Mittelmeervölker zunehmend imponierender wirke. Für solche eindeutig ideologisch akzentuierten Züge der Rezeption waren einige Kritiker bereits bei der Bestandsaufnahme über Wagners Wirkung nach dessen Tode (1883) auffallend empfindlich; der Nekrolog von Edvard (oder Edward? die Namensschreibung im Buch ist nicht einheitlich!) im *Mondo artistico* (S. 163) sah klare Parallelen zwischen Bismarcks Reichsgründung und Wagners künstlerischen Hegemonieansprüchen; d'Arcais' überlegene Reflexionen (S. 167-68) stellten die politischen, philosophischen und sozialen Implikationen von Wagners Werk bereits 1883 in eindeutigen Zusammenhang mit der „Oberhoheit Deutschlands“. Nach der Lektüre solcher Zeugnisse scheint es unwahrscheinlich, daß der italienische Nationalismus für den öffentlichen Erfolg Wagners in Italien ohne Belang gewesen wäre, wie die Verfasserin behauptet (S. 32). Das Problem der „apertura europea“, die Tendenz zur Überwindung des nationalistischen Prinzips in der Kunst, war in Italien wohl die Kehrseite jenes Irredentalismus, der wenig später zu Parlamentsdebatten über die Fremdbeeinflussung der italienischen Kunst durch Wagner führte (vgl. S. 365). Die billige antiwagnerische Agitation, die mit geschickter Umkehrung des Spießes, mit Wagners „Italienfeindlichkeit“ in der Musik argumentierte, (und ihm deutsche Melodielosigkeit vorwarf!) gehört in die trivialisierten Bereiche ein und desselben Problems. Die wirkliche Problematik der Fremdbeeinflussung, d. h. der erdrückenden musikalischen Gegenwart Wagners, der sich kaum einer der Zeitgenossen zu entziehen vermochte, zeigte sich gerade in Verdis Reaktion auf sein *Lohengrin*-Erlebnis in Bologna, die keineswegs als künstlerische Eifersucht auf den Erfolg Wagners zu deuten ist (S. 29), sondern als schöpferische Krise, hervorgerufen durch Wagners Einfluß, dem sich Verdi entziehen mußte, wollte er seine künstlerische Eigenständigkeit behaupten.

Neben dieser vom nationalistischen Gedankengut geprägten Sparte der italienischen Wagnerrezeption fördert Ute Jungs Darstellung eine Fülle kritischer Erkenntnisse zu Wagners Werk zutage, von deren Existenz man bis heute noch wenig bis gar nichts gewußt hat. Viele nehmen Ergebnisse der jüngsten Forschung voraus. So ist man erstaunt, die richtige Analyse des musikalischen Stils im *Lohengrin* schon bei Angelo Gubernatis (S. 153) anzutreffen; daß Luigi Manzini parallel zu Wagners Ideen ebenfalls Theorien zum Gesamtkunstwerk entwickelt hatte (S. 321), rückt diesen Theoretiker in ein neues Licht. Luigi Torchi (S. 192) und Giovanni Nascimbeni haben schon vor Jahrzehnten das sexuell Emanzipatorische in Wagners Werk als Auswirkung des „Jungen Deutschlands“ erkannt; daß Wagners dauerhafteste Wirkung auf dem musikalischen Gebiet zu erwarten sei, hat einer seiner hellsten Kritiker, d'Arcais (S. 168) bereits 1883 behauptet. Erstaunlich sind die literarischen Parallelen, die 1890 Luigi Torchi zu Wagners epischem Stil gefunden hat (S. 282-83); die Rezension des Bayreuther *Tristan* 1889 aus der Feder von Gustavo Macchi, setzt den musikalischen Stil Wagners, (dessen Beziehungsreichtum vom Hörer intellektuelle Arbeit fördere) in Beziehung zum Romanstil Zolas und der Brüder Goncourt. Die Verfasserin spricht zwar in diesem Zusammenhang von der „*Verkennung der Tatsachen*“, wenn Torchi die Wurzeln der Wagnerschen Dichtung im Roman und Epik suche, jedoch kein Geringerer als der intime Wagnerkenner Thomas Mann hat in seinem Aufsatz (*Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933) die Parallele zwischen dem französischen Roman und Wagners Musikdrama aufgestellt. – Eine erstaunliche Erscheinung in der italienischen Wagnerkritik ist die allerdings etwas obskure Gestalt des S. Pennisi de Calanna (im Buch durchgehend als Pennisi geschrieben), eines „sizilianischen Musikers“, der im Jahre 1876 nach der Berliner Erstaufführung des *Tristan* in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung in deutscher Sprache (!) bemerkenswert tief sinnige und kompetente Einsichten zu Wagners Kunst geäußert hat. Ich gestehe, daß ich einen ausführlichen Kommentar zur Person dieses Kritikers dringend gewünscht hätte, da er bis dato ein völliger Anonymus ist und seine Unauffindbarkeit in den Nachschlagewerken den Verdacht aufkommen läßt, daß es sich bei Pennisi um einen (unter Pseudonym schreibenden) deutschen Wagnerapostel handelte. Die wenigen Spuren, die auf

eine reale Existenz eines Pennisi de Calanna hindeuten könnten, fand ich in Glasenapps Wagnerbiographie (1.-3. Aufl., Bd. 6, S. 584 berichtet vom Besuch Wagners in Palermo bei einem Grafen Pennisi) und in Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* (Bd. 8, 1881; S. 439. Nachweis einer Liedkomposition mit Klavierbegleitung), wobei freilich die Möglichkeit eines Pseudonyms ebenfalls nicht auszuschließen ist.

Daß die Rezeptionsforschung noch eine junge Sparte der Musikwissenschaft ist, scheint nicht zu verhindern, daß sie allmählich zu einer wahren Mode auf dem Felde wissenschaftlicher Betätigung wird. Von positivistischen Ansätzen abgesehen, fehlt es jedoch bis jetzt an gründlicher Reflexion darüber, wie ihre Methoden in der Musikwissenschaft sein könnten, um fundierte und vor allem brauchbare Resultate zu liefern. An diesem Mangel an methodischer Reflexion leidet auch das Werk Ute Jungs; ihr selbstgestellter „Totalitätsanspruch“ (S. 13) und ihre spätere Unterscheidung zwischen oberflächlicher und „tieferer“ Rezeption (S. 307) verateten eine theoretische Unsicherheit, die sich freilich nur durch die Einschränkung der Arbeit auf eine Sparte der italienischen Wagnerrezeption hätte vermeiden lassen. Der Versuch, die Wirklichkeit „so wie sie war“ in ihrer Totalität zu erfassen, führt in dem Buch zu einer sträflichen Vernachlässigung der Zeitdimension, die einzig zur Erhellung historischer Zusammenhänge tauglich gewesen wäre. So sind z. B. in der Analyse der *Tristan*-Rezeption geschichtlich weit auseinanderliegende Zeugnisse zueinander in Beziehung gebracht und miteinander verglichen, ohne daß es dabei klar werden könnte, wie sich das *Tristan*-Bild in Italien im Laufe der Zeit wandelte. Gleiches geschieht bei der Besprechung der *Meistersinger*: hier stehen neben Stimmen der Wagner-Zeitgenossen (Filippo Filippi und A. Mogavero S. 224), die das Werk im Sinne des bürgerlichen Liberalismus als die Vereinigung von Adel und Bürgertum feiern, Barillis Äußerungen aus dem Jahre 1931, in denen er vom ästhetischen Standpunkt der Neuen Sachlichkeit und des Futurismus gegen das „vor Arbeit strotzende Werk“ mit dem nichtssagenden Sujet polemisiert. Anstatt den historischen Kontext dieser Stimmen zu sehen, stellt die Verfasserin in ihrem verständlichen Eifer, Wagner gegen unsachliche Polemik zu verteidigen, allen Ernstes die Frage, ob Barillis Feststellung des „infantilen Vorwurfs“ in den *Meistersingern* nicht ebenso für Mozart und damit für die Oper schlechthin zuträfe? Wichtiger als diese rhetorische Frage wäre wohl die Einsicht gewesen, daß die *Meistersinger* in Italien anscheinend grundsätzlich anders verstanden wurden als in Deutschland: während sie hier immer mehr zum Zugstück der bürgerlichen Selbstverherrlichung wurden, spürte man in Italien eher ihre nationale Bedingtheit und hob deshalb mehr die zeitlose „umanità“ des Sujets als sein Deutschtum hervor. – Im Kapitel über die Problematik des Dichter-Komponisten Wagner (S. 280 ff.) stehen idealistische Deutungen neben pantheistischen und naturalistischen Stimmen, die sämtlich nur aus dem historischen Kontext verständlich wären. Es wird besonders in diesem Teil der Arbeit augenfällig, daß es nicht gleichgültig sein kann, wer, was und wann über Wagner als Dichter gesagt hat, will man sich nicht in der Konstruktion irrealer Kontroversen erschöpfen. Gleiches gilt für die Darstellung der italienischen Auseinandersetzung mit dem Gesamtkunstwerk (S. 318 ff.): hier wäre eine Analyse des geschichtsphilosophischen Bildes der italienischen Opernästhetik am Platze gewesen, um zu sehen, daß hinter der angeblich nationalen Kontroverse in Wahrheit die Auseinandersetzung der italienischen Opernästhetik mit dem deutschen Musikdrama steht.

Diese Ausklammerung der Zeitdimension in der Analyse äußert sich konsequenterweise darin, daß in dieser Untersuchung keine Einordnung der Zeugnisse in die Geistes- und Kulturgeschichte stattfindet. Versteht man unter der Analyse von Rezeptionsdokumenten in erster Linie einen Denkvorgang, der sie auf ihren Begriff bringt, so bleibt uns dies die Verfasserin weitgehend schuldig. Besonders im Laufe der Analyse der Äußerungen zum *Ring*-Mythos (S. 230 ff.) vermißt man die Kommentare, die den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Stimmen erhellen könnte. Gerade in diesem Kapitel finden sich außerordentlich viele Rezeptionskonstanten, deren Herausarbeitung für ein Gesamtbild vonnöten wäre. So stehen z. B. neben Vertretern des bürgerlichen Idealismus (d'Arcais, S. 231) darwinistisch-evolutionistische Deutungen (Torrefranca, S. 232) und Stimmen, die im Werk Aspekte erkennen, welche dem Gedankengut des Vitalismus entspringen (Gavazzeni, Mila, S. 234). Auffallend ist, wie die Verfasserin gerade in diesem Kapitel völlig im Gedankengefüge des kritisierten Gegenstandes verharrt; für sie gilt zweifelsfrei, daß Wagner im *Ring* einen Mythos von „allgemein-

gültiger Aussagekraft“ gestaltet habe. Wer das Kunststück versucht, Mythos durch Mythos zu kritisieren, kann nicht hinterfragen, welche psychologische und gesellschaftliche Inhalte in Wagners *Ring* Gestalt annahmen und wie man diese rezipiert hat. So sieht die Verfasserin in der außerordentlich zeittypischen Stellungnahme Guido Manacordas (S. 233-234), die die Allgemeingültigkeit des Mythos hervorhebt und ihn damit gleichsam außer Diskussion stellt, ihren eigenen Standpunkt bestätigt.

Diese Abstinenz an Kritik und Hinterfragung wird im *Parsifal*-Kapitel des Buches virulent. Hier übernimmt die Verfasserin unreflektiert irrationalistische Äußerungen von Chamberlain (S. 247) und die Lorenz'sche Ideologie der „*heroischen Religion*“ (S. 252). Das Problem der romantischen Kunstreligion, die wesentliche Einsichten in das Werk vermitteln könnte, bleibt unerörtert. Überhaupt wäre zu fragen, ob die Deutung Torrefrancas (S. 249), der im *Parsifal* die Idee der *Umanità* hervorhebt, tatsächlich eine „*Überlagerung des religiösen Dramas mit ästhetischen Elementen*“ (S. 248) sei, oder ob sie nicht viel mehr im Jahre 1914, zu einem Zeitpunkt, als das Werk bereits weitgehend zum Zugstück der konservativen Revolution geworden war, die einzig mögliche progressive Deutung darstellte, nämlich die expressionistische. Nimmt man in Italien allgemein eine etwas größere Wirklichkeitsnähe der Kunstbetrachtung an, so ist es nicht verwunderlich und schon gar kein „*Irrglauben*“ (S. 252), wenn viele Stimmen dem *Parsifal* einen bedenklichen Quietismus bescheinigen. (Vgl. Fici, S. 259.) Das Kapitel über *Parsifal* ist gerade ein Paradebeispiel dafür, wie wenig man bei der Untersuchung der Wagnerrezeption auf Ideologiekritik verzichten kann. Freilich, wenn man im allgemeinen über „*Verflachungstendenzen des modernen Intellektualismus*“ (S. 499) oder vom „*schwankenden Boden der Ideologiekritik*“ spricht (S. 53), versperrt man sich selbst den Weg zur Einsicht. Dabei sind selbst unter den älteren Stimmen zur Wagnerrezeption in Italien einzelne laut geworden, die schon um die Jahrhundertwende eine ideologische Auseinandersetzung mit Wagner und mit der Bayreuther Ersatzreligion gefordert haben. Bastianellis und Borsis Äußerungen zu *Parsifal* (S. 52), die Stimmen zum Deutschtum der *Meistersinger* (S. 78-80), de Slop's Meinung zu den christlich-sozialen Tendenzen in Bayreuth (S. 301) sprechen eine deutliche Sprache; selbst ein so konservativ eingestellter Kritiker wie d'Arcais trat für eine spontane, vom ideologischen Ballast befreite Rezeption Wagners ein (S. 80). Man kann der Verfasserin bestenfalls nur Naivität bescheinigen, wenn sie sich darüber wundert, daß zu Zeiten des *fascismo* in Italien eine deutliche Affinität zu den mythischen Werken Wagners bestand (S. 451-53); ihre Unbefangenheit gegen ideologische Tendenzen der zitierten Literatur äußert sich u. a. auch darin, daß von der neueren deutschen Wagnerliteratur außer Chamberlain und Lorenz lediglich Karl H. Wörner zitiert wird. Ein sich voraussetzungslos gebender, unkritischer Standpunkt gegenüber einem geschichtlich so virulenten Phänomen wie es Wagners Kunst war, muß schlechthin das Wesentliche verfehlen, ebenso wie eine a-historische Methode angewandt auf einen eminent historisch bedingten Stoff.

DISSERTATIONEN

KÁROLY CSIPÁK: *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. Diss. phil. FU Berlin 1975.*

Die Arbeit geht Eislers Versuchen nach, die Zwiespältigkeit des Begriffs „Volkstümlichkeit“ kompositorisch zu überwinden. Ausgangspunkt ist Eislers Forderung nach leichtfaßlicher Musik, einer „neuen Einfachheit“ in der Kunst, die allerdings nicht allgemeingültig, sondern auf die ästhetischen Erfahrungen und Bedürfnisse des Proletariats zugeschnitten sein soll. Der ihr zugrunde liegende Begriff von Volkstümlichkeit ist jedoch nur scheinbar unproblematisch. Sobald nämlich die Frage nach der „Nützlichkeit“ einer Musik für die Arbeiterklasse ernsthaft gestellt wird, zeigt es sich, daß die praktischen Kriterien, die die Fungibilität solcher Musik betreffen, mit den musikalischen eng verbunden sind. Auch Musik für ausdrücklich politische Zwecke muß, soll sie ihre Aufgabe erfüllen, musikalische Qualitäten aufweisen und darüber hinaus bestimmte Charaktere aufstellen, die zu der ihr zugeordneten sozialen Funktion passen. Eine Übernahme stereotyper Formen und Ausdruckslagen der populären Musik wäre für ihre Zwecke nicht nur ungeeignet, sondern widerspräche ihnen sogar. Die Frage aber nach der kompositorischen Qualität einer Musik für Arbeiter zieht diese Musik in den Zusammenhang der musikalischen Tradition hinein, und dies um so mehr, wenn der Komponist einer Richtung wie der Wiener Schule entstammt, die sich besonders emphatisch zur Überlieferung bekennt. Die Möglichkeit volkstümlicher Musik ist daher für Eisler an die doppelte Bedingung gebunden, die im Geschichtsprozeß ausgebildeten kompositorischen Kriterien zu befolgen und zugleich aus dieser Befolgung die Kraft zu ziehen für kompositionstechnische Lösungen, die im Interesse einer veränderten sozialen Funktion den traditionellen Lösungen in vielem widersprechen. Eisler hat also bei seiner Konzeption volkstümlicher Musik zwischen zwei Gegensätzen zu vermitteln: der äußersten Sinnfälligkeit, wie sie beispielsweise der Trivialmusik eignet, und der handwerklichen Strenge der sich mehr und mehr vom öffentlichen Musikleben abwendenden Kunstmusik.

Diese Problemstellung schrieb der Dissertation ihre Methode vor. Anhand von Analysen werden kompositorische Sachverhalte beschrieben, denen Haltungen, Tendenzen und schließlich bewußte Intentionen entnommen werden können. Ein solches Verfahren ist immanent und subjektivistisch, weil es der Bemühung entspringt, im Umkreis der Anschauungen und Absichten des Komponisten zu verbleiben. Bei einer Musik, in der sich die gesellschaftlich-politischen Zielsetzungen so eng mit den musikalischen Sachverhalten verschränken, führte das, durch die notwendige Verbindung musikwissenschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Untersuchungen, zu einer interdisziplinären Anlage der Arbeit.

Die Dissertation gliedert sich in drei Teile: eine ungefähr chronologische Reihe von Analysen, die, beginnend mit der Klaviersonate op. 1 und endend mit den *Ernsten Gesängen*, an charakteristischen Werken die Entwicklung des Eislerschen Volkstümlichkeitsbegriffs darzustellen versucht; dazwischen sind zwei Exkurse eingefügt: der erste behandelt Eislers Verhältnis zur Autonomie-Ästhetik, der zweite versucht eine Explikation des Begriffs der „Dummheit in der Musik“.

Als Ergebnis der Arbeit kann man theseenhaft sagen: Eisler hat den Anspruch auf die Autonomie der Musik nie völlig aufgegeben und ihn in seinen späteren Jahren, in Anlehnung an Brecht, in der Idee des „Spaßes“ modifiziert wieder geltend gemacht. Die Werke der Klassiker, das „bürgerliche Erbe“, sind für ihn die Grundlage jeder wahren musikalischen Kultur und daher die, in weiter Ferne liegenden „Ziele der Volkstümlichkeit“. Eislers eigene Werke nehmen demgegenüber eine vermittelnde Stellung ein zwischen dem gegenwärtigen Musikleben, das durch die tiefe Entfremdung zwischen der Mehrheit der Menschen und den musikalischen Meisterwerken geprägt ist, und einem zukünftigen, in dem der Zugang zu diesen Werken allen Menschen offen sein soll. Seine Musik ist, wie das von ihm vertretene Gesellschaftssystem,

transitorisch – für sie gilt die Kategorie der *Vorläufigkeit*, das heißt, in ihr sind die Kriterien der überlieferten Musik aufbewahrt, aber durch die Rücksichtnahme auf praktische, auch musikalisch-volkspädagogische Zwecke in einer Form, die das Risiko dieser Musik ausmacht. Im Unterschied zu den „bürgerlichen“ Komponisten, die sich unter Abblendung aller bewußten gesellschaftlich-politischen Aspekte ihrer Tätigkeit hauptsächlich auf die Lösung musikalischer Probleme konzentrieren, setzt Eisler seine Musik der Gefahr der Hinfälligkeit aus.

Die Dissertation ist als Band 11 der „Berliner musikwissenschaftlichen Arbeiten“ im Verlag Katzbichler, München, erschienen.

MICHAEL KOPFERMANN: *Beiträge zur Musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens. Diss. phil. FU Berlin 1975.*

Die Arbeit besteht hauptsächlich aus drei Kapiteln, die zwei detaillierte Einzelanalysen, und zwar des 1. Satzes der Klaviersonate op. 101, und der langsamen Einleitung und der Durchführung des 1. Satzes des Streichquartetts op. 130, sowie einen Versuch bieten, die methodische Grundlage in Umrissen zu bezeichnen. Die Arbeit ist der Theorie Rudolph Rétis in besonderer Weise verpflichtet. Die Analysen sind ausführlicher, und vielleicht genauer, als bisher zu erreichen war. So werden z. B. auf fast zwanzig Seiten die ersten beiden Takte des Klaviersonaten-Satzes analysiert, mit einem Resultat, mit einem Resultat, welches ermöglicht, weitreichende Zusammenhänge in der Exposition des Satzes bereits hier zu erkennen.

Die Untersuchungen zeigen, daß der überkommene, traditionelle „Apparat“ der Kategorien und musikanalytischen Darstellungsweisen in vielleicht bisher kaum erwartetem Maße untauglich ist, um durch ihn im analytischen Verfahren zur Sprache zu bringen, wie die zur Rede stehende Musik formal gefügt sei, weitgehend untauglich damit auch zu dem Zwecke, mit seiner Hilfe kategorial: entsprechend einer optimalen Möglichkeit des Weges zu analysieren, den die musikalische Vorstellung im formalen Vollzuge einzuschlagen willens sein kann oder willens ist. Es entsteht die Aufgabe, die Analyse anders aufzubauen, damit sie, nach Möglichkeit, das Hören nicht beirrt. . . . Das Unzureichende des traditionellen „Apparats“ zeigt sich an den elementarsten Punkten. Man kann mit der Frage der Oktav-Identität beginnen, um dies zu bezeichnen. Der Unterschied zwischen Oktav und Doppeloktav, wie er offenbar, konstitutiv für die Faßlichkeit, kompositorisch genutzt wird, betrifft nicht nur einen, vermeintlich geringfügigen, „Klangunterschied“, sondern die Konstitution der Harmonie nach ihrer gesetzmäßigen Weise. Einfache Oktaven können eine paradoxe Art von „Dissonanz“, die ich *Quasi-„Dissonanz“* nenne, anzeigen, welche ohne sie nicht ebenso bestehen würde. . . . Die Einbeziehung der Oktav-Unterschiede hat ihren Belang für die Analyse keineswegs in einem isolierten Aspekt, sondern vielmehr dürfte die Erkenntnis der Weise der „Bewegung“ die Einbeziehung geradezu gebieten: Kontrapunkt, Form und sogar der Rhythmus – damit haben, anscheinend in fundamentaler Beziehung, die Oktav-Unterschiede zu tun. Um diesen Zusammenhang durchsichtiger werden zu lassen, sind Fragen der musikalischen Logik zur Sprache zu bringen; womit zum Teil bei den Oktav-Unterschieden eingesetzt werden kann. . . . Von der Frage der Oktav-Identität angefangen, erweist sich die Unzulänglichkeit des traditionellen „Apparats“ überall auch dort, wo er sich als scheinbar gut gesichertes Instrument des analytischen Vorgehens anbietet. So z. B. dort, wo es den Begriff und die Art der näheren Bestimmungen der Kadenz und der Modulation angeht. Zum „Ergebnis“ der Arbeit gehört der Aufweis, daß das Verhältnis von Chromatik und Diatonik, grundfalsch eingeschätzt in der traditionellen Theorie, anders zu denken ist, als sich aus dem traditionellen Begriff und der traditionellen Art der näheren Bestimmungen der Kadenz und der Modulation im Ansatz ergibt; es ist hauptsächlich die Form, an der sich der Fehler weist. . . . In der Untersuchung der Beethovenschen Sätze führt es zu einem gewissen Erfolg, sich eines Mittels zu bedienen, durch das sich die „Symmetrie“ zum Ausdruck bringen läßt (wenn auch nur in einfachen Diagrammen), und wie es nachweislich von Schönberg in ähnlicher Form beim Komponieren verwendet worden ist: schematische, charakteristische Tonaufstellungen in gegeneinanderlaufenden Tonreihen, die die „chromatische Totale“ zur Geltung bringen (ein Unterschied zu den von Schönberg verwendeten Tonaufstellungen liegt darin, daß die „chromatische Totale“ nicht stets voll eingetragen ist, sondern

Lücken gelassen werden). . . . So fällt auf das Verhältnis von Form und Harmonie ein neues Licht. Durch die genannten Bedingungen und Verhältnisweisen der Form, von harmonieräumlicher und insofern transformatorischer Art, scheint die Variation auch im Sonatensatz ihren Eingang gefunden haben zu können. Was durch Erwin Ratz in seinen Ausführungen zum Abschnitt der Takte 35 bis 64 aus dem zweiten Satz des Streichquartetts in *f*-moll, op. 95 bezeichnet worden ist (Ratz, *Formenlehre*, 3. Auflage, S. 198), gibt es vergleichbar auch in der Durchführung des ersten Satzes aus dem Streichquartett in *B*-dur, op. 130; auffallend kehrt sich hervor, daß die Variation und der variierte Abschnitt genau gleich lang sind: ein einfaches Anzeichen des komplizierten Sachverhaltes, daß Stück um Stück genau mitzuhören oder mitzudenken sei. . . Ohne eingehende Beobachtung der harmonischen Bestimmung, verschränkt mit der metrischen, gemäß der Räumlichkeit der Bewegung dürfte sich der Erkenntnis der Komplexion von der harmonischen Seite oder von der metrischen Seite, jedenfalls in der Musik Beethovens, eine gründliche Behinderung entgegenstellen. Daß das „*vertikale Maß*“ – allenthalben – entschieden bis unter die Schwelle des Halbtons herabreicht, dazu, als einer mit Bezug auf die Harmonie zu formulierenden Bedingung, gibt es das Analogon auch in der Metrisierung. Dies Analogon ist in erstaunlicher Kohärenz der Verbindung der harmonischen mit der metrischen Bestimmung realisiert zu finden; wo ich es nachweisen konnte, zeigen sich die Oktav-Unterschiede als konstitutiv. Die gewohnten Vorstellungen von der Bedeutung des Taktmeters reichen nicht aus oder sind irreführend. . . . Der Befund führt weiterhin zur Feststellung, daß die Takte 1 bis 24 des Satzes (d. h. des 1. Satzes der Sonate op. 101) eine Vergrößerung der Takte 1 bis 4 im genauen Maßstabe 6 : 1 sind, und kann umgekehrt von daher gestützt werden.

Die Arbeit ist als Band 10 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Katzschichler, München, erschienen.

ALBRECHT RIETHMÜLLER: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1974.*

Die in jüngster Zeit verstärkte Aufmerksamkeit, die marxistischen Theoremen zuteil wird, ließ es geboten erscheinen, ein altes erkenntnistheoretisches, ästhetisches und musikästhetisches Problem erneut aufzugreifen: den Gedanken der Musik als Abbild der Realität in der spezifisch marxistischen Fassung der von Lenin allgemein begründeten und später auf die Kunst übertragenen „*dialektischen Widerspiegelungstheorie*“. Im Mittelpunkt der Untersuchung, die von der Art des Themas her einen Musikwissenschaft und Philosophie zusammenschließenden Doppelansatz erfordert, steht die Frage, inwiefern behauptet werden kann, Musik bilde Realität ab, das heißt, es werden am Leitfaden der dialektischen Widerspiegelungstheorie zum einen der Abbildcharakter der Musik, zum anderen die Beziehung von Musik und Realität erörtert.

In der Arbeit geht es darum, die grundlegenden theoretischen Gesichtspunkte des Widerspiegelungsgedankens in der Musik zu entwickeln und dabei immer wieder auf die historischen Voraussetzungen der einzelnen Aspekte zurückzugreifen. Aus verschiedenen methodischen und sachlichen Erwägungen heraus schien es geboten, das ästhetische Werk Georg Lukács' und speziell das Musikkapitel aus seiner Fragment gebliebenen *Ästhetik* ins Zentrum der Behandlung zu rücken. Denn es fehlen einerseits theoretische Abhandlungen über die musikalische Seite des Widerspiegelungsgedankens, andererseits unternahm Lukács als erster den Versuch, ein marxistisch-ästhetisches System auf der Widerspiegelungstheorie aufzubauen, in dem die Musik notwendig einen gebührenden Platz einnehmen mußte.

Im ersten Teil: „*Möglichkeiten einer Beziehung von Musik und Realität*“ wird zunächst an Hand einer Analyse der Begriffe *μίμησις*, imitatio (Nachahmung), Ausdruck und Intonation das Feld abgesteckt, in dem von einem Abbildcharakter der Musik gesprochen werden kann. An Beispielen von der griechischen Antike bis zu Arnold Schönberg wird aufgewiesen, in welch mannigfachen Schattierungen der Abbildcharakter sowohl in ästhetischer wie konkret musikalischer Hinsicht anzutreffen ist. Um sich der musikalischen Seite der Widerspiegelungstheorie zu nähern, reicht es indessen nicht aus, nur den Abbildcharakter hervorzuheben, son-

dern es muß ebenso das Objekt der Abbildung, die Realität, in den Blick rücken. Dabei ergibt sich das schwierigste und am meisten verwirrende Problem: Was ist unter Wirklichkeit zu verstehen, sofern sie der Musik Vorbild sein soll? Im Anschluß an sechs von Friedrich Bassenge aufgestellte Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit wird versucht, den Fundierungszusammenhang zwischen Musik und Realität herzustellen, und zwar an Hand des materiellen Substrats der Musik, ihrem Material, der musikalischen Produktion, Rezeption und Kommunikation. Die Vieldeutigkeit des Wirklichkeitsbegriffs und die Spannung zwischen ‚objektiver‘ und ‚gesellschaftlicher‘ Realität wird für die auf den ästhetischen Bereich übertragene Widerspiegelungstheorie zu einem Dilemma. Sofern sie sich auf das Lenin'sche erkenntnistheoretische Modell stützt, ist sie auf die objektive Realität fixiert; dies führt, konkret auf die Musik bezogen, leicht zu einer Vereinseitigung der Abbildbeziehung auf Naturlaute, Tonmalereien und dergl., weil anders die objektive Realität in die Musik nicht Eingang zu finden scheint. Ist die musikalische Widerspiegelungstheorie dagegen bestrebt, die gesellschaftliche Wirklichkeit in die Abbildung miteinzubeziehen, ohne die objektive Realität als Abbildobjekt preiszugeben, und erkennt sie, daß mit Naturlauten und Tonmalereien kein ästhetisches Prinzip für die Musik gefunden ist, dann bietet sich für die Musik als bester Ausweg der von Lukács befolgte an, den Widerspiegelungsprozeß zu verdoppeln.

Ehe im zweiten Teil: „*Dialektische Widerspiegelungstheorie und Musik*“ auf diese Verdoppelung der Abbildung eingegangen wird, wird exemplarisch an einzelnen Schriften von Lukács versucht, die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelungstheorie nachzuzeichnen, die im wesentlichen darin besteht, historische Formen des Abbildgedankens in der Ästhetik mit den erkenntnistheoretischen Grundsätzen Lenins in Übereinstimmung zu bringen und so in neuer Sicht erscheinen zu lassen, wobei Hegel für Lukács eine Schlüsselstellung einnimmt, obwohl gerade Hegel dem Abbildcharakter der Kunst fernsteht. Die neue Sicht der Widerspiegelungstheorie ist vor allem in dem Anspruch dokumentiert, die Abbildung dialektisch zu fassen; an den Bezügen von Erscheinung und Wesen sowie Inhalt und Form wird dieser Anspruch zu überprüfen versucht, während für die Bestimmung dessen, was ein Bild (im Unterschied zu einem Trugbild) ist, in der Untersuchung auf Platon zurückgegriffen wird.

Indem Lukács in der Musik kein gegenständliches Vorbild finden kann, ist er gezwungen, die Abbildung zu verdoppeln. Musik ist Mimesis (Widerspiegelung) der menschlichen Innerlichkeit als solcher (der Gefühle, Empfindungen); dieses Objekt der Musik wird als gesellschaftliches Produkt begriffen und ist seinerseits Mimesis der objektiven Realität. Aus dieser gedanklichen Konstruktion sowie aus der Tatsache, daß die Widerspiegelungstheorie am Primat des Inhalts vor der Form festhält, folgt für die Fragestellung des abschließenden kürzeren dritten Teils: „*Zur Konkretisierung der musikalischen Widerspiegelung*“, daß die musikalische Hermeneutik eher als formal-analytische Methoden geeignet ist, die Widerspiegelungstheorie traditioneller Ausprägung, die mit Lukács gewissermaßen ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht hat, an den Gegenstand Musik selbst näher heranzuführen.

Die Arbeit erscheint im Frühjahr 1976 im Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, als Band XV der „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“.

Im Jahre 1975 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Károly CSIPÁK: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. – Michael KOPFERMANN: Beiträge zur Musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens.

Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft. Erdoğan OKYAY: Melodische Gestaltelemente in den türkischen „Kırık hava“.

Berlin. Technische Universität. Martin ZENCK: Musik als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos.

Institut für Bildungs- und Gesellschaftswissenschaften. Gerhard BEIER: Zur Rolle des Instrumentalspiels im musikerzieherischen Prozeß der Primarstufe. Analyse – Kritik – Didaktische Konsequenz.

Dortmund. Pädagogische Hochschule. Wolfgang GRAETSCHEL: Theorie und Praxis im musikerzieherischen Wirken Josef Mainzers.

Erlangen. Peter HAMANN: Die frühe Kammermusik Ermanno Wolf-Ferraris.

Frankfurt a. M. Hans Michael BEUERLE: Untersuchungen zum historischen Stellenwert der a cappella-Kompositionen von Johannes Brahms. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik. – Gisela PROBST: Robert Schumanns Oratorien. – Susanne VILL: Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Mahlers.

Freiburg i. Br. Wachtang KORISHELI: Die Entstehung und Geschichte der vierhändigen Klaviermusik bis zu Schubert und seinen Zeitgenossen.

Göttingen. Brigitte SYDOW: Untersuchungen über die Klavierlieder M. P. Mussorgskijs.

Graz. Sigrid KLEINDIENST: Die mehrstimmigen Vertonungen der Improperien. Ein Beitrag zur Entwicklung der kirchlichen Gebrauchsmusik. – Lilian PUTZ: Die Tonsymbolik im Madrigalwerk von Giovanni Croce.

Hamburg. Christiane JACOBSEN: Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms. Dargestellt an Parallelvertonungen. – Wolfram WINDSZUS: Georg Friedrich Händel. *Aci, Galatea e Polifemo, Cantata, Acis and Galatea, Masque*, sowie die zweisprachige Fassung von 1732, *Serenata*. Edition und Kritischer Bericht.

Heidelberg. Werner JAKSCH: H. I. S. Biber, *Requiem à 15*. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse. – Hermann JUNG: Die *Pastorale*. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. – Gunther MORCHE: *Muster und Nachahmung*. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik.

Köln. Gisela BEER: *Orgelbau Ibach 1794–1904*. – Hans-Reinhard BIOCK: Zur Intonationsbeurteilung kontextbezogener sukzessiver Intervalle. – Christoph Andreas von IMHOFF: Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970). – Friedemann MILZ: *A-cappella-Theorie und musikalischer Humanismus bei Eduard Grell*. – Rosina

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

SONNENSCHMIDT: Bhairavi-rāgini. Studien zu einem nordindischen Melodietyp. – Stefanie TILTMANN-FÜCHS: Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester. Studien zum Wort-Ton-Verhältnis. – Klaus VELTEN: Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses. – Rudolf VOGLER: Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ unter der redaktionellen Leitung von Bartholf W. Senff (1843–1900).

Köln. *Pädagogische Hochschule*. Endre HALMOS: Die musikpädagogische Konzeption von Zoltán Kodály im Vergleich mit modernen Lehrplantheorien. – Gertraud REINHARD: Leistungsmotivation und Kausalattribution im musikalischen Bereich.

München. Rose BALASCH: Versdeklamation bei Machaut. – Marianne DANCKWARDT: Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart. – Konrad RUHLAND: Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert. – Manfred Hermann SCHMID: Mozart und die Salzburger Tradition.

Münster. Wolfgang APPELHANS: Die volkssprachigen Sequenzen des „Böddeker Gebetbuches“. Studien zu Tradition, Herkunft und Sangbarkeit des Codex PA AV 224. – Reinhard SKUPNIK: Der hannoversche Orgelbauer Christian Vater 1679–1756.

Münster. *Pädagogische Hochschule*. Dorothea HEMMING: Die Musikschule. Zur Geschichte ihrer Entwicklung. – Karl HÖRMANN: Studie zur Motivation im Musikunterricht. – Rudolf NYKRIN: Grundlagen schülernaher Curriculumentwicklung im Bereich musikalischer Erziehung. – Mechtild von SCHOENEBECK: Zur Entwicklung der Musikerziehung in der DDR. – Barbara TÖBBEN: Die Musikerziehung vorschulpflichtiger Kinder in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Saarbrücken. Rudolf-Dieter KRAEMER: Musik seit 1950 und ihr Niederschlag in der musikdidaktischen Literatur.

Tübingen. Frieder REMPP: Die musiktheoretischen Traktate des Vincenzo Galilei.

Wien. Leo DORNER: Studien zu den „formalen“ Grundlagen des tonalen Systems. – Veronika GUTMANN: Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert. – Uwe HARTEN: Carl Debroy van Bruyck (1828–1902). Leben und Wirken als Musikschriftsteller. – Rosemarie HILL: Alban Berg: Leben und Wirken bis zur Uraufführung des Wozzeck. – Ulrike HOFMANN: Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. – Elisabeth URBANEK: Giovanni Valentini als Messenkomponist. – Robert WOLFMAYR: Untersuchungen zur lamaistischen Kultmusik.

Würzburg. Gerhard DODERER: Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen anhand des MS 964 der Biblioteca Pública zu Braga.

Zürich. Toni HAEFELI: Geschichte der IGM 1922–1972. – Aloys KOCH: J. G. E. Stehle (1839–1915) und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der Caecilianischen Reform. – Andreas WERNLI: Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634).

BESPRECHUNGEN

Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 251 S.

Zum 70. Geburtstag von Konrad Ameln war eine Faksimile-Ausgabe der *Neuen deutschen geistlichen Gesänge* Georg Rhau (1544) erschienen, die dem Musikwissenschaftler und Hymnologen und seinem ausgeprägten Engagement für evangelisches Kirchenlied und evangelische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts gleichermaßen entsprach. Fünf Jahre später widmen ihm zwölf Kollegen eine Festschrift mit Aufsätzen, die sein Grundanliegen, musikalische Vergangenheit für gegenwärtige Praxis zugänglich und verstehbar zu machen, teils grundsätzlich bedenken, teils in seinen Auswirkungen beschreiben.

Die zwölf Beiträge, die noch durch eine Bibliographie des Jubilars ergänzt werden, lassen sich in Hälften gliedern. Die erste Hälfte enthält geschichtliche Forschungen und Berichte unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt *Tradition, Restauration und Erneuerung* (so der Titel des Aufsatzes vom Herausgeber Gerhard Schuhmacher). Die zweite Hälfte gilt der gegenwärtigen liturgischen und hymnologischen Arbeit.

Die sechs Arbeiten der ersten Gruppe bilden ein so bisher kaum verfügbares Kompendium der liturgischen und musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert, ihrer Wurzeln und Vorläufer. Karl Heinz SCHLAGER verfolgt die *Wege zur Restauration* bis zurück zu Augustin (wobei leider die evangelische Kirchenmusik vor Bach zu kurz kommt) und vermittelt eine interessante Gegenüberstellung von E. Th. A. Hoffmann und Thibaut. Walter BLANKENBURG hat vor allem die evangelische Kirche des 19. Jahrhunderts im Blick: die liturgische Restauration Friedrich Wilhelms III., die Gesangbuchreformen und das Erwachen moderner hymnologischer Forschung, sowie die kirchenmusikalischen Bestrebungen E. Th. A. Hoffmanns und C. v. Winterfelds. Er

beschreibt die Grenzen, aber auch das relative Recht restaurativen Geschichtsbewußtseins. Gerhard SCHUHMACHER gelingt in seinem Beitrag eine knappe und erhellende Definition der oft verwechsellten Phänomene Tradition, Restauration und Erneuerung. Danach ist Tradition „die Gestaltung von Neuem im Anschluß an das Vorhandene und Gewordene“, „Restauration will einen früheren, nicht mehr vorhandenen Zustand wieder einsetzen, so als sei er ursprünglich“ und Erneuerung führt ein Stück Vergangenheit gleichsam in kämpferischer Eklektik gegen erkannte Fehlentwicklungen ins Feld. Der längste Beitrag von 56 Seiten ist Philipp HARNONCOURT's geschichtlicher Abriss *Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart*, eine lehrreiche Studie, bei der man zu berücksichtigen hat, daß der Verfasser selbst heute eindeutig auf Seiten der volksliturgischen und progressiven Gegenbewegung gegen den Cäcilianismus engagiert ist. Bis in die Gegenwart reicht auch der von reichen persönlichen Erfahrungen und vielfältigen Begegnungen geprägte Bericht Karl VÖTTERLEs über die *Begegnung der Singbewegung mit der Kirchenmusik*. Pierre PIDOUX schließlich ordnet den Waadtländischen Kirchengesang im 18./19. Jahrhundert in die Zusammenhänge von Tradition und Restauration ein.

Der größte Teil der zweiten Hälfte des Bandes enthält hymnologische Forschungs- und Arbeitsberichte: zur Arbeit an den „Gemeinsamen Kirchenliedern“, einem ökumenischen Gesangbuch (Christhard MAHRENHOLZ und Markus JENNY) und am „Deutschen Kirchenlied“ (M. SOBIELACAANITZ und Walther LIPPARDT), sowie zu Gründung und Entfaltung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (W. ENGELHARDT). Hieraus wird den Musikwissenschaftler besonders der umfangreiche Forschungsbericht Lippardts über „die Bedeutung der handschriftlichen Überlieferung für die Hymnologie“ interessieren, der ausführlich und mit bibliographischen Übersichten die allmähliche Er-

schließlich dieses bei Wackernagel noch wenig beachteten Überlieferungsfundus beschreibt.

Eröffnet wird die zweite Hälfte durch einen Aufsatz, der völlig aus dem Rahmen der übrigen Beiträge herausfällt. Der Theologe und langjährige Mitherausgeber Konrad Amelns beim Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Karl Ferdinand MÜLLER, versucht als *Étude 73 „Aspekte und Perspektiven zum Thema ‚Gottesdienst heute‘“* aufzuzeigen. Diese letzte größere Arbeit vor Müllers plötzlichem Tode sollte ein Buch vorbereiten, das *„die letzten 10 Jahre gottesdienstlichen Geschehens mit Hilfe von Dokumentationen, Analysen und Vorschlägen für die Praxis aufzuarbeiten“* versuchen sollte. Hier werden Tradition und Kontinuität entschlossen in Frage gestellt, wird jeder Restauration um radikaler Erneuerung willen eine entschiedene Abfuhr erteilt.

Damit erreicht der Aufsatzband in der Darstellung des „Kommunikationsfeldes Ameln“ eine erstaunliche Spannweite und Spannungsintensität. Er vermittelt eine Fülle nützlicher Informationen, vor allem hinsichtlich der Themenbereiche Restauration und Hymnologie.

Noch einige Korrekturhinweise: 1.) Von S. 12 ist der Schluß des 2. Absatzes auf die S. 13 – 2. und 3. Zeile – geraten und unterbricht hier einen Satz; 2.) S. 33 letzte und S. 34 erste Zeile sind vertauscht worden; 3.) S. 64 Anm. 17 muß die Jahreszahl heißen „1972“ (nicht 1927); 4.) auf S. 227 fehlt die Anm. 6).

Joachim Stalman, Hannover

De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, hrsg. von Theophil ANTONICEK, Rudolf FLOTZINGER und Othmar WESSELY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 300 S., 1. Abb., Notenbsp.

Diese als Festschrift vorbereitete Gabe ist mittlerweile zu einer würdigen Gedenkschrift geworden, da der Geehrte am 11. Oktober 1974 verstarb und das Erscheinen des reichhaltigen Bandes nicht mehr erleben konnte. Den Herausgebern gebührt die Anerkennung mehr als lediglich ein inhaltlich unzusammenhängendes Gebinde von Aufsätzen darin vereinigt zu haben. Diese aus-

schließlich von Promovierten der Wiener Universität beschickte Schrift ist wie aus einem Guß heraus gelungen. Alle siebzehn Autoren haben es vermocht, zum verbindlichen Thema, das sich kraft der „richtungweisenden“ Lehrerschaft Erich Schenks aufgab, bedeutende Forschungsbeiträge zu liefern. Wie ein roter Faden durchzieht die aus einer merklich geprägten „Schule“ stammenden Untersuchungen die komplexe Problematik des „Sprachcharakters der Musik“, der „Tonrede“, der „semantischen Zeichen“ in ihrer historischen Bedingtheit und Relevanz. Besonders ansprechend ist, daß hier versucht wird, in der breitest möglichen Befragung musikalischer Kunstwerke zur Erhellung dessen beizutragen. Vom Notre-Dame-Repertoire bis hin zu dem 1970 verstorbenen Kölner Komponisten Bernd Alois Zimmermann reicht das ausgewertete Quellenmaterial. Dieses Spektrum ist breiter als es gewöhnlich in dem speziellen Forschungsfeld ins Auge gefaßt wird.

Rudolf FLOTZINGER eröffnet die chronologisch geordnete Folge mit der Frage, ob nicht bereits in der Musik von Notre-Dame Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition, „Konventionsinhalte“ aufgefunden werden können. Othmar WESSELY deutet sodann den Hoquetus in Madrigalen des Trecento als ein Mittel der musikalischen Verdeutlichung literarischer Aussagen anhand überzeugender Beispiele. Walter PASS versteht *Salve-Regina*-Vertonungen von J. Vaet und G. Prenner des Jahres 1568 als Musikwerke, in denen musikalisch-rhetorische Figuren angewendet sind zum Zwecke der Hervorkehrung der nachtridentinischen Marienverehrung im Sinne einer Exegese. Karl SCHNÜRL weist auch in homophonen Sätzen des Jacobus Gallus rhetorisch gemeinte Figuren nach, die ansonsten vornehmlich in polyphonem Stimmgefüge aufzufinden sind. Rudolf und Helga SCHOLZ stellen Emilio de'Cavalieri als einen „Meister der musikalischen Sprachausdeutung“ heraus, dem als solchem bisher nicht die verdiente Anerkennung zuteil geworden ist. Herbert SEIFERT geht den Anfängen des Instrumentalrezitativs seit 1669 nach, er bestimmt die besonderen Merkmale dieser Passagen und verzeichnet Werke bis zum späten Beethoven, in denen dieser Sprachgestus vorkommt. Bei einer umgreifend angelegten Analyse wird man freilich auch noch andere Aspekte

als lediglich stilgeschichtliche zu bedenken haben; könnte es beispielsweise nicht auch erwägenswert sein, daß in Haydns *Sinfonie Concertante* von 1792 die Bedienung des Impresarios und Geigers Salomon ein Beweggrund war, um dessen Geltungsbedürfnis mittels eines pathetisch sich gebärdenden Rezitativs auf der Violine zu befriedigen? Karl SCHÜTZ versucht sodann anhand von Toccaten Georg Muffats „*immanente Inhaltswerte*“ zu erkennen, also auch diese beredt werden zu lassen. Franz-Peter CONSTANTINI verfolgt entwicklungsgeschichtlich die Spur des sogenannten „*Hymnentypus*“ als einer „*Universalformel der europäischen Tonrede*“ (E. Schenk) im Bereich kirchentonartig angelegter Werke, wobei vor allem die verminderte Sept und Quart als starke Ausdrucksmittel in barocken Themen erfaßt werden. Theophil ANTONICEK stellt einen Typus von „*Humanitätsmelodien*“ zusammen, dessen Anwendung und Stellenwert im *Eroica*-Finale er als gedanklich sinnvoll zu deuten sucht. Auf einer breiten Werkauslese hat Leopold M. KANTNER seinen Beitrag zur Frage des Symbolwertes von Archaismen in Opern des 18. und 19. Jahrhunderts angelegt. Diese dienen vorzüglich dem Zwecke des Sinnfälligmachens von Numinosem oder von Veraltetem, Abgelebtem. Bemerkenswert ist auf Seite 179, daß noch zu Zeiten Meyerbeers (*Die Afrikanerin*) Szenen etwa aus dem Brahmakult ohne Zuhilfenahme von Exotismen musikalisch gekennzeichnet werden, weil hier die Wirksamkeit auf das damalige Publikum anhand von Vertrautem für den Komponisten ausschlaggebend war und nicht die Nachzeichnung eines fremden Lokalkolorits. Bernard S. van der LINDE möchte einen Thementyp mit der konkreten Aussage „*Himmelswonn' und Freud*“ seit Haydn verifizieren, womit sowohl ungelöste hermeneutische als auch Probleme der vergleichenden Methode aufgeworfen werden. Akio MAYEDA gelingt es, die „*Syntax der nachtbezogenen Tonsprache Schumanns*“ zu bestimmen; er bietet Anregungen, die es zureichend anhand der ermittelten Merkmale auch bei Schubert und anderen Komponisten festzustellen gilt. Constantin FLOROS tritt entschieden für eine Neuorientierung der Mahler-Forschung ein, für einen Verzicht auf „*die Legende von der Programmlosigkeit*“ der Symphonik dieses Komponi-

sten. Für den Autor ist vielmehr „*Mahlers gesamtes symphonisches Schaffen Programm Musik sui generis*“, keine „*Musik an sich*“, sondern Produkt eines „*Tondichters*“. Die aktuelle Mahler-Diskussion (siehe u. a. das Symposium in Bonn 1975) wird diese Konfrontation gewiß annehmen und auszu-tragen haben. Gerhard WUENSCH macht Regers *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 mittels einer präzisen Analyse deutlicher und damit auch gewichtiger als ein Hauptwerk dieses Jahrhunderts. Herwig KNAUS entwickelt Studien zu Alban Bergs *Violinkonzert*, wobei vorzüglich die harmonischen Gestaltungsprinzipien entschlüsselt und damit zusammenhängende „*musikalische Sprachformeln*“ gedeutet werden. Michael KARBAUM schließlich deckt „*Verfahrensweisen im Werk Bernd Alois Zimmermanns*“ auf, also die Anwendung von Zitaten und Collage in einer „*total dechiffrierten Wirklichkeit*“, des Pluralismus von Zeitebenen, isorhythmischer Strukturen u. a. m. Alles in allem erhält somit der Leser neben vielen neuen Forschungsergebnissen, einem Verzeichnis der von E. Schenk approbierten Dissertationen, gebündelt auch den derzeitigen Forschungsstand auf dem Gebiete der musikalischen Rhetorik, der Figurenlehre und der melodischen Symbole vermittelt.

Walter Salmen, Innsbruck

Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland. Im Auftrag der Stiftung Volkswagenwerk hrsg. von Hanspeter BENNWITZ, Georg FEDER, Ludwig FINSCHER und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XI, 145 S.

Was will dieser, mit einer pathetischen *Address* Yehudi Menuhins eingeleitete und mit Grußworten des Historikers Hermann Heimpel und des Generalsekretärs der Volkswagen-Stiftung, Gotthard Gambke, versehene Band? Musikwissenschaft und Bibliographie, vor allem aber Wissenschafts- und Finanzpolitik sind an seiner Entstehung beteiligt. Jedenfalls wird hier deutlich gemacht, wie eng alle diese Dinge miteinander zusammenhängen und wie hilflos die Musikwissenschaft dastehen würde, wenn sie sich allein auf den guten Willen und das Interesse einer engeren und weiteren Käuferschar von Gesamtausgaben stützen müßte.

Die Musikwissenschaft ist durch einen ausgezeichneten Überblick über *Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben* in historischer Sicht aus der Feder Ludwig FINSCHERS vertreten. Einige kritische „Argumente“ zur Frage nach dem warum, dem wie und dem für wen eröffnen die Übersicht über zehn gegenwärtig laufende Gesamt- und eine Auswahlgabe. Von diesen im Hauptteil des Bandes vorgestellten elf Ausgaben (Bach, Beethoven, Gluck, Haydn, Hindemith, Lasso, Mozart, Schönberg, Schubert, Telemann, Wagner) werden nicht weniger als sieben von der Volkswagen-Stiftung mit erheblichen Mitteln mitfinanziert. Die wohl nicht in erster Linie für Musikologen, sondern vor allem für Behörden und potentielle weitere Geldgeber gedachte Publikation orientiert in geschickter Weise, nicht zuletzt auch mittels Einfügung von illustrativen Faksimilia, über Geschichte, Organisation, Disposition und Finanzierung der genannten Ausgaben. Informationen über besondere, bei jedem Komponisten in anderer Weise sich stellende Probleme ergänzen diese Daten.

Das eigentliche Kernstück des Bandes, zwar gewiß nicht umfangmäßig, wohl aber inhaltlich, stellen die sieben von Hanspeter BENNWITZ, dem musikwissenschaftlichen Fachbearbeiter der Volkswagen-Stiftung *en connaissance de causes* verfaßten Seiten über *Die Förderung von Musiker-Gesamtausgaben durch die Stiftung Volkswagenwerk* dar. Wissenschafts- und finanzpolitisch ist dieser Abschnitt besonders auch im Hinblick auf die Zukunft der Gesamtausgaben und vor allem auch auf die soziale Sicherstellung der hauptamtlichen Mitarbeiter an den Gesamtausgaben von großer Bedeutung. Nachdem festgestellt worden ist, daß der Anteil der Stiftung an der finanziellen Sicherung der Gesamtausgaben die Hälfte des Mittelbedarfs übersteigt (betrifft nur die sieben subventionierten Ausgaben), wird, im Anschluß an die 1975 verfaßte Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung (*Zur Lage der Außeruniversitären musikwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen . . .*) mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß „die Förderung der Musiker-Gesamtausgaben als Teil der kulturwissenschaftlichen Aktivitäten in der Bundesrepublik in einer ihrer Bedeutung angemessenen Weise in öffentliche Obhut zu nehmen sei“ (106). Wenn auch die Volkswagen-

Stiftung noch 1972 die Musiker-Gesamtausgaben in ihre Schwerpunktsliste aufgenommen hat, so wird doch deutlich auch die Begrenzung dieses Engagements sichtbar: „Eine Ausweitung des Schwerpunkts 'Musiker-Gesamtausgaben' über die bisher von der Stiftung finanzierten Gesamtausgaben hinaus ist nicht vorgesehen“ (105).

Vier Anhänge orientieren über *Gliederungen und Schaubilder der Ausgaben, Ausstrahlungen in der Praxis und Öffentlichkeitswirkung, Literatur und Titel der Ausgaben und Anschriften der Institute und Editionsleitungen*. Kurt von Fischer, Zürich

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971. Hrsg. von Rudolf ELLER. 16. Jahrgang (63. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1973. 158 S.

Martin WEHNERT zeigt in einer weit ausgreifenden Studie über *Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk*, wie Mendelssohns geschichtliches Denken, sein Verhältnis zum Überlieferten – von der Familie schon geweckt, von Anschauungen Goethes und Hegels geprägt – in seinem Werk sich analytisch fassen läßt, wobei die Akzente von Innovation und rezeptiver Stilübernahme gegenüber bisherigen Urteilen neu gesetzt werden (ohne daß der Autor damit in unkritische Heldenverehrung verfele). – Rudolph ANGERMÜLLER legt eine – erschöpfend kommentierte – Edition von *Zwei Selbstbiographien von Joseph Weigl (1766-1846)* vor: reizvoll unambitionierte, eine Fülle von Einblicken in den Wiener Musiktheaterbetrieb vermittelnde Aufzeichnungen des Wiener Opernkomponisten und -direktors, den Haydn „zur Taufe gehalten“ hat und der mit Baron van Swieten und Starzer Händel gesungen hat, wobei „Mozart accompagnierte . . . Da lernte ich wie man Partituren spielen sollte. Wer Mozarten nicht eine 16 und mehr zeilige Händlische Partitur spielen, selbst dazu singend und zugleich den Fehlenden helfen gesehen hat, der kennt Mozart nicht, denn in diesem ist er noch mehr zu bewundern, als in seinen Compositionen“. – Lothar HOFFMANN-ERBRECHT (*Klavierkonzert und Affektgestaltung*) bemüht sich, eine Tradition affektgebundener Ausdruckscharaktere in „einigen

d-moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts – von Bach bis Mozart – aufzuzeigen. (Zu den Thesen des Verfassers wäre zu fragen erstens, wie diese 'Tradition' vorzustellen sei, wenn Mozart, worauf Hoffmann-Erbrecht hinweist, die älteren Klavierkonzerte nicht gekannt hat; zweitens, wie sich allgemeine, tonarttypische Ausdruckscharaktere verhalten zu einem individuellen Ausdrucksprinzip, das der Verfasser wiederum so überpointiert, daß man schließlich drittens fragen muß, ob es sich nicht um verspätet expressionistische Metaphern handelt, wenn von „*Bekennniskonzerten*“ die Rede ist, in denen „*der Komponist in schonungsloser Offenheit eine Art von Selbstbekenntnis*“ ablege, oder wenn bei einem Werk von Carl Philipp Emanuel Bach aus „*Gesamtkonzeption und Thematik*“ geschlossen wird, der Komponist müsse sich „*bei der Niederschrift in höchster Erregung, in einem Zustand des Außersichseins befunden*“ haben.) – In einer großen Abhandlung unterzieht Lukas RICHTER *Das Musikfragment aus dem Euripideischen Orestes* erneut und unter Diskussion der bisherigen Literatur eingehender Untersuchung und vertritt die Wahrscheinlichkeit einer Lesung im chromatischen Genus. – Hans-Joachim SCHULZE weist das c-moll-Trio BWV 585 gegenüber bisherigen Zuschreibungen an Krebs als eine – wahrscheinlich doch von Bach stammende – Transkription einer Triosonate von Johann Friedrich Fasch nach.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Karl Ferdinand MÜLLER. 18. Band 1973/1974. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1974. 302 S., 4 Taf.

In eindrucksvoller Weise zeigt dieser neue Band im ersten Teil (Liturgik) zum Thema Gottesdienstreform das Bemühen um die rechten Voraussetzungen, Inhalte und Formen des Gottesdienstes, indem die hier veröffentlichten Beiträge Gegenwartsanalyse mit historischer Forschung verbinden. So stellt der erste Hauptbeitrag: *Perspektiven der Liturgiewissenschaft, Forschungsergebnisse im Interesse eines erneuerten Gottesdienstes* von Rainer VOLP (erweiterte und überarbeitete Antrittsvorlesung

an der Universität Marburg, 1971) das Material wie die Methode der Liturgiewissenschaft erneut zur Diskussion, welches als Kernproblem der Forschung aus der Gegenwartsanalyse entwickelt wird, jedoch immer einer historischen Klärung bedarf, da der Gottesdienst geschichtliche Dimensionen besitzt. Sehr wichtig und auch aufschlußreich sind die Hinweise und Beobachtungen zur offiziellen Gottesdienstreform im Bereich der katholischen Kirche. Kernproblem – und hier stellen sich neue Fragen an die Liturgiewissenschaft – der Gottesdienstreform ist die Verbindung von Elementen, die einerseits empirisch (d. h. psychologisch und soziologisch) motiviert sind, während auf der anderen Seite die geschichtliche Dimension mit ihren dogmatischen Entscheidungen im Verlauf der Kirchengeschichte berücksichtigt werden muß. Alles dieses wurde vom Verfasser sehr deutlich herausgestellt. – Eine gute Ergänzung zum ersten Beitrag liefert Karl-Fritz DAIBER: *Gottesdienstreform und Predigttheorie*. Hier geht es um die Themenbereiche Gottesdienst und Predigt, d. h. um den Zusammenhang und das Zusammenspiel von Gottesdienst (Liturgie) und Predigt, mithin Problemfeldern, die durch die Versuche neuer Gottesdienstformen und ihrer unmittelbaren Rückwirkung auf die Predigt evident werden. –

Der dritte Hauptbeitrag von Hans-Volker NERNTRICH, *Kasualien und Lebensordnung* befaßt sich kritisch mit der von der Generalsynode der VELKD im Jahre 1972 verabschiedeten Überarbeitung der *Ordnung des kirchlichen Lebens der VELKD* von 1955 u. ö., die den Gliedkirchen zur Beratung und Stellungnahme zugeleitet wurden. Es handelt sich im einzelnen hier um revidierte Textfassungen der Abschnitte über Taufe, Trauung und Bestattung. Somit steht auch dieser wichtige und sehr aktuelle Beitrag im Zusammenhang mit Fragen der Gottesdienstreform, die der Verfasser so formuliert: 1. welches ist die ideale Lebensordnung und 2. welche Kriterien einer denkbaren (oder vorhandenen) Lebensordnung sollte der Seelsorger im Umgang mit den Kasualien zugrundelegen? (S. 55). Ungeklärt scheinen auch die Fragen nach den Erwartungen, die dem Bedürfnis nach Kasualien zugrundeliegen. Es ist ferner zu fragen, ob Kasualien „*Privatveranstaltungen der Angehörigen*“ sind (Günther Dehn) oder

eine Funktion für die Familie erfüllen, oder ist „die Kasualgemeinde rezeptives Publikum, das sich den Dienst der Kirche schweigend gefallen läßt?“ (S. 63). Der Verfasser fordert am Schluß mit Recht eine Revision der Agende III (Kasualien). Hierbei sollte die Betonung unabdingbarer Normen angegeben werden, da die Entwicklung in Kirche und Gesellschaft ohnehin dazu zwingen, Sanktionen abzubauen.

Als kleiner Beitrag zur Liturgik erscheint: *Gottesdienst in einer rationalen Welt* von Manfred SEITZ, theologisches Nachwort zu den erst im nächsten Band des Jahrbuches erscheinenden *Religionssoziologischen Untersuchungen im Bereich der VELKD* von Schmidchen (Zürich) in Verbindung mit dem Institut für Demoskopie in Allensbach. Sicherlich eine wichtige ergänzende Untersuchung zum Gesamtkomplex Gottesdienstreform, da auch die Untersuchung von Umweltstrukturen, Daten usw. wichtig sind, wenn auch mit der Einschränkung, daß Glaube nicht durch zeitgemäßes Reden und Handeln allein verbindlich bleibt, eine Tatsache, die zu allen Zeiten der Kirchengeschichte feststellbar ist. — Berichte aus dem gottesdienstlichen Leben der Ökumene (Schweden, Finnland, Dänemark, Polen, der Tschechoslowakei und Amerika) befassen sich ebenfalls mit der Gottesdienstreform und lassen erkennen, daß im außerdeutschen Raum dieselben Probleme anstehen. — Zum Abschluß der Literaturbericht zur Liturgik.

Zur Hymnologie lieferte Walter BLANKENBURG, *Johann Walters Chorgesangbuch von 1524 in hymnologischer Sicht* den ersten Hauptbeitrag. Äußerer Anlaß war das 450-jährige Jubiläum dieses Gesangbuches. Es geht hier einmal wieder um die oft diskutierte Frage einer Mitwirkung Luthers bei der Erstausgabe von 1524, die erst seit dem Jahre 1544 mit der Ortsangabe „Wittenberg“ erschien. Dieses berühmte Gesangbuch steht seit etwa 150 Jahren im Blickpunkt hymnologischer Forschung, und so wurden die im zweiten Absatz der von Luther verfaßten Vorrede unklar formulierten Bemerkungen bezüglich seiner Mitwirkung an der Zusammenstellung dieses Gesangbuches von den verschiedenen Forschern unterschiedlich beurteilt und bewertet. Der Verfasser versucht nun mithilfe einer bestimmten Arbeitsmethode die Frage einer Mitwirkung Luthers zu klären, indem er 1. Untersuchungen an der inhaltlichen

und textlichen Gestaltung vornimmt und 2. die c. f. der Sätze von Walter untersucht und diese mit den Melodien des *Erfurter Enchiridions* von 1524 vergleicht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß in keinem Fall irgendwelche Anhaltspunkte einer direkten Beteiligung Luthers an der Entstehung dieses Gesangbuches gegeben sind, auch ist die Bemerkung zutreffend, daß eine Zusammenarbeit dieser beiden Autoren erst mit der Arbeit an der *Deutschen Messe* (1526) im Jahre 1525 beginnt. Trotzdem bleibt die Frage offen, ob die in Vergleich herangezogenen unterschiedlich notierten alten und auch neuen Weisen (Wittenberg-Erfurt) als Beweismaterial stichhaltig sind, da bekanntlich alle c. f. in mehrstimmigen Sätzen infolge eines künstlerischen Bearbeitungsprozesses (Synkopen, Melismen an Melodiezeilenenden etc.) rhythmisch belebter und ligaturreicher sind. Was spräche also dagegen, wenn Walter von Luther übernommene „gemeindegemäße“ Melodien in seinen Sätzen in „nichtgemeindegemäße“ geändert hätte? (S. 95). Schlußfolgerung: mit größter Wahrscheinlichkeit ist Luther nicht beteiligt, jedoch kann auch dieser Beitrag keine endgültige Klarheit schaffen. — Im zweiten Hauptbeitrag untersucht Andreas WITTENBERG *Militär-Gesangbuch und Militär-Seelsorge in Vergangenheit und Gegenwart*, eine Studie besonderer Art, werden doch hier Materialien aufgegriffen, die im Zusammenhang mit geistigen, historischen, politischen wie auch kirchenpolitischen Strömungen stehend zeigen, daß diese Gesangbücher als „Standesgesangbücher“ ganz anderen Voraussetzungen unterliegen als sog. normale Gesangbücher. Ziel der Untersuchungen ist herauszufinden, inwieweit die jeweilige geschichtliche Situation, die geistigen Strömungen, Aussagen über Obrigkeit und Kriegsdienst, seelsorgerliche Hilfen sowie mögliche Beeinflussung des Soldaten in politischer wie militärischer Hinsicht bei der Zusammenstellung dieser Gesangbücher ihren Niederschlag fanden. Der Verfasser macht in seiner umfassenden und interessanten Studie deutlich und gibt eine vertiefte Einsicht in das, was Kirchenlied von der Institution und Funktion her für den Umgang des Menschen — hier speziell für den Soldaten — in einer bestimmten Situation darstellt. Besonders wichtig erscheint die Schlußfolgerung des Verfassers, der aus heutiger Sicht aufgrund veränderter Situation anstelle des überkom-

menen Standesgesangbuchs ein „*Gruppengesangbuch*“ fordert, das nach dem Alter und erst in zweiter Linie nach Beruf und Stand konzipiert werden sollte. Das neue Gesangbuch sollte „ökumenisch“ ausgerichtet sein, weitgehend mit dem EKG übereinstimmen, was eine stärkere Zusammenarbeit zwischen Kirche und Militärseelsorge voraussetzt.

Kleinere Beiträge zur Hymnologie bringen interessante Neuigkeiten: Karol HLAWICZKA, *Eine niederländische Psalm-Weise, Vorlage oder Nachbildung zu „Ein feste Burg . . .“* kommt in einer Diskussion mit Konrad Ameln zu der überzeugenden Feststellung, daß die Melodie zu „*Ein feste Burg*“ mit allergrößter Wahrscheinlichkeit Vorlage zu der Weise zu Psalm 77 der *Souterliedekens* von 1540 gewesen ist (Notenbeispiel S. 190). Walther ENGELHARDT, *Eine Kirchenlied-Melodie von Erasmus Alber und seine Vorlage* entdeckte die Vorlage zu Albers Melodie „*Nun freut euch Gottes Kinder all*“ (auch „*Ihr lieben Christen, freut euch nun*“) im Straßburger Graduale von 1510, genauer „*Sanctus*“ paschale zum Text „*pleni sunt coeli*“ und „*Osanna*“. Einen Hinweis hierzu lieferte die Vorrede Albers zu seinem Erstdruck von 1549 (Notenbeispiel S. 197). Schließlich liefert Walter HÜTTEL, *Paul Fleming*, neue Ergebnisse zum Leben und Werk dieses Dichters und macht auf Vertonungen seiner Dichtung durch berühmte Komponisten von Schein bis Brahms aufmerksam.

Zwei Literaturberichte: Waltraud-Ingeborg SAUER-GEPPERT, *Gemeinsame Kirchenlieder*, würdigt Inhalt und Textfassungen dieses neuen ökumenischen Gesangbuches, ohne leider auf einige vom EKG abweichende Melodiefassungen einzugehen und Konrad AMELN, *Das Lochamer-Liederbuch* (jetzt mit Bindestrich!), Herausgeber der ersten Faksimile-Ausgabe (1925), gibt eine kritische Würdigung der beiden Neuausgaben (1972). Ein Literaturbericht (Konrad Ameln) mit Veröffentlichungen auch ausländischer Mitarbeiter vornehmlich der Jahre 1971/1972 schließt ab.

Gerhard Bork, Köln

Musik des Ostens. Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Fritz FELDMANN. Band 7. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 289 S.

Dieser der Erforschung der Musikgeschichte Osteuropas dienende Sammelband bringt als Hauptbeitrag den Abschluß einer in früheren Bänden in Fortsetzungen begonnenen *Musikgeschichte der Stadt Kremnitz* von Ernest ZAVARSKÝ. Die in der Slowakei gelegene Bergstadt hat dank der Bemühungen des Autors nunmehr eine bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichende, an Fakten und Problemen reiche Darstellung des in ihren Mauern Erklungenen erhalten. Besonders fesselnd daran ist, daß hier nicht nur die religiösen Auseinandersetzungen seit der Reformation bestimmend und verändernd in die Stadtgeschichte eingewirkt haben, sondern daß man zudem auch exemplarisch die Problematik des Neben- und Miteinanders einer deutschsprachigen, ungarischen und slowakischen Bevölkerung ablesen kann nebst des unsten Zuzugs von Zigeunermusikanten, denen man bereits 1784 die Instrumente wegnehmen wollte, um sie „zu produktiver Arbeit“ (S. 16) anzuhalten. Ein umfangreiches, bislang unerschlossen gewesenes Quellenmaterial über Bräuche, Einkommensverhältnisse und Repertoire der Musizierenden, „*Instruktionen*“ und Musizierpraktiken bietet diese lokal begrenzte Musikgeschichte, zudem jedoch auch bemerkenswerte Einsichten in die Auswirkungen des „*Erwachens der Nationen*“ auf das bis dahin „*übernational*“ geprägt gewesene bürgerliche Musikleben im 19. Jahrhundert.

Nicht minder lesenswert ist eine ausführliche Kennzeichnung von J. G. Herders *Musikalität* aus der Feder von Wilhelm DOBBEK, die offensichtlich aus dessen Nachlaß stammt und bereits vor etlichen Jahren verfaßt wurde, da das einschlägige Schrifttum ab 1961 darin nicht mehr Berücksichtigung gefunden hat. Dobbek ist ein renommierter Sachkenner, der in diesem Aufsatz seine genaue Kenntnis der Texte Herders anwendet, um – das bisherige Wissen erweiternd und abrundend – dessen Kenntnisse und dessen Ansichten von der Musik zu interpretieren. Herders Verstehen der Musik als eines „*Urgundes des Daseins überhaupt*“ wird ebenso hinreichend belegt, wie dessen Äußerungen über den Tanz, über Volkslieder, Instrumentalmusik, Theatermusik u. a. vergleichend erläutert werden. Besonders sei auf den Abschnitt „*Musikalische Prosa*“ verwiesen, dem sich manche Anregung zu diesem auch seitens der Litera-

turwissenschaft jüngst häufig diskutierten Thema entnehmen läßt.

Michail GOLDSTEIN erschließt Material zur Biographie von Friedrich Scholtz (gest. 1830), des ersten Kapellmeisters des Moskauer Bol'soj-Theaters sowie zwei an ihn gerichtete Briefe von Igor Strawinsky. Der Aufsatz von Joachim G. GÖRLICH über *Chopins Briefe an Delfina* belegt mahnend, wie Fragen der Echtheit oder der Fälschung von Briefen eines Komponisten, die nicht recht ins etablierte Bild passen mögen, von Vorurteilen geleitet entschieden wurden und werden. Theodor WOHNHAAS berichtet über einen Orgelbau in Breslau 1921-23. Angesichts der Fülle der Materialien und Forschungsergebnisse zur Musikgeschichte Osteuropas verdient dieser Band ein über den Kreis der Spezialisten hinausreichendes Interesse. Walter Salmen, Innsbruck

De musica disputationes Pragenses. Band II. Prag: Academia Verlag und Kassel: Bärenreiter 1974. 220 S.

Der zweite Band der Disputationes Pragenses, redigiert von Robert Smetana, zeichnet sich durch strenge, geradezu asketische Wissenschaftlichkeit aus. Neben musikhistorischen Abhandlungen philologischen Charakters stehen Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, die sich auf mathematisch-naturwissenschaftliche Methoden stützen. (Aufsätze zur Musikästhetik und -theorie, wie sie sonst für Sammelbände aus sozialistischen Ländern charakteristisch sind, fehlen.)

Kurt von FISCHER (*Ältere und jüngere Stilelemente in der böhmischen Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts*) zeigt, daß sich in Böhmen, offenbar auf Grund musikalisch konservativer Tendenzen der hussitischen Revolution, in der mehrstimmigen Kirchenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts Relikte von Stilen, deren Ursprünge bis ins 14. und sogar ins 13. Jahrhundert zurückreichen, zu erhalten vermochten. – Walther LIPP-HARDT (*Das katholische deutsche Kirchenlied in den böhmischen Ländern während des 16. Jahrhunderts*) erschließt – durch Angabe von Konkordanzan und den Abdruck unbekannter Melodien oder Melodiefassungen – das Prager Gesangbuch des Christoph Hecyrus (Schweher) aus dem

Jahre 1581. Die Untersuchung wird ergänzt durch Hinweise auf bisher unbekannte Quellen aus dem früheren 16. Jahrhundert: auf eine Handschrift aus Olmütz (heute in der ungarischen Benediktinerabtei Pannonhalma), die zwei Lieder überliefert, und ein Liedblatt, das Christoph Schweher 1552 publizierte. Außerdem macht Lipphardt auf die hymnologische Bedeutung von Schwehers *Veteres ac pie cantiones* von 1561 aufmerksam (beschrieben in Ulrich Siegeles Katalog der Heilbronner Musiksammlung). – Richard RYBARIC (*Zur Polyphonie in der Slowakei bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*) schildert in Umrissen, wie in der Slowakei im frühen 17. Jahrhundert sich die Kirchenmusik, aus der die Werke von Jan Simbracký und Samuel Capricornus herausragen, an norddeutsch-protestantischen Vorbildern orientierte. Die Rekatholisierung nach dem Westfälischen Frieden bewirkte zunächst eine musikalische Verödung und später eine Anlehnung an die süddeutsch-österreichische Musik. – Robert MÜNSTER (*Franz Xaver Brixl in Bayern*) gibt Hinweise auf eine reiche Überlieferung von Werken des überaus produktiven Prager Domkapellmeisters Brixl (1732-1771) in bayerischen Sammlungen. (Leider scheint es, als ob in der Musikwissenschaft im gleichen Maße, wie die bibliographischen Apparate wachsen, die Lust an ihrer Benutzung zu historisographischer Arbeit schwindet.)

Jitka LUDVOVÁ (*The Application of Analytical Methods of Information Theory to Tonal Music*) versucht, gestützt auf ebenso genaue mathematische wie musikalische Kenntnisse, Nutzen und Nachteil informationstheoretischer Methoden bei der Analyse von Musik abzuwägen. Youngbloods Verfahren, beim Zählen von Tönen und Intervallen die Modulationen und die enharmonischen Differenzen unberücksichtigt zu lassen, also tonale Musik zu behandeln, als wäre sie atonal, wird als naiv und abstrakt kritisiert. Musik ist, so scheint es, zu kompliziert, als daß man sie sinnvoll einer analytischen Prozedur unterwerfen könnte, in der sie als Markow-Kette aufgefaßt wird. – Antonín SPELDA (*Die gegenseitige Maskierung [Verdeckung] der Orchesterinstrumente*) untersucht systematisch die Verdeckung der Flöte durch die Oboe, die Klarinette oder die Trompete, die Verdeckung der Oboe durch die Flöte, die

Klarinette oder die Violine usw. Das Maximum der Verdeckung entsteht durch Erhöhung des Schallpegels um ungefähr 10 dB, bei einer Maskierung in der Oktave um circa 20 dB. Die Verdeckung eines Tones durch ein Geräusch oder umgekehrt erweist sich als schwierig.

Marie SKALICKÁ verzeichnet das Repertoire und die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724-1735. – Miroslav ČERNÝ schreibt über *Grundzüge der Entwicklung und gegenwärtiger Stand der tschechischen Musikwissenschaft*. Er umreißt die Geschichte des Fachs seit Otakar Hostinský, gibt einen Überblick über Institutionen und Publikationsorgane und würdigt in Stichworten die Arbeiten einzelner Forscher. In einem Anhang werden 26 „*musikalische Forschungsstellen in der Tschechoslowakei*“ aufgezählt (mit den Adressen, den Namen der Leiter und den Forschungsprojekten).

Carl Dahlhaus, Berlin

Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. von Wilibald GURLITT. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. 175 S., 12 Abb., Notenanh.

Die nach einer Disposition von Michael Praetorius 1921 auf Anregung Wilibald GURLITTs von Oscar WALCKER in Freiburg i. Br. erbaute Orgel war einer der Auslöser für die damalige „Orgelbewegung“. Fünf Jahre später versammelte Gurlitt um die Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br. jene Tagung für deutsche Orgelkunst, deren vielzitiertester Bericht nach nunmehr fünfzig Jahren im unveränderten Nachdruck vorliegt. Schon Jacques HANDSCHIN (ZfMw VIII, 1925/26, S. 648) resümierte die Tagung dahingehend, daß es ein „*Gegenwartsproblem*“ gewesen sei, das sie bestimmt habe: „*Es handelt sich um die Frage: welches ist innerhalb der Entwicklung unser Platz, und in welcher Richtung hat das Instrument zu streben?*“ Je schärfer man auf die Details achtet, desto weniger bleibt der Tagungsbericht nur ein Dokument für die Auffassungen der Orgelbewegung und für ein bestimmtes historisches Stadium von Orgelbau und Orgelkunst, desto mehr kommt dem Band vielmehr gleichermaßen aktuelle Bedeutung

zu oder, je nach Blickwinkel, desto mehr zeigt es sich, wie wenig sich seitdem die aktuellen Probleme gewandelt haben. Wie vor fünfzig Jahren zeichnet sich die Orgel heute durch „*Fremdheit im gegenwärtigen Musikleben*“ aus (Heinrich BESSELER, S. 141), ist die Orgelkunst ein „*vom allgemeinen Musikleben abgesplittertes Gebiet*“ (GURLITT, S. 159). Wie vor fünfzig Jahren sorgt sich der Orgelstand um eine ausreichende Sorgepflicht des Staates ihm gegenüber (vgl. Joseph MÜLLER-BLATTAU, S. 106 f.). Der Frage, welche Möglichkeiten zur Volksbildung der Orgel zugesprochen werden können, wurde auch schon vor fünfzig Jahren ein eigenes Referat gewidmet (Fritz LEHMANN, S. 110 ff.). Selbst die in den Fachkreisen heute vieldiskutierte Frage, ob die Orgel ihre Aufgabe darin hat, Kunst- oder Kultmittel zu sein, oder ob ihre Funktion zwischen beidem liegt, ist verschiedentlich mit großer Deutlichkeit formuliert, auch wenn mitunter verdächtige Argumente die Klarheit der Fragestellung verdunkeln: „*Die Orgel kann in keiner mittleren Sphäre bleiben wie das Klavier. Entweder zieht eine Überbetonung des Mechanischen sie hinab zum Orchestrion, zur Dienerin unseres ganzen Großstadtschwinds, dann wird sie diese Rolle ausgezeichnet spielen und gemeiner quäken wie jedes Saxophon, – oder aber, sie erhebt sich zum Überpersönlichen und zum Range einer wirklichen Königin der Instrumente*“ (Hermann KELLER, S. 133).

Eines konnten die im Tagungsbericht namentlich ausgewiesenen über 500 Tagungsteilnehmer, die Gurlitt um die Praetorius-Orgel scharen konnte, trotz aller aktuellen Bezüge kaum voraussehen und scheint in den zumeist vorsichtigen Prognosen über die Zukunft der Orgel nicht auf: daß nämlich im durchaus unter nostalgischen Vorzeichen stehenden Jahr 1975 kein auswärtiger Besucher den Weg nach Freiburg zu der nach der Zerstörung im 2. Weltkrieg 1955 wiedererbauten Praetorius-Orgel mehr gefunden hat.

Die Paperback-Ausstattung des Nachdrucks muß, auch angesichts des Preises von DM 68.–, eher bescheiden genannt werden. Vor allem die zwölf schönen ganzseitigen Photos von Orgelprospekten, auf dasselbe durchscheinende Papier abgezogen wie der Text, haben leider jede Schärfe verloren. Es

scheint ein ungeschriebenes Gesetz von Reprints zu sein, daß sie die Preziosität der Originale besonders hervorheben.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

DENIS DILLE: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890 bis 1904. Kassel: Bärenreiter 1974. 295 S., 26 Abb., 24 Faks.

Der unmittelbare Anstoß zu der Aufgabe, aus dem Nachlaß von Bartók ein Verzeichnis seiner Jugendwerke zusammenzustellen, ging zwar vom Sohn des Komponisten und von Bence Szabolcsi, einem der namhaftesten Vertreter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (gest. 1973), aus, er kam aber sicher auch einem eigenen inneren Anliegen des Autors Dille entgegen, dessen musikwissenschaftliches Lebenswerk der dokumentarischen Erschließung von Bartóks Werk und Leben gilt. Die umfangreichen biographischen Recherchen, die teilweise bereits auf frühere Jahre zurückgehen, schufen eine wichtige Voraussetzung zur Klärung mancher schwierigen chronologischen Fragen und trugen so wesentlich zu dem optimalen Ergebnis des etwa zehn Jahre beanspruchenden Unternehmens bei.

Ein ausführlicher Vorbericht informiert über Umfang und Zustand des in Budapest vorgefundenen Nachlasses, der mindestens zwei Drittel der vermuteten Jugendarbeiten aus dem angegebenen Zeitraum enthält. Dilles mitunter recht schwierige Aufgabe bestand darin, die vielfach ungeordneten bzw. irreführend zusammgelegten Manuskripte durch kritische Vergleiche des verwendeten Notenpapiers sowie der Handschrift des heranwachsenden Komponisten und seiner Angehörigen und Freunde, besonders seiner als Kopistin fleißigen Mutter, chronologisch zu identifizieren und auch Klarheit in die insgesamt drei von Bartóks eigener Hand stammenden, sich jedoch auch überschneidenden Werkverzeichnisse zu bringen. Die mit äußerster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Untersuchungen erbrachten eine plausible Liste von 77 Kompositionen (von einem kindlichen Walzer des Neunjährigen bis zu dem entwicklungsgeschichtlich recht bedeutsamen Klavierquintett des kurz vor der schicksalsträchtigen Entdeckung der au-

tochthonen ungarischen Bauernmusik stehenden Akademieabsolventen). Davon trennt Dille Schulübungen und -arbeiten, Fragmente und unvollendete Werke, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, musikalische Scherze und kurze Einfälle in qualifizierenden Rubriken eines ersten Anhangs ab. (Das mit dem Namen Brahms versehene, unter E 65 zitierte Thema aus Bartóks Aufzeichnungen entstammt tatsächlich der e-moll-Cellosonate von Brahms.) Zu jedem Beispiel werden alle verfügbaren Daten angegeben: Entstehungszeit und -ort, Quellen (in vielen Fällen kann auf mehrere Notationsbelege verwiesen werden, auf Autographen und Abschriften, die der Verfasser jeweils bis ins Detail genau beschreibt) und Ausgaben (soweit vorhanden, wurden sie – erstmals 1904 – in Ungarn selbst von Musikverlagen oder in Form von Einzelabdrucken von Zeitschriften besorgt, in jüngster Zeit machte das Bartók-Archiv in Budapest mit einigen der Jugendwerke bekannt, die in zwei Heften *Der junge Bartók* und in der fortlaufenden Reihe *Documenta Bartókiana* publiziert wurden). Darüber hinaus findet man auch Anmerkungen über Erstausführungen und interessante Briefzitate.

Eine begrüßenswerte Ergänzung, die besonders für die Beurteilung der stilistischen Schaffensentwicklung des jungen Bartók von großer Bedeutung ist, bietet ein zweiter Anhang. Aus Notizbüchern des Preßburger Gymnasiasten und später des Budapester Akademiestudenten, aber auch aus gelegentlichen Eintragungen in Schulhefte entsteht ein anschauliches Bild des unermüdlichen und trotz gesundheitlicher Belastungen mit viel eigener Initiative vorwärts strebenden Klavier- und Kompositionsschülers. Wichtigste Information bildet ein Inventar der von Bartók seit dem 1. Juli 1894 studierten oder ihm bekannten Werke anderer Komponisten. Daraus geht hervor, daß der junge Komponist innerhalb von weniger als zehn Jahren sich mit vielen hundert Werken aller Gattungen zwischen Palestrina und Dohnányi, seinem nur wenige Jahre älteren Freund und vorübergehenden Vorbild, beschäftigt hat (die Numerierung bis 470 schließt mehrfach ganze Bündel von Werken einzelner Komponisten ein). Eine Zusammenstellung der wichtigsten biographischen Daten sowie ein Bildteil mit mehreren Faksimileproben vervollständigen das respektable Buch Dilles.

Der Verfasser selbst beklagt die unvermeidliche Lückenhaftigkeit seiner Darstellung, da es noch nicht gelungen sei, das Schicksal aller Handschriften aufzuklären, die Forschungen also „*eigentlich erst jetzt begonnen haben*“. Diese hofft er vielmehr durch seine Arbeit weiter zu ermuntern und rechnet damit, daß „*meine Resultate schon in nächster Zeit überholt werden*“. Sicherlich liegt es im Sinn jeglicher Wissenschaft, den Kenntnisstand auf die letztmögliche Höhe zu bringen. Doch ist wohl kaum anzunehmen, daß neuerliche Manuskriptfunde das Bild des jungen Bartók merklich verändern werden, so wie wir es der mustergültigen Forschungsarbeit Dilles verdanken. Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

RICHARD SCHAAL: *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten. Eine Dokumentation zur typographischen und künstlerischen Gestaltung und Entwicklung der Musikalien.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1972. 250 S. (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte*. 5.)

Das Ansinnen, Titelblätter von Musikdrucken im Faksimile (oder sonst einer originalnahen Reproduktionsweise) zu veröffentlichen und damit eine – wie es im Untertitel lautet – „Dokumentation“ geben zu wollen, ist nicht neu. Ähnliche Publikationen hat es schon einige gegeben; erwähnt seien die Arbeiten von Walter von Zur Westen (1921), Gottfried S. Fraenkel (1968) und nicht zuletzt Georg Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern* (1929).

Angesichts dieser neuesten Veröffentlichung, die erfreulicherweise mit der eben genannten Arbeit von Fraenkel kaum mehr als 15 gemeinsame Abbildungen enthält, sollte man sich jedoch einmal die Frage stellen, ob Werke dieser Art und vor allem in dieser Form sinnvoll sind und wem sie eigentlich dienen? Das Problem des Titelblatts wird bei dieser hergebrachten Publikationsweise auf den äußeren, sog. schönen Schein eingeeengt – eine Quelle zur Musikgeschichte aber ist mit der überhaupt nicht kommentierten Titelblattdarstellung und einer knappen Einführung noch keineswegs erschlossen, höchstens wieder einmal angeboten (und doch scheint der Reihentitel

„Quellenkataloge zur Musikgeschichte“ einen gewissen Anspruch zu eröffnen).

Blättert man sich vorliegende Bildersammlung wie auch die vorangegangenen (s. o.) durch, so gewahrt man eine Fülle von Merkwürdigkeiten, unter anderem: Syrix blasende Faune bei einem Messendruck Palestrinas (S. 37), eine venezianische Vedute, wo der Druck doch dem Herzog von Este gewidmet ist (S. 40), das Wappen des Landgrafen Moritz von Hessen bei ausführlichem Hinweis im Titelblatttext auf den Baron Fugger (S. 53), Neptun und einen (idealisierten) Blick auf das alte Rom bei Giulio Caccinis *Euridice*, die ja in Florenz aufgeführt wurde und dort herauskam (S. 54), ein speiender Drachen, der Spruch „*Ich war ein kleines Würmchen*“, eine Laube und anderes bei einer Kantate Leopold Koželuchs (S. 105), angekettete Hunde und Belagerungsbilder (?) bei Luigi Borghis *Oeuvre 2* (S. 106). – Erklärungen findet man nicht, und dabei wäre manches dann doch wieder leicht zu interpretieren gewesen, z. B. einfach dadurch, daß man angibt, Haßler habe seine Madrigale eben dem Landgrafen von Hessen gewidmet, also begegne dessen Wappen auf dem Titelblatt (zu S. 53), und die mit der Widmung verbundene Absicht kann man dann aus MGG erfahren.

Schließlich hat die Kunswissenschaft längst einen eigenen Zweig ausgebildet, der sich mit ikonographischen Problemen beschäftigt. Warum sollte man also Titelblätter älterer Zeit nicht als ikonographische Programme verstehen, die es zu interpretieren gilt. Bei neueren Titelblättern erscheint der Bezug oft klarer, schließt eine Interpretation deswegen noch lange nicht aus. Und auch die Musikwissenschaft hat bereits damit begonnen, Titelblätter nach allen „Regeln der Kunst“, d. h. ikonographisch, soziologisch, kulturmorphologisch etc. zu analysieren; man vgl. etwa die Deutung des Titelblattes zu Attaignant's Messenbüchern (s. S. 31) von Daniel Heartz (*Pierre Attaignant*, 1969, S. 78-86, wo u. a. auch zu lesen ist, daß mit F I nicht etwa ein Monogrammist, wie Schaal meint, sondern Franz I., König von Frankreich gemeint sein könnte, und daß die im Ornamentwerk begegnenden Delphine in Beziehung zu setzen seien mit der Einrichtung des Dauphinats, der typisch französischen Kron-

folgebezeichnung). Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Titelblättern hätte sich neben drucktechnischen Besonderheiten gerade mit solchen Fragen, mit der S. 5 von Schaal angedeuteten Fragen der bildlichen Topoi (vgl. S. 30 und 37), mit der Frage der allgemeinen und spezifischen Details, mit der Frage der Versatzstücke (vgl. S. 37 und 41), mit der Frage nach dem hinter der Titelgestaltung stehenden Sinn (da gibt es z. B. Motetti de la corona, del frutto, della simia, S. 32, 34), mit Fragen ausführungspraktisch interessanter Szenerien u. a. mehr zu beschäftigen.

Richard Schaal leitet seine Bildersammlung mit einer Übersicht „Zur Geschichte des Musiktitels“ ein, die zugleich ein Abriss einer Geschichte des Notendrucks ist, bei der allerdings die musikgeschichtliche Situationsschilderung für das 20. Jahrhundert überflüssig – weil ohne zwingenden Zusammenhang zum Thema – erscheint (S. 19-20). Anschließend wird eine nützliche Bibliographie in Auswahl gegeben (S. 23-27). Am eigentlichen Bildteil (S. 29-243), in dem jede Abbildung lediglich mit den notwendigen Angaben des Titels, eventuell genannter Künstler und des Besitznachweises (vgl. auch S. 2 unten) versehen ist, fällt bei sonst ausgewogenem, nicht nur Repräsentativ-, sondern auch Gebrauchsdrucke einbeziehendem Materialangebot unangenehm auf, daß der Verlag Heinrichshofen (Verleger des Buches !) seit Mitte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich stark in der Auswahl berücksichtigt wurde (ab S. 144 allein 47 Abb.), während anderen Firmen noch nicht einmal 5 Abb. zugestanden werden. Der Betrachter soll doch nicht etwa auf Schleichwerbung hereinfließen? Bei Abb. 191 hätte Schaal sich ruhig die Mühe machen und einen Slavisten um Übertragung der in kyrillischen Lettern geschriebenen Künstlersignatur für den Titelblattentwurf und des Verlegernamens bitten können; schließlich nennt er die entsprechenden Namen ja sonst auch immer (in casu: I. Bilibin und P. Jurgenson/Jürgenson). Einige Titelblattabbildungen sind offensichtlich nicht am Original, sondern aus der Sekundärliteratur abphotographiert (Zur Westen, Versteigerungskatalog Dr. Wolffheim). Das Buch wird abgeschlossen mit einem Namenregister zum Bildteil; warum die kurze Übersicht zu Beginn des Buches mit ihrer

Fülle genannter Namen nicht berücksichtigt wurde, ist nicht recht einzusehen. Die Ausstattung und drucktechnische Gestaltung verdienen hohes Lob.

Insgesamt bleibt der Eindruck, daß wir wieder eine schöne Bildersammlung erhalten haben, dem tieferen Verstehen der Bilder aber noch nicht näher gekommen sind.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

ERICH SCHULZE: Urheberrecht in der Musik. Vierte, neubearbeitete Auflage. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1972. 308 S.

Diese Veröffentlichung von Erich Schulze ist nun schon, wie im Titel selbst vermerkt, in „vierter, neubearbeiteter“, und es darf ergänzt werden, verbesserter Auflage erschienen. Aus der Fülle der Kenntnisse als Generaldirektor der GEMA und als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht hat der Verfasser im Kapitel über Urheberrechtsreformen die z. T. sehr widersinnigen Auswirkungen von einander abweichender nationaler Gesetzgebungen angeführt, die die Notwendigkeit einer einheitlichen Regelung auf internationaler Ebene abermals deutlich werden lassen. Im Anhang sind die bewährten alten Teile einer zusammenfassenden Durchsicht unterzogen worden; dabei wurde der handliche ehemalige dritte Teil *ABC der Praxis* – jetzt als vierter Teil – gründlich durchdacht und um viele einzelne neue Begriffe erweitert. Allerdings wäre bei der Aufzählung verschiedener Periodika unter dem Stichwort *Fachzeitschriften* zu fragen, nach welchen Kriterien und zu welchem Zeitpunkt diese Titel zusammengetragen wurden. Die unterschiedlichsten Unternehmungen sind hier gleichwertig nebeneinander gestellt, die aber urheberrechtlich nicht den gleichen Ertrag einbringen. Insgesamt ist diese Bearbeitung gegenüber den vorangegangenen in vielem gänzlich anders und berücksichtigt in der Regel bis auf die inzwischen bereits vorgenommene Novellierung des Urheberrechts durch den deutschen Bundestag (Einführung des Entgelts bei Aufnahme geschützter Werke in Schulbüchern und Begründung des Bibliotheksgroschens) auch den neuesten Stand. So wird diese vierte Auflage von allen jenen Interessenten am Urheberrecht

in der Musik erworben werden, die dieses Buch noch nicht besitzen, aber auch jeder glückliche Eigentümer vorangegangener Auflagen wird diese Ausgabe unbedingt in seiner Bibliothek zur Verfügung haben wollen.

Hubert Unverricht, Mainz

CLEMENS KÜHN: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1972. 125 S. (Schriftenreihe zur Musik, ohne Bandzählung.)

Es ist durchaus außergewöhnlich, daß eine Zulassungsarbeit zum Schulmusikexamen in Buchform veröffentlicht wird. Sofern eine solche Arbeit stark aus dem Durchschnitt herausragt und ein aktuelles Thema behandelt, erscheint ihre weitere Verbreitung nicht zuletzt für Kommilitonen wünschenswert; doch kam 1972 im Falle der Examensarbeit von Kühn der Preis von DM 20.– für 125 Seiten schlichten Dissertationsdruckes diesem Wunsch nicht eben entgegen.

Die Aktualität des Themas „Zitat“ ist unstrittig aufgrund der heutigen kompositorischen Praxis einerseits und aufgrund der stark vom Zitat geprägten außerkünstlerischen musikalischen Umwelt andererseits. Kühn beschränkt sich auf das Zitat in der Kunstmusik der Gegenwart, wobei er unter gegenwärtig „ungefähr den Zeitraum der vergangenen zehn Jahre“ versteht (S. 8).

Die Arbeit ist neben Einführung und Zusammenfassung in vier Hauptabschnitte gegliedert: „Zitat und Collage“, „Historische Entwicklungslinien“, „Komponisten der Gegenwart“ (Henze, Stockhausen, Kagel, Schnebel, Berio, Zimmermann), „Gespräche mit Komponisten“ (D. de la Motte, N. Linke, P. Ruzicka, H. Otte). Unter den besprochenen Komponisten nimmt mit 25 Seiten Zimmermann den breitesten Raum ein, wogegen die anderen fünf zusammen auf zwanzig Seiten Platz finden. Mag die besondere Stellung Zimmermanns auch insofern sachlich gerechtfertigt sein, als er der Wegbereiter und einer der wichtigsten Vertreter heutiger Zitatpraxis ist, so zeigt die Disproportionierung dennoch, daß das methodische Vorgehen nach Komponisten, das Kühn wählt, „um der Fülle des zu be-

sprechenden Materials eine überschaubare Anordnung zu sichern“ (S. 9), gegenüber einer systematischen Darstellung nach Typen und Funktionen des musikalischen Zitats im Nachteil ist. Das angestrebte Ziel, das Zitat „möglichst umfassend zu beleuchten“ (S. 98), ist durch die mehr äußerliche Einteilung nach Komponisten nicht gewährleistet; zu sehr bleibt im Hauptteil der Arbeit statt einer grundlegenden Erörterung die Präsentation des Materials im Vordergrund.

So entsteht zwar ein eindrucksvolles Bild von der bedeutenden Rolle des musikalischen Zitats, aber zu klaren Distinktionen gelangt Kühn trotz einer allgemeinen Abgrenzung der Begriffe Zitat und Collage (S. 13-20) erst in der Zusammenfassung (S. 98-100), wo er die musikalischen Zitatarten zusammenfaßt in „Fremd- und Selbstzitate“ und diese weiter unterteilt in „Fragment-, Stil- und Materialzitat“ (S. 98), ehe er verschiedene „Kategorien, Funktionen und Techniken“ des Zitats resümiert (S. 99). Es stellt sich die Frage, ob es zweckdienlich ist, den Terminus „Fragmentzitat“ zu prägen und dieses als eine der drei Formen des „Fremdzitats“ anzuführen, da es weiter nicht erklärt ist und dort, wo der Charakter des Fragments fehlt, sich zugleich auch der Begriff des Zitats selbst aufhebt.

Neben der Fülle der Namen und Beispiele, die Kühn mitteilt, muß sein Blick für die Qualität und Originalität der angeführten Autoren hervorgehoben werden, wofür etwa die von ihm gezogene Parallele Zimmermann-Ezra Pound spricht (S. 60). Doch gerät diese Parallele sehr kurz, abgesehen davon, daß sie stark im Banne zweier zitierter Titel der Pound-Literatur steht (das *Lexikon der Weltliteratur* und ein Nachwort der Textausgabe von Eva Hesse). Hier – wie auch im Musikalischen – wünschte man sich ein breiteres Verweilen bei den vorgestellten Beispielen und detailliertere Analysen. Selbst bei Zimmermann, dessen gewichtige, aber spärlich veröffentlichte Reflexionen auf sein Schaffen wohl kaum als „geschlossenes musikphilosophisches System“ (S. 58) bezeichnet werden können, kommen die interpretatorischen Ansätze nicht recht zur Entfaltung.

Kühn sieht davon ab, das musikalische Zitat als eine semiotische Frage in den Blick zu nehmen – was kürzlich Tibor

Kneif gefordert und ansatzweise versucht hat (NZfM 1973, S. 3 ff.). Es kann der Arbeit nicht als Mangel angelastet werden, daß sie dieser Frage nicht im einzelnen nachgegangen ist; doch käme es der Abrundung des thematischen Vorwurfs und der Reflexionsebene einer fertigen Arbeit zugute, wenn wenigstens darauf hingewiesen würde, daß das Zitat eine der augenfälligsten musikalischen Erscheinungen ist, anhand derer sich semiotische Probleme in der Musik exemplifizieren ließen.

Da es im Dissertationsdruck etwas schwierig ist, Fehler zu korrigieren, sollte ein Verzeichnis der Errata beigefügt sein, zumal da sich falsche Buchstaben mehrfach auch bei fremden Wörtern eingeschlichen haben, z. B.: „*Lambralis*“ statt „*Lambrakis*“ (S. 44), „*Havard*“ statt „*Harvard*“ (S. 55), „*in dem Cantos*“ statt „*in den*“ (S. 60), „*Wortenbleme*“ statt „*Wortembleme*“ (S. 65), „*Prière*“ statt „*Priere*“ (S. 69), „*Feux d'artific*“ statt „*Feu d'artifice*“ (S. 71), „*Peripethie*“ statt „*Peripetie*“ (S. 76).

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

WALTER SALMEN: *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins von der Frühzeit bis zur Reformation. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1972. 94 S., 12 Taf. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins. 2.)*

In einem ersten Band der vorliegenden Reihe haben Walter Salmen und Heinrich W. Schwab 1971 mit einem Bildband einen allgemeinen Überblick der Musikgeschichte Schleswig-Holsteins gegeben. Im vorliegenden Band nun sollen „*die Interpretation von Musikwerken und [die] vielen verbalen Quellen zu einem historischen Kontinuum*“ zusammengefügt werden (S. 5). „*Dem summarierend zurückschauenden Musikhistoriker bietet sich zwar ein an Szenen und Ereignissen schmuckloses Bild eines stadtarmer Gebietes im Mittelalter*“ (S. 94), ein Bild, das aber immerhin dem Landeshistoriker ermögliche, das Vorurteil „*Frisia non cantat*“ oder „*Holsatia non cantat*“ „*mit hinreichenden Belegen [. . .] als solches zu entlarven*“ (S. 59). Salmen hat mit außerordentlichem Fleiß und Spürsinn eine große Anzahl von vor allem verbalen Quellen für ein Gebiet zusammengetragen, das man angesichts eines herkömmlichen Bildes von mittelalterlicher

Musikgeschichte („*von Saint-Martial via Notre-Dame, Vitry, Machaut und Ars subtilior zu Dufay*“) als „*Peripherie*“ bezeichnen würde. Darin mag der Grund liegen, wieso sich die an sich erstaunlich große Anzahl einzelner Fakten schließlich doch nicht in ein „*Kontinuum*“ bringen ließ, sondern mehr einem divisionistischen Bild gleicht, dessen Gegenstand durch eine geographische Abgrenzung vorgegeben ist; wie Salmen (Alexander Scharff zitierend) ausführt, ist „*Schleswig-Holstein keine ursprüngliche Einheit*“ (S. 5).

Naturgemäß sind in der Ur- und Frühzeit (1. Teil) die (archäologischen) Belege so selten, ihre „*Interpretation*“ so problematisch, daß hier Worte wie „*möglicherweise, muß erwogen werden, könnte, mußte, dürfte*“ und Analogieschlüsse diese Einzelquellen nur notdürftig zusammenhalten.

Selbst im Bereich des kirchlichen Gesanges (2. Teil), wo erwarteterweise (trotz der Reformation) die Informationsquellen reicher fließen, ergeben diese eher ein Bild in der Art „*auch in Schleswig-Holstein war es so wie in . . .*“; umso erstaunlicher, daß sich der Verfasser nicht auf die wenigen vorhandenen Musikquellen ausführlich einläßt: über das Prunkstück, die *Bordesholmer Marienklage*, ist zwar ein eigener Band innerhalb derselben Reihe angekündigt. Immerhin hätte dieser *Planctus et fletus et pia compassio Marie virginis gloriose* doch wohl schon hier in die *Compassio*-Strömungen des „*Herbstes des Mittelalters*“ (zu denen Salmen zahlreiche lokale Belege vorlegt) eingeordnet werden sollen. Auch wäre aus den wenigen erhaltenen notierten Choralhandschriften wie etwa Lübeck, St.B., Ms. theol. lat. 2^o 16 (S. 34, 63), dem Plenarmissale des Bischof Dietrich (S. 42 f.), der Hs. theol. lat. 10, den Gradualien 2^o lat. 8, 11, 12, 17, 21 und 32 derselben Bibliothek, dem Codex Kiel, UB, Ms. Bord. 16 4^o und der Lübecker Handschrift theol. lat. 19 (S. 51 f.) noch wesentlich mehr zu holen gewesen, auch dann, wenn eine große Zahl dieser Handschriften als Folge des Krieges nur noch in fragmentarischen Fotografien vorliegt. Dagegen scheint mir die nördliche Herkunft des auf Tafel III/1 abgebildeten Vollbrevierfragmentes angesichts der französischen *points-liés*-Notation sehr zweifelhaft; aus dem Husumer Franziskaner-Kloster kann es nicht stammen. Gerade Untersuchungen der erhaltenen notierten Fragmente (Buch-

einbände etc.), die Salmen nennt (Anm. 102, S. 43), könnten wohl die verschiedenen wechselnden Einflüsse, die der Verfasser anhand verbaler Quellen darstellt, belegen; im Unterschied zur Orgelmusik, wo der Historiker „*seine Bemühungen darauf beschränken [muß], das Vorhandensein und die mutmaßlichen Nutzungsmöglichkeiten zu erkunden*“ (S. 48), wäre hier wohl wenigstens in Ansätzen eine Konkretisierung des „*historischen Kontinuums*“ möglich.

Mehr als der Außenstehende erwarten würde, weiß Salmen über die weltliche Musikpflege (3. Teil) zusammenzutragen: hier wertet er mit der nötigen Vorsicht auch rezente Traditionen und sekundäre Überlieferungen aus, und das „*an nur wenigen Quellen punktiert ermittelt*“ (S. 62) zeigt durchaus für diese Region eigenständige Züge. Dies ist besonders im Kapitel über Reigen und Tänze (S. 64-70) der Fall; sogar bis über das Mittelalter hinaus haben sich hier, mehr oder weniger subkutan, vorchristliche Bräuche erhalten (nach dem Motto eines dithmarscher Liedverses: „*Na Dantz to gaen is Lustigkeit / Na Kerk to gaen is Eerbarkeit*“, S. 65). Im Kapitel über Spielleute, Stadtpfeifer und Turmbläser schließlich wird dargestellt, wie üppig sich, vor allem in Lübeck, dessen Einwohner damals „*die prunkvollen Selbstdarstellungen sehr schätzten*“ (S. 93), das Instrumentalpiel in aristokratischen und bürgerlichen Händlerkreisen im Spätmittelalter entfaltet hatte.

Ein Buch wie das vorliegende, welches eine derartige Fülle von oft unbekanntem und teilweise schwer zugänglichem Material zusammenträgt, müßte allerdings ausführliche Personen-, Sach- und Ortsregister aufweisen; dieses Fehlen von Registern und einer zusammenfassenden Bibliographie überrascht, da der Verlag das Buch mit zwölf schwarz-weißen Tafeln und einem farbigen Frontispiz nicht nur sorgfältig, sondern auch preiswert herausgebracht hat.

Jürg Stenzl, Fribourg (Schweiz)

KLAUS STAHMER: *Musik in Kiel. Eine kommentierte Dokumentation einer Großstadt im Jahre 1967.* München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 325 S., 2 Schallplatten.

Dieser Versuch einer „*vollständigen Bestandaufnahme des Musiklebens einer mittleren Großstadt*“ liefert einen Teil der bisher fehlenden Grundlagen für kulturpolitische Erwägungen und Entscheidungen. Das „*Musikleben*“ wird in all seinen Ausprägungen erfaßt. Für den Begriff des „*Musiklebens*“ hat Paul Bekker (*Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 35 f.) eine Definition angeboten: „*Musikleben nennen wir die Summe aller Erscheinungen der öffentlichen und privaten Musikpflege, in denen unsere Beziehungen zur Tonkunst ihren organisatorischen Ausdruck finden.*“ Stahmer visiert nicht nur die Tonkunst an, sondern bezieht auch die „*Umgangsmusik*“ (im Sinne Besslers) ein und versucht weiter, spontane Aktivitäten zu erfassen, die des organisatorischen Rahmens entbehren. Damit wird auch jenem Komplex Genüge getan, den man neuerdings als „*Folklore der Stadt*“ bezeichnet.

Die einleitende Darstellung der „*Strukturen im Musikleben Kiels*“ (an die sich ein umfangreicher Dokumentarteil und Quellennachweis anschließt) zeichnet sich dadurch aus, daß auch der Funktionswandel von Organisationen ebenso wie von Werken deutlich gemacht wird. So etwa wenn von kirchenmusikalischen Institutionen festgestellt wird, daß bei ihnen das „*religiöse Engagement*“ (S. 19) stark zurücktritt hinter der Tatsache, daß Gelegenheit „*zum gemeinsamen Musizieren und Konzertieren*“ geboten wird; oder wenn die Position der Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie im Brauchtum des Jahresablaufs determiniert wird (S. 29).

Es macht den Vorzug der Schrift aus, daß sie neben den traditionellen, organisatorisch verfestigten Formen des Musiklebens auch das spezifisch Neue zu erfassen sucht. Hierzu gehören u. a. neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend, deren Begeisterung – wie Stahmer ausdrücklich vermerkt – „*vom schulischen Musikunterricht kaum kanalisiert wird*“ (S. 32) und Formen der musikalischen Unterweisung, die in das Musizieren eingebettet sind (S. 25 f.).

Einen Mangel der Übersicht glauben wir darin zu erkennen, daß die Rolle der technischen Mittler im Musikleben nicht präzise erfaßt wird. Hier wäre nicht nur das Programmangebot zu berücksichtigen, sondern auch die Stellung des Musizierens und Mu-

sikhörens im Zeitbudget der Bevölkerung. Untersuchungen wie jene von Gabriel Thoveron (*Radio et télévision dans la vie quotidienne*, Brüssel 1971) und Leopold Rosenmayr (*Kulturelle Interessen von Jugendlichen*, Wien 1966) deuten die Richtung an, in der die Strukturanalyse des Musiklebens einer Stadt ergänzt werden sollte. Dessenungeachtet verdient die Pionierarbeit Stahmers nicht nur wegen der darin enthaltenen Ergebnisse, sondern auch wegen ihres Modellcharakters für die musikalische Zeitgeschichte volle Anerkennung.

Kurt Blaukopf, Wien

VLADIMIR KARBUSICKÝ: *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen*. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1973. 208 S. (Band II der Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde an der Päd. Hochschule Rheinland/Abt. Neuß.)

Seit Lars Ulrich Abraham mit seinem Aufsatz *Lied und Liederbuch in der Schule* (Frankf. Hefte 1963) die Frage nach einem ideologisierten Lied aufgeworfen hat, ist sie nicht mehr vom Tisch verschwunden. Dafür zeugen so unterschiedliche Veröffentlichungen wie *Das Politische im Lied* (Schriftenreihe der Bundeszentrale für pol. Bild., Bonn 1967) oder *Über Musik und Politik* (10. Band der Veröff. des Inst. für Neue Musik und Musikerz., Mainz 1971) und die Arbeit von Hagelweide *Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied* (Bremen 1968), auch wenn die letztere in ihrem wissenschaftlichen Werf gelegentlich skeptisch betrachtet werden dürfte.

Karbusický hat mit seiner neuen Schrift eine Arbeit vorgelegt, die, geschrieben mit dem großen Engagement eines 1968 aus Prag Emigrierten, Zustimmung und Widerspruch zugleich hervorgerufen dürfte. Aber man muß dem Verfasser wohl zugestehen, daß die Frage der Ideologie im Lied und des Liedes in der Ideologie nicht neutral behandelt werden kann; sein Problem war es daher, wie man wissenschaftlich sauberes Vorgehen *cum ira et studio* ermöglichen könne.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, den feinen Verästelungen von Fragen und Antworten, von Details und Zusammenhängen

im einzelnen nachzugehen. Wir beschränken uns daher darauf, den Ideologiebegriff, wie ihn der Verfasser vorträgt, zu beleuchten und die Methode der Strukturanalysen kurz zu beschreiben.

Karbusický macht einen deutlichen Unterschied zwischen Idee und Ideologie, die letztere ist ihm suspekt, er neigt zur ersteren: „Eine Idee verläßt sich auf die Kraft der Wahrheit und braucht keine Diktatur. Eine Idee ist bereit zur Korrektur und Diskussion. Ideologie läßt hingegen, gerade weil sie ihre ‚logische‘ und systemtreue Zusammenfügung bewahren muß, keine Diskussion zu. Ihre Lehrsätze sind endgültig und brauchen keine Empirie mehr.“ (S. 203) Danach ist Ideologie also immer versteinertes „falsches“ Bewußtsein. Auf Lenin geht demgegenüber der Begriff der „wissenschaftlichen“ Ideologie zurück, die als Ideologie der Arbeiterklasse das „richtige“ Bewußtsein verkörpere. Von der Orthodoxie letzterer Anschauung her kann natürlich nur solche Ideologie kritisiert werden, die nicht proletarisch, sondern „bürgerlich“, das heißt „falsch“ ist. Ideologiekritik an der „wissenschaftlichen“ Ideologie wäre demnach „spätbürgerlich“, „spätkapitalistisch“ usw. und somit unzulässig.

Die Scheidung in eine „gute“ und „schlechte“, „wahre-wissenschaftliche“ und „falsche“ Ideologie (wobei das jeweilige Plus oder Minus vor der Ideologie vom jeweiligen Standpunkt des Betrachters oder seiner jeweiligen Linie abhängt) macht Karbusický aber nicht mit. Seine analytische Methode, im Lied und in der Verwendung des Liedes ideologische Wurzeln und Relikte nachzuweisen, geht bewußt darauf aus, christliche, nationalistische, faschistische, sozialistische und kommunistische Lieder ohne Rücksicht auf ihre Herkunft nebeneinanderzustellen und zu vergleichen. Der Vorwurf des „Objektivismus“ und „Formalismus“ bleibt ihm daher nicht erspart. (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf einen Aufsatz von Miroslav Černý in: *Hudební věda* („Die Musikforschung“) in den Heften 3+4/1973 Prag, der Karbusický heftig vorwirft, faschistische und kommunistische Lieder in einen Topf geworfen zu haben, ohne die inhaltlichen Unterschiede beider Richtungen deutlich gemacht zu haben.)

Allerdings würde man Karbusický nicht gerecht, wenn man nicht sähe, daß er um

seinen Gegenstand sich zwar objektiv, aber doch zornig bemüht. Sein Schlüsselerlebnis ist der tschechoslowakische August 1968; nur hat er eine andere Folgerung daraus gezogen als der erwähnte Černý. Karbusický sucht seine „Wahrheit“ eben nicht in einer Ideologie, sondern in einer „wahren, humanen Protestidee“, deren „moralische Kraft“ (S. 204) sich gegen jegliche Gewalt und Unterdrückung wende. Wer ihm hier nicht folgen möchte, aus welchen Gründen auch immer, wird dann allerdings mit dessen Schrift nicht viel anfangen können, weil die oben erwähnte analytische Methode ihm überall gegen den Strich gehen würde.

Ich möchte allerdings doch annehmen, daß die Analysen von Karbusický auch den orthodoxen Marxisten interessieren müßten, weil deutlich wird, in welcher bedenklicher Nachbarschaft sich proletarische Kampflieder befinden können, betrachtet man ihre „Dramaturgie“.

Auf diese aber kommt es Karbusický entscheidend an. Er sucht im ersten Hauptteil der Arbeit die Ideologie im Lied selbst auf und macht ihre „archetypischen“ Verhaltensweisen deutlich. Man kann gegen solche Strukturbilder einwenden, sie ließen den historischen Kontext außer acht. Das Aufstörende ist allerdings für den Leser, daß ungeachtet wechselnder historischer Konstellationen die „Verhaltensweisen“ der Texte samt ihren Strophenfolgen (also ihre Dramaturgie) sich hartnäckig weigern, sich zu verändern. So läßt sich Jahrhunderte hindurch ein Vier-Akte-Schema vom Reformations-Choral über „verordnete“ Lieder monarchistischer, nationalistischer und nazistischer Observanz bis in das proletarische Massenlied hinein verfolgen.

Da diese Vier-Akt-Formel fast überall durchbricht, sind auch Kontrafakturen so leicht: In unserem Jahrhundert z. B. die „Umfunktionsierung“ (das heißt: Umwandlung durch vorgesetztes Plus oder Minus) vom proletarischen Agitations-Song zum SA-Lied. Das Vier-Akte-Schema (S. 48/49) stellt sich, zumeist in 4 Strophen gegliedert, wie folgt dar:

- I. Suggestierte Kampfsituation, psychologisch wirksam, da auf der Polarität von Gut und Böse beruhend
- II. Aus der Erkenntnis der eigenen Not und Schwäche wächst der ethische Appell: Treue zur wahren Lehre

III. Dramatisierung des Feindbildes

IV. Erlösungsversprechen

Hiernach das Lutherische *Ein feste Burg* mit dem SA-Kampflied *Im Sachsenland marschieren wir. Für Adolf Hitler kämpfen wir* zu vergleichen, mag blasphemisch anmuten; doch zeigt sich in beiden Liedern verblüffenderweise das gleiche dramaturgische Schema. Wir verzichten darauf, aus der Überfülle des gebotenen Materials weitere Beispiele zu zitieren; man muß das am Ort selbst nachlesen.

Die Typologie ideologisch befrachteter Lieder wird vom Verfasser symbolistisch, realistisch und mythologisch vorgenommen; nach seiner Einsicht, daß die Sprache solcher Lieder nicht nur die Schicht der direkten, sondern vor allem der indirekten Sprachbedeutung berührt. Derartige „Anspielungen“ im intervallischen und rhythmischen Inventar treten auch bei den häufig verwendeten Melodien typisch auf.

Der zweite Hauptteil der Arbeit untersucht das *Lied im manipulativen Kraftfeld der Ideologien*. Hier machen die Ergebnisse, die in Diagrammen festgehalten werden, deutlich, daß nicht nur das Lied dabei funktionalisiert, sondern auch der Mensch durch das ideologische Lied instrumentalisiert werden kann. Trifft das nach Karbusický auf alle Lieder solchen Typs zu, so werden hier andererseits die Unterschiede zwischen faschistischen und proletarischen Liedtexten deutlich. Hier sollte der Kritiker den Verfasser auf die Möglichkeit hinweisen, das von ihm bisher unterschiedslos untersuchte ideologische Lied aller Lager nun nicht mehr nur „formalistisch“, sondern auch nach seinen Absichten, Interessen und Inhalten deutlicher zu befragen.

Karbusický's Buch läßt den Leser nicht kalt. Für einen Sozialismus „von oben“ ist es vom Grundansatz her ärgerlich, für einen Sozialismus „von unten“ (wie mir scheint) aber nicht. Insofern ist dieses Buch, geschrieben von einem Humanisten (also von einem, der es mit den Menschen und der Menschlichkeit halten möchte), ein eigenwilliger Beitrag zu der Sozialismus-Diskussion unserer Tage: Was ist menschlicher, was demokratischer Sozialismus? Wie lassen sich im Sozialismus Gewalt, Unterdrückung und Funktions-Hierarchie überwinden? Vielleicht sagt es der Verfasser selbst am besten (S. 151): „Der Sinn der

Ideologiekritik liegt in der humanen Sendung ihrer Aktualität, auch wenn man dabei einige noch allzu emotionelle Töne riskiert“. Walter Gieseler, Bedburg-Hau

B. BUCHHOFER, J. FRIEDRICH, H. LÜDTKE: Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne. Mit einer Vorbemerkung von Hans-Peter REINECKE. Köln: Arno Volk Verlag 1974. 330 S.

Die vorliegende Arbeit des Hamburger Soziologen-Teams, die ursprünglich als umfassendes Gutachten zu einem beabsichtigten Forschungsprojekt des Deutschen Musikrates *Strukturanalyse des deutschen Musiklebens* vorgelegt wurde, befaßt sich erwartungsgemäß eher mit dem Musikleben als mit der Musik selbst. Im Mittelpunkt des soziologischen Interesses stehen Institutionen und Personen, die zur Zeit Musik produzieren, vermitteln (bzw. verkaufen) und hören, wie auch diejenigen, die diese Vorgänge steuern. Die Musik, auf die die Autoren trotz ihres Blickwinkels nicht verzichten möchten, ist – so der Grundgedanke dieser Arbeit – kein gegebenes und in seiner Struktur abgeschlossenes ästhetisches Artefakt, sondern sie wird zu einem solchen erst als Ergebnis eines vielschichtigen sozio-ökonomischen Prozesses. Die Autoren sprechen im Gegensatz zum vulgären Soziologismus der Musik (der Popmusik eingeschlossen) die ästhetische Funktion nicht ab, jedoch sie betrachten diese als einen Aspekt des gesellschaftlichen Daseins der Musik. Das Phänomen ‚Musik‘ zu erklären setzt demnach voraus, die Determinanten und Mechanismen ihrer „*Produktion und Reproduktion*“ (Komponisten und Interpreten), „*Distribution und Vermittlung*“ (Produktionsbedingungen und Institutionen), und „*Reproduktion*“ (ästhetisches Interesse und sozialer Kontext), wie auch die Instrumente dieses Prozesses (die Medien, die Musikpädagogik und die Institutionen der Kulturpolitik) zu untersuchen und die komplizierten Verbindungen zwischen diesen „*Strukturbereichen*“ zu durchleuchten. Hätte sich eine ästhetische Analyse auf das Werk und seine Struktur zu konzentrieren, so bildet das Stadium der „*Distribution und Vermittlung*“ von Musik den Kern der hier vorgenommenen soziologischen Analyse.

Nicht diese Analyse selbst, sondern eher eine Bestandaufnahme der Probleme, Hypothesen und Lösungsversuche bildet den Schwerpunkt dieser Arbeit. Durch eine ergebnisreiche Reflexion der aktuellen musikbezogenen Literatur (mehr als 250 Titel), durch originelle Problematisierung der auf diese Weise gewonnenen Kenntnisse über die heutige musikalische Szene und schließlich durch deren Synthese mit professioneller soziologischer Denkart (die sich nicht nur im Vokabular, sondern vor allem in methodischer Präzision von der Adornoschen ‚Musiksoziologie‘ deutlich unterscheidet) entstand ein Kompendium von treffenden Fragestellungen, anregenden Hypothesen und brisanten Stellungnahmen zu aktuellen Problemen des Musiklebens, die einen verlässlichen Ausgangspunkt zukünftiger Forschung in der Musiksoziologie bilden (25 Vorschläge für konkrete Forschungsprojekte, mit formulierten Hypothesen, methodischen Hinweisen und geschätztem Aufwand, schließen das Buch ab).

Es liegt in der Natur einer solchen breiten Bestandaufnahme, daß die Autoren nicht immer genügend kritischen Abstand von der rezipierten Literatur aufzubringen vermögen. So löst sich z. B. das dieser Arbeit zugrunde liegende Shannonsche Kommunikationsmodell, das auf der unbedingten Voraussetzung der Verständigung zwischen „Sender“ und „Empfänger“ beruht, gerade unter soziologischem Gesichtspunkt als überflüssig auf: wenn nämlich die Qualität der „Nachricht“ nicht von der Intention des „Senders“, sondern von den Vermittlungsmechanismen, bzw. von den historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen der Rezeption abhängig ist – und das ist die Prämisse dieser Arbeit –, so ist gerade dadurch die geforderte Adäquanz zwischen „Sender“ und „Empfänger“ (auf der dieses Modell sich gründet), sozusagen aus sich selbst, in Frage gestellt. Und ob die von Moles übernommenen Begriffe (deren Fragwürdigkeit in den letzten Jahren abnehmender informationstheoretischer Euphorie akzeptiert zu sein scheint) zur Klärung der komplizierten Fragen der Rezeption beitragen können, bleibt auch weiter fraglich (welchen Erkenntniswert besitzt z. B. der Begriff „*ästhetische Nachricht*“ der irgendwelche „*inneren Zustände*“, bzw. „*Emotionen*“ bezeichnet, von denen ohnehin nichts näheres bekannt ist?).

Einige Feststellungen überraschen um so mehr, als sie gerade von Soziologen vertreten werden: wenn es zutrifft, daß „*die Medien eher in der Lage sind, vorhandene Präferenzen zu verstärken als deren Wandel zu bewirken*“, so wäre die effektive Bedeutung der Medien in der Tat geringer, als in der üblichen Musiksoziologie und Musikpädagogik angenommen wird. Wird z. B. der zentrale Begriff der Soziologie, der der sozialen Funktion so eng verstanden, daß er mit der gesellschaftlichen Wirkung zusammenfällt (woraus die Behauptung der „*sozialen Funktionslosigkeit der modernen Musik*“ – gemeint ist die Neue Musik – gefolgt wird), so spaltet sich der Begriff der Funktion erneut in eine „*ästhetische*“ und eine „*soziale*“. Es gehört jedoch zu einem Axiom der Soziologie, daß – der These der sozialen Priorität folgend – auch die fehlende aktuelle Wirkung einer Musik, die auf ihrer ästhetischen Immanenz beharrt, als eine Funktion der gesellschaftlichen Situation, in der sie entstand, gedeutet wird und, daß hier gar die Ursachen ihrer sozialen Wirkungslosigkeit gesucht werden: demzufolge scheint – soziologisch gesehen – eine „*sozial funktionslose*“ Musik ein kaum lösbares Paradoxon zu sein.

Der Vorzug dieses Buches liegt jedoch gerade darin, daß es weder soziologische Dogmen und Klischees, noch fertiges Wissen, sondern inspirierende Anregungen vermittelt.

Peter Faltin, Lützellinden

PETER SCHLEUNING: Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle 1973. 394 S. (Göppinger Akademische Beiträge. 76.)

Schleuning hat binnen kurzem zwei große Arbeiten über die Fantasie vorgelegt: eine zweiteilige, ausführlich eingeleitete Quellensammlung (Musikwerk, Bd. 42/43), die Margarete Reimann in dieser Zeitschrift 1974 (S. 125) besprochen hat, und seine Freiburger Dissertation über die freie Fantasie, um die es hier geht. Seine Studien erschließen ein wichtiges Thema und geben seiner weiteren Diskussion einen guten Grund.

Schleuning beginnt mit einer breit und vielseitig angelegten Einleitung zur Vorge-

schichte der freien Fantasie. Dabei scheint mir fragwürdig nur die Interpretation der alten Fantasie des 16./17. Jahrhunderts. Vielleicht hat hier der Verfasser Interesse und Methode nicht sorgsam genug aufeinander abgestimmt. Schleuning fesselt – das legt der Gegenstand der Arbeit nahe – das Fantastische in seinem modernen Sinne: das Regel-, das Gesetzlose, das Genialische. Aber er bindet sich ans Wort Fantasie. Anstatt den freien Stil im wesentlichen dort zu suchen, wo er sich offensichtlich darstellt: in der Monodie, im Rezitativ, im Tombeau, in der Toccata, geht Schleuning ausführlich auf die alte Fantasie ein und versucht, sie im Blick auf die jüngere, freie zu interpretieren. Das ist fragwürdig. Auch die ältere Fantasie, die Sweelincks, Byrds, Frescobaldis, ist gewiß Ausdruck musikalischer Freiheit, aber eben einer Freiheit besonderer Art: sie ist im Gegensatz zur Vokalmusik ihrer Zeit nicht gehalten, Gestalt und Aussage des Textes nachzuahmen. Im übrigen aber ist sie regelmäßig: ihr Satz ist streng, ihre Form wohlbedacht. Der Komponist ersetzt die sinn- und formstiftenden Kräfte des Textes durch eigenmusikalische Ordnungskonzepte. So bekundet sich in der alten Fantasie nicht Mut- und Ausdrucks-wille neuzeitlicher, genialer Individuen, sondern das Interesse der Praktiker an den Realien, an den Gesetzmäßigkeiten der Musik. Das sagen alle Theoretiker, noch Kircher. Ingenium und Genie darf man nicht in eins setzen.

Im Zentrum der Dissertation steht die Geschichte der freien Fantasie. Schleuning setzt ein mit den Bachschülern Krebs, Kittel, Müthel und mit W. Fr. Bach, er geht ausführlich auf die Werke C. Ph. E. Bachs ein und charakterisiert schließlich die Fantasien seiner nord- und süddeutschen Zeitgenossen, detailliert davon die Fantasie in c-moll von Mozart.

Schleunings Methode ist dem Gegenstand angemessen. Er verbindet die Lektüre der zeitgenössischen Ästhetik mit der Analyse der Fantasien. Dabei zeigt sich die Interpretation der literarischen Texte der Werk-analyse überlegen. Die ästhetisch orientierten Abschnitte umschreiben, sieht man von einigen modischen Abschweifungen ab, treffend das dunkle, unfaßliche Wesen der Fantasie. Die Analysen aber versuchen, sieht man vom Aufweis einiger harmonischer

Betrügereien ab, Klarheit zu schaffen: Themen, melodische Beziehungen, Perioden, Form und Symmetrie ausfindig zu machen. Das brüchige, ziellose, dem Augenblick verlorene Tönen, das die freie Fantasie letztlich kennzeichnet, bringen sie so nicht recht zur Sprache.

Nicht ganz widerspruchslos möchte ich schließlich die Deutung annehmen, die Schleuning der Fantasie insgesamt gibt. Er hört sie als Produkt individuell geplanter Künstlichkeit, als Ausdruck des Psychopathischen, als Traumprotokoll und manieristisches Spiel. Hier muß man wenigstens differenzieren. Künstlichkeit oder besser: Kunsthaftigkeit kennzeichnet die alte Fantasie. Die freie meidet sie. Allenfalls so etwas wie das Walten einer kunstverständigen Besonnenheit mag man darin vernehmen. Und das Streben nach originalem Ausdruck der Leidenschaften, endet das im Traum, im Spiel? Vielleicht. Eine Reflexion auf die historischen Bedingungen, unter denen sich originaler Ausdruck im 18. Jahrhundert bekundet, könnte hier vermutlich einiges klären. Schleunings Buch bietet dafür wertvolle Quellen.

Ein Detail: der langsame 4/4-Takt ist im 18. Jahrhundert metrisch zweiwertig. Deshalb endet die achttaktige Periode dort schon in der Mitte des vierten notierten Taktes (vgl. S. 128 f. oder 267 ff.).

Wilhelm Seidel, Heidelberg

SUSANNE STEINBECK: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1973. 170 S., Tabellen (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 3.)

Die Schwierigkeit, vor die ein Thema wie das dieser Freiburger Dissertation den Bearbeiter stellt, besteht u. a. darin, daß Gattungsgeschichte geschrieben werden soll, aber immer nur Analysen einzelner Exemplare der Gattung möglich sind. In solchen Situationen ist man meistens zu Verallgemeinerungen gezwungen, die entweder so eng gefaßt sind, daß nur wenige Fälle darauf zutreffen, oder aber so weit, daß alles und jedes sich darunter subsumieren läßt. Susanne Steinbeck ist dieser Problema-

tik nicht ganz entgangen. Ihre systematische Einteilung in „Opernouvertüren“, „Programmatische Konzert- und Schauspielouvertüren“ und „Reine Konzertouvertüren“ einerseits und „Ouvertüren in vollständiger Sonatensatzform“, „Ouvertüren in verkürzter Sonatensatzform“ und „Auflösung der Sonatensatzform“ andererseits ist zu unspezifisch, als daß sie die Gemeinsamkeiten der darunter gerechneten Werke tatsächlich erfaßte. Hinzu kommt, daß die Verfasserin in ihren über vierzig Analysen, denen man Fleiß und Mühe gewiß nicht absprechen kann, meist allzu schnell von den Gegebenheiten der Partitur auf allgemeine, überindividuelle Tendenzen schließt; z. B. werden die formalen Eigenheiten von Berlioz' *Le roi Lear* mit „gesteigertem romantischem Ausdrucksbedürfnis“ (S. 101 und 105) erklärt, also mit einem vorgegebenen, nicht aus der Analyse selbst entwickelten Topos. Die meisten Analysen haften zu sehr am Schema. Sie begnügen sich mit der Feststellung des Aufbaus gemäß den in der Formenlehre üblichen Kategorien wie Haupt- und Seitenthema, Exposition, Durchführung und Reprise. Diese Begriffe werden einerseits als Selbstverständlichkeiten genommen, die keiner weiteren Reflexion bedürfen; andererseits werden sie bisweilen in einem Sinne verwendet, der unüblich ist, z. B. wenn in der *Coriolan*-Ouvertüre der Abschnitt von Takt 102 bis 151 nicht als Durchführung, sondern als Epilog (S. 98) bezeichnet wird. Den Beweis dafür, daß hier in der Tat ein „Verzicht auf die Durchführung“ (S. 95) vorliegt, bleibt die Autorin indessen schuldig.

Die Analysen gehen überwiegend zu wenig ins Detail. Daß z. B. Wagners *Faust*-Ouvertüre so etwas wie ein drittes Thema aufweist, kommt nicht zur Sprache. Der spezifische Einfluß eines Sujets auf die konkrete musikalische Gestaltung ist jedoch nur feststellbar, wenn bis ins Detail hinein genau analysiert wird.

Aspekte, die es vielleicht hätten ermöglichen können, nicht immer von Einzelfällen aus verallgemeinern zu müssen, wären gegebenenfalls aus der Theorie der Ouvertüre zu entnehmen gewesen (Sulzer, Koch[L], Miltitz [AMZ 1832], Becker [NZfM 1836]). Die theoretischen Reflexionen aus der Zeit sind jedoch unberücksichtigt geblieben; desgleichen fehlt der spezifische Bezug zu all-

gemein ästhetischen Überlegungen aus der Zeit. Es hätte sich auch angeboten, sozialgeschichtliche und allgemein gesellschaftliche Hintergründe zu beleuchten. Damit wäre freilich der Rahmen einer Dissertation gesprengt worden. Es ist jedoch zu überlegen, ob nicht die genannten Gesichtspunkte eventuell zu aufschlußreicheren Ergebnissen führen als die traditionellen Werkanalysen, deren Effektivität im allgemeinen wohl überschätzt wird. Egon Voss, München

ERNST KURTH: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Zweite, unveränderte Auflage. Mit einem Nachwort von Carl DAHLHAUS. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 148, (IV) S. (Schriften zur Musik. Band 14.)*

Ernst Kurths Habilitationsschrift ist konzipiert als „kritische Bewertung der objektiven Grundlagen der (Musik-)Theorie“, wobei vor allem zwei gegensätzlich fundierte Harmonie-Lehren im Blickfeld stehen: Simon Sechters Fundamenttheorie und Hugo Riemanns Funktionstheorie.

In dem Bestreben, die psychologischen Wurzeln dieser „theoretischen Darstellungsweisen“ aufzudecken, entwickelt Kurth seine eigenen Vorstellungen von einer – in Analogie zu physikalischen Vorgängen gesehenen – musikalischen „Energetik“, die er später zu einem umfassenden musiktheoretischen System ausbaute. Wir können heute rückblickend in dieser Abhandlung einen Prolog zu Kurths Gesamtwerk sehen, der mit Formulierungen wie „Bewegungsempfindung und klangliche Energieverhältnisse“ oder „Tonaltätszersetzung durch Zunahme der latenten Akkordenergie“ auf die Hauptwerke: *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts* bzw. *die Romantische Harmonik* . . . hinweist.

Das für die Geschichte der Musiktheorie bedeutsame Buch ist jetzt – bereichert durch einen scharfsinnigen und lehrreichen Kommentar von Carl Dahlhaus – wieder allgemein zugänglich in einem reprographischen Nachdruck der ersten Ausgabe (Bern 1913), der leider auch die zahlreichen, zum Teil sinnentstellenden Druckfehler der Notenbeispiele konserviert. Emil Platen, Bonn

GUDRUN HENNEBERG: *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik. Tutzing: Hans Schneider 1974. 285 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 6.)*

Der Wert dessen, was die ganzheitlich orientierte Musikwissenschaft, namentlich Kurth und Schenker, zur Rhythmik beigetragen hat, ist umstritten. Riemann hat Kurth, Riezler Schenker den Sinn fürs Rhythmische abgesprochen. Die Kontroverse ist offen bis auf den heutigen Tag. Gudrun Henneberg leistet dazu einen wichtigen und umfangreichen Beitrag. Sie versucht, die Gestalttheorie ins Verhältnis zur traditionellen Rhythmik und Metrik zu setzen und den Nutzen der gestaltorientierten Betrachtungsweise für die Beurteilung rhythmisch-metrischer Sachverhalte deutlich zu machen. Sie treibt Theoriegeschichte im Interesse und aus der Perspektive der musikwissenschaftlichen Gestalttheorie. Die Theoretiker, deren Schriften befragt werden, scheiden sich folglich in Bundesgenossen und Gegner. Bestätigung ihrer Anschauungen glaubt Gudrun Henneberg in der Theorie des 18. Jahrhunderts, namentlich bei Riepel, Sulzer, Koch und Kirnberger, zu finden. Im Verein mit ihr wendet sie sich gegen die Theorie des 19. Jahrhunderts, vor allem gegen Riemann und alle, die ihm tatsächlich oder vermeintlich folgen.

Kern der Erörterungen ist die Frage nach dem Wesen und dem Ursprung des Rhythmus. Ist er, so lautet die Alternative, ein eigenständiger Faktor der Musik oder die Funktion melodischer und harmonischer Bewegungen? Die traditionelle Rhythmik hielt ihn für eigenständig. Das 20. Jahrhundert zweifelt daran. Kurth neigt dazu, ihn als Produkt der psychischen Ausdrucksbewegung zu betrachten. Schenker ordnet ihn einem ametrischen Hintergrund zu, nimmt aber an, daß das Metrum, die numerale Qualität des Rhythmischen, absolut sei. Gudrun Henneberg geht darüber hinaus: sie erklärt den Rhythmus in all seinen Erscheinungsweisen, selbst im primitiven Taktmetrum, zur Funktion melodisch-harmonischer Bewegungen. Sie setzt Rhythmus und Bewegung gleich.

Ich möchte mich hier nicht in die Kontroverse, auf die Gudrun Hennebergs Buch

antwortet, einmischen, sondern nur die Frage aufwerfen, ob das Verhältnis der Gestalttheorie zur Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts so beschaffen ist, wie es Gudrun Henneberg darstellt. Daran zweifle ich. Zum einen widerspricht die Rhythmik des 18. Jahrhunderts der These, der Rhythmus verdanke sich den übrigen Faktoren der Musik. Sulzer stellt ausdrücklich fest, die Musik schöpfe „aus zwei ganz verschiedenen Quellen“, dem Ton und dem Rhythmus (IV, 91). Koch schreibt, „in der Natur des Tones selbst“ sei nichts vorhanden, was auf eine bestimmte metrische Qualität deute (II, 275). Man experimentiert mit tonlosen Trommelrhythmen, um die ästhetische Qualität des reinen Rhythmus zu erfahren. Zum anderen bringen die Theorien des 19. Jahrhunderts vieles zur Sprache, was den Anschauungen der Gestalttheorie entgegenkommt. Mornigny macht im Widerspruch zur klassischen Akzenttheorie auf das melodische und dynamische Verhältnis der Töne aufmerksam, die um den Taktstrich herum stehen, und gründet darauf seine Theorie der rhythmischen Einheiten. Hauptmann reflektiert das dialektische Verhältnis zwischen den metrischen Formationen und der naturalistischen Dynamik der melodischen Linie. Riemann schließlich bezieht Dynamik und Agogik, ansatzweise auch Melodik und Harmonik in die Rhythmik ein. Er wendet sich gegen den Usus der Akzenttheorie, Rhythmen tonlos, in Schlagmustern, darzustellen, und realisiert sie im „Lebenselement“ der Musik: im Ton, ohne allerdings die Eigengesetzlichkeit des Rhythmischen, die Bindung an ein gleichförmiges Grundmaß, zu beseitigen. So gesehen, steht kein Rhythmiker des 18./19. Jahrhunderts der Gestalttheorie so nahe wie Riemann. Nur der Umstand, daß das historische Verständnis für die Generation der Väter und Großväter so schwer aufzubringen ist, mag erklären, warum Riemann zum Erbfeind der Gestalttheorie geworden ist. Im übrigen zeigt die Theorie Westphals, daß sich auch ein Gestalttheoretiker, gerade im Blick auf die Musik der Klassik, die Gudrun Henneberg so interessiert, in ein vernünftiges Verhältnis zu Riemann setzen kann.

Es wäre wohl an der Zeit und nötig, daß die Gestalttheorie ihr Verhältnis zu Riemann grundsätzlich und vorurteilsfrei überprüft. Dann käme wohl auch der wichtige

und lehrreiche Beitrag, den sie zur Auffassung rhythmischer Einheiten zu leisten vermag, vollends zur Geltung. Er vertieft im wesentlichen die alte Erkenntnis, daß hochorganisierte metrische Formationen Ausdruck komplizierter musikalischer Gedankengänge sind. Wilhelm Seidel, Heidelberg

GÜNTER HAUSSWALD: *Musikalische Stilkunde*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1973. 172 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 24.)

Die letzte Schrift, die Günter Hausswald vollenden konnte, ist nicht frei von Mißverständlichkeiten und Unschärfen, was jedoch nicht zuletzt auch in der Problematik des Themas begründet ist. In dem Maße, in dem die Epochengliederung der Musikgeschichte immer neuen Zweifeln unterzogen wurde, mußte sich auch das vor einigen Jahren noch unangefochtene Prinzip der Stilgliederung in Frage stellen lassen. Ohne dies zu benennen, war es Hausswald wohl bewußt, und er bemüht sich daher, den Stilbegriff nach und nach vom allgemein geisteswissenschaftlichen Bereich her auf die Musik einzugrenzen. Der Versuch, eine allgemeine stilistische Entwicklung parallel zur musikgeschichtlichen Entwicklung aufzuweisen, ist im Ansatz sinnvoll, bleibt aber unhaltbar, wenn die musikalischen Stilelemente nicht benannt werden; das gilt im wesentlichen für die „Stilgeschichte“ (S. 39-86). Im Bereich der Zwölftonmusik z. B. wird mehrfach die Technik als Stil verstanden, obgleich es umgekehrt unterschiedliche Stile aufgrund der Technik gibt (S. 28, 31 f., 99). Auch ist die elektronische Musik vom akustisch-stilistischen Aspekt her gesehen keine Steigerung der seriellen Kompositionspraxis. Am ergiebigsten ist Hausswalds Buch in den Teilen „Grundkategorien“ und „Stilkritik“. So werden Zeitstil, Raumstil, Personalstil, Werkstil, Materialstil (vgl. jedoch die oben gemachten Anmerkungen), Kombinationsstil, Interpretationsstil jeweils kategorial historisch beleuchtet. Man bedauert hier zuweilen den Verzicht auf einige präzise Beispiele; so bleibt bei den Raumstilen z. B. unklar, wie der Satz „Polen hat namentlich in jüngster Zeit eine eigenständige Entwicklung aufzuweisen, sichtbar im komposi-

torischen Werk von Krzysztof Penderecki“ im Zusammenhang mit der Erörterung von Nationalstilen gemeint ist, denn die national-polnische Musik wird eben durch die Klangkomposition stark zurückgedrängt (bei Lutoslawski etwa ist die national geprägte abgeschlossen mit dem Konzert für Orchester). – Neu gegenüber der älteren Stilbeachtung ist die Einbeziehung soziologischer Überlegungen, die eine Reihe neuer Akzente setzt. Einiges an Konkretion bieten die stilkritischen Anmerkungen zu Kompositionen von Monteverdi, Schütz, Bach, Mozart, Schumann, Richard Strauss und Kagel. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ist für weitere Anregungen im Anhang zu finden.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

ERNST KLUSEN: Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. I. Der Umgang mit dem Lied. Unter Mitarbeit von V. KARBUSICKÝ und W. SCHEPPING. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1974). 168 S. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. IV.)

Klusens Ausführungen im vorliegenden Bande basieren nicht, wie man zunächst annehmen möchte, auf einer Beobachtung des tatsächlichen Singens. Um zu handfesten Ergebnissen bei Bearbeitung einer Unmasse von Material kommen zu können, setzt der Autor vielmehr die Methode der gezielten Befragung eines begrenzten Personenkreises ein. Damit Täuschungen und Irrtümer der Befragten vermieden oder aufgedeckt werden, sind in den (am Schluß des Bandes abgedruckten) Fragebogen genügend Kontrollfragen eingebaut.

„Die folgenden Fragenkomplexe waren Ausgangspunkte von Korrelationen: Sozio-kultureller Hintergrund – Musikalische Aktivitäten – Liederwerb – Liedbesitz – Singewohnheiten – Liederbuch – Intensität des Singens. Die Antworten auf diese Fragenkomplexe wurden zum Teil miteinander und mit Antworten auf die außermusikalischen Determinanten des Erhebungsbogens korreliert: Geschlecht – Alter – Familiengröße und -struktur – Konfession – Schulbildung – Gemeindegrößenklasse“ (S. 18).

„Die Antworten auf die einzelnen Fragen des Erhebungsbogens erbrachten bei

insgesamt 1460 Befragten insgesamt 37785 Einzelinformationen“ (S. 18). „Insgesamt wurden für den hier vorliegenden ersten Teil der Untersuchung 506 Korrelationen durchgeführt. Sie erbrachten insgesamt 85351 weitere Einzeldaten“ (S. 18).

Nicht wenige der von Klusen in zahlreichen Tabellen mit Kommentar vorgelegten Untersuchungsergebnisse mögen einen den traditionellen Hypothesen verbundenen Volksliedforscher überraschen. So singen beispielsweise nur 6,3 % der Befragten nie, 28,9 % oft und 64,7 % zuweilen. Das Laiensingen stirbt also entgegen allen pessimistischen Voraussagen trotz Vermassung und Industriegesellschaft, elektronischen Medien und schnellem Wechsel des Sangesgutes nicht aus. Ferner ist noch immer die Familie der wichtigste Ort musikalischer Aktivitäten überhaupt. Weiterhin: Technische Mittler wie Rundfunk, Tonband, Fernsehen und Schallplatte besitzen als Vermittler von Liedern eine ähnlich geringe Bedeutung wie das Liederbuch. Die meisten der Befragten erlernen den größten Teil ihrer Lieder von anderen Personen. Und zwar bildet die Schule den wichtigsten Ort des Liederwerbs. Dieses Ergebnis beweist deutlich, daß mit entsprechendem Verantwortungsbewußtsein geeignetes Liedgut für den Schulmusikunterricht auszuwählen ist, daß aber der Gesang nicht aus diesem Unterricht verstoßen werden darf.

Eine weitere Hypothese wird in Klusens Untersuchung zerschlagen: Das Liedrepertoire, etwa nach dem 24. Lebensjahr stabilisiert, schrumpft mit zunehmendem Alter wieder zusammen. „Die Träger und Sänger sind die Jungen. Die Rolle der Alten ist durch das einseitige Interesse der Volksliedforscher an einzelnen hervorragenden Trägern alttradiierter Lieder ungemein überschätzt worden“ (S. 63). Wenn ferner der Umfang des Liedrepertoires der Befragten von ihrem Wohnort in einer bestimmten Gemeindegrößenklasse nicht abhängig ist, läßt sich auch der Irrglaube nicht mehr aufrecht erhalten, daß das Dorf den Hort der Liedtradition verkörpert, die Stadt aber den Sitz der liedfeindlichen Mächte darstellt. Wichtig ist es auch zu erfahren, daß etwa ein Drittel der Liederbuchbesitzer nicht aus diesen Liederbüchern singt, man also nicht ohne weiteres von der Auflagenhöhe bestimmter Liederbücher auf die Verbreitung der entsprechenden Lieder schließen darf.

Der Autor weist darauf hin, daß er die Eigenart der Länder bezüglich aller obigen Kriterien nicht untersuchen konnte.

Eine Analyse des erfragten Liedgutes wird in einem zweiten gewiß nicht minder wertvollen Bande erfolgen.

Wiegand Stief, Freiburg i. Br.

MARIUS SCHNEIDER: Außereuropäische Folklore und Kunstmusik. Köln: Arno Volk (1972). 127 S. (Das Musikwerk. Nr. 44.)

Außereuropäische Folklore und Kunstmusik – schon der Titel provoziert Kritik, erweckt Mißverständnisse und gibt zu Bedenken Anlaß. Das gleiche gilt auch für die Konzeption dieses Notenbeispielbandes nichteuropäischer Musikstile, eine Konzeption, die nicht mehr so recht in die heutige musikethnologische Landschaft passen will und vielleicht vor zwanzig oder dreißig Jahren noch akzeptabel gewesen wäre. Der Band, der fast die gesamte außereuropäische Musik umfaßt, ist eine Nummer der 45-bändigen Ausgabe *Das Musikwerk* und steht hier neben Titeln wie *Das Charakterstück*, *Das deutsche Chorlied*, *Die Oper I-III*. Aus diesem Mißstand heraus schreibt dann auch der Autor im Vorwort: „*Es ist ein schwieriges Unterfangen, auf kleinem Raum ein Bild der ganzen nichtabendländischen Musik zu entwerfen. Deswegen ist ihre Kunstmusik, angesichts der großen Länge ihrer Kompositionen mit weniger Beispielen vertreten als ihr eigentlich zusteht. Im Vordergrund steht die Absicht, die sogenannten 'Primitivformen' der Musik darzustellen.*“

Ebenso zeigt die Stellung dieses Bandes innerhalb der Reihe symptomatisch, auf welche Art und Weise die beachtlichen wissenschaftlichen Ergebnisse einer kleinen Schar von Musikethnologen (zu denen auch mit großem Verdienst der Autor dieses Bandes zu zählen ist) hierzulande von der Masse der auf abendländische Musikgeschichte spezialisierten Musikhistoriker ignoriert werden. Inzwischen aber erreicht die Musik eines Ravi Shankar ein ebenso großes Publikum wie die eines Karajan und die Nachfrage nach Informationen über die nichteuropäischen Musikkulturen wächst beständig. Gerade hier hätte der vorliegende Band eine Lücke schließen können. Doch

als erste Einführung und Information, für den Musikpädagogen zum Beispiel, ist diese Zusammenstellung von Transkriptionen von fast ausschließlich oral tradierter Musik denkbar ungeeignet. Die in diesen Übertragungen enthaltene Problematik dürfte allgemein bekannt sein. Die Musikliteratur der abendländischen Musik dient vor allem als Spielvorlage für den Interpreten, die musikethnologische Transkription ist jedoch in erster Linie zur Analyse und Beschreibung des betreffenden, meistens weniger bekannten Musikstils gedacht. Vor einem Ab- und Nachspielen der Beispiele auf europäischen Instrumenten kann nicht ausdrücklich genug gewarnt werden, denn das ergibt meistens ein verzerrtes Bild der musikalischen Wirklichkeit. So wichtige Komponenten wie Klangfarbe, Intonation, Phrasierung und Dynamik kann das Notenbild nicht wiedergeben. In den hier besprochenen Beispielen fehlen häufig sogar genaue Tempoangaben (Nr. 4, 9, 10, 26, 27, 30, 31, 33, 35, 39, 49, 51, 53 etc.). Ohne ein Tonband mit Analysen und genauen Erläuterungen, die sich auch auf den Kontext der Musik beziehen, besitzen diese Notenbeispiele nur einen äußerst geringen Aussagewert. – Die Angaben zur Provenienz der Stücke erschließen sich dem Experten nur nach weiteren Recherchen. Nicht jeder hat das Glück wie der Rezensent, in dem entsprechenden Fachinstitut mühsam den Quellenangaben nachgehen zu können. Was heißt zum Beispiel „*Abessinien, Episches Rezitativ*“ (Nr. 8)? Handelt es sich um einen Galla, Amhari oder einen Sänger anderer ethnischer Herkunft aus Äthiopien (so der heute gültige Name des Landes)? Die Quellenangabe „*Parlophon 90037*“ dürfte hier nicht weiterhelfen.

Wir meinen, diese Kritik ist berechtigt, weil ein Band, wie der hier vorliegende, von einem größeren, auf diesem Sektor zumeist wenig informierten Leserkreis benutzt wird. Falsche Angaben, wie zum Beispiel gleich im ersten Stück (es handelt sich nicht um einen *Dikr*, sondern um eine *Qasida*, die vor dem *Dikr* gesungen wurde), gehören gleichfalls zu den Mängeln im Detail, die vielleicht weniger ins Gewicht fallen.

Als positiv ist zu vermerken, daß der Band die oft sehr guten Transkriptionen einer Reihe von Musikethnologen wiedergibt, die den betreffenden Bereich speziell

in ihren Publikationen behandelt haben. Es ist jedoch sinnvoller, gleich zu diesen im Quellenverzeichnis angegebenen Werken zu greifen. – Dem Verfasser gebührt das Lob, das umfangreiche Material gesichtet und nach bestimmten stilregionalen Gesichtspunkten zusammengestellt zu haben.

Artur Simon, Berlin

HORACE FITZPATRICK: *The Horn & Horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830.* London-New York-Toronto: Oxford University Press 1970. XIV, 256 S., XVI Taf., 1 Schallpl.

Bisher lag als einzig brauchbare Hornmonographie, welche auch die Geschichte des Waldhorns einbezieht, das Werk von R. Morley-Pegge (*The French Horn*, London 1960) vor. Das Werk von Fitzpatrick ergänzt diesen in bezug auf das Naturwaldhorn wesentlich und hört dort auf, wo es für Morley-Pegge erst interessant wird: beim Ventildhorn und seinen vielen Spielarten. Insoweit ist das vorliegende Werk keinesfalls eine Wiederholung von schon Vorhandenem.

Nach einer kurzen „Vorgeschichte“ des Horns bis zur französischen Schöpfung des *cor-de-chasse* bringt der Verfasser davon eine Beschreibung sowie Auszüge aus der Biographie von Franz Anton Graf von Sporck, vor allem dessen Besuch in Paris im Jahre 1680, seine Rückkehr nach Lissa in Böhmen im nächsten Jahr und seine Einführung des neuen einwindigen engmensurierten Parforcehorns mit großem Kreisdurchmesser. Ein weiterer Schritt in der Geschichte des Horns ist die Abänderung dieses Parforcehorns in das Naturwaldhorn des Orchesters durch Modifizierung der Rohrmasse, Verkleinerung des Kreisdurchmessers und Erhöhung der Windungszahl auf zwei bis vier. Das Ergebnis war ein Instrument mit einem runderen, wärmeren Ton als dem des Parforcehorns. Dieser Schritt wurde nun von den Wiener Trompetenmachern Johannes und Michael „Leichnambschneider“ (diese Instrumentenbauer signierten auf ihren Instrumenten immer mit „Leichamschneider“) um 1700 gemacht, die – und das war zumindest für den Unterzeichnenden neu – schon 1703 Setzstücke

und Aufsetzbögen für Naturwaldhörner herstellten. Das Neue, das der Verfasser bringt, ist, daß er nachweist, daß dieses neue Waldhorn Wiener Provenienz und das Spiel darauf hauptsächlich von böhmischen Bläsern nicht nur nach Stettin, Weißenfels, Lübeck, Wolfenbüttel, Dresden, Düsseldorf, Wien, Hamburg und Mannheim, sondern auch nach Italien und England gebracht wurde, fürwahr ein wichtiger Beitrag zum böhmischen Musikantentum! Der erste Abschnitt des Werks behandelt die Periode bis etwa 1760 und bringt außer der Geschichte des eigentlichen Instruments Auszüge aus den entsprechenden Kompositionen, manchmal mit Anlehnungen an böhmische, sächsische und österreichische Jagdrufe, und ein biographisches Register der Hornisten dieser Epoche. Auch in bezug auf das Hornspiel in dieser Periode werden zwei Stadien unterschieden: das des barocken Clarino-artigen und das des frühklassischen, mehr kantablen symphonischen Stils, der mit Joseph Haydns früher Symphonie mit dem Hornsignal ausklingt.

Interessant ist nun, daß Fitzpatrick annimmt, daß schon gegen Ende dieser ersten Periode das Waldhorn gelegentlich gestopft wurde. Er vermutet dies u. a. anlässlich eines Zitats aus der Symphonie in G-dur von Johann Stamitz (DTB III), wo *a*“ und *h*“ vorgeschrieben werden (S. 112). Es ist nicht einzusehen, warum *h*“ ein Stopftorn sein soll, da es als 15. Naturton – eventuell mit etwas Schwierigkeit – geblasen werden kann. Daß ein reines *a*“ nur durch Stopfen des 14. Naturtones erreicht werden kann, ist eine interessante Hypothese. Dadurch ist Anton Joseph Hampel (der Verf. schreibt „*Hamp!*“) nicht mehr der Erfinder, sondern höchstens der Modifikator und Kodifikator des Stopfens. Neu ist auch, daß der Verfasser nachweist, daß Hampel nicht um 1770, sondern schon in den 1750er Jahren ein System zur Erreichung einer durchgehenden chromatischen Leiter durch Stopfen vom dritten, eventuell sogar vom zweiten Naturton an aufwärts festlegte.

Der zweite Abschnitt des Buchs handelt dann vom Inventionshorn und vom Wiener Orchesterhorn, einer Kreuzung zwischen dem alten Horn mit Aufsteckbögen und dem Inventionshorn, wobei auf Instrumente und Musik (Mozart und Beethoven an erster Stelle) ausführlich eingegangen wird, wo-

nach wieder ein biographisches Register der Hornisten dieser zweiten Periode folgt, in der Böhmen (Wenzel Stich!), Österreicher (Ignaz Leutgeb!) und Ungarn (Heinrich Domnich!) noch immer eine wichtige Rolle spielen.

Einige schulmeisterhafte Bemerkungen seien gestattet. 1725 (das Entstehungsjahr von zwei Silberwaldhörnern von Johannes Leichamschneider) ist nicht „*the last known record of these makers*“ (S. 43), da z. B. aus dem Jahre 1733 eine Naturtrompete von Michael Leichamschneider erhalten ist (Slg. Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. MIR 115). In Joh. Seb. Bachs Kantate BWV 1 ist nicht *d*“ (S. 77), sondern *d*““ der notierte höchste Ton. Nicht konsequent ist der Verfasser, als er sich (S. 77) bei Joh. Seb. Bachs Kantate BWV 65, bei der die Frage offen ist, ob Hörner in hoch oder tief *C* gemeint seien, für tief *C* entscheidet, was doch wohl den Gebrauch eines Aufsteckbogens impliziert, da die tiefste bisher bekannte Stimmung des Naturhorns ohne Aufsteckbogen *D* ist; während er (S. 222) annimmt, daß „*crooks . . . in C and B flat basso were not known before c. 1757*“. In Wien sollen Waldhörner zuerst von Johann Josef Fux in der Ouvertüre zu *Meleagro* von Marc Antonio Ziani (1706, nicht 1709, wie auf S. 61 steht) vorgeschrieben sein. Der Verfasser hat übersehen, daß Waldhörner schon 1700 von Carlo Agostino Badia in *Diana rappacificata* verlangt werden. Ziemlich ausführlich wird über die Hornstimmen in der *Elisa* von Fux (1719, nicht 1715, wie auf S. 60 steht) eingegangen. Dabei wird bemerkt, daß „*Fux's horn passages are further remarkable in that they confine themselves to the most sonorous and characteristic part of the instrument's compass, never ascending above the written g*““ (S. 60). Der Verfasser hat aber übersehen, daß derselbe Fux drei Jahre später in *Le nozze di Aurora* zwei Waldhörner vorschreibt, von denen das erste gleich im ersten Takt an einer empfindlichen Stelle (dem melodischen Höhepunkt) *a*“ zu spielen hat. Die diesbezügliche Arie *Tender lacci a crude belve* ist in des Unterzeichnenden „*Johann Josef Fux als Opernkomponist*“ unter Notenbeispiel 84 abgedruckt. Wenn bei Stamitz das *a*“ als Stopftönen gespielt werden soll, fragt man sich, wie es in dieser Fuxschen Oper vorgehen soll.

Zum Schluß drei Bemerkungen, die mehr das Wesen des Waldhorns betreffen.

1. Der Verfasser stellt auf Seite 45 ff. fest, daß die Hörner aus den Werkstätten der Nürnberger Trompetenmacher, abgesehen von späten Exemplaren von Ernst Johann Conrad Haas, keine Waldhörner, sondern „*the first Germanic version of the cor-de-chasse*“ waren. Nun kann man von einem Exemplar von Friedrich Ehe (um 1720 GNM, MIR 72) und von einem von Wolf Wilhelm Haas (1724, GNM, MI 179) zur Not noch annehmen, daß es sich um zweiwindige Parforcehörner handelt, obwohl sie beide wohl als *F*-Hörner interpretiert werden sollen (MIR 72 steht in *E*, MI 179 in *Fis*), und *F* ist die beliebteste Waldhornstimmung. Diese Instrumente haben allerdings nicht den Kreisdurchmesser zwischen 55 und 70 cm des Parforcehorns, aber er beträgt immerhin beim ersten 49, beim zweiten 41 cm. Erhalten sind aber auch ein zweiwindiges Instrument von Michael Hainlein (um 1710, GNM, MI 361); weiterhin dreiwindige Instrumente von Daniel Kodisch (um 1735, GNM, MIR 76) und Wolf Wilhelm Haas (um 1745, GNM, MIR 75); sodann ein vierwindiges Instrument von Friedrich Ehe (um 1720, GNM, MIR 74). Diese Stücke besitzen einen Kreisdurchmesser zwischen 27,5 (gerade das früheste der zitierten Instrumente von Michael Hainlein) und 41 cm. Es kann sich dabei doch wohl nicht um Parforce-, sondern nur um Waldhörner handeln. Bisher unbetritten bleibt allerdings die Wiener Priorität bei der Erschaffung des neuen Typs.

2. Es wird (S. 29) kritiklos von vorhergehenden Schriftstellern abgeschrieben, daß das Rohr von Parforce- wie Waldhorn „*is conical throughout its length*“. Nun ist bei genauer Vermessung festzustellen, daß es nicht nur beim Inventionshorn (die Inventionsbögen) und beim Orchesterhorn (der Stimmbogen) zylindrische Teile gibt – dies wird auf Seite 128 ausdrücklich bestätigt –, sondern daß auch bei früheren Naturwaldhörnern Rohrteile vorkommen, bei denen beim besten Willen keine Erweiterung zu beobachten ist. Zum Beispiel ist das oben erwähnte vierwindige Instrument von Friedrich Ehe zu etwa 25% seiner Rohrlänge zylindrisch.

3. Äußerst vage bleiben die in England gebräuchlichen Ausdrücke „*neck*“, „*throat*“,

„bell“, die sich auf die Unterteilung des Schallstücks beziehen. Exakte Definitionen (z. B. „Neck: *The portion of the horn's tubing, some six inches in length, which expands into the throat*“, S. 229; „Throat: *That section of the bell where the expansion describes an outward parabolic curve*“, S. 230; „Bell“ wird nicht definiert) fehlen. Ein Sonderkapitel ist dem Mundstück gewidmet, bei dem nicht nur Innendurchmesser am Rand und Randbreite, sondern auch „Cup“ und „Throat“ (zusammen „Body“), „Bore“ und „Backbore“ (zusammen „Shank“) unterschieden werden. Für meine armen Kollegen und mich, von denen dauernd Maße von Kunden abverlangt werden, wäre es angebracht, diese Einheiten – beim meistens allmählich sich verengenden Waldhornmundstück keineswegs augenfällig – genauer zu definieren. Auch wäre die Festlegung einer handfesten Entwicklungsreihe bei Waldhornmundstücken nützlich, da man sich mit der Datierung von mit bestimmten Instrumenten überlieferten Mundstücken herumzuschlagen hat.

Trotz dieser kleinen Fehler und Ungenauigkeiten ist das vorliegende Buch eine Fundgrube von Material bezüglich des Naturwaldhorns, dessen Wiederbelebung „supported by an appreciation of its values on the part of players, students, listeners, and ultimately (one hopes) conductors and composers, would effectively keep the horn's most desirable aesthetic qualities fresh in our ear, and so prevent them from vanishing entirely into the mechanized degeneration which encroaches upon them daily“ (S. 118). Die beigelegte Schallplatte mit klingenden Beispielen, obwohl mit einigen Mängeln behaftet, bestätigt dies vollauf.

John Henry van der Meer, Nürnberg

MARIANNE BRÖCKER: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. Textband 431 S., Bild- und Registerband 236 Abb., 3 Faks., 60 Notenbeispiele.

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Monographie eines Musikinstrumentes zu schreiben: Man kann es allein tun oder zusammen mit Autoren unterschiedlicher Spezialisierung. Mag sein, daß die zweite Methode

unaufwiegbare Vorteile hat: In der Verschränkung von Konstruktion, musikalischen Möglichkeiten und Lebensbedingungen der Musikinstrumente sind die entsprechenden Probleme so komplex, daß sie ein einzelner vielleicht noch überschauen, kaum jedoch erschöpfend bearbeiten kann (soweit letzteres überhaupt möglich ist). Aber es kann auch sinnvoll sein, wenn ein einzelner Autor die Monographie verfaßt: dies hat den Vorteil einer einheitlichen Darstellung, und viele der Fragen, die offen bleiben müssen, werden zumindest gestellt.

Marianne Bröcker suggeriert mit ihrem Buch über die Drehleier zuweilen eine dritte Möglichkeit: sie steigt dann, um alle Aspekte ihres Themas wahrnehmen zu können, so weit in verschiedene (außermusikalische) Fachgebiete hinein, daß die Mehrzahl der Autoren in der Einzahl verwirklicht zu sein scheint. Die Grenzen des Verfahrens sind oft kaum zu bemerken. Die ausführlichen etymologischen Erörterungen, die die These von der orientalischen Herkunft der Drehleier stützen sollen, hinterlassen zwar den Wunsch nach der Stellungnahme eines Fachmanns (auch im Fall von *φιάλη* als Ursprung von *viola*); ob dieser jedoch die meist plausiblen Erwägungen endgültig bewerten könnte, ist dem Unterzeichneten fraglich. (Zur orientalischen Herkunft selbst, die hier nicht bezweifelt werden soll, bleibt die Frage, warum über die Drehleier im Orient so wenig bekannt ist.)

Ein besonders wichtiges und wohlgelegenes Kapitel führt ebenfalls weit über das hinaus, was traditionell oft unter Instrumentenkunde verstanden wird: dasjenige über die soziale Stellung der Drehleier. Angesichts der Verdienste gerade auch dieses Kapitels mag es ungerecht erscheinen, hier mehrere kritische Bemerkungen zu machen; es sei dem Rezensenten aus einer speziellen Kenntnis heraus dennoch erlaubt. Die These, die Drehleier sei in der Neuzeit nicht wegen Ablehnung ihrer musikalischen Eigenschaften, sondern lediglich deswegen weithin verachtet worden, weil sie von der untersten Schicht der Musiker gespielt wurde, scheint zu einseitig zu sein: Als Grund für den Gebrauch des Instrumentes durch wandernde Bettler gibt Bröcker an, es sei – besonders für Blinde – leicht erlernbar. Das ist einleuchtend, wenngleich es auch für andere Instrumente gelten dürfte; hinzu kommt wohl (worauf die Autorin

auch hinweist), daß Mehrstimmigkeit auch in der Volksmusik beliebt war, und daß die Drehleier zur Begleitung des eigenen Gesanges verwendet werden konnte. Der Zusammenhang zwischen ihrer Stellung in der untersten Schicht der Musiker und ihrer Ablehnung durch die höheren Gesellschaftsschichten schließt jedoch nicht aus, daß ihre musikalischen Eigenschaften hierbei eine Rolle gespielt haben: Als seit dem 13. Jahrhundert allmählich eine verstärkte ständische Gruppierung der Instrumente begann, gehörten Bordune zumindest nicht mehr zur zentralen Mehrstimmigkeit der „Kunstmusik“; u. a. von hier aus ergab sich eine Zuordnung der Drehleier zu unteren Schichten. Der Adel allerdings brauchte sich nicht im gleichen Maß wie etwa bestimmte Bürgerschichten durch „Statussymbole“ gegen Bauern und Spielleute abzugrenzen; in Frankreich griff er im 18. Jahrhundert unbekümmert zur Drehleier, und hier weist Marianne Bröcker zu Recht darauf hin, daß er Gefallen fand eben auch an dem Klang der Bordune. Dies ist eines der wichtigen Verdienste des vorliegenden Buches: die Korrektur der Ansicht, zumindest im Bereich der Kunstmusik habe man die Bordunsaiten in der Regel abgeschaltet. Es ging ja gerade auch um pittoreske, kontrastierende Bereicherung der eigenen höfischen Kultur; dies schloß gewisse Annäherungen an den weicheren Klang der Musik der Oberschichten nicht aus. — Zwar lassen sich noch einige fragende Bemerkungen zur Darstellung der sozialen Rolle der Drehleier machen, so, ob der juristische Begriff der „Unehrllichkeit“ scharf genug gesehen wird. Auf Seite 368 z. B. klingt es so, als ob die Einstufung der spezifischen Volksmusikinstrumente als „unehrlich“ bzw. „nicht musicalisch“ von Region zu Region wechselte und eine Zurückhaltung im Gebrauch (durch das „Volk“) bedingte; beides dürfte nur begrenzt zutreffen. Insgesamt jedoch muß betont werden, daß auch dieses Kapitel durch die kritische und differenzierte Arbeit der Autorin zu neuen Einsichten führt.

Im Gegensatz zu diesem Thema ist dasjenige des Klanges bzw. der bautechnischen Einzelheiten, die ihn bedingen, eher sporadisch behandelt. Das hängt jedoch mit der Typenvielfalt der Drehleier zusammen. Zum Klang im weiteren, prozessualen Sinn — zur Musizierweise, den musikalischen Möglichkeiten — enthält die Monographie wiederum

neue, aufschlußreiche Beobachtungen. Das gilt z. B. von der scharfsinnigen Untersuchung der mittelalterlichen Tangentenarten, die teils zu Rückschlüssen auf musikalische Charakteristika führt. (Könnten nicht übrigens schon in älterer Zeit bei Stoßtangenten auch Federn zur Zurückführung verwendet worden sein?) Von eminenter musikalischer Bedeutung ist die von Bröcker ausführlich beschriebene Akzentuierung mit dem Rad sowie deren enger Zusammenhang mit der Schnarrrsaite, der „*trompette*“. Mit Spürsinn ermittelt die Autorin zwei Stilarten und geht ihrer Verbreitung nach: auf der einen Seite Gesang und Begleitung ohne Akzente, langgezogen (die Musizierweise der primär als Bettler anzusprechenden Spieler), auf der anderen der lebendig artikulierte Stil seßhafter, aber wohl auch fahrender Spielleute, die etwa zum Tanz spielen, sowie der Musiker der Oberschichten in der Kammermusik.

Die Darstellung insgesamt beginnt mit den musikalisch wesentlichen Bestandteilen der Drehleier wie Rad, Bordunsaiten, Tangenten, Korpus, wobei die geschichtlichen und lokalen Zusammenhänge, Wandlungen und Unterschiede durch detaillierte Analysen deutlich werden. Natürlich sind schon angesichts der schwierigen Quellenlage (die Aussagen stützen sich großenteils auf Bilder) Ergänzungen denkbar. Bröcker behandelt ferner Verwandte der Drehleier wie Nyckelharpa, Orgelleier, Streichklavier; die Namen der Drehleier werden etymologisch gedeutet, ihr Geltungsbereich wird präzisiert. Die Verwendung des Instrumentes in der kirchlichen und weltlichen Musik des Mittelalters wird geschildert, ebenso der Gebrauch durch die wandernden und seßhaften Volksmusiker der Neuzeit. Besonders deutlich tritt naturgemäß die Übernahme durch die französische Aristokratie im 18. Jahrhundert hervor, weil hier Drehleierschulen und -kompositionen überliefert sind. Es folgt das oben erwähnte Kapitel über „*Die soziale Stellung der Drehleier*“.

Im einzelnen wäre zu bemerken, daß der Terminus „*Eckklotz*“ bei der Gitarrenform (S. 143 f.) verwirrt: es ist jedoch schwierig, einen anderen Ausdruck vorzuschlagen. Bei den Orgelleiern dürfte auch der von Dom Bedos abgebildete Typ einen Magazinbalg gehabt haben; ein Hebel zum Abstellen der Saiten fehlt bei dem Berliner Instrument mit Riemen, das übrigens identisch ist mit

dem bei Soneck genannten (S. 165). Zur Frage des spezifischen Drehleierrepertoires und als Ergänzung der spärlichen Hinweise auf ältere, schriftlos tradierte Drehleiermusik sei deren Nachahmung im Concerto pastorale *F*-dur von Joh. Peter Kellner oder in der Suite *Es*-dur „*La Lyra*“ von Telemann erwähnt.

Dem Textband ist ein zweiter, sehr nützlicher Band beigegeben, der 236 (!) Abbildungen, die Faksimiles dreier mittelalterlicher Stimmanweisungen, 60 Notenbeispiele und verschiedene Register enthält. Einige Bilder sind von schlechter Wiedergabequalität; auf Abb. 66 vermag der Rezensent auch unabhängig hiervon keine Drehleier zu entdecken.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß ein nötiges, gewichtiges Buch über ein häufig falsch eingeschätztes Instrument vorliegt. Bröcker korrigiert viele gängige Ansichten (wobei sie auf manche Zitate älterer Sekundärliteratur hätte verzichten können, die zu ihrer Argumentation nichts beitragen). Ihre Ausführungen, die die Drehleier wirklich als „Musik“-instrument im weiten Sinn behandeln, haben nicht nur interdisziplinären Charakter, sondern gehen oft auch über den engeren Bereich des Instrumentes hinaus. Über die Aktualität des Buches braucht man nicht zu reden: Es steht in lebendiger Wechselwirkung zu einem neu erwachten Interesse an der Drehleier.

Dieter Krickeberg, Berlin

CARLOS DE AZEVEDO: *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdam: Uitgeverij Frits Knuf 1972. 130 S., 56 Abb.

Verglichen mit der großen Zahl organologischer Publikationen, deren Gegenstand die Orgel im mitteleuropäischen Raum ist, erscheint die Zahl der der Orgel Südeuropas gewidmeten Arbeiten noch immer sehr gering.

Als Band 50 der Reihe Bibliotheca Organologica erschien jetzt ein Bildband über Orgelgehäuse in Portugal mit überwiegend gutem Fotomaterial in sauberem Druck.

Der Titel des Werkes *Baroque Organ-Cases of Portugal* ist unpräzise: die abgebildeten Instrumente stammen aus dem Zeitraum von 1562 (Évora) bis zum Anfang des 19.

Jahrhunderts. Jeder der in chronologischer Folge angeordneten Abbildungen ist ein historischer Aufriß, in den meisten Fällen auch die Disposition des Instrumentes, sowie bei ungewöhnlicher Aufstellungsart eine Standortskizze beigegeben. Technische Besonderheiten, wie z. B. bei den Orgeln in Coimbra und Oporto, sind durch zusätzliche Abbildungen verdeutlicht. Ein Anhang enthält 15 orgelgeschichtliche Dokumente.

Die von Carlos de Azevedo ausgewählten Beispiele belegen eindrucksvoll die Welt-offenheit Portugals in vergangenen Jahrhunderten: neben den Werken iberischer Provenienz nehmen die Arbeiten deutscher, englischer, französischer, italienischer und niederländischer Meister einen breiten Raum ein.

Reinhardt Menger, Arnsburg

DONALD W. MacARDLE: *Beethoven Abstracts*. Hrsg. von Sonja POGODDA. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1973. XIII, 432 S.

Aus unerfindlichen Gründen häufen sich in der Beethoven-Literatur Titel des Typus' „Unbekannte Aufzeichnungen . . . (Briefe, Äußerungen u. ä.)“. Sie machen bei ihrer Fülle exakte bibliographische Angaben sowohl zu bestimmten Werken wie zur Publikation solcher Schriftstücke zur Glücksache. Kinsky-Halm haben auf eine Bibliographie der Sekundärliteratur von vorneherein verzichtet, in allgemeinen Bibliographien findet man sie nur verzeichnet, soweit das betreffende Werk im Titel bezeichnet ist.

Donald W. MacArdle hatte nun eines Tages begonnen, sich unter der Arbeit Notizen über benutzte Artikel zu machen, inhaltlich im Titel nicht eindeutig gekennzeichnete aufzuschlüsseln und schließlich ganze Zeitschriften systematisch durchzukämmen. Nach mehr als zwanzig Jahren waren schließlich über 4000 Beethoven-Artikel verzettelt und inhaltlich aufgeschlüsselt, und MacArdle deponierte je eine Kopie seiner kommentierenden Bibliographien in der Library of Congress, in der New York Public Library und im Britischen Museum. Natürlich war er sich darüber im klaren, daß sein Fernziel, „everything that has ever been published anywhere about Ludwig van Beethoven“ in dieser Weise zu erfassen, ein

„*attempt foredoomed to failure*“ bleiben würde (so noch 1962). Unter dem Aspekt dieses Fernziels und der Einschränkung hinsichtlich der Aussichten, es zu verwirklichen, hat man sicher auch MacArdles zu Lebzeiten nicht mehr erfüllten Wunsch zu sehen nach der Publikation seiner Abstracts.

Aus der im Prinzip unbestreitbaren Tatsache, daß ein derartiges Unternehmen niemals eigentlich „fertig“ wird, daß man es höchstens einmal beenden kann, haben die Herausgeber die Konsequenz gezogen, MacArdles Abstracts so zu publizieren, wie man sie in seinem Nachlaß vorfand, allerdings unter Kürzung der Buch-Abstracts. Was dabei herauskam, ist natürlich keine bibliographisch „vollständige“ Erfassung und Auswertung der unübersehbaren Beethoven-Literatur, aber es sind immerhin über 4500 Titel in Abstracts, mehr als 100 Musikzeitschriften offenbar systematisch erfaßt und insgesamt Titel aus über 400 Zeitschriften inhaltlich wiedergegeben.

Hier findet man daher systematisch registriert, was man in Kinsky-Halm vergebens sucht, was aber für jede geistes- und rezeptionsgeschichtliche Analyse Voraussetzung ist: die zeitgenössischen Beethoven-Rezensionen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung usw. Hier wird aufgeschlüsselt, was sich hinter den ungezählten, einander so ähnlichen und nichts Präzises aussagenden Titeln über tatsächlich oder angeblich neue Beethoven-Funde wirklich verbirgt. Indices nach Verfassern und Beethoven-Werken machen das nach Fundorten alphabetisch geordnete Material benutzbar.

In die einzelnen Abstracts ist erheblich mehr an Erfahrung in der Beethoven-Forschung eingegangen als eine Bibliographie bieten könnte. So wird etwa außer der Inhaltsangabe eines Artikels auch der Anfang des Briefes, der darin mitgeteilt wird, wiedergegeben, dessen Fehlen bei Kalischer, Kastner-Kapp und im Verzeichnis der Briefanfänge in Beethoven-Jahrbuch 2 registriert und das in der Literatur bislang angenommene Datum seiner Erstpublikation richtiggestellt. Titel des fraglichen Artikels, unter dem man all dies eben nicht vermutet: *Beitrag zur Charakterisierung Ludwig van Beethovens* (S. 165 c).

Wenn der Wert der Publikation vor allem in dem liegt, was sie an Informations-

gehalt über die „objektive“ Bibliographie hinaus bietet, so ist es konsequent, daß die eingebrachte Erfahrung auch in Kritik durchschlägt, und sei es lediglich in einem vorsichtig sich distanzierenden „*author is convinced that . . .*“. Auf die mehr oder weniger große Erfahrung von Autoren mit den Tücken der Beethoven-Orthographie und den Problemen der Beethoven-Philologie zielt ein ironisches „*transcribed as far as the author was able.*“ Gelegentlich ist bekanntlich auch Deutlichkeit unerläßlich: ein Aufsatz Ludwig Nohls mit dem Titel *Eroica und Fidelio* (nicht „*and*“), der sich mit den ersten zwölf Wiener Jahren beschäftigt, hinter dem man jedoch nach der Formulierung eher eine vergleichende Studie vermuten würde, ist kommentiert: „*with little mention of Fidelio and less of the Eroica*“.

Die Beethoven-Abstracts mit dem Hintergrund der jahrzehntelangen Erfahrung MacArdles sind also ein begrüßenswertes Hilfsmittel, die unübersehbare Beethoven-Literatur verfügbarer und durchschaubarer zu machen. Demgegenüber wiegen einige Schwächen, die vermutlich zu Lasten der Herausgeberin gehen, nicht allzu schwer. Ob man bei einer alphabetischen Anlage nach Quellen das Material in zwei Reihen mit Primary und Secondary Periodicals trennt (neben der separaten Auflistung von Tageszeitungen), mag Ansichtssache sein. Wenn dann jedoch Acta Musicologica (mit falscher Titelangabe) unter die Secondary Periodicals gesetzt werden neben die Allgemeine homöopathische Zeitung, die Annalen für Otologie, Rhinologie und Laryngologie und die Zeitschrift für Eugenik, dann ist das wohl ein Beitrag zum Thema unfreiwilliger Humor in der Musikwissenschaft.

Verhältnismäßig viele Druckfehler beeinträchtigen zwar den Informationsgehalt kaum, hätten sich aber sicher ebenso redaktionell beseitigen lassen wie die drei verschiedenen Sigel für die Beethoven-Briefausgabe von Kalischer. Ärgerlicher ist schon, wenn man zwar die Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft unter dem allgemein üblichen Sigel ZIMG findet, die Sammelbände jedoch entgegen internationalem Usus unter I (I. M. G. Sammelb.). Auch werden Frimmels Beethoven-Jahrbuch und das des Beethovenhauses unter dem gleichen Sigel geführt, so daß nur die Jahreszahl und die beim Beethovenhaus fehlende

Bandzählung die unterschiedlichen bibliographischen Merkmale beider Publikationen signalisieren. Ungewöhnlich und verwirrend schließlich ist die wohl auf die Entstehungsgeschichte als Arbeitshilfe zurückzuführende Tatsache, daß gelegentlich Titelangaben ganz oder teilweise in Übersetzung erscheinen.

Siegfried Kross, Bonn

Brahms-Studien. Band 1. Hrsg. von Constantin FLOROS. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. 112 S. (Veröffentlichungen der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V., ohne Bandzählung.)

Kompositionstechnische Detailstudien haben seit einer Reihe von Jahren damit begonnen, die Brahmsrezeption von den Schlacken der im 19. Jahrhundert wurzelnden Hör- und Denkgewohnheiten zu befreien. So wurde der große Parteienstreit der Ära, der das Werkverständnis auch noch im 20. Jahrhundert bestimmt hat, zu einem ausschließlich historischen Faktum umgemünzt und dargelegt, wie es weniger die Musik Brahms' als in erster Linie ihre Rezipienten tangierte. Die geschichtliche Stellung Brahms' wurde zurechtgerückt. Während man über die historischen Wurzeln seines Stils eigentlich immer recht gut informiert war, brauchte es mehr als ein halbes Jahrhundert – vermutlich die Spanne, welche die neue Musik zu ihrer Abklärung brauchte –, ehe die progressiven Tendenzen des Materialdenkens von Brahms evident werden konnten. In dem ersten Band der Brahms-Studien artikuliert sich dieses gewandelte Verständnis mit einem hohen Maß an Allgemeinverbindlichkeit. Interessanterweise ist der Boden, auf dem die Veröffentlichung entstand, ausgerechnet die Stadt, in der Brahms vergebens nach einem Tätigkeitsfeld Ausschau gehalten hatte, wo sich dessenungeachtet aber eine große Brahmsgemeinde gefunden hatte. Hier ist es zum 140. Geburtstag des Komponisten endlich gelungen, geeignete Räume zu einer Gedenkstätte herzurichten und eine Brahmswoche zu veranstalten, die das Ziel hatte, die Bekanntheit mit den seltener aufgeführten Werken zu vermitteln und die allgemeine Auseinandersetzung mit Brahms zu aktualisieren. Zwei von den insgesamt fünf während dieser Woche gehaltenen Vorträge,

die den Inhalt des Bandes bilden, haben die Kurskorrektur als zentrales Anliegen. So gelingt es Siegfried KROSS aufgrund von Analysen des Vokalschaffens und unter Einbeziehung des bisher ein Sonderproblem darstellenden *Schatzkästlein des jungen Kreisler*, Brahms als den unromantischen Romantiker zu zeichnen. Seine Liedzyklen op. 94 und 95 erfahren dabei eine neuartige Beleuchtung als Schlüsselwerke zum Spätwerk. Kross deutet die dort sich auskristallisierende Krise als den ersten Schritt zu einer im 20. Jahrhundert voll sich entfaltenden Konstruktivität. Ob indessen sämtliche das Persönliche des Komponisten betreffenden Verbalindizien so wörtlich genommen werden dürfen, wie es bei Kross der Fall ist, daran werden nicht zuletzt schon durch Kurt STEPHENSONs Beitrag im gleichen Band Zweifel laut. Seine analytische Studie zum Selbstverständnis eines schwierigen Menschen erschließt zwar kaum neue Quellen, hat aber ihre Meriten durch das kritische Verhältnis des Autors den bekannten Quellen gegenüber. Kategorien des Kammermusikalischen – als solche an dieser Stelle wieder um einiges besser erschlossen – benutzt Carl DAHLHAUS zur Darstellung der vermittelnden Position Brahms' zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Ästhetische und soziologische Implikationen einer für den Komponisten im Mittelpunkt des Denkens stehenden Gattung lassen retrospektiv den Standort des Komponisten zuverlässig bestimmen. Nützlich in der Abklärung des Personalstils sowie der Zielsetzung der Veröffentlichung verpflichtet sind auch die durch Vergleiche mit Arbeitsweise und Werk von Bruckner bzw. Reger gewonnenen Daten, die Constantin FLOROS – unter Einbeziehung methodologischer Reflexion solcher Doppelbetrachtung – und Helmut WIRTH beisteuern. Berechtigt und notwendig sind solche Studien, solange sie nicht die Flut der ohnehin relativ gut präsenten Brahmsliteratur nur um Marginalien bereichern, sondern, wie es in diesem Eröffnungsband der Reihe der Fall ist, dazu dienen, „die Persönlichkeit und das Schaffen von Brahms aus der Sicht der Gegenwart neu zu überdenken“. Es beruhigt, daß die Herausgeber nicht daran denken, die Fortsetzung als Jahrbücher, sondern „in zwangloser Folge“ erscheinen zu lassen.

Klaus Stahmer, Würzburg

ARSENIO GARCIA-FERRERAS: *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. (Die Tientos für Orgel).* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. VI, 184 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXX.)

In seinem Vorwort macht der Verfasser auf die schwierige Situation aufmerksam, der sich die musikwissenschaftliche Forschung in Spanien gegenüber sieht: „Die Musikwissenschaft ist eine fast unbekannte Welt, die nicht einmal einen anerkannten und angemessenen Platz unter den Wissenschaften und Universitätsfächern gefunden hat“. Spanien also ein Entwicklungsland in puncto Musikwissenschaft – und das trotz international renommierter Musikologen wie Felipe Pedrell und Higinio Anglés. So verwundert es nicht, daß ein Spanier an einer deutschen Universität seine Dissertation über einen der bedeutendsten spanischen Organisten, Juan Bautista Cabanilles, schreibt. Erstaunlich sicher überwindet der Verfasser dabei die Barriere der deutschen Sprache. Nichtsdestoweniger hätte es dem Verlag gut angestanden, gelegentlich auftretende sprachliche Holprigkeiten zu glätten und unglückliche Formulierungen zu verbessern.

Auf der Grundlage eigener archivalischer Forschungen geht Garcia-Ferreras im ersten Teil seiner Arbeit dem Leben und Wirken Cabanilles' nach, wobei er das bisherige biographische Bild wesentlich zu präzisieren vermag. Um den gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund zu erhehlen, zieht er auch die Umwelt in den Kreis seiner Betrachtung ein.

Im zweiten Teil beschreibt der Autor die Quellenlage des überlieferten Werkbestandes und analysiert sodann die Tientos. Von der Begriffsbestimmung ausgehend, wendet er sich mit guten Gründen gegen eine stereotype Gleichsetzung von Tiento und Ricercar. Was die etymologische Seite des Begriffs Tiento betrifft, stimmt er zwar der Ableitung von „tentar“ zu; doch bedeutet seiner Meinung nach „tentar“ in diesem Zusammenhang nicht „betasten, berühren“ (dafür steht im 16. und 17. Jahrhundert „tañer“ oder „tocar“), sondern „etwas blindlings suchen“ oder „nach Größe, Form usw. prüfen, untersuchen“. Unter Berücksichtigung des Substantivs „tiento“ in der Verbindung „con tiento“ (= Vorsicht, Geschicklichkeit) gelangt er zu der sprachlich nicht eben geglückten Begriffserklärung:

„mit durch Vorsicht erreichte Geschicklichkeit, mit sicherer Hand geschriebene oder improvisierte Fantasia (immer nach Santa Marias Art)“. In Anlehnung an Cabanilles teilt der Verfasser die Tientos ein in Tientos de falsas, die als charakteristisches Strukturelement dissonante Spannungen aufweisen, Tientos partidos, die mit Registerteilung rechnen, sowie Tientos llenos, das sind Tientos für ungeteilte Register. Die analytische Untersuchung zeigt, daß Cabanilles, auf dem Boden der spanischen Tradition stehend, vielfältige stilistische Einflüsse verarbeitet und Altes und Neues zur Synthese bringt. Besonders deutlich macht die Analyse die engen Verflechtungen zwischen spanischer und italienischer Orgelkunst. Nicht immer beipflichten kann man dem Wertmaßstab, den Garcia-Ferreras anlegt; so, wenn er schreibt: „Alles scheint hier durchsichtig und einfach zu sein, wie die wahre Kunst“.

Nach den Worten des Verfassers versteht sich die vorliegende Studie als Grundlage für weitere Untersuchungen, ein Anspruch, den diese Arbeit erfüllt. Bleibt nur zu wünschen, daß weitere Untersuchungen folgen. Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

WERNER FUCHSS: *Béla Bartók und die Schweiz.* Bern: Hallwag AG (1973). 126 S., zahlreiche Abb.

Im Leben Béla Bartóks spielte die Schweiz eine bedeutende Rolle, vor allem dank der Förderung, die sein Werk bereits früh durch Schweizer Musiker erfuhr und besonders aufgrund der Aufträge zu dreien seiner Hauptwerke: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) und *Divertimento für Streichorchester* (1939). Daneben fand Bartók in Persönlichkeiten wie Ernest Ansermet, Paul Sacher, den Basler Mäzenaten Müller-Widmann und vielen anderen nicht nur begeisterte Anhänger seiner Kunst, sondern auch echte Freunde, die sich namentlich in der schweren Zeit vor der Emigration bewährten. Außerdem schließlich war er neben Valéry, Thomas Mann u. a. Mitglied des Völkerbund-Ausschusses für Literatur und Kunst, als einziger Musiker übrigens, und setzte sich dort besonders „für die Sicherung der Freiheit

der Kunst und der Wissenschaften“ (Resolutionsentwurf, 1931) ein.

Diese drei Aspekte des Themas „Bartók und die Schweiz“ gaben Material genug für eine Wanderausstellung (1970/71) mit Briefen, Photos, Faksimilia, Dokumenten und Pressestimmen, deren Exponate nun, von der Nationalen Schweizer Unesco-Kommission gefördert, als Buch vorliegen. In seiner großzügigen Aufmachung und angemessenen Kommentierung wird der Band seinem Ziel, „bereichernde Einblicke in das Wirken einer faszinierenden Künstlerpersönlichkeit zu vermitteln“, voll gerecht.

Der Herausgeber gliedert den reichen Stoff teils chronologisch – Korrespondenzen mit Schweizer Musikern, verschiedene Besuche des Pianisten und Komponisten Bartók in der Schweiz – teils in Sachkapiteln: Völkerbund, Bartók als Forscher, die Basler Uraufführungen der großen Auftragskompositionen, Hilfe bei der Evakuierung der Manuskripte aus Ungarn, postume Aufführungen, Gedenkworte (Ansermet, Honegger, Frank Martin, Menuhin, Sacher, Willi Schuh, Kodály).

Mit dieser Publikation wird einerseits der Musikwissenschaft neues, wertvolles Material zu Biographie und Werk des Meisters erschlossen, und darüberhinaus erhält auch das breite Publikum einen lebendigen Eindruck von diesem großen Musiker und Menschen. Volker Scherliess, Rom

JOHANN KUHNNAU: Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten. Faksimiledruck, hrsg. von Wolfgang REICH. Leipzig: Edition Peters 1973. XXXII, 109 S.

Nachdem der Unterzeichnete vor einigen Jahren Kuhnaus *Biblische Historien* im Verlag Peters, Frankfurt a. M., für den praktischen Gebrauch neu ediert und Gustav Leonhardt kürzlich das gesamte Opus in einer mustergültigen Interpretation auf dem Cembalo und Orgelpositiv für die TELDEC auf Schallplatten eingespielt hat, legt nun Wolfgang Reich in der Edition Peters, Leipzig, im Rahmen der „Peters Reprints. Eine musikalische Studienbibliothek“ den vollständigen Faksimiledruck des Werkes nach den Ausgaben von 1700 und 1710 im originalen Format vor. Dieser fotomechani-

sche Nachdruck zeichnet sich durch eine gestochen klare Wiedergabe des Notentextes und der Vorworte aus. Reich geht in seinem Nachwort auf die Bedeutung dieser Kompositionen ein und stellt die „Verschmelzung von Stoff, Gehalt und Form“, „das Bestreben, den programmatischen Stoff und den Affekt- und Symbolgehalt möglichst vollkommen musikalische Form werden zu lassen“, als „die eigentliche und einmalige Leistung Kuhnaus“ heraus. Der Band bietet im Anhang erstmals eine durchgehend korrekte englische Übersetzung der Vorrede und der Einführungen Kuhnaus zu den einzelnen Sonaten von Michael TALBOT. Die sorgfältig betreute und geschmackvoll aufgemachte Ausgabe wird sicher viele Freunde finden.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

JAN RACEK: Leoš Janáček. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1971. 287 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 321.)

Die Literatur über Leoš Janáček und sein Oeuvre ist im vergangenen Jahrzehnt sprunghaft angestiegen. Dennoch kann das in der 2. Auflage mit reichhaltigem Bildmaterial versehene Janáček-Buch von Racek nach wie vor als Standardwerk gelten. In übersichtlicher Form, flüssig geschrieben, werden alle wichtigen Informationen zu Leben und Werk zusammengefaßt; die Kompositionen also nicht für sich alleine betrachtet, sondern immer in Relation gesehen zu den entsprechenden individuellen und allgemein geistesgeschichtlichen bzw. politisch-gesellschaftlichen Ereignissen, und zwar getreu der Auffassung von Janáček: „Der Komponist muß mit der ganzen Natur und der ganzen Gesellschaft leben.“

Die immer noch nicht vollends aus der Welt geschaffte Behauptung, Janáček sei ein weltfremder und eigenbrötlicher Autodidakt auf dem Gebiet der Musik gewesen, entlarvt Racek mit jedem Satz in seinem Buch als irrig: seine Ausbildung in Prag, Leipzig und Wien, seine intensiven Sprach- und Tonfallstudien, ferner seine wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Volksliededitionen werden als Beweis angeführt, ebenso seine prägende Rolle für das Musikleben zumindest des mährischen Raumes als Chordirigent, Kritiker, Organisator

und Pädagoge. Daß ihm allgemeine Anerkennung als Komponist erst im hohen Alter zuteil wurde, ist kein Gegenbeweis, zumal Janáček seine Hauptwerke erst relativ spät, nach der Beendigung des ersten Weltkrieges, geschrieben hat.

Raceks Werkbesprechungen kreisen einmal um die Entwicklung der Sprachmelodie, deren Intonationen er bis in rein instrumentale Motive verfolgt, ferner um Janáčeks Bemühen um Objektivität und Realismus, in den Opersujets ebenso wie in den meist programmatischen Instrumentalwerken nachweisbar, und schließlich um seinen unverkennbaren Personalstil, den er als „*expressiven Subjektivismus*“ bezeichnet. Realismus und Subjektivismus, Objektivität und Expression stehen dabei nur anscheinend im Widerspruch: sie markieren die Grenzbereiche des für Janáček typischen kompositorischen Spannungsfeldes und werden zugleich als Triebfedern seiner schöpferischen Tätigkeit verstanden.

Natürlich kann in einer derart auf Übersichtlichkeit und Verständlichkeit angelegten Biographie nicht alles bis ins Detail ausformuliert sein. Selbst wenn man das konzediert, stört aber doch die häufige Verwendung des Wortes „*großartig*“. Darüber hinaus wird die Perspektive in den die allgemeine kompositorische Situation zu Beginn unseres Jahrhunderts skizzierenden Kapiteln deutlich zugunsten der tschechischen Musik verschoben. Das ist aber kein hinreichender Grund, um dieses Buch nicht zur allgemeinen Orientierung in Sachen Janáček zu benutzen, zumal eine Zeittafel, ein nach Besetzungen geordnetes Werkverzeichnis (leider nicht vollständig), eine Auswahl der wichtigsten Sekundärliteratur bis 1970, ein Plattenverzeichnis (der auf dem östlichen Markt erhältlichen Einspielungen) und ein Personenregister mit biographischen Kurzhinweisen den Band abrunden.

Helmut Rösing, Saarbrücken-Kassel

RICHARD KOSTELANETZ: *John Cage. Übersetzung von Iris SCHNEBEL und Hans Rudolf ZELLER. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1973. 290 S. (Zahlreiche Fotos und Notenbeispiele.)*

Wer sich bisher über Cage in deutscher Sprache aus erster Hand informieren wollte,

war auf die wenigen in den *Darmstädter Beiträgen* (II, 1959), *Die Reihe* (III, 1957; V, 1959) und *Das Neue Forum* (VIII, 1958) veröffentlichten und andernorts (*Kommentare zur neuen Musik* I, Köln 1961) teilweise wiederabgedruckten Texte sowie auf die deutsche Teilpublikation von *Silence* (Neuwied 1969; der Band enthält nicht einmal die Hälfte des originalen amerikanischen Buches gleichen Titels) angewiesen. Die Monographie über Cage, die Kostelanetz 1968 in den USA edierte (3. Auflage 1970) und die jetzt in vorzüglicher deutscher Übersetzung erschienen ist, macht diesem unbefriedigenden Zustand ein Ende: sie ist als Sammlung von Beiträgen in chronologischer Abfolge angelegt und läßt zum überwiegenden Teil Cage selbst zu Wort kommen, von dem frühen Aufsatz des 15jährigen bis zum Statement *In diesen Tagen* von 1968, in dem der nun fast 60jährige Buckminster Fuller und Konrad Lorenz reflektiert. Die theoretische wie die kompositorische Entwicklung Cages ist in diesen geschickt kompilierten Materialien gut nachzuvollziehen. Deutlich wird, was Dieter Schnebel, einer der wenigen westeuropäischen Komponisten von Rang, der den Einfluß von Cage auf sein Denken und Schaffen nicht verleugnen mag, in seinem Vorwort formuliert: „*Dabei wird klargestellt und gewissermaßen dokumentarisch belegt, was Cage alles inanguriert hat – und zwar meist Jahre vor anderen, die es sich dann gutschrieben. Tatsächlich haben die Innovationen Cages die neue Musik der letzten Jahrzehnte im wesentlichen vorgezeichnet. Insofern er sich beinahe ständig vorn befand, ist er der Avantgardist schlechthin*“ (S. 10). Kompositions-, Schallplatten-, Schriften- und Literaturverzeichnis sind von wünschenswerter Vollständigkeit, so daß einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Phänomen Cage seitens der zünftigen Wissenschaft kaum mehr Hindernisse entgegenstehen. Freilich: auf einer immanent musikalischen Argumentationsebene läßt sich das sicher nicht bewerkstelligen. Während die jüngere Kunsthistorikergeneration diejenige Geschichte der bildenden Kunst nach dem zweiten Weltkrieg, die mit Cages Bestrebungen verwandt ist (Happenings, Concept-Art etc.), inzwischen auch in Dissertationen bedenkt (allerdings mit bedauerlich verengtem und fixiertem Blickwinkel, vgl. M. Damus, *Funktio-*

nen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Frankfurt a. M. 1973), ist in der Musikwissenschaft davon einstweilen wenig zu spüren. Vielleicht regt die Lektüre dieses Buches zu einer solchen Arbeit an.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HEINRICH ISAAC: *Messen. Band 2. Erstausgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. IV, 172 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VIII.)*

Im zweiten der auf insgesamt drei Bände berechneten Auswahlsgabe der Messen Isaacs legt der Herausgeber, dessen umfassende Monographie über die Meßordinarien des Meisters in Kürze in der Reihe der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheinen wird, drei vollständige Zyklen über antiphonale Vorlagen (*Argentum et aurum* und *Salva nos* 4 v., *Virgo prudentissima* 6 v.) sowie das unter *O praeclara* bekannte (nur mit einem einzigen Agnus Dei überlieferte) vierstimmige Ordinarium vor. Letztere Komposition, deren erster und dritter Credo-Teil auch als zweiteilige Motette begegnet, basiert auf einem Solmisations-Sogetto, weshalb Staehelin sie nunmehr mit gutem Grund als „*La mi la sol / O praeclara*“ anführt: eine Bezeichnung, der man in Zukunft folgen sollte. (Da einerseits die Benennung „*O praeclara*“, wie der Herausgeber sicher zu Recht annimmt, nicht ursprünglich ist, das Werk überdies in einer Neuausgabe bisher nicht vorlag, und andererseits das zugrundeliegende Sogetto an sich zweiteilig ist, könnte man allenfalls überlegen, die Messe von vornherein als „*La mi la sol, la sol la mi*“ zu bezeichnen.) Der Band bietet außerdem noch die verkürzte Fassung des *Pleni sunt coeli* 3 v. der *Missa Salva nos* aus Formschneiders *Missae tredecim* (RISM 1539²) und die Fassung des *Agnus Dei* der *Missa Virgo prudentissima* nach der Brüsseler Handschrift Bibl. Royale Ms. 6428.

Über die Vorgeschichte dieser Edition und insbesondere über ihre Grundsätze – auf welche letztere hier nicht im einzelnen

einzugehen ist und die im großen und ganzen nur gutgeheißen werden können – handelte der Herausgeber sehr ausführlich im I. Band der Ausgabe (1970). Auf wie gering sich im Grunde der Anteil Herbert Birtners an der ganzen Publikation beläuft, erhellt im vorliegenden II. Band schon allein ein Blick auf die Quellenlage: Die *Missa Argentum et aurum* war Birtner überhaupt nicht bekannt, zur *Missa La mi la sol / O praeclara* hat er keinen Revisionsbericht hinterlassen und bei den beiden übrigen Werken nur einen kleinen Teil der Quellen in seinen Vorarbeiten berücksichtigt. Daß der Herausgeber, wie im I. Band, so auch hier – und zwar in ebenso großer Bescheidenheit wie Deutlichkeit – seine eigene Leistung von derjenigen Birtners abgrenzt (vgl. u. a. S. III, 149, 160, 170, 172), ist nicht nur durchaus legitim, sondern in einer wissenschaftlichen Edition vom Range der vorliegenden einfach unerläßlich. Die hierauf bezüglichen, gänzlich unmotivierten Auslassungen in *Mf* 26, 1973, S. 284 sind deshalb auf das entschiedenste zurückzuweisen.

Die Anwendung der vom Herausgeber gesetzten Akzidentien weicht mitunter von der Praxis anderer Denkmäler-Reihen ab, läßt jedoch durchweg das Bemühen erkennen, der unterschiedlichen Klauselart und -stellung innerhalb der architektonischen Anlage des Satzes Rechnung zu tragen, und erfolgt stets mit jener durchdachten Sorgfalt, welche der ganzen Edition das Gepräge gibt. So scheinen beispielsweise die picardischen Terzen am Schlusse von Sätzen oder Satzteilen berechtigt auf Grund zahlreicher nachträglicher Eintragungen in anderen handschriftlichen oder gedruckten Quellen des frühen 16. Jahrhunderts. Andererseits erhält etwa die konsequente Aussparung des Subsemitoniums S. 10, M. [= Mensur] 74 ff. ihre Rechtfertigung aus der Stimmführung des Altus M. 94 und 98. Lediglich um einer anzustrebenden, wiewohl im ganzen kaum je erreichbaren Einheitlichkeit willen seien dem Unterzeichneten folgende Vorschläge zur Akzidentiensetzung gestattet, über die sich dem Wesen der Sache und dem Stand der Forschung nach natürlich immer wird streiten lassen und die nichts anderes sein können als eben Propositionen, wie auch Staehelin seine Akzidentiensetzung mit Bedacht als Vorschlag gewertet wissen will (vgl. Band I, S. XI): S. 24, M. 220-231: ent-

weder auch M. 225 im Discantus *b'*, wie in M. 220, 222, 226, 230 f., oder, was u. U. vorzuziehen wäre, überall *h'*, wie z. B. S. 26, M. 269 und 275, wo auch jeweils ein „*mi contra fa*“ (Bassus) steht; S. 30, M. 76, Discantus: *fis'*; desgl. S. 57, M. 72; S. 39, M. 42, Altus: *b*, wie M. 40 f. und M. 43 ff.; S. 85, M. 83, Discantus: *es'* (vgl. Bassus); desgl. S. 117, M. 15, sowie S. 91, M. 30, Altus; S. 95, M. 90, Vagans: *es*, wie M. 89, Altus; S. 111, M. 143, Discantus: *fis'* und M. 147, Tenor: *fis*, wie M. 144, Altus; S. 136, M. 61, Discantus: *gis'*, wie M. 67. Der Stich ist im großen und ganzen sehr sauber und korrekt, das Druckbild wirkt übersichtlich und hat gegenüber dem I. Band noch an Klarheit gewonnen; man glaubt, die umsichtig redigierende Hand des Herausgebers bis in die Äußerlichkeiten zu spüren. Nur wenige Druckfehler (deren Dämon auch die gediegenste Arbeit auf oft unerfindliche Weise ihren Tribut schuldet) sind zu verbessern: S. 51, M. 85, Discantus: *fis'* (statt *f'*); S. 62, M. 180, Bassus: *a* (statt *c*), wie in M. 185; S. 121, M. 29, Altus: *a* (statt *g*); S. 127, M. 21, Bassus: punktierte Viertel *d* und Achtel *e*; S. 128, M. 38, Altus: *c* (statt *d*); S. 134, M. 15, Discantus: *e'* (statt *g*).

Besondere Beachtung verdient der mit profunder Sachkenntnis und kaum überbietbarer Akribie gestaltete Revisionsbericht. In ihm wird neben den musikalischen Lesarten der einzelnen Quellen auch der Textierung und ihren Problemen erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Namentlich die Bewertung der Quellen und ihre Filiation erfüllt in vollem Maße die gesteigerten Anforderungen, welche die Wissenschaft heutigentags an eine Edition wie die vorliegende zu stellen hat (vgl. *Mf* 25, 1972, S. 242); sie erweist den Herausgeber als souveränen Beherrscher der musikalisch-textkritischen Methode. Als eines von vielen wichtigen Ergebnissen sei der Nachweis hervorgehoben, daß bei der *Missa Salva nos* der Formschneider-Druck RISM 1539² einer anderen Überlieferungsklasse angehört als die sieben übrigen Quellen, die ihrerseits Textzeugen einer einzigen Klasse sind. Die Feststellung, daß die *Missa Virgo prudentissima* in der Münchener Prachthandschrift Mus. Ms. C eine direkte Abschrift aus dem Münchener Codex Mus. Ms. 31 ist, ergänzt in wertvoller Weise die grundlegenden Ausführungen Martin Bentes zu diesen beiden Chorbüchern

der Bayerischen Staatsbibliothek (vgl. *Mf* 24, 1971, 472 f.). Bedeutsame neue Einblicke in verschiedene Fragen der Überlieferungsgeschichte eröffnen die Erörterungen zum *Agnus* der letztgenannten Messe (S. 161 f.). In Kombination mit einer Aussage des burgundischen Hofchronisten Antoine de Lalaing kann Staehelin u. a. wahrscheinlichmachen, daß die Hofkapelle Philipps des Schönen das repräsentative Werk 1503 in Innsbruck kennenlernte und davon eine Abschrift nach Hause mitnahm, auf welche das oben erwähnte Brüsseler Manuskript zurückgeht.

Alles in allem darf der stattliche Band sowohl editions- wie drucktechnisch als vorbildlich gelten. Er befriedigt ein jahrzehntealtes Desideratum der Forschung und schließt eine beträchtliche Lücke im musikwissenschaftlichen Publikationswesen.

Franz Krautwurst, Erlangen

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa solemnis. SV 154. Faksimile und Übertragung von Joseph SCHMIDT-GÖRG. Bonn: Beethovenhaus 1968 und 1972. 88, 144 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. Kritische Gesamtausgabe. Band 33.)

Mit diesem wohl in den Sommer 1819 gehörigen Skizzenbuch wird nach den 1952 erschienenen *Drei Skizzenbüchern zur Missa solemnis* ein weiteres, für die Entstehungsgeschichte insbesondere der *Missa* wichtiges Dokument zugänglich gemacht. Da jedoch viele weitere Skizzen anderwärts vorhanden sind, hat sich der Herausgeber für später vorbehalten müssen, darzustellen, „wie aus diesem überaus reichen Material sich die Entstehung und Entwicklung des gewaltigen Werkes verfolgen läßt“ (S. 12). Der Band enthält über Skizzen zur *Missa* und den Variationen hinaus solche zu Klavierwerken, unter denen sich die Sonaten op. 109 und 110 unschwer erkennen lassen (S. 11/12), – so deutlich, daß die Aufführung unter „*Skizzen zu bisher unbekanntem Werken*“ (S. 19) nicht gerechtfertigt ist. Bei der Identifizierung nicht benannter Notate hat der Herausgeber eine auf Seite 5, Zeile 11 begegnende Vorform des Fugenthemas aus op. 110 übersehen oder für nicht eindeutig er-

achtet, deren freie Umkehrung auf Seite 20 innerhalb der Skizzen zur *Missa* erscheint, – dies ein weiterer Hinweis für die Nachbarschaft dieser Klaviersonate zur Messe; auch hier verzichtet Schmidt-Görg auf eine Zuordnung.

Bei der seit einiger Zeit intensiv betriebenen Erforschung der beethovenschen Skizzen lassen sich, ohne wichtige Möglichkeiten wechselseitiger Erhellung zu verschenken, die Aufbereitung des Materials und seine Bewertung und Einordnung in den Entstehungsgang der jeweiligen Werke nicht so sauber trennen, wie es im Interesse eines methodisch sauberen Vorgehens wünschenswert erscheinen könnte. Bei den erfolgreichsten Untersuchungen in jüngster Zeit (z. B. A. Tyson/D. Johnson in: JAMS XXV, 1972; A. Tyson in: Beethoven Studies, New York 1973; Ph. Gossett in: JAMS XXVII, 1974) ist stets gleichzeitig in beiden Richtungen gearbeitet worden. Selbst bei einem Vorhaben wie dem des Beethoven-Hauses, nicht mehr als ein lesbar gemachtes Faksimile vorzulegen, kommt man ohne Interpretation nicht aus, – nicht nur dort, wo die Notizen nicht lesbar oder mehrdeutig sind. Insofern ist sehr zu begrüßen, daß man nun das Faksimile beigibt, hat sich doch – z. B. anhand des Skizzenbuches zu den opera 68 und 70 – gezeigt, daß auch die gewissenhafteste Übertragung, zur Entscheidung für eine Lesart genötigt, eine andere verwirft, welche unter anderen Aspekten später sich als die richtigere erweisen kann. Und eine klare Grenze, innerhalb derer Emendationen zulässig oder gar erforderlich sind, läßt sich nicht ziehen: Gleich im ersten Takt des vorliegenden Skizzenbuchs z. B. korrigiert Schmidt-Görg im Sinne einer melodischen Entsprechung die vierte Note der Oberstimme; aus einer gleich eindeutigen rhythmischen Korrespondenz auf Seite 16 (Zeile 14) hingegen zieht er keine Konsequenzen. Anders aber als bei früheren Ausgaben ist man nun der Übertragung nicht mehr „ausgeliefert“. Daß sehr schwach geschriebene Partien die Reproduktion an einigen Stellen überfordern, kann nicht verwundern.

Bei der Lesung bot das Skizzenbuch einige zusätzliche Schwierigkeiten, weil die mit Bleistift geschriebenen Notate später größtenteils mit Tinte nachgezogen worden sind. Bei der Auskunft darüber, wer dies getan haben könnte, widerspricht sich der

Herausgeber; auf Seite 10/11 vermutet er Schindler oder Moscheles, schreibt aber auf Seite 21: „... viele Stellen wurden später von Beethoven mit Tinte überzogen.“ Das Letztere überzeugt nicht. Es widerspricht allem, was von Beethovens Schaffensweise und ihrer Orientierung auf die jeweils neu anstehenden Aufgaben bekannt ist, und nicht weniger der Funktion eines Skizzenheftes, daß Beethoven Notate, die zuallermeist im Fortgang der Arbeit für ihn rasch ihren Wert verloren, sorgfältig nachgeschrieben haben sollte. Leider verhindert die bekannte Variabilität seiner Schrift je nach Schreibgerät eindeutige graphologische Diagnosen.

Das Skizzenbuch ist, nach Beethovens Tode aus seinem Nachlaß versteigert, nacheinander im Besitz von Aloys Fuchs, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Ignaz Moscheles gewesen; 1911 abermals versteigert, kam es erst in eine Wiener, dann in H. C. Bodmers Sammlung und von dort nach Bonn. Auf diesem langen Wege hat es etliche Seiten verloren, von denen wenigstens eine, heute in den USA befindliche, eindeutig identifizierbar und an entlegener Stelle reproduziert worden ist (S. 10). Daß man, dem Grundsatz der Wiedergabe „nach dem jetzigen Zustand“ (S. 7) allzu getreu, auch sie nicht einbezog, ist nicht einzusehen.

Insgesamt ergeht es bei der Lektüre des Bandes dem Leser wie dem Herausgeber: „Wenn irgendwann, dann hätte gerade dieses inhaltsreiche Skizzenbuch reizen müssen, die Entwicklung der Diabelli-Variationen und vor allem der *Missa solemnis* ausführlich darzulegen.“ Demjenigen, der die genannten Werke genau kennt, wird schon die Lektüre eines fragmentarischen Konvoluts wie des vorliegenden zu einem Abenteuer, nicht zuletzt angesichts der Unzahl später verworfener, dennoch in der endgültigen Lösung in bestimmten Details aufgehobener Entwürfe. Überdies weisen verbale Ergänzungen in weitere Zusammenhänge, einzelne deutsche Fassungen der Mess-Worte, die Notiz „historisch in den alten Tonarten“ im Zusammenhang mit „sepultus“ (S. 25), „hier menschlich“ bei einer später verworfenen „crucifixus“-Formulierung (S. 59) oder das – vom Herausgeber im Vorwort in der Deutung überzogene – „applaudite amici“ kurz nach dem erstmaligen Erscheinen des Fugenthemas „*Et vitam venturi saeculi*“ (S. 78).

Peter Gülke, Stralsund

J[AN] H[UGO] VOŘÍŠEK: *Ausgewählte Klavierwerke. Nach einer Eigenschrift und den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 76 S.*

Bereits Willi Kahl hatte in seinen Studien zum lyrischen Klavierstück auf diesen böhmischen Zeitgenossen Franz Schuberts aufmerksam gemacht. Darüber hinaus sind durch die Reihe Musica Antiqua Bohemica vorzügliche Werke dieses Meisters bekannt geworden, nicht zuletzt seine große Sinfonie in D-dur. Der Herausgeberin ist es nun zu danken, daß hier Klavierstücke und die Klaviersonate in b-moll wieder im Druck, jetzt innerhalb der vorzüglichen und bestausgestatteten Reihe der Henle-Urtextausgaben vorgelegt werden. Im Vorwort wird über die Vorlage dieser ausgewählten Stücke berichtet, bei der Klaviersonate jedoch keine ausreichende Begründung dafür erbracht, warum dem Text des Autographs und nicht dem des Druckes der Vorzug gegeben wird. Die Textunterschiede sind so erheblich und gewichtig, daß die Änderungen des Erstdruckes vom Komponisten selbst stammen dürften, also das Werk vom Autor selbst überarbeitet worden ist. Es wäre für den Benutzer zweckmäßig, wenn zusätzlich zu der Bemerkung im Vorwort auch im Anhang durch einen Titel aufmerksam gemacht würde, daß es sich hier um den zweiten Satz der Druckfassung dieser Klaviersonate handelt.

Bei dem geweckten Interesse für das beeindruckende Werk Voříšeks wird diese Ausgabe sicherlich ihre Freunde finden, zumal die Reihe Musica Antiqua Bohemica in Deutschland für die Praxis wenig eingeführt ist und sich erst spät jene Urtexterfahrungen anzueignen versuchte, über die der Henle Verlag in so reichem Maße verfügt.

Hubert Unverricht, Mainz

ANTONÍN DVOŘÁK: *Gesamtausgabe. Serie I, Band 11: Die Teufelskätche op. 112. Oper in 3 Aufzügen. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Prag: Editio Supraphon 1972. XVI, 615 S.*

Die achte von zehn Opern des tschechischen Meisters, 1898 und 1899 entstanden,

hat zur Grundlage ein lustiges Volksmärchen, das Dvořáks Landsmann, der Schriftsteller Adolf Wenig (1874-1940), schon in jungen Jahren zu einem wirkungsvollen Opernlibretto geformt hat. Nach Otakar Šourek, dem ersten gründlichen Biographen, haben den Komponisten vor allem „die trauten Jugenderinnerungen und das ländliche Lebensmilieu“ während der Niederschrift geleitet (s. Antonín Dvořák. *Sein Leben und sein Werk*, Prag 1953, S. 164). Dvořák hat zeitlebens eine echte Neigung zum Theater verspürt. Er hielt sogar „die Oper für die geeignetste Schöpfung für das Volk“ (Partitur S. VII), sie vermöchte den Opernbesucher mit Problemen des Lebens in der Verkleidung als Sage oder Märchen vertraut zu machen. In diesem Zusammenhang sollte man nicht vergessen, daß 1895 bereits Humperdincks *Hänsel und Gretel* seinen Siegeszug über die Bühne angetreten hatte. Es wäre zu wenig, wollte man Dvořák seine anscheinend unbekümmerte Musikalität bestätigen. Ganz so einfach war es nicht. Der alternde Dvořák wurde immer kritischer. Nach der dritten Aufführung der *Teufelskätche* am 29. November 1899 hat er noch Änderungen vorgenommen, die nicht nur ästhetischen, sondern auch dramaturgischen Erwägungen entsprachen. Es ist nicht zu leugnen, daß sich Elemente der Dramatik Wagners in dieser Oper finden, wie ja überhaupt, gewissermaßen als Pendant zur Einwirkung Brahms', das Wagnersche Wesen in dem Schaffen des Tschechen eine angemessene Rolle gespielt hat, selbst in der Kammermusik (Streichquartett C-dur op. 61) und in der Symphonie (d-moll op. 70). Seltsamerweise ist die szenisch abwechslungsreiche und musikalisch glänzend durchgeformte *Teufelskätche* nach anfänglich großem Erfolg schnell von der Bühne abgetreten. Es kann sein, daß, wie Burghauser in seinem Vorwort sagt, es „die Interpreten manchmal zu allzu ungestümem Betonen der urwüchsigen Elemente ihres Humors verführt“ hat (S. IX), denn dieser ist in einem Bühnenwerk fast seismographisch den Launen der Zeiten unterworfen. Die reich instrumentierte Partitur – dreifaches Holz, je 4 Hörner und Trompeten, 3 Posaunen und 2 Tuben, 2 Harfen sowie ausreichendes Schlagzeug neben einem großen Streichorchester – ist vielfältig in dem Wechsel der Stimmungen. Sie zeigt des Komponisten lebensvolle, jedoch niemals ungebändigte Kraft des symphon-

schen Ausdrucks neben einer fast scheuen Zartheit im Bereich lyrischer Empfindungen. Der Herausgeber verweist auf Dvořáks dramatischen Kompositionsstil in der „*Verwendung von charakteristischen Motiven, die hier nicht Einzelpersonen oder Ideen anhaften, sondern Typengruppen, vor allem den Gruppen von volkstümlichen Gestalten*“, sodann auf „*das offenkundige Eindringeh realistischer Elemente in die Gesangsdeklamation des Textes*“, was „*auffallend an die Vokaldiktion Leoš Janáček erinnert*.“ (S. VIII f.) Der tschechische Text von Adolf Wenig ist von Kurt Honolka, einem der besten Kenner der tschechischen Oper, ins Deutsche übertragen worden. Wer des Tschechischen nicht mächtig ist, wird an der flüssigen Deklamation der Übersetzung einen guten Leitfaden zum Verständnis der Handlung haben. Die auch im kritischen Teil sorgfältige Ausgabe erweckt den lebhaften Wunsch nach der Wiederbelebung einer der besten Opern Antonín Dvořáks, die neben den dramatischen Werken Friedrich Smetanas oder, aus der neueren Zeit, denen von Leoš Janáček, durchaus ihren Platz behaupten kann, zumal unsere Theater nicht gerade am Reichtum von komischen Opern ersticken. Helmut Wirth, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

GERHARD ALBERSHEIM: Zur Psychologie der Toneigenschaften unter Berücksichtigung der „Zweikomponenten-Theorie“ und der Vokalsystematik. Zweite, verbesserte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. (XII), 378 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 26.)

MYROSLAW ANTONOWYCZ: The Chants from Ukrainian Heimologia. Bilt-hoven: A. B. Creighton 1974. XII, 203 S. incl. 13 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap, ohne Bandzählung.)

J. A. BANK: Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century. Amsterdam: Annie Bank (1972). 260, XI S.

GISELA BECKMANN: Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-

Marie Leclair bis Pierre Gaviniès. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 353 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

GASTONE BELOTTI: Frédéric Chopin, l'uomo. Drei Bände. Milano-Roma: Sapere Edizioni 1974. LII, VII, 1632 S., LX Taf.

CESARE BENDINELLI: Tutta l'arte della Trombetta 1614. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Edward H. TARR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. (I), (116), (V) S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. V.)

SIEGFRIED BEYSCHLAG: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Wortklärungen. Konkordanz. Edition der Melodien von Horst BRUNNER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. XVIII, 786 S., 1 Kart., 13 Melodietaf.

FRANZ BÖSKEN: Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Band 2: Das Gebiet des ehemaligen Regierungsbezirks Wiesbaden. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 948 S., 34 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 7.)

Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. von Othmar WESSELY. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975. 512 S., 17 Taf. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 16.)

The Collected lute Music of John Dowland. Transcribed and edited by Diana POULTON and Basil LAM. London: Faber Music Limited - Kassel: Bärenreiter (1974). XVI, 317 S.

CLAUDE DEBUSSY: Einsame Gespräche mit Monsieur Croche. „Monsieur Croche, Antidilettant“ und andere Aufsätze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1971. 174 S.

RICHARD DERING. Cantica Sacra, 1618. Transcribed and Edited by Peter BLATT. London: Stainer and Bell (1974). XIII, 201 S. (Early English Church Music. 15.)

HANS EPPSTEIN: Heinrich Schütz. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1975). 188 S.

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS: Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896) im Spiegel seiner Korrespondenz. Tutzing: Hans Schneider 1975. 255 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)

HOWARD FERGUSON: Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century. An Introduction. London: Oxford University Press 1975. IX, 211 S.

Forum Musicologicum I: Basler Studien zur Musikgeschichte, Band I. Mit Beiträgen von Wulf ARLT, Suzanne CLERCX, Max HAAS, Hans OESCH und Fritz RECKOW. Bern: Francke Verlag (1975). 322 S., 9 Taf.

WALTER GIESELER: Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge. Celle: Moeck Verlag (1975). 228 S.

WOLFGANG GRANDJEAN: Das katholische Kirchenlied in den trierischen Gesangbüchern von seinen Anfängen bis heute. Mainz: Selbstverlag der Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte 1975. XVII, 174 S. (Quellen und Abhandlungen zur Mittelrheinischen Kirchengeschichte. Band 22.)

WALTER HAACKE: Orgeln aus aller Welt. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster (1975). 96 S. (Die blauen Bücher, ohne Bandzählung.)

SHLOMO HOFMANN: Miqra'ey Musica. A Collection of Biblical References to Music in Hebrew, English, French and Spanish. Tel-Aviv: Israel Music Institute (1974). XIII, 170 S.

HEINRICH HÜSCHEN: Die Motette. Köln: Arno Volk Verlag (1974). 139 S. (Das Musikwerk. 47.)

DAVID G. HUGHES: A History of European Music. The Art Music Tradition of Western Culture. New York: McGraw-Hill Book Company (1974). XIII, 557 S.

MADELEINE JÜRGENS: Documents du Minutier Central Concernant L'Histoire de la Musique (1600-1650). Tome II. Paris: La Documentation Française 1974. 1092 S.

MARGARET J. KARTOMI: Matjapat songs in Central and West Java. Canberra: Australian National University Press 1973. IX, 555 S.

GÜNTER KLEINEN: Zur Psychologie musikalischen Verhaltens. Frankfurt a. M. – Berlin – München: Verlag Moritz Diesterweg (1975). 88 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

HERWIG KNAUS: Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“. Mit dem Faksimile des Autographs. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1974. 105 S., 28 Taf. (Schriften zur Musik. Band 27.)

WULF KONOLD: Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag (1975). 254 S.

PETER KRAMS: Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauart, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1973). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974. VIII, 199 S.

ARMIN LANDGRAF: Musica Sacra zwischen Symphonie und Improvisation. César Franck und seine Musik für den Gottesdienst. Tutzing: Hans Schneider 1975. 228 S.

FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Genève: Éditions Minkoff 1975. 179 S. (Iconographie Musicale. IV.)

DAVID LIDOV: On Musical Phrase. Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale. Faculté de Musique. Montréal: Université de Montréal 1975. 100 S. (Monographies de sémiologie et d'analyses musicales. I.)

Lobser Liederhandschrift 1816. Sammlung von 47 weltlichen Landliedern. Zusammengetragen von Karl KRAUS, Schullehrer im Dorfe Lobs, Herrschaft Falkenau. Hrsg. von Johannes KÜNZIG. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1975). 102 S., 4 Taf. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. Band III.)

Liedermagazin für die Sekundarstufen zusammengestellt und kommentiert von Werner BRECKOFF, Günter KLEINEN,

Heinz LEMMERMANN, Helmut SEGLER. In Verbindung mit Musik aktuell. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1975). 252 S.

WALTHER LIPPHARDT: Gesangbuchdrucke in Frankfurt am Main vor 1569. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer 1974. 226 S., 10 Taf. (Studien zur Frankfurter Geschichte. Heft 7.)

JOHN HENRY VAN DER MEER – BRIGITTE GEISER – KARL-HEINZ SCHICKHAUS: Das Hackbrett. Ein alpenländisches Musikinstrument. Herisau/Trogen: Verlag Schläpfer & Co. AG. 1975. 72 S. (incl. 45 Abb.)

NEIL K. MORAN: The Ordinary Chants of the Byzantine Mass. Vol. I: Investigations. Vol. II: Critical Edition. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 199, 215 S., 22 Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)

JOSEF OTTO MUNDIGL: Musik aus Strom. Eine Einführung in die elektronische Musik. Arbeitsbuch zu SYNTHI – E von EMS London. Als Manuskript veröffentlicht Ditzingen: Electronic Music Studios Ludwig Rehberg (1975). 129 S.

Musica Britannica XXXVI: Early Tudor Songs and Carols. Transcribed and edited by John Stevens. London: Stainer and Bell LTD 1975. XXVII, 170 S.

musik international. Informationen über Jazz, Pop, außereuropäische Musik. Hrsg. von Eduard PÜTZ und Hugo Wolfram SCHMIDT. Mit Beiträgen von Karlheinz STOCKHAUSEN, Wolfgang SANDNER, R. Glen BUSCHMANN, Tim SOUSTER, Martin KEMPER, Peter VIRNICH, Josef KUCKERTZ, Eduard PÜTZ. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1975). 405 S.

Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen. Zum Gedenken an Michael Alt. Hrsg. von Heinz ANTHOLZ und Willi GUNDLACH. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1975). 261 S.

Das Musikwerk. Übersichten und Register. Hrsg. und zusammengestellt von Karl Gustav FELLERER. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1975). 36 S.

PAUL NORDOFF und CLIVE ROBINS: Musik als Therapie für behinderte

Kinder. Forschungen und Erfahrungen. Mit einem Vorwort von Benjamin BRITTEN. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1975). 164 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 12: Messen 64-70. Handschriftlich überlieferte Messen IV. Fragmente. Modelle. Register. Hrsg. von Siegfried HERMELINK. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. LIX, 352 S.

Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972. Edited by Henrik GLAHN, Søren SØRENSEN and Peter RYOM. Volume I und II. Copenhagen-Stockholm-Oslo-Frankfurt a.M.-London: Edition Wilhelm Hansen (1974). 799 S.

ALESSANDRO SCARLATTI: Eraclea. Edited by Donald Jay GROUT. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1974. 174, (36) S. (The Operas of Alessandro Scarlatti. Volume I. – Harvard Publications in Music. 6.)

HERBERT SCHNEIDER. Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1972. 304 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 3.)

SIGRUN SCHNEIDER: Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1975. 317 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 15.)

Wolfgang Schneiderhan zum 60. Geburtstag. Werden und Wirken. Aufgaben in Luzern. Luzerner Ansprachen 1970-1974. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1975. 52 S.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. 143 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)

ANGELIKA SIEGLIN: Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburî Cemil Bey. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 130 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 5.)

WILHELM STAUDER: Einführung in die Instrumentenkunde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 191 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 21.)

ERNST STÖCKL: Puškin und die Musik. Mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815-1965. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974. 502 S.

Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 1: Zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 2. wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 13./14. Juli 1974. Hrsg. im Auftrage des Rates des Bezirkes Magdeburg, Abt. Kultur Leistungszentrum Sinfonik beim Telemann-Kammerorchester durch Eitelriedrich THOM unter Mitarbeit von Renate BORMAN. (Blankenburg: Telemann-Kammerorchester 1975.) 50 S.

PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY: Systematisches Verzeichnis der Werke. Ein Handbuch für die Musikpraxis. Hrsg. vom Tschaikowsky-Studio Institut International. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski (1973) 112. S.

MARTIN VOGEL: Die Lehre von den Tonbeziehungen. Mit einem Tafelanhang von Martin KÄHLER. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1975. 480 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 16.)

Wagner. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten. (Hrsg.) Herbert BARTH, Dietrich MACK, Egon VOSS. Vorwort von Pierre BOULEZ. Wien: Universal Edition (1975). 256 S., 296 Abb., 1 Taf.

DÖRTE WIECHELL: Didaktik und Methodik der Popmusik. Frankfurt a.M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1975). 180 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

ROLAND WÜRTZ: Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723-1803. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 137 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 8.)

CLAUDIA ZENCK-MAURER: Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren. München-Salzburg: Verlag Emil Katzschichler 1974. 147 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)

BERND ALOIS ZIMMERMANN: Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Hrsg. von Christof BITTER. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 156 S.

Mitteilungen

Professor Dr. Cuthbert Morton GIRDLESTONE ist am 10. Dezember 1975 in St. Cloud bei Paris in seinem 81. Lebensjahr verstorben.

Professor Dr. Boris SCHWARZ, New York, feierte am 13. März 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Josef SMITS VAN WAESBERGHE, Amsterdam, feierte am 18. April 1976 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, feiert am 23. Mai 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Werner KORTE, Münster, feiert am 29. Mai 1976 seinen 70. Geburtstag.

Dr. Wolfgang SCHMIEDER, Freiburg i. Br., feiert am 29. Mai 1976 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Carl-Allan MOBERG, Uppsala, feiert am 5. Juni 1976 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Halle, feiert am 6. Juni 1976 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Ludwig FINSCHER, Frankfurt a. M., hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel abgelehnt.

Frau Dr. Ursula ECKART-BÄCKER, Aachen, hat sich im Februar an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Aachen, habilitiert. Die Lehrbefugnis wurde im Fach „Musik und ihre Didaktik“ erteilt.

Professor Dr. Luther DITTMER hat einen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität von

Ottawa angenommen. Er wurde zugleich zum Vorsteher der Musikfakultät der gleichen Universität ernannt.

Dr. Martin STAEHELIN, Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Zürich, wird zum 1. Mai 1976 einer Berufung als Editionsleiter an das Beethoven-Archiv Bonn folgen. Dabei wird er die Gesamtleitung des Archivs und aller seiner Aufgaben übernehmen; die Leitung der Gesamtausgabe der Skizzen Beethovens wird ihm erst nach einer Einarbeitungsfrist übertragen werden.

Am 24. Januar 1976 fand in Hannover ein informelles Kontaktgespräch zwischen Vertretern der Bundesfachgruppe Musikpädagogik und der Gesellschaft für Musikforschung statt, bei dem vor allem Fragen der Koordination musikpädagogischer und musikwissenschaftlicher Studiengänge und Studieninhalte erörtert wurden.

Die Fachgruppe Musik im Studienkreis *Rundfunk und Geschichte e. V.* hat Herrn

Professor Dr. Helmut RÖSING (Universität des Saarlandes, Saarbrücken) zu ihrem Sprecher ernannt. Ziel der Fachgruppe ist es, eine engere Zusammenarbeit zwischen Hochschulen und Rundfunkanstalten zu ermöglichen und Arbeitstagungen durchzuführen. Die Fachgruppe bittet alle Dozenten und Studenten, die sich mit Fragen zum Themenkreis „*Musik in den Massenmedien*“ beschäftigen, um Bekanntgabe ihrer Aktivitäten an die Universität des Saarlandes, Fachbereich 7: Musikwissenschaft, Am Stadtwald, 6600 Saarbrücken.

Ermanno Wolf-Ferrari. *Briefausgabe*

Der Komponist Mark Lothar, ein Freund und Schüler Ermanno Wolf-Ferraris, bereitet eine Ausgabe von dessen Briefen vor. Alle Besitzer von Briefen Wolf-Ferraris werden gebeten, sich mit Frau Dr. Renata Wagner p. A. Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, in Verbindung zu setzen und ihre Briefe (in Kopien) für die geplante Ausgabe zur Verfügung zu stellen.