

Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*

I

Präambel

Das vorliegende Memorandum wendet sich erstens an interessierte Außenstehende, die im Gewirr heterogener Traditionsbestände, voneinander abweichender Terminologien, sich durchkreuzender Interessen und auseinanderstrebender Reform- und Bewahrungstendenzen eine Orientierung suchen.

Zweitens soll es der Verständigung der Musikwissenschaft über sich selbst in einer wissenschaftstheoretisch und institutionell unübersichtlichen Situation dienen. (Daß eine um äußerste Kürze bemühte Darstellung eines Fachs, das nicht groß, aber in sich außerordentlich differenziert ist, nicht ohne Simplifikationen auskommt, versteht sich von selbst; und von dem Grad der Vereinfachung sollte nicht auf die größere oder geringere Bedeutung einer musikwissenschaftlichen Teildisziplin geschlossen werden.)

Zur weiteren Orientierung sei auf die in jüngster Zeit erschienenen Gutachten des Hochschulverbandes verwiesen. Die außeruniversitäre musikwissenschaftliche Forschung ist großenteils in der *Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung zur Lage der außeruniversitären musikwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen von überregionaler Bedeutung, vor allem der nicht-etatisierten Institute* (zuerst vorgelegt im April 1974, revidiert im Februar 1975) behandelt worden. Über einen wesentlichen Zweig des musikwissenschaftlichen Editionswesens unterrichtet die Schrift: *Musikalisches Erbe und Gegenwart, Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, im Auftrag der Stiftung Volkswagenwerk herausgegeben (Bärenreiter 1975).

II

Aufgaben der Musikwissenschaft

1. Die Musikwissenschaft ist im 19. und frühen 20. Jahrhundert primär (nicht ausschließlich) als historisch-philologische Disziplin verstanden worden, und die philologische Erschließung musikalischer Quellen, die historisch-kritische Edition musikalischer Werke und Denkmäler der Vergangenheit sowie die Erforschung der Voraussetzungen, unter denen musiziert wurde, gehören zu den Aufgaben, deren

* Das Memorandum ist von den Vorständen der Gesellschaft für Musikforschung in den Jahren vor und nach 1974 (Richard Baum, Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Harald Heckmann und Martin Ruhnke) erarbeitet worden; federführend war Carl Dahlhaus. Georg Feder hat sich von dem Text distanziert.

Lösung keineswegs abgeschlossen ist und als prinzipiell nicht abschließbar erscheint. Ein nicht geringer Teil des gegenwärtigen Repertoires der öffentlichen Konzerte, der Oper, der Kirchenmusik, des Rundfunks, der Schallplatte und der Hausmusik ist durch die historische Musikwissenschaft erschlossen worden.

2. Ein Stück Musik ist ohne kategoriale Formung durch den Komponisten, der es produziert, den Interpreten, der es vermittelt, und den Hörer, der es rezipiert, ein totes Faktum; zur Musik als kultureller Realität gehören die Bewußtseinsformen, in denen sie wahrgenommen wird, und man kann geradezu behaupten, daß das Denken über Musik ein Teil der Musik selbst – als Kulturphänomen – sei. Es genügt also nicht, daß die musikalische Überlieferung praktisch – als tönende Tatsache – tradiert wird; auch die theoretische Überlieferung bedarf der Aneignung, Präzisierung und Erweiterung, wenn die Musikkultur nicht verkümmern soll; und in der reflektierten Weiterführung des Denkens über Musik besteht eine Kulturbedeutung der Musikwissenschaft, die man nicht deshalb unterschätzen sollte, weil sie – neben der praktischen Musikausübung – unauffällig und unscheinbar wirkt.

Die Musikgeschichte erschöpft sich demnach nicht in editorischer und archivalischer Tätigkeit, sondern hat ihr Zentrum in der historischen Interpretation musikalischer Werke, die einen wesentlichen Teil des gegenwärtigen Repertoires bilden. (Der Begriff der historischen Interpretation braucht nicht zu besagen, daß die Voraussetzungen, unter denen ein Werk zur Zeit seiner Entstehung aufgefaßt worden ist, zur überzeitlichen Norm erhoben werden sollen, sondern kann die Reflexion auf die Wirkungsgeschichte, in der sich die Rezeptionsweise veränderte, durchaus einschließen.)

Ist also die Musikgeschichte in wesentlichen Teilen Interpretation, so kann die Systematische Musikwissenschaft in einigen ihrer Zweige – Akustik, Musikpsychologie und Musikphilosophie – als Fortsetzung der traditionellen Theorie der Musik – und als deren Präzisierung im Sinne moderner Wissenschaft – verstanden werden: einer Theorie, die um Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende älter ist als die historische Musikwissenschaft.

3. Die Musikwissenschaft stellt einen Teil der Inhalte und Materialien bereit, die durch die Musikpädagogik – als eigene Forschungsdisziplin wie als Ausbildungsfach für Musiklehrer – vermittelt werden, und sie hat mit der Musikpädagogik methodische Gemeinsamkeiten überall dort, wo beide Fächer an anderen Disziplinen – Anthropologie, Psychologie, Soziologie – teilhaben. Nur zum eigenen Schaden können Musikwissenschaft und Musikpädagogik ohne Kooperation auskommen.

4. In den philosophischen Fakultäten (und deren Nachfolgeinstitutionen) bildet die Musikwissenschaft einen integralen Teil des Systems der Kunstwissenschaften, das nicht reduziert werden kann, ohne an sämtlichen Teilen Schaden zu nehmen. Andererseits bahnen sich enge wechselseitige Beziehungen zu Disziplinen wie der Medienforschung, der Linguistik und der Semiotik an, zu Disziplinen also, die in den letzten Jahren in den Vordergrund des Interesses gerückt sind.

5. Die Orientierung in der gegenwärtigen Musikkultur ist zu einer Aufgabe geworden, zu deren Lösung man der Hilfe der Musikwissenschaft bedarf. Über die Arbeitsformen allerdings – statistische Erhebungen, sozialpsychologische Untersuchungen und historische sowie kulturanthropologische Reflexion müßten zweifel-

los ineinandergreifen — bestehen einstweilen ebenso wenig fest umrissene Vorstellungen wie über die institutionellen Möglichkeiten und Notwendigkeiten.

6. Die Musikethnologie (Musikalische Volks- und Völkerkunde, Vergleichende Musikwissenschaft) war, als kulturanthropologische Disziplin, ursprünglich Teil der Bemühungen, außereuropäische Völker zu verstehen und in ihrer Eigenart gelten zu lassen, statt sie bloß zu beherrschen; und sie erfüllt heute, im nach-kolonialistischen Zeitalter, eine wesentliche Funktion bei der Überwindung ethnozentrischer Befangenheit in den Denkformen und Gewohnheiten der europäischen Kultur. Besonders dringlich erscheint die Aufgabe, Zeugnisse untergehender oder vom Zerfall bedrohter Musikkulturen zu sammeln.

7. Das Studium der Musikwissenschaft ist eine Ausbildung für eine vielfältige Reihe von Berufen (ohne daß mit dem Abschlußexamen das Recht zur Ausübung bestimmter Berufe erworben würde), so daß im Interesse der Praxisnähe die Erhaltung oder Einrichtung einer größeren Anzahl musikwissenschaftlicher Institute mit verschiedener Akzentuierung wünschenswert erscheint. (Die Bedenken, die einer „Konzentration“ an wenigen Universitäten entgegenstehen, werden in Abschnitt VII erörtert.) Musikwissenschaftler werden gebraucht an Universitäten, Pädagogischen Hochschulen bzw. Gesamthochschulen, Kirchenmusikschulen, Musikhochschulen und Konservatorien, bei musikwissenschaftlichen Forschungs- und Editionsinstitutionen, im Archiv- und Bibliothekswesen, in Völkerkunde- und Instrumentenmuseen, bei Verlagen, in der Schallplattenindustrie und im Instrumentenbauwesen, im Musiktheater, in der Publizistik, beim Rundfunk und Fernsehen sowie im kommunalen Bildungswesen. Bei einigen Berufen — Tonmeister, Theorielehrer, Dozent für Musikpädagogik — ist Musikwissenschaft ein nicht obligates, so doch erwünschtes Zweitstudienfach.

III

Teildisziplinen der Musikwissenschaft

1. Die Musikwissenschaft gliedert sich in Musikhistorie, systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie (Musikalische Volks- und Völkerkunde, Vergleichende Musikwissenschaft). Die systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie sind an den deutschen Universitäten (im Unterschied etwa zu den österreichischen) unterrepräsentiert. Die Forderung, daß an den musikwissenschaftlichen Instituten die Musikgeschichte durch systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie ergänzt werden müsse, liegt also nahe, zielt aber keineswegs auf eine Reduktion der Historie, denn auch deren Aufgaben sind nicht geringer, sondern — bei wachsender Spezialisierung — umfassender und differenzierter geworden (das gilt in methodologischer wie in stofflicher Hinsicht; zu denken wäre etwa an die populäre und die triviale Musik).

2. Die Systematische Musikwissenschaft umfaßt die (physikalische, physiologische und psychologische) Akustik, die Musikpsychologie (und Musiktherapie), die Musiksoziologie (sofern darunter empirische Sozialforschung, nicht Sozialgeschichte der Musik verstanden wird) sowie die Musiktheorie und -ästhetik (in denen allerdings gegenwärtig die historische Orientierung vorherrscht) und schließlich Teile der

Musikpädagogik (soweit sie aus angewandter Psychologie erwächst). Sie kann als Disziplin begriffen werden, deren Teile – von der physikalischen Akustik über die Musikpsychologie bis zur Musikästhetik – aufeinander aufbauen (obwohl in der bisherigen Wissenschaftsgeschichte eine relativ selbständige Entwicklung überwog).

Niemand vermag die Systematische Musikwissenschaft (der Sammelbegriff bezeichnet einstweilen, trotz einiger Ansätze zu systematischer Gliederung, eine Vielzahl mehr oder minder heterogener Teilfächer) als Ganzes zu beherrschen. Die Akzentuierung müßte daher von Universität zu Universität wechseln.

Die Musiksoziologie ist einerseits Sozialgeschichte der Musik (und als solche in die Musikhistorie integrierbar), andererseits ein Teilgebiet der Systematischen Musikwissenschaft in sachlicher und methodologischer Nähe zur Musikpsychologie (ein großer Teil der heute dringlich erscheinenden Probleme ist sozialpsychologischer Natur). Die Sozialgeschichte der Musik wäre durch entsprechende Schwerpunkte bei manchen Planstellen für Musikgeschichte zu berücksichtigen. Zur Entwicklung des systematischen Teils (in Zusammenhang mit der Musikpsychologie) genügt wegen der hohen Kosten empirischer Untersuchungen nicht die Einrichtung von Planstellen für die Lehre (obwohl sie zunächst das dringlichste Desiderat ist); erforderlich ist vielmehr die Gründung von Instituten mit angemessenem Etat oder eine fest etablierte Kooperation mit psychologischen und/oder soziologischen Instituten.

Die Förderung der Systematischen Musikwissenschaft wird dadurch erschwert, daß es einstweilen an Nachwuchs mangelt, so daß das schwierige Problem zu lösen bleibt, daß man zwar einerseits mit der institutionellen Etablierung der Disziplin kaum noch warten kann, andererseits aber die Gefahr vermeiden muß, durch Besetzung von Stellen mit nicht genügend qualifizierten Wissenschaftlern das Ansehen des Fachs und dessen wissenschaftliche Zukunft zu gefährden.

3. Die Musikethnologie erforscht Kulturen, in denen die Musik ausschließlich oder nahezu ausschließlich mündlich überliefert wird, also erstens die Musik außereuropäischer Hochkulturen (China, Japan, Indien, persisch-arabischer Kulturkreis) – deren Untersuchung sich teilweise, sofern sie sich auf Traktate, Chroniken und andere schriftliche Dokumente stützt, methodologisch von der Musikhistorie als der Historie der europäischen Musik kaum unterscheidet –, zweitens die musikalischen Traditionsbestände mittlerer und „niederer“ außereuropäischer Kulturen (in denen historische Rückschlüsse schwierig und unsicher sind) sowie drittens die Überlieferung der europäischen Volksmusik. Sachliche und methodologische Bedingungen – etwa der Zwang zu ungewöhnlichen Sprachkenntnissen oder die schroffe Differenz zwischen dem Studium chinesischer Traktate und der Erforschung der Musik einer melanesischen Dorfkultur in anthropologischem Kontext – erfordern eine weitgehende Spezialisierung, so daß bei der Einrichtung von Stellen für Musikethnologen entschieden werden sollte, welchen Teilbereich der Disziplin man meint.

IV

Magisterexamen und Regelstudienzeit

Angesichts der Kapazitätsprobleme, von denen die Universitäten bedrängt werden, ist mit der Einführung einer Regelstudienzeit von acht Semestern zu rechnen,

die mit dem Magisterexamen abgeschlossen wird. Zur Promotion wird nur noch zugelassen, wer die Magisterprüfung mit dem Prädikat „sehr gut“ oder „gut“ absolviert hat.

1. Die musikalische und musiktheoretische Vorbildung der Studenten ist jedoch oft so schwach, daß ein musikwissenschaftliches Studium in acht Semestern nicht sinnvoll abgeschlossen werden kann. Zwei Auswege aus der Schwierigkeit sind gangbar: Entweder führt man ein zweisemestriges Propädeutikum ein, das jedoch aus rechtlichen Gründen vermutlich nicht verbindlich gemacht werden kann, oder man partizipiert durch die Einrichtung eines teilweise gemeinsamen Grundstudiums von Musikwissenschaftlern und Schulmusikern (vgl. unten Abschnitt VI, 1–2) an der fachlichen Aufnahmeprüfung der Musikhochschulen. Daß die zweite Lösung nicht an sämtlichen Universitäten möglich ist, sollte kein Grund sein, sie prinzipiell zu verwerfen.

2. Da von einem Musikwissenschaftler in der Berufspraxis einstweilen immer noch der Doktorgrad erwartet wird, bedeutet die Einführung des Magisterexamens als Regelabschluß eine Schmälerung der Berufschancen. Dem Magistertitel mangelt es an öffentlicher Geltung; und zu erwägen wäre, ob nicht (unter Verdrängung von humanistischen Motiven durch pragmatische) der Ausdruck „Magister“, der bei Uneingeweihten Befremden erregt, durch die Bezeichnung „Diplom“, deren Prestige in der Umgangssprache fest etabliert ist, ersetzt werden sollte.

3. Die Tendenz, die „Nobilitierung“ des Doktorgrades mit einer Abschaffung der Habilitation – oder mindestens der Habilitationsschrift – zu verbinden, also das Magisterexamen zu einer „kleineren“ Promotion und die Promotion zu einer „kleineren“ Habilitation zu erheben, ist nicht unbedenklich, denn der Verzicht auf die Habilitationsschrift bedeutet einerseits eine Einbuße der Forschung und andererseits eine Schmälerung des Fundus, aus dem heraus die akademische Lehre bestritten wird.

V

Musikwissenschaft als Doppelhauptfach

Die Institution des Doppelhauptfachs Musikwissenschaft (analog zu den Doppelhauptfächern, die sich aus einer literaturwissenschaftlichen und einer linguistischen Disziplin zusammensetzen) sollte an sämtlichen Universitäten eingerichtet werden, und zwar in der Form, daß zwei der drei Teildisziplinen (Musikgeschichte, Systematische Musikwissenschaft, Musikethnologie) zusammen ein Doppelhauptfach bilden, wobei Musikgeschichte für Musikethnologen und Systematische Musikwissenschaftler obligat wäre, während umgekehrt der Musikhistoriker zwischen Systematischer Musikwissenschaft und Musikethnologie die Wahl hätte, aber eine der beiden Teildisziplinen wählen müßte.

Voraussetzung ist allerdings, daß eine Promotion, ein Magisterexamen oder ein anderer Abschluß des Regelstudiums in nur zwei Fächern ausgeschlossen bleibt, daß also ein drittes Fach neben den musikwissenschaftlichen Teildisziplinen studiert werden muß.

Die Konstruktion des Doppelhauptfachs Musikwissenschaft hat gegenüber ande-

ren Regelungen (den extremen und der methodologischen Integration des Fachs abträglichen Lösungen nämlich, daß Musikethnologie und Systematische Musikwissenschaft entweder völlig selbständige Fächer ohne Zwangskoppelung an die Musikgeschichte oder aber unselbständige Teilbereiche einer primär als Musikgeschichte etablierten Musikwissenschaft sind) den Vorzug, daß sie erstens den Gegensatz zwischen den Postulaten, daß das Studium der Musikwissenschaft spezialisierter und daß es umfassender werden müsse, wenn nicht gänzlich aufhebt, so doch fühlbar mildert.

Zweitens rechtfertigt sie – unter dem Gesichtspunkt der Lehre – die Etablierung der Systematischen Musikwissenschaft o d e r der Musikethnologie an sämtlichen Universitäten. (Das „oder“ mit einem „und“ zu vertauschen, dürfte erst sinnvoll sein, wenn man zugleich die Teilung der Musikgeschichte in eine ältere und eine neuere Abteilung fordert.)

Drittens kann die Forderung, daß durch das Studium von Nebenfächern wissenschaftliche Einseitigkeit verhindert werden soll – eine Forderung, an der trotz mancher Vorzüge des davon abweichenden Konzepts der amerikanischen Universitäten festzuhalten wäre – auch durch nur e i n „fremdes“ Nebenfach genügend erfüllt werden.

VI

Musikwissenschaft und Musikpädagogik

1. Musikwissenschaft und Musikpädagogik sind aufeinander angewiesen; deshalb ist es dringlich, daß an die Stelle bildungspolitischer Machtkämpfe über den Primat der Erziehungs- oder der Fachwissenschaft eine sachbezogene Kooperation beider Fächer tritt. Ein möglicher Schritt zu einer solchen Kooperation ist für den Bereich der Schulmusik die gemeinsame Entwicklung von Studiengängen, die einerseits differenziert genug sind, um dem sehr breit gewordenen Spektrum musikpädagogischer Methoden- und Sachschwerpunkte nicht Gewalt anzutun, und die andererseits so flexibel sind, daß sie die jeweiligen örtlichen Kooperationsmöglichkeiten ausschöpfen. Die Einrichtung von teilweise gemeinsamen Studiengängen für das Grundstudium der Musikwissenschaft und aller Stufen der Musiklehrer-Ausbildung (Primarstufe, Sekundarstufe I und II) dürfte möglich und sinnvoll sein, unabhängig davon, ob die Musiklehrer-Ausbildung an Pädagogischen Hochschulen, Pädagogischen Universitätsinstituten oder Musikhochschulen erfolgt. Für die nicht selten mangelhafte musikalisch-praktische Fundierung des musikwissenschaftlichen Studiums wären solche partiell gemeinsamen Studiengänge ebenso nützlich wie für die oft postulierte Stärkung des Wissenschaftscharakters der musikpädagogischen Ausbildung.

2. Die Einrichtung eines partiell gemeinsamen Grundstudiums würde der Tendenz zur Gründung von Gesamthochschulen entgegenkommen, ohne daß jedoch Musikwissenschaft und Musikpädagogik organisatorisch zusammengeschlossen werden sollten, weder in der Größenordnung eines Instituts noch in der eines Fachbereichs. Die Musikwissenschaft würde sachliche Einbußen erleiden, wenn sie aus der essentiellen Verbindung mit anderen Fächern der (früheren) Philosophischen Fakultät

täten herausgelöst würde; für die Musikpädagogik ist die Nähe zur praktischen Musikausbildung und zur Pädagogik notwendig. Der Vielfalt der sachlich notwendigen fachübergreifenden Beziehungen, der sachlich sinnvollen Akzentuierungen und der realen Kooperationsmöglichkeiten kann kein einheitliches Organisationsmodell, sondern nur ein breites Spektrum regional und lokal unterschiedlicher Lösungen gerecht werden.

3. Im Hauptstudium (ab 5. Semester) sollte das Studium der Musikwissenschaft als Hauptfach vom musikwissenschaftlichen Unterricht für Musikpädagogen sowohl inhaltlich und methodologisch als auch personell getrennt sein. Durch die Tendenz, die Kapazität der universitären Musikwissenschaft auch für die musikpädagogische Ausbildung zu nutzen, darf der wissenschaftliche Charakter des musikwissenschaftlichen Hauptfachstudiums nicht gefährdet werden.

4. Die Möglichkeit, daß Musikpädagogen Musikwissenschaft als wissenschaftliches Beifach studieren, sollte überall bestehen. Für Musiklehrer der Kollegstufe müßte Musikwissenschaft mindestens obligatorisches Beifach sein, wenn nicht sogar Hauptfach, das durch eine pädagogisch-didaktische und musikalisch-praktische Ausbildung zu flankieren wäre.

5. Vorstellbar wäre – im Rahmen einer Gesamthochschule – eine Ausbildung von Musiklehrern, bei welcher der Akzent des Studiums, ohne Vernachlässigung der anderen notwendigen Teilgebiete, entweder auf die musikalische Praxis, die Fachdidaktik bzw. Fachpädagogik oder die Musikwissenschaft gelegt werden könnte. Das besagt jedoch nicht, daß die Musikwissenschaft zu einer bloßen Hilfsdisziplin für die Lehrerbildung werden dürfte. Der Begriff der Hilfsdisziplin wirkt wechselseitig und impliziert, daß die Hilfsfunktion für andere Fächer auf der ungeschmäleren wissenschaftlichen Selbständigkeit der jeweiligen Disziplin aufbauen kann.

6. Ein Schulmusikstudium mit einem Akzent auf Musikwissenschaft wäre eine vernünftige Kompromißlösung in dem Streit, ob Musikwissenschaft als Staatsexamensfach, d. h. als Qualifikation für das Schulfach Musik gelten soll oder nicht (abgesehen von dem Sonderfall des Kollegstufenfachs Musikwissenschaft), ob es sich dabei um ein bloßes Ausweichen von Studenten vor den musikalisch-praktischen Anforderungen des Schulmusikstudiums handelt (was durch entsprechende Eingangsbedingungen für alle Studienrichtungen Musik, also auch Musikwissenschaft, verhindert werden könnte) oder um eine angemessene Qualifikation, die zwar anders ist als die gewohnten, aber darum nicht schlechter zu sein braucht.

VII

„Konzentration“ der Musikwissenschaft

Der Vorschlag, die Musikwissenschaft an wenigen Universitäten zu „konzentrieren“, um ein umfassenderes Studium (sowohl der älteren und der neueren Musikgeschichte als auch der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie) möglich zu machen, verdient Mißtrauen.

1. Die Musikwissenschaft ist seit ihrer Teilnahme an der Ausbildung der Musikpädagogen kein „kleines Fach“ mehr, dessen Daseinsrecht einer in statistischen

Kategorien denkenden Behörde zweifelhaft erscheinen könnte, sondern mit einem Durchschnitt von 80 Studenten pro Institut eine Disziplin mittlerer Größe.

2. Die „Konzentration“ könnte – auch wenn sie zunächst nicht so gemeint sein sollte – zu einer bloßen Reduktion des Fachs führen, indem man zwar zunächst „zusammenzieht“, aber dann nicht – oder nur zögernd – „ergänzt“.

3. Ein umfassenderes musikwissenschaftliches Studium würde auch durch die Einrichtung von Planstellen für Systematische Musikwissenschaft oder Musikethnologie an sämtlichen Universitäten und durch die Zulassung der Musikwissenschaft als Doppelhauptfach genügend gewährleistet.

4. Nicht die Zusammenziehung der Musikwissenschaft auf einige Universitäten, sondern die Verbindung der universitären Musikwissenschaft mit der Musikhochschule und/oder der Pädagogischen Hochschule sollte ein Kriterium bei der Einrichtung musikwissenschaftlicher Seminare sein.

5. Die Tendenz der Studenten ist eindeutig: die meisten Studenten der Musikwissenschaft sammeln sich einerseits in den großen Städten mit einem reichen Musikleben, andererseits an Universitäten in Städten mit einer Musikhochschule und/oder einer Pädagogischen Hochschule. Zu dem Versuch einer Gegensteuerung gegen diesen Trend besteht kaum Grund, und er wäre wahrscheinlich vergeblich. Andererseits sollten musikwissenschaftliche Institute in Universitäten, die in kleineren Städten ohne Musikhochschule oder Pädagogische Hochschule liegen, keineswegs aufgelöst oder ausgetrocknet werden, denn keine historisch-philologische Fakultät kann es sich ohne Gefährdung ihrer Substanz leisten, auf die Kunstwissenschaften zu verzichten, und keine Musikkultur, die sich nicht auf blindes Musikmachen und musikalischen Prestigekonsum beschränken möchte, kommt ohne die Vermittlung wissenschaftlich fundierter musikalischer Bildung auch in kleineren Städten aus.

6. Das Fach Musikwissenschaft würde durch Konzentration an wenigen Universitäten den Studenten, die es an den übrigen als Nebenfach wählen oder sich für das Fach als Nebenhörer einschreiben möchten, entzogen.

7. Die Musikwissenschaft kann den Gedanken des Studium generale – der die Vorstellung einschließt, daß sie an jeder Universität vertreten ist – nicht preisgeben, ohne ihr Daseinsrecht zu schmälern: Als Interpretation eines Stücks kultureller Überlieferung richtet sie sich an eine über Fachkreise weit hinausgehende Öffentlichkeit.

Vom Unsinn der Modulationslehre

von Christian Möllers, Berlin

I

Beschäftigung mit Musiktheorie bedeutet für jeden Musikstudenten zunächst und in erster Linie Studium der Harmonielehre. Gegenüber dem Raum und der Bedeutung, die dieses Fach im obligaten Tonsatzstudium einnimmt, treten andere Disziplinen, wie etwa der Kontrapunktunterricht oder das Studium zeitgenössischer Satztechniken, stark zurück. Diese monopolähnliche Stellung der Harmonielehre an den Musikschulen und -hochschulen ist jedoch in theoretischen Diskussionen nicht unumstritten. Man fragt nach Inhalten und Methoden dieses Faches, überhaupt nach seinem Wissenschaftscharakter und damit auch nach seiner didaktischen Legitimation. Harmonielehre wird längst nicht mehr als Wissenschaft von den Naturgesetzen der Musik schlechthin verstanden, als die sie noch um die Jahrhundertwende von verschiedenen Autoren konzipiert wurde, sondern als historische Disziplin innerhalb enger geographischer und historischer Grenzen.

Versucht man jedoch, den historischen Geltungsbereich dieses Faches genauer abzugrenzen, so stößt man auf Schwierigkeiten und Uneinigkeit unter den Musiktheoretikern. Vergewenigt man sich die Schwierigkeit, etwa die Harmonik eines Bachchorals und die eines Schubertliedes mit den gleichen Kriterien zu beschreiben, so wird man dazu neigen, den Geltungsbereich dieser Disziplin eher enger als weiter zu definieren. Faßt man den historischen Raum zu weit, so lassen sich für jede Tonsatzregel beliebig viele Gegenbeispiele finden, oder aber die Formulierung der Regeln gerät verschwommen und unspezifisch. Dagegen lassen sich etwa für die Musik der Wiener Klassik ohne größere Schwierigkeiten ganz bestimmte harmonische und satztechnische Normen angeben. Man bedenke, daß die Kontrapunktlehre sich im Grunde nur auf einen einzigen Komponisten, nämlich Palestrina, bezieht. Die Einengung des Geltungsbereichs der Harmonielehre stellt nur vordergründig einen Verlust an Terrain dar; der Gewinn an Prägnanz macht es vielmehr erst möglich, historische Prozesse detailliert zu erfassen.

In einem so eng gesteckten Rahmen können dann manche Regeln der Harmonielehre eine sinnvollere Funktion erfüllen als die einer bloßen Reglementierung von schriftlichen Tonsatzaufgaben, Aussagen wie „Der Leitton der 7. Stufe wird aufwärts geführt“ oder „Auf die Dominante folgt nicht die Subdominante“ haben für die Musik der Wiener Klassik tatsächlich eine gewisse Verbindlichkeit, d. h. die Ausnahmen halten sich in erträglichen Grenzen, was für den Kantionalsatz oder den „Impressionismus“ nicht gilt. Andere Regeln oder Regelsysteme der Harmonielehre halten jedoch selbst einem so bescheidenen Anspruch nicht stand, und das gilt besonders für die Modulationslehre.

Kaum ein Tonsatzlehrer wird es versäumen, seine Studenten bei der Analyse von Literaturbeispielen auf Differenzen zur schulmäßigen Modulationspraxis hinzuweisen. Dahinter steht jedoch die Überzeugung, daß die Modulationslehre wenigstens im Prinzip den Normalfall des Tonartwechsels in der Klassik beschreibe und daß sich zumindest in Werken ohne den Anspruch genialer Selbstständigkeit Modulationen dieser Art finden ließen. Dem ist jedoch nicht so. Bei näherer Untersuchung zeigt sich nämlich, daß nicht nur die blassen Sätzchen, die von Musikstudenten tagtäglich nach den Regeln der Modulationslehre angefertigt werden, weit von jeder musikalischen Wirklichkeit entfernt sind, sondern daß dieser Bereich der Harmonielehre schon in seinen Grundvoraussetzungen die historische Realität verfehlt. Diese Widersprüche sind so kraß und fundamental, daß man vom Standpunkt einer historisch orientierten Musiktheorie sagen muß: Die herkömmliche Modulationslehre hat keinen Gegenstand, auf den sie sich beziehen könnte.

Die entsprechenden Kapitel der Lehrbücher beginnen in der Regel mit der diatonischen Umdeutungsmodulation als Musterfall funktionaler Logik (demgegenüber wird die chromatische und enharmonische Modulation oft als weniger konsequent oder gar als zu „bequem“ abgewertet). Der Modulationsvorgang wird meist in drei Stadien gegliedert: 1. Akkordfolge in der Ausgangstonart, 2. Umdeutungsakkord, 3. Akkordfolge in der Zieltonart. Dabei sollen sich 1. und 2. auf die leitereigenen Töne der Ausgangstonart beschränken, 2. und 3. auf die Leitertöne der Zieltonart; der Umdeutungsakkord ist damit zugleich letzter Akkord der Ausgangstonart und erster der Zieltonart. Ist den beiden Tonarten aufgrund geringer Verwandtschaft kein Akkord gemeinsam, so wird die Benutzung einer Zwischentonart empfohlen (oder auch mehrerer), die mit der vorhergehenden und der folgenden gemeinsame Akkorde aufweist; dadurch wird der Modulationsprozeß verdoppelt (oder vervielfacht).

Für diese drei Stadien werden dann detaillierte Anweisungen gegeben. Hinsichtlich der Akkordfolge in der Ausgangstonart sind sich die Autoren nicht einig: Manche empfehlen eine mehr oder weniger vollständige Kadenz, die auf dem Umdeutungsakkord schließt; andere dagegen lassen schon die Umdeutung des ersten Akkords zu (etwa bei der Modulation in die Dominanttonart, wenn die Tonika der Ausgangstonart zur Subdominante der Zieltonart umgedeutet wird). Entsprechendes gilt für die Akkordfolge in den eventuell notwendigen Zwischentönen, die jedoch in den Beispielen meist sehr knapp ausfällt. Immer wieder wird darauf hingewiesen, daß die Modulation auf dem kürzesten Wege vor sich gehen soll; fast alle Beispiele steuern den Umdeutungsakkord direkt und ohne Umschweife an. Wenn mehrere Umdeutungsakkorde in Frage kommen, werden unterschiedliche Anweisungen gegeben: Teils wird von der Ausgangstonart her argumentiert, häufiger jedoch von der Zieltonart aus.

In diesem Punkt stimmen alle Lehrbücher überein: Die Zieltonart soll durch eine vollständige Kadenz mit Subdominante, Dominante und abschließender Tonika befestigt werden. Diese merkwürdige Eintracht unter den Autoren beruht auf zwei Voraussetzungen:

1. Für die ältere Musiktheorie repräsentiert sich eine Tonart in erster Linie in den sieben Tönen ihrer Tonleiter; um eine Tonart vollständig und zweifelsfrei festzule-

gen, ist eine Akkordfolge nötig, die alle sieben Leitertöne enthält – die vollständige Kadenz (jedenfalls in gewohnter vierstimmiger Ausführung) erfüllt diese Bedingung.

2. Die vollständige Kadenz ist eine kräftige Schlußformel, die die Tonika der Zieltonart als Ziel und Ruhepunkt bestätigt.

Daraus ergeben sich verschiedene Konsequenzen für das Vorhergehende: Fast alle Autoren fordern, daß die Zieltonika nur einmal am Schluß der Modulation erscheinen darf, da eine Vorwegnahme die tonartbestätigende Schlußwirkung abschwächen müßte. Dieser Gedanke wird meist auch auf die Dominante der Zieltonart übertragen; für den Umdeutungsakkord bietet sich dann die Subdominantfunktion der Zieltonart als optimale Lösung an. Falls das nicht möglich ist, soll der Umdeutungsakkord ein der Subdominante vorhergehender Tonikavertreter sein; für die Fälle, wo sich nur die Dominante der Zieltonart auch in der Ausgangstonart finden läßt, wird in der Regel ein Trugschluß mit anschließender Kadenz empfohlen. Alle diese Anweisungen ergeben sich mehr oder weniger zwangsläufig aus den beiden genannten Voraussetzungen.

Bei der chromatischen Modulation gibt es keinen eigentlichen Umdeutungsakkord, vielmehr wird der letzte Akkord der Ausgangstonart durch chromatische Veränderung einzelner Töne in den ersten Akkord der Zieltonart übergeführt. Bei der enharmonischen Modulation gibt es zwar einen Umdeutungsakkord, dieser wird jedoch erst durch enharmonische Uminterpretation einzelner Töne zu einem Akkord der Zieltonart, wobei häufig alterierte Akkordformen zur Anwendung kommen. Diese beiden Modulationstypen werden meist nur theoretisch erörtert und nicht mehr durch ausführliche Beispiele dargestellt; viele Autoren weisen explizit darauf hin, daß eigentlich nur die diatonische Umdeutungsmodulation der Forderung nach harmonischer Logik entspreche.

Das so beschriebene Verfahren der diatonischen Umdeutungsmodulation erscheint durchaus plausibel, wenn man die Grundvoraussetzungen akzeptiert. Bei der Analyse klassischer Modulationen zeigt sich jedoch, daß diese insgesamt falsch sind. Im formalen Zusammenhang eines Stückes stellt sich das Problem des Tonartwechsels nicht nur gelegentlich, sondern durchweg und prinzipiell anders, als es in den Lehrbüchern beschrieben wird. Das soll im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden.

II

Die Beispiele sollten weder vereinzelt noch entlegen sein, sie sollten möglichst alle ein und dasselbe typische Modulationsproblem lösen, damit Vergleiche möglich sind, und es sollten leicht zugängliche Werke aus dem Zentrum der Wiener Klassik sein. Ausgewählt wurden – mehr oder weniger willkürlich – Überleitungsmodulationen in die Dominanttonart (zwischen Haupt- und Seitensatz der Exposition) aus den ersten Sätzen der frühen Klaviersonaten von Mozart und Beethoven: Von Mozart KV 279, 280 und 282 (in KV 281 findet sich nur eine vereinfachte Version der entsprechenden Stelle aus KV 280), von Beethoven op. 2,2, op. 2,3 (op. 2,1 steht in Moll und moduliert in die Paralleltonart) sowie op. 7. Obwohl diese sechs Beispiele fast zufällig bestimmt wurden, fand sich in ihnen genügend Material zur

Widerlegung der schulmäßigen Modulationslehre. Was zu zeigen war, wäre auch mit beliebig anderen Beispielen möglich gewesen, und diese Stücke, vor allem die Mozart-Sonaten, stehen gewiß nicht im Verdacht, gerade geniale Abweichungen von klassischen Normen darzustellen. Im Gegenteil, zu den hier vorliegenden Modulationswegen lassen sich auf Anhieb Parallelbeispiele finden.

1. Mozart, KV 279, 1. Satz, T. 17-20

Versucht man, diese Überleitung mit den Kriterien der herkömmlichen Modulationslehre zu analysieren, so fällt zunächst die Verwendung einer Zwischentonart auf: T. 17 und 18 bringen Dominante und Tonika von *a*-moll. Dies ist angesichts der nahen Verwandtschaft von *C*-dur und *G*-dur erstaunlich, da ja genügend viele gemeinsame Akkorde vorhanden sind, mit denen sich eine direkte Umdeutungsmodulation bewerkstelligen ließe; auf jeden Fall widerspricht dieser Sachverhalt dem Prinzip des kürzesten Weges. Die erste Modulation von *C*-dur nach *a*-moll verwendet keinen eigentlichen Umdeutungsakkord, vielmehr folgt auf die Dominante von *C*-dur unmittelbar die Dominante von *a*-moll; die zweite Modulation ist schon eher schulmäßig: Die Tonika von *a*-moll wird zur Subdominantparallele von *G*-dur umgedeutet, darauf folgen Dominante und Tonika der Zieltonart. Man könnte die erste Modulation als chromatische beschreiben: Das *g* in T. 16 wird in T. 17 zum *gis* alteriert. Dieser chromatische Schritt jedoch, der von der Idee der chromatischen Modulation her als zusammenhangbildendes Moment die lückenlose Verknüpfung der beiden Tonarten durch den Umdeutungsakkord ersetzen soll, tritt hier kaum hervor: *g* ist Baßton, *gis* jedoch nicht. Pause, Registerwechsel und Übergang zum weiträumigen Arpeggio tun ein übriges, um die beiden Akkorde nicht als eng verbunden, sondern als scharf getrennt erscheinen zu lassen. T. 16 ist der erste Takt dieser Sonate mit einer Viertelpause und ohne durchlaufende Sechzehntelbewegung; die Überleitung wird also durch ein rhythmisches Stocken eingeleitet. Daß auch der harmonische Zusammenhang hier denkbar schwach ist, zeigt sich in der Reprise: In T. 70 beginnt die Überleitung ebenfalls nach einem Halbschluß auf *g*, ist aber einfach um eine Quinte tiefer transponiert. Die in der Reprise notwendige Änderung der Tonartverhältnisse von Haupt- und Seitensatz setzt also gewissermaßen beim schwächsten Glied der Akkordkette an, und das findet sich zweifellos an dieser Stelle. Die im Begriff der chromatischen Modulation implizierte enge Verbindung zwischen dem letzten Akkord der Ausgangs- und dem ersten der Zieltonart ist hier offenbar nicht gemeint.

Die Akkordfolge von T. 16-18 findet sich übrigens schon vorher in T. 10, und dort ist tatsächlich eine enge Akkordverbindung gegeben mit deutlicher Exposition des chromatischen Schritts im Baß. Nur liegt hier keine Modulation vor, da sich im folgenden Takt umstandslos eine Kadenz in der Haupttonart *C*-dur anschließt. In T. 10 handelt es sich vielmehr um einen durch eine Zwischendominante verzögerten Trugschluß, wobei der *a*-moll-Akkord als Tonikavertreter von *C*-dur aufgefaßt wird, nicht etwa als selbständige Tonika. Versucht man, diese Betrachtungsweise auch auf T. 16-18 anzuwenden, so erspart man sich die umständliche Annahme einer Zwischentonart, und man kann eine fast schulmäßige direkte Umdeutungsmodulation konstatieren:

C-dur: D (D⁷) Tp
 G-dur: Sp D⁷ T

Nimmt man noch die zweite Hälfte von T. 15 hinzu, so ergibt sich eine vollständige Kadenz in der Ausgangstonart mit Trugschluß, deren letzter Akkord zum ersten Akkord einer vollständigen Kadenz in der Zieltonart umgedeutet wird. Die Annahme zweier Kadenzen ist jedoch in beiden Fällen problematisch: Der Hauptsatz schließt hier mit einer Halbkadenz, und was nach der Zäsur folgt, wirkt als Neuanfang, nicht als Auflösung (und damit auch nicht als Trugschluß). T. 18-20 als Kadenz in G-dur zu betrachten, widerspricht gleichfalls der formalen Struktur. T. 17/18 und 19/20 sind paarweise aufeinander bezogen, und zwar nicht im Sinne der Kadenz, sondern der Sequenz.

Daß die Überleitung nicht vom Kadenz-, sondern vom Sequenzprinzip bestimmt wird, ist keine Ausnahme, vielmehr eher die Regel, wie sich zeigen wird. Die Sequenz erfüllt gerade die beiden Grundvoraussetzungen nicht, die die Verwendung von Kadenzen in der Modulation begründen sollen: Sie legt nicht eindeutig eine bestimmte Tonart fest, und sie ist nicht schlußkräftig. Beruht der Kadenzvorgang auf der funktionalen Verwandtschaft der Akkorde zu einer zentralen Tonika, so folgen andererseits die Glieder einer Sequenz entsprechend der Nachbarschaft von Stufen aufeinander; ob man nun in dieser Überleitung *a*-moll und G-dur als VI. und V. Stufe von C-dur oder als II. und I. von G-dur betrachtet, ist nicht schlüssig zu entscheiden. Bei der Kadenz ist die Tonika Anfangs- und Schlußakkord, sie begrenzt die Akkordfolge eindeutig; die Anzahl der Sequenzglieder dagegen liegt nicht fest. In diesem Fall etwa würde ein drittes Sequenzglied das Modell um einen weiteren Ganzton abwärts transponieren – und damit zur Subdominante von C-dur zurückführen. Gerade durch diese tonale Labilität aber ist die Sequenz für den Prozeß des Tonartwechsels besonders geeignet: Nicht ein einzelner Akkord, sondern eine ganze Passage ist tonal uneindeutig.

Die Seitensatztonart G-dur wird nicht schon in T. 18-20 befestigt; zwar liegt von den Funktionsbuchstaben – Sp D T – her eine Kadenz vor, aber sie ist keine stabile klassische Schlußkadenz: Die Subdominante ist nur durch ihre schwächere Parallele vertreten, es fehlt der kadenzierende Quartsextakkord, und die Schlußtonika erscheint in Terzlage. Eine ausführliche starke Kadenz erscheint erst am Schluß des Seitensatzes in den T. 29-31. Es wäre jedoch ein Irrtum, erst hier die Befestigung der neuen Tonart anzunehmen, denn schon die ersten beiden Takte des Seitensatzes exponieren klares G-dur, obwohl nur ein Wechsel zwischen Tonika und Subdominante vorliegt. Dennoch ist die Vollständigkeit der sieben Leitertöne – das alte Argument für die Kadenz – hier gegeben: Die bei der bloßen Folge T – S fehlenden Töne *fis* und *a* erscheinen als harmoniefremde Nebennoten. Das ist jedoch für die Festigkeit der Tonart nicht einmal entscheidend. Tonale Stabilität ist nämlich nicht nur eine Frage von bestimmten Akkordfolgen, sondern wird wesentlich vom formalen Zusammenhang bestimmt. Nach den heftig auffahrenden Gesten dieser Überleitung kehrt das Satzbild in T. 20 wieder zu ruhiger Geschlossenheit mit periodischen Wiederholungen zurück, und dadurch vor allem wird die neue Tonart bestätigt.

Eine stabile Schlußkadenz, übereinstimmend in den Lehrbüchern gefordert, hat weder am Schluß der Überleitung noch am Anfang des Seitensatzes eine sinnvolle

formale Funktion. Die klassische Modulation bestätigt in der Regel weder die Anfangs- noch die Zieltonart. Ihre Aufgabe besteht vielmehr durchweg in der Verunsicherung der Ausgangstonart. Das erklärt auch, weshalb die hier vorliegende zwischendominantische Wendung zur Parallele der Haupttonart in so vielen klassischen Überleitungen benutzt wird. Die beiden Grundpfeiler der Haupttonart, Tonika und Dominante, werden dabei nämlich stark beeinträchtigt: Der Dominantgrundton wird hochalteriert, die Tonika durch einen schwachen Vertreter ersetzt und damit ihrer herrschenden Funktion beraubt. Damit schafft die Modulation eigentlich nur die Voraussetzung für den Tonartwechsel, ohne ihn selbst definitiv zu vollziehen.

2. Mozart, KV 280, 1. Satz, T. 13-26

Die ersten vier Takte dieser Überleitung gehören noch eindeutig der Haupttonart an. Ein modulatorischer Prozeß setzt erst in T. 17 ein. Dort wird der *F*-dur-Tonika eine Sexte hinzugefügt. Daß dieses *d* keine bloße Nebennote ist, wird aus dem folgenden deutlich: Die Tonika von *F*-dur wird durch diese funktionscharakteristische Dissonanz zur Subdominante von *C*-dur, dessen Dominante und Tonika im nächsten Takt folgen. Diese Umdeutungstechnik wird in den Lehrbüchern kaum je beschrieben; dort setzt der Umdeutungsbegriff an der zunächst rein theoretischen Mehrdeutigkeit eines unveränderten Klangs an, dessen Funktionswechsel nur durch die vorhergehenden und folgenden Akkorde vermittelt ist. Die Klassiker dagegen machen häufig die funktionale Umdeutung durch eine Änderung des Klangs selbst manifest, etwa wie hier durch Hinzufügung einer funktionscharakteristischen Dissonanz.

Nach der konventionellen Modulationslehre wäre also auf dem zweiten Viertel von T. 18 die Modulation in die Dominanttonart bereits vollzogen, und zwar vorbildlich auf dem kürzesten Wege und mit vollständiger Kadenz in der Zieltonart; an dieser Stelle könnte demnach der Seitensatz beginnen. Tatsächlich folgt jedoch etwas ganz anderes: Die Kadenz in der neuen Tonart wird solange stufenweise abwärts sequenziert, bis in T. 22 die Ausgangstonart wieder erreicht ist. Nach herkömmlichen Begriffen läge also eine Modulation von *F*-dur nach *F*-dur über vier Zwischentönen vor, die alle durch vollständige Kadenzen befestigt werden.

Die Unsinnigkeit einer solchen Annahme ist evident, dennoch soll sie im einzelnen geprüft werden. Zunächst sind alle Kadenzen in diesen Takten in jeder Hinsicht instabil: Bei keinem Akkord liegt der Grundton im Baß, bei den Dominanten fehlt er überhaupt, da diese sämtlich als verkürzte Nonenakkorde erscheinen, außerdem widerspricht die Stellung im Takt der Kadenznorm: Die Dominante ist jeweils betont, die Tonika unbetont. Von einer Befestigung der Tonarten kann also keine Rede sein; übrigens bringt die Reprise eine andere Folge von Zwischentönen an der entsprechenden Stelle, wobei nicht mehr durchweg die Subdominante vorhanden ist. Vor allem aber ist ein einziger Takt zur Festigung einer Tonart in jedem Fall zu kurz; die Unterscheidung zwischen Ausweichung und Modulation ist nicht zuletzt eine Frage der zeitlichen Ausdehnung und keinesfalls vom bloßen Vorhandensein aller drei Funktionen abhängig zu machen, wie es vielfach in Lehrbüchern geschieht: Es gibt Ausweichungen mit vollständiger Kadenz und Modulationen ohne eine solche.

Es fragt sich schließlich, ob hier die Annahme von Zwischentonarten überhaupt sinnvoll ist; in Analogie zum bereits beim vorhergehenden Beispiel notwendigen Begriff der Zwischendominanten könnte man hier von Zwischenkadenzten sprechen, deren Bezugsakkorde noch als Stufen in der Haupttonart aufgefaßt werden. Dann lassen sich die T. 17-22 vollständig in *F*-dur analysieren: T (S⁶ D^v) V (S⁶ D^v) IV (s D^v) III (S⁶ D^v) II S D^v T. Dabei macht die Stufenbezeichnung der Bezugsakkorde die absteigende Sequenzrichtung deutlich. Daß sie alle ohne Rücksicht auf die *F*-dur-Tonleiter als Durakkorde erscheinen, ist durch die chromatisch absteigende Baßlinie bedingt. Ähnlich hängt die Verwendung verminderter Septakkorde mit der parallelen Chromatik der Spitzentöne zusammen. Hier zeigt sich, daß Sequenzen häufig durch melodische Prinzipien viel stärker bestimmt sind als durch die harmonische Kadenzlogik.

Die analytische Integration dieser chromatischen Passage in die Haupttonart soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier die Grenzen der Tonart ruckartig erweitert, wenn nicht gar gesprengt werden. Gerade nach der diatonischen Einfachheit des Vorhergehenden (lediglich in T. 3 findet sich ein leiterfremder Durchgangston) wirkt diese Stelle als abrupter Einbruch. Die Haupttonart wird durch die mehrgliedrige chromatische Sequenz so stark verunsichert, daß der T. 22 nicht so sehr als Rückkehr zur Tonika erscheint, sondern eher als ein Glied unter anderen in der Sequenzkette; das Analogieverfahren der Sequenz setzt tendenziell die hierarchische Ordnung der Funktionen außer Kraft.

Nachdem die Haupttonika so geschwächt ist, könnte der eigentliche Modulationsprozeß in die Dominanttonart einsetzen; die folgenden Takte bleiben jedoch in der Haupttonart: Nach einer lang gedehnten Subdominante erscheint ein Halbschluß auf der Dominante mit Vorhaltsquartsextakkord. Damit kommt zugleich die ununterbrochene Triolenbewegung der Überleitung zum Stillstand. Danach setzt in T. 27 einfach der Seitensatz in der Dominanttonart ein. Versucht man, diesen Vorgang mit den Kriterien der Umdeutungsmodulation zu erfassen, müßte man eine Umdeutung der Dominante der Ausgangstonart in die Tonika der Zieltonart konstatieren. Bei den Empfehlungen zur Wahl des Umdeutungsakkordes raten einige Autoren von der Dominante der Ausgangstonart, fast alle aber von der Tonika der Zieltonart ab. Man kann sich jedoch leicht davon überzeugen, daß diese Art der Überleitung bei den Klassikern sehr beliebt war, nicht zuletzt deshalb, weil sie in Sätzen geringeren Umfangs die Möglichkeit bietet, die Überleitungen unverändert in die Reprise zu übernehmen und den Seitensatz nach dem Halbschluß einfach in der Haupttonart zu bringen; das zweite geschieht auch im vorliegenden Satz, obwohl innerhalb der Überleitung Varianten auftreten.

Die Frage nach einem Umdeutungsakkord erweist sich hier als falsch gestellt: Theoretisch ist es der *C*-dur-Akkord, aber dieser erscheint zweimal, und zwar in T. 26 zweifellos als Dominante der Ausgangstonart, in T. 27 dagegen als Tonika der Zieltonart. Hier handelt es sich nicht um eine bloße Wiederholung eines Akkords, vielmehr bewirkt die Zäsur zwischen den beiden Takten den Funktionswechsel. Die Umdeutung geschieht hier also nicht auf harmonisch-funktionalem Wege, wie es in den Harmonielehren ausschließlich beschrieben wird, sondern durch die formalen Mittel dieses Einschnitts: Bewegungshemmung und Pause in T. 26, abrupter

Neuansatz durch plötzliches *forte* in der tiefen Lage. Die Frage nach der Bestätigung von C-dur als neuer Tonika möchte man fast durch den Hinweis auf diesen unvermuteten dynamischen Akzent beantworten: Die neue Tonart wird nicht begründet, sondern energisch gesetzt. Daher kann auch in der Reprise an der entsprechenden Stelle wieder die Tonika der Haupttonart erscheinen, ein enger harmonischer Zusammenhang fehlt hier im Grunde.

Der Seitensatzanfang trägt vor allem auch durch seine periodisch regelmäßige Viertaktigkeit zur Stabilität der neuen Tonart bei. Die Überleitung beginnt zwar auch mit zwei korrespondierenden Zweitaktern, was dem Festhalten der Haupttonart entspricht. Mit der nun einsetzenden harmonischen Verunsicherung der Haupttonart beginnt aber auch eine ganz unregelmäßige Taktgruppierung: Der T. 17 steht allein, die folgende Sequenz ist fünftaktig, es schließen sich drei Takte Subdominante mit Sexte an und ein einzelner Dominanttakt. Man könnte hier von einer Art metrischer Modulation sprechen. Schließlich wäre zu fragen, ob hier überhaupt im eigentlichen Sinne moduliert wird. Zwar wird die Ausgangstonart in T. 17-22 verunsichert, aber nicht verlassen. In vielen Fällen fehlt sogar eine solche Verunsicherung der Haupttonart, wie etwa in Mozarts nächster Klaviersonate (KV 281, erster Satz, T. 8-17). Ob also ein Tonalitätswechsel überhaupt durch einen Modulationsprozeß vermittelt sein muß, wie es die meisten Harmonielehren als selbstverständlich voraussetzen, hängt offenbar ganz wesentlich von bestimmten formalen Konventionen ab. Jedenfalls zeigt sich immer deutlicher, daß ein rein funktional-harmonischer Modulationsbegriff an der musikalischen Wirklichkeit vorbeigeht.

3. Mozart, KV 282, 1. Satz, T. 4-8

In diesem Sonatenhauptsatz ergibt sich durch das sehr langsame Tempo und die dennoch nicht übermäßige zeitliche Ausdehnung eine starke Komprimierung der Formteile. Nach einem nur dreitaktigen Hauptthema stellte sich für Mozart offenbar das Problem, sehr knapp oder sogar auf dem kürzesten Wege in die Dominanttonart zu modulieren, wenn die Überleitung nicht unverhältnismäßig lang geraten sollte. Die ersten beiden Takte beschränken sich noch auf Tonika und Dominante der Ausgangstonart; in T. 6 erscheint wieder die Tonika, und zwar erst mit der Dur-, dann aber mit der Mollterz im Baß. Hier liegt eine chromatische Modulation vor; dieses Mittel wird also offenbar auch bei engster Verwandtschaft der zu verknüpfenden Tonarten angewandt, obwohl mehrere diatonische Umdeutungsmöglichkeiten vorhanden sind. Die Erniedrigung der Terz einer Durtonika stellt eine beträchtliche Schwächung ihrer beherrschenden Funktion dar; wurde im ersten Beispiel (KV 279) die Tonika durch ihre Parallele ersetzt, so hier durch ihre Variante. Daß die Tiefalterierung der Terz einem Klang Subdominantcharakter verleiht, wird gelegentlich zutreffend beschrieben: Tatsächlich wird dieser *es*-moll-Akkord zur Subdominante der Zieltonart, deren Dominante im nächsten Takt folgt.

Der erste Akkord der neuen Tonart ist also eine Mollsubdominante, obwohl eine Durtonart angestrebt wird. Ein solcher Fall wird in der herkömmlichen Theorie beschrieben, wenn in eine mehrere Quintschritte aufwärts gelegene Durtonart moduliert werden soll, deren Mollsubdominante in der Ausgangstonart als leitereigener Akkord vorhanden ist. Die Kadenz in der Zieltonart wird dann als diatonisches

„*Molldur*“ bezeichnet. Nun entsteht die Mollsubdominante der Zieltonart im vorliegenden Fall erst durch Alteration, die Chromatik ist also eigentlich „unnötig“; aber dieser Sachverhalt ließe sich noch mit den herkömmlichen Prinzipien vereinbaren, wenn auf diesen Akkord Dominante und Tonika der Zieltonart als Durakkorde folgten. Das erste ist der Fall, das zweite jedoch nicht. Daß eine vollständige Schlußkadenz dem Formsinn der Überleitung widerspricht, wurde bereits dargelegt. Mozart vermeidet hier den Eintritt der neuen Tonika durch eine trugschlüssige Wendung zur Doppeldominante, die sich in einen Halbschluß der Zieltonart auflöst. Damit geht die Überleitung folgenden Weg:

$$\begin{array}{l} Es\text{-dur: } T \ D^7 \quad T \ t \\ B\text{-dur:} \quad \quad \quad s \ D^7 \quad \mathbb{D}^v \ D \end{array}$$

Sie schließt also nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante der Zieltonart; vor dem Eintritt des Seitensatzes steht also gewissermaßen kein Punkt, sondern ein Doppelpunkt, und dies ist der Normalfall.

Die traditionelle Modulationslehre läßt sich in diesem Punkt nun nicht einfach dadurch korrigieren, daß man in allen Beispielen lediglich die Schlußtonika streicht; der Halbschluß unterscheidet sich schon metrisch vom Ganzschluß durch die Betonung der Dominante. Aber auch sonst sind diese offenen Überleitungsschlüsse von den affirmativen Schlußkadenzen wesentlich verschieden. So spielt die Doppeldominante in der Regel eine viel wichtigere Rolle als die von den Theoretikern geforderte Subdominante, die ohne weiteres fehlen kann. Zwar kann man die Doppeldominante als Subdominantvertreter betrachten, aber ihre Rolle am Ende von Überleitungen besteht nicht in der Kadenzbildung, sondern in der Betonung der Dominante, paradox ausgedrückt: in der Befestigung des Halbschlusses.

Hier kommt noch eine weitere Schwierigkeit hinzu: Nachdem die neue Tonart mit der Mollsubdominante einsetzt, weist die Doppeldominantform (ein verminderter Septakkord) ebenso wie die Umspielung der neuen Dominante in T. 8 eindeutig Mollcharakter auf. Läge die Seitensatztonart nicht durch Konvention fest, könnte man eine Modulation von *Es*-dur nach *b*-moll vermuten. Die Forderung der Lehrbücher, der Modulationsschluß müsse die Leitertöne der Zieltonart deutlich exponieren, wird hier nicht nur durch das anfängliche *ges*, sondern vor allem durch *e* und *des* durchbrochen. Es ergibt sich eine Art auf der Dominante stehendes Molldur. Wieder zeigt sich, daß die Überleitungsmodulation keineswegs die Zieltonart bestätigen, sondern vielmehr die Ausgangstonart verunsichern soll. Das geschieht hier ganz konsequent: Zunächst wird die Terz der Tonika alteriert, dann ihr Grundton, wodurch ihre Kraft völlig gebrochen wird. Schließlich geht durch die Einführung des *des* auch noch ein weiteres konstitutives Moment der Ausgangstonart verloren: Grundton und Leitton werden durch Alteration gewissermaßen zerstört. Der folgende Halbschluß bestätigt zunächst nur die Dominante der Zieltonart und schafft damit die Voraussetzung für den Eintritt des Seitensatzes. Erst dann wird die Zieltonart stabil exponiert – aber nicht durch eine Kadenz, Tonika und Dominante genügen; im Grunde ist das *B*-dur schon mit dem ersten Ton von T. 9 klar gegeben.

Die formale Labilität der Überleitung äußert sich hier auch in den von Mozart vorgeschriebenen unregelmäßigen Wechseln der Lautstärke, gewissermaßen ein dy-

namisches Pendant zum Wechsel des Tongeschlechts. Stellt man die Ausgangsfrage nach der Modulation auf dem kürzesten Wege noch einmal, so zeigt sich, daß hier zwar ein sehr kurzer, aber keineswegs einfacher Weg beschritten wurde. Die Chromatik ist offenbar auch dann zum schnellen Verlassen der Haupttonart geeignet, wenn die Zieltonart mit dieser eng verwandt ist. Trotz dieser harmonischen Komplexität wirkt die Überleitung jedoch keineswegs sprunghaft oder gewaltsam. Das hängt mit einem Sachverhalt zusammen, der von der harmonischen Analyse meist übersehen wird. Ein entscheidendes Moment dieser Modulation ist nämlich die melodische Baßführung. Schon im Hauptthema bildet die Unterstimme einen ruhig absteigenden Oktavzug von *es'* bis *es*. Dieser letzte Ton ist zugleich Ausgangspunkt der Überleitung. Deren Ziel ist *f*, die Dominante der Seitensatztonart (nicht deren Tonika), und dieses Ziel wird von der Baßstimme gewissermaßen allmählich eingekreist. Zunächst wird das *f* diatonisch von unten her umspielt – *es-f-g* –, wobei die Ausgangstonart noch ganz stabil ist, dann jedoch chromatisch von oben und unten: *ges-f-e-f*. Durch diese doppelte Leittonigkeit wird zugleich die harmonische Spannung gesteigert und die neue Dominante exponiert. Dieser zunächst rein melodische Vorgang ist für den Modulationsvorgang von fundamentaler Bedeutung. Der Übergang von *es* nach *f* wird durch kleine Baßschritte vermittelt, die harmonischen Einzelheiten erscheinen demgegenüber eher sekundär, fast wie aus dem melodischen Prinzip abgeleitet.

Nicht zuletzt ergibt sich aus dieser Baßführung auch eine überwiegende Verwendung von Akkordumkehrungen, die wiederum den labilen Charakter der Modulation unterstreicht. Die Modulationsbeispiele der Lehrbücher dagegen reihen in der Regel einen Akkord in Grundstellung an den anderen, wodurch springende Kadenzbässe entstehen. Dieser Widerspruch zur klassischen Praxis resultiert aus dem prinzipiellen Mißverständnis, die Modulation müsse Ausgangs- und Zieltonart klar und stabil repräsentieren. Das genaue Gegenteil ist richtig: Unklarheit und Labilität sind wichtige Modulationsmittel, nicht die affirmativ springende Kadenzharmonik, sondern die weich verfließende melodische Vermittlung herrscht vor.

4. Beethoven, op. 2,2, 1. Satz, T. 32-46

Auf den ersten Blick scheint hier in T. 32-40 eine ganz schulmäßige Modulation vorzuliegen, deren funktionalen Verlauf man so darstellen könnte:

$$\begin{array}{l} A\text{-dur: } T \quad D^7 T \\ E\text{-dur: } \quad \quad S \quad D^7 \quad T \end{array}$$

Demnach wäre der nächstliegende Umdeutungsakkord benutzt und die Zieltonart durch vollständige Kadenz befestigt. Ob hier jedoch eine stabile Kadenz vorliegt, ist sehr zweifelhaft: Bei keinem der drei Kadenzakkorde in Zieltonart liegt der Grundton an betonter Stelle im Baß. Zudem sticht der Sequenzcharakter dieser Passage hervor: Die Takte 38 ff stellen eine um eine Quinte aufwärts transponierte Wiederkehr von T. 34 ff dar (die Variante der Oberstimme hängt mit dem begrenzten Umfang der damaligen Klaviere zusammen). Diese Auffassung wird durch die Reprise bestärkt, wo der Zwang zur Modulation entfällt und die entsprechenden Takte einfach in der Haupttonart wiederkehren. Der Unterschied dieser Betrachtungsweise zur anfangs gegebenen Analyse ist subtil, aber entscheidend:

A-dur: T D⁷ T
 E-dur: D⁷ T

Es fehlt die Annahme eines Umdeutungsakkords, der Tonartwechsel geschieht vielmehr durch bloße Transposition der fundamentalen Dominant-Tonika-Relation in die neue Tonart. Es kommt noch etwas anderes hinzu: Der harmonische Prozeß der T. 32-40 findet sich schon vorher im Hauptthema in T. 9-20; der schließende E-dur-Akkord erweist sich jedoch durch das Folgende klar als Dominante und der Auftakt zu T. 17 als Doppeldominante. Trotz stabilem Quintfall und Orgelpunkt liegt hier nicht einmal eine Ausweichung, sondern lediglich ein ausgeführter Halbschluß vor. Die Verwendung einer Doppeldominante ist in der Klassik so selbstverständlich, daß sie zur Modulation in die Dominanttonart nicht ohne weiteres ausreicht; dasselbe gilt für die anderen Zwischendominanten. Demnach wäre der Übergang in die Seitensatztonart in T. 40 noch gar nicht eindeutig vollzogen. Unter Einbeziehung von Zwischendominanten ergibt sich dann für die T. 32-40 folgende doppelte Analysemöglichkeit:

A-dur: T D⁷ T (D⁷) D
 E-dur: (D⁷) S D⁷ T

Wieder ergibt sich kein einzelner Akkord, sondern eine Akkordfolge als Gegenstand der Umdeutung, die damit nicht mehr punktuell lokalisierbar ist. Aufgrund des Beharrungsvermögens der Ausgangstonart (oder, wenn man so will, der Trägheit des Hörens) sollte man den allmählichen Übergang in die neue Tonart eher später als früher ansetzen.

Eindeutig wird die Seitensatztonart erst durch die Schlußtakte der Überleitung: Der T. 41 wäre nur als Tripeldominante noch auf die Haupttonart zu beziehen, und damit ist der Bogen gewissermaßen überspannt. Dieser Klang führt als Doppeldominante zum Halbschluß der Zieltonart, deren Dominantorgelpunkt auch hier das Ziel der Überleitung darstellt. Diese neue Dominante wird nun ihrerseits durch eine Zwischenkadenz befestigt; der E-dur-Dreiklang am Anfang von T. 43 bzw. 45 wirkt nämlich nicht so sehr als Tonika, vielmehr als Zwischensubdominante, der ja auch eine entsprechende Zwischendominante folgt. Diese harmonische Formel findet sich auch über Tonika-Orgelpunkten, so z. B. in Mozarts Sonate KV 279, 1. Satz, T. 12 ff. Hier ist jedoch in den T. 42 ff der Dominantcharakter durch den Zusammenhang klar ausgeprägt, die halbschlüssige offene Wirkung wird durch Orgelpunkt und Zwischenkadenz nur noch unterstrichen.

Die folgenden Takte bringen eine Mollwendung, wie sie bereits im vorhergehenden Beispiel beschrieben wurde. Der Seitensatz aber beginnt ebenfalls in Moll – eine besondere Kühnheit Beethovens – und kehrt erst später zum üblichen Dur zurück. Dieses Spiel mit den Varianten bleibt der auf den Quintenzirkel fixierten herkömmlichen Modulationslehre unzugänglich.

5. Beethoven, op. 2,3, 1. Satz, T. 27-46

Die Überleitung beginnt in T. 27, und zwar mit der Mollvariante der vorausgegangenen Dominante der Haupttonart. Deren Leitton ist dadurch verlorengegangen, die neue Klangform auf dem Grundton g kann nicht mehr als Dominante gelten.

Ob hier aber durch die Erniedrigung der Terz eine subdominantische Wirkung gegeben ist, ist zweifelhaft. Ein *d*-moll Akkord, die Tonika zu dieser Subdominante, wird erst in T. 33 erreicht. Die Feststellung der Tonart bereitet in der gesamten Überleitung Schwierigkeiten. Vom streng diatonischen Standpunkt aus müßte man zunächst in jedem Takt eine neue Tonart annehmen: *g*-moll in T. 27, *d*-moll in T. 28, *g*-moll in T. 29, *c*-moll in T. 30; T. 31 als Ganzes gehört wieder nach *g*-moll, seine erste Hälfte gehört jedoch noch dem vorhergehenden *c*-moll an, während die zweite Hälfte schon dem *d*-moll der folgenden beiden Takte zugerechnet werden kann. Ab T. 33 wird dieser Vorgang eine Quinte höher wiederholt. Neben der scheinbaren Planlosigkeit dieses modulatorischen Hin und Her fällt auf, daß nur in einem Fall die Tonart durch alle drei Funktionen repräsentiert wird; die Annahme von Umdeutungsakkorden ist nur an zwei Stellen möglich.

Wieder vereinfacht sich die Analyse durch die Einbeziehung von Zwischendominanten, wodurch die ersten sechs Takte insgesamt auf *g*-moll bezogen werden und eine modulatorische Umdeutung erst beim Übergang zum nächsten Sechstakter nötig wird:

$$\begin{array}{l} g\text{-moll: } t (D^7) \quad D^7 \quad (D^7) \quad s \quad t \quad \mathbb{D}^7 \\ d\text{-moll: } \quad s \quad D^7 \quad t \end{array}$$

Das soll jedoch über die tonale Labilität dieser Passage nicht hinwegtäuschen; gerade die Dominantkette T. 28-30 bzw. 34-36 läßt eine eindeutige Tonart kaum klar werden. Eine adäquate Auffassung dieser Stelle liegt vermutlich in der Mitte zwischen beiden Analysivorschlägen. Die Unsicherheit der Analyse ist hier kein Mangel der Theorie, sondern spiegelt getreu den Sachverhalt des harmonischen Changierens wider.

Auch hier steht allerdings der harmonischen Komplexität eine sinnfällig einfache melodische Vermittlung gegenüber. In Baß und Oberstimme finden sich nämlich zwei absteigende chromatische Züge, die rhythmisch etwas gegeneinander verschoben sind:

$$\begin{array}{l} d''\text{-}cis''\text{-} c'' \quad -h'\text{-}c''\text{-}b'\text{-}a \\ g\text{-} \quad \quad \quad fis \quad -f \text{ es-}d\text{-}cis \end{array}$$

und dasselbe eine Quinte höher, bzw. Quarte tiefer. Dieses Tongerüst bestimmt die akkordischen Fortschreitungen und zeigt die melodische Komponente des Modulationsvorgangs in aller Klarheit: Baß und Oberstimme legen die Distanz zwischen den Tonarten gewissermaßen auf dem melodisch kürzesten Wege zurück, und zwar der Baß von Grundton zu Grundton, die Oberstimme von Quint zu Quint. Möglicherweise hat sogar die chromatische Ausfüllung der Quart, die in der Oberstimme taktweise vor sich geht, zur Sechstaktigkeit dieses Modells geführt, die sich deutlich von der klaren Viertaktigkeit sowohl des Haupt- als auch des Seitensatzes abhebt. Die auskomponierte Agogik der Baßstimme – die Tondauern werden in T. 27-38 fortlaufend verkürzt und wieder verlängert – unterstreicht ebenfalls den transitorischen Charakter der Partie.

Das in T. 39 erreichte *a*-moll führt nun zur Zieltonart, und zwar im Prinzip auf dieselbe Weise wie im ersten Beispiel (Mozart, KV 279). Auch hier liegt eine Se-

quenz von der VI. auf die V. Stufe der Ausgangstonart vor, die man ebenso auf die II. und I. Stufe der Zieltonart beziehen kann. Hier wird allerdings durch reales Sequenzieren zunächst die Mollvariante der Zieltonart erreicht. Diese Abwandlung der recht häufigen Überleitungsformel macht deutlich, daß dabei das Analogieprinzip der Versetzung um einen Ganzton viel entscheidender ist als die Umdeutbarkeit eines Akkordes: War in dem Mozart-Beispiel der *a*-moll-Akkord noch als Subdominantfunktion der Zieltonart *G*-dur interpretierbar, so ist das hier nur noch durch die fragwürdige Annahme eines „dorischen“ *g*-moll möglich. Die Wendung nach Moll wie auch die bestimmende Rolle der Doppeldominante beim folgenden Halbschluß ist bereits aus den vorhergehenden Beispielen bekannt. Es zeigt sich also, daß gerade die von der herkömmlichen Modulationslehre abweichenden Momente gängige Mittel der klassischen Überleitungsmodulationen sind. So findet sich etwa der harmonische Prozeß in der zweiten Hälfte dieser Überleitung, wenn auch ohne die Mollwendung, ganz knapp und schematisch im zweiten Satz von Mozarts Klaviersonate KV 311 (T. 12-16).

6. Beethoven, op. 7, 1. Satz, T. 17-40

Nach den vorhergegangenen Analysen sind die Einzelheiten dieses Beispiels ohne weiteres verständlich; es wurde dennoch wegen einiger origineller Abwandlungen der beschriebenen Prinzipien angeführt. Die Überleitung beginnt mit dem stereotypen Wechsel zwischen Tonika und Dominante; der erste Viertakter wird mit Stimmtausch wiederholt. Aufgrund der beibehaltenen Haupttonart und der durchlaufenden Bewegung könnte man diese Takte noch als Fortspinnung des Hauptsatzes betrachten. In T. 25 setzt jedoch statt der erwarteten Tonika mit brutalem dynamischem Akzent ein Sekundakkord ein, der den rhythmischen Fluß hart unterbricht; damit beginnt unmißverständlich der modulatorische Prozeß der Überleitung. Das *des* im Baß hat dabei mehrere Funktionen: Zunächst bildet die Sekunde in tiefer Lage einen Klangschock, der im schärfsten Gegensatz zum geradezu lieblichen Beginn dieser Sonate steht. Dann wird die *Es*-dur-Tonika durch Hinzufügen der kleinen Septime zur Dominante von *As*-dur. Im zweiten Beispiel (Mozart, KV 280) wird die Tonika durch eine *sixte ajoutée* zur Subdominante. Beiden Fällen liegt das gleiche Prinzip zugrunde: nicht das der potentiellen Umdeutbarkeit von funktional indifferenten Dreiklängen, sondern das der Klangänderung durch funktionscharakteristische Dissonanzen, durch die die Bedeutungsänderung manifest und eindeutig wird. Damit ist zugleich eine funktionale Abwertung der Tonika gegeben. Die Schwächung der Haupttonart zeigt sich schließlich auch im Verlust ihres Leittons, der durch das *des* nachhaltig verdrängt wird. Der Ton *d* taucht erst wieder in T. 42 auf, wo er Tonikaterz der Seitensatztonart ist.

Die Auffassung des folgenden *As*-dur als Zwischentonart ist natürlich schon vom Standpunkt der herkömmlichen Modulationslehre widersinnig: Das Prinzip der Quintenzirkelrichtungen verbietet es selbstverständlich, bei einer Modulation quintaufwärts eine quintabwärts gelegene Zwischentonart zu benutzen. Daß es sich bei den T. 25-28 nicht um einen stabilen authentischen Schluß handelt, wird nicht nur aus der Verwendung von Akkordumkehrungen deutlich, sondern vor allem an den extremen Gegensätzen in Dynamik und Register.

Ein Vergleich dieser Akkordfolge mit der in T. 10 f zeigt, daß man sie durchaus noch als zwischendominantische Wendung zur Subdominante auf die Haupttonart beziehen kann. Während jedoch in T. 12 die Kadenz in gewohnter Weise fortgeführt wird, wird die Haupttonart ab T. 29 endgültig verlassen, und zwar wieder durch eine Sequenz.

Bei der üblichen Überleitungssequenz, wie sie im vorhergehenden und im ersten Beispiel vorlag, wird die Dominanttonart durch ihre obere Nachbarstufe vorbereitet, hier dagegen wählt Beethoven die untere. Anders als bei der normierten Kadenz liegt ja bei der Sequenz die Fortschrittrichtung nicht fest: VI. und IV. Stufe liegen beide neben der V., daher sind sie beide als Vorstufe zur neuen Tonart geeignet. Das Prinzip der funktionalen Umdeutung tritt bei der hier gewählten Möglichkeit völlig zurück: Ließ sich die VI. Stufe noch als Vertreter einer Hauptfunktion in der neuen Tonart interpretieren, so trifft das für die IV. Stufe nicht mehr zu. Grundlage dieser Überleitungstechnik ist nicht die Verwandtschaft der Funktionen, sondern vielmehr die Nachbarschaft der Stufen. Der nun folgende durch die Doppeldominante eingeleitete Halbschluß der neuen Tonart, der Orgelpunkt und die ausgeprägte Mollcharakteristik sind typische Merkmale von Überleitungsschlüssen, wie sie schon in den vorhergehenden Beispielen beschrieben wurden.

III

Die generelle Diskrepanz zwischen der herkömmlichen Modulationslehre und der klassischen Kompositionspraxis ist letztlich auf zwei Grundfehler zurückzuführen: auf einen falschen Tonartbegriff und auf die Loslösung des Modulationsproblems aus dem formalen Zusammenhang eines Stücks. Beides soll noch kurz zusammenfassend erläutert werden.

Der Begriff der Tonart koinzidiert in den älteren Harmonielehren weitgehend mit dem der Tonleiter. Diese Gleichsetzung von Leiter und Tonart hat für die Modulationslehre entscheidende Konsequenzen; so beruhen die Anweisungen für die Befestigung der Zieltonart am Schluß der Modulation auf drei Voraussetzungen: 1. Es sollen alle sieben Leitertöne vorkommen; 2. es sollen nur diese sieben Leitertöne vorkommen; 3. am Ende soll eine vollständige Kadenz S-D-T stehen. Auf den logischen Zusammenhang zwischen 1. und 3. wurde bereits hingewiesen. Von den sechs analysierten Beispielen entsprach keines diesen drei Bedingungen, vielmehr war in der Mehrzahl dieser Überleitungsschlüsse keine einzige der Voraussetzungen erfüllt. Es zeigte sich vielmehr:

1. Zur Darstellung einer Tonart kann das Vorliegen eines einzigen funktionscharakteristischen Moments ausreichen, etwa eines Dominantseptakkords. Aber nicht einmal ein vollständiger Akkord ist zur Ausprägung einer Tonart erforderlich; die fundamentale Dominant-Tonika-Beziehung kann auch einstimmig dargestellt werden, beispielsweise durch einen kräftigen Quintfall im Baß oder durch die Folge Leitton-Grundton. Solche einstimmigen Auftakte wurden von den Klassikern in bestimmten formalen Situationen ohne weiteres zur Modulation benutzt.

2. Eine sinnvolle harmonische Analyse ohne die Einbeziehung von Zwischendominanten ist selbst bei einfachsten Sätzen der Klassik nicht möglich, eine funktio-

nal-tonale Musik ohne Chromatik hat es nie gegeben. Hinzu kommt noch die Erweiterung der Tonart durch die Varianten, die zwar für die Klassiker noch nicht selbstverständlich sind, aber zur Erhöhung der harmonischen Spannung durchaus verwendet werden. Die Identifizierung der Tonart mit den sieben Leitertönen ist also gleichzeitig zu weit und zu eng; das hat Konsequenzen für den Begriff der Umdeutung, auf dem die traditionelle Modulationslehre beruht. Einerseits ist in vielen Fällen die Annahme eines Umdeutungsakkords entbehrlich, etwa wenn, wie im vierten Beispiel (Beethoven, op. 2,2), die Dominant-Tonika-Relation der Ausgangstonart einfach auf eine andere Stufe versetzt wird. Andererseits ist bei der Erweiterung des Tonartbegriffs durch Zwischendominanten der Umdeutungsvorgang nicht mehr auf einen bestimmten Akkord fixierbar, sondern muß auf eine längere Strecke bezogen werden. Der Tonartwechsel erscheint dann nicht mehr als punktueller Umschlag, sondern als allmählicher Prozeß innerhalb einer tonal labilen Akkordfolge.

3. Die vollständige Kadenz hat in der traditionellen Harmonielehre eine Art Monopolstellung, sie wird als einziges Akkordverbindungsprinzip systematisch gelehrt. Da der schließende Charakter der stabilen Funktionsfolge T-S-D-T fast zwangsläufig zu formalen Einschnitten führt, eignet sich die Kadenz in dieser Form weder für Anfänge noch für Mittelteile, sie wird von den Klassikern daher in formal offenen Passagen selten oder nie benutzt. Viel häufiger ist der bloße Wechsel zwischen nur zwei Hauptfunktionen.

Diesen auf der Quintverwandtschaft zur Tonika beruhenden Akkordfolgemodellen steht die Sequenz gegenüber. Ihre auf dem Analogieprinzip beruhende Versetzungstechnik schafft zwar einen sehr sinnfälligen Zusammenhang von einer Stufe zur nächsten, erschwert aber eine Beziehung auf eine zentrale Tonika, und zwar schon in der diatonischen Form der leitereigenen Sequenz, mehr noch bei Sequenzen mit Zwischendominanten, die die Klassiker hauptsächlich verwenden, und am meisten schließlich in realen Sequenzen. Diese tonale Labilität ließ die Sequenz ein Stiefkind der Harmonielehre bleiben, man belächelte ihre Mechanik und sprach ihr jegliche Logik ab. Nun steht ihre funktionale Uneindeutigkeit außer Frage, aber das muß in bestimmten Situationen kein Nachteil sein. Die Klarheit der Tonart ist kein Wert an sich, was die meisten Lehrbücher offenbar voraussetzen; in der modulierenden Überleitung jedenfalls ist das Gegenteil erwünscht, und das legt die Verwendung von Sequenzen nahe, wie sich bei fast allen hier analysierten Beispielen zeigte.

Damit ist der zweite Grundfehler der herkömmlichen Modulationslehre angesprochen: die Abstraktion vom Formzusammenhang. Dieser Fehler ist noch gravierender als der erste. Die Gestalt eines Tonartwechsels ist nämlich in jeder Hinsicht von seinem formalen Zweck abhängig, und verschiedene Situationen innerhalb eines Stücks prägen ganz unterschiedliche, ja geradezu gegensätzliche Modulationstechniken aus.

Daß tonale Labilität ein formales Mittel eigenen Rechts sein kann, wird vor allem an der Durchführung deutlich. Ehemals stand an dieser Stelle nur ein Übergang vom Halbschluß zurück zur Tonika, aber schon die spätbarocken Suitensätze weisen hier beträchtliche Erweiterungen der Tonart auf. In der Klassik wird dieser Formteil schließlich zum dramatischen Zentrum des Satzes entwickelt, dessen drängende

Unruhe in erster Linie durch den dauernden Tonartwechsel bedingt ist. Das Modulieren hat sich hier völlig von seiner ursprünglichen Rückführungsfunktion emanzipiert und ist als solches zum Kennzeichen eines Formteils geworden. Die Begriffe Ausgangs- und Zieltonart treffen weder den Prozeß der gesamten Durchführung noch den des einzelnen Tonartwechsels: Jede Region wird nur erreicht, um gleich wieder verlassen zu werden.

Dieser Typus der Durchführungsmodulation soll noch kurz beschrieben werden. Eine Befestigung der Tonart, schon in der Überleitung eine problematische Kategorie, ist in der Durchführung vollends fehl am Platze. Die Tonartwechsel in der Durchführung gehen in der Regel mit äußerster Knappheit und Zielstrebigkeit vor sich, und zwar indem umstandslos die Dominante der neuen Region ergriffen und in deren Tonika aufgelöst wird; bei besonders dramatischen Partien unterbleibt sogar diese Auflösung, so daß sich eine Dominantkette ergibt. Die allgemeine Formel dieses Verfahrens lautet: (D) X, (D) Y, (D) Z . . . Dieser Weg ist natürlich nach den Kriterien der Modulationslehre zu kurz, man würde es höchstens als Ausweichung gelten lassen. Das ist jedoch problematisch, da in Durchführungen keine Haupttonart feststeht, zu der man nach einer solchen Ausweichung zurückkehrt. Die Gegenüberstellung von Überleitungs- und Durchführungsmodulationen läßt deutlich werden, wie stark Technik und Ausdehnung des Tonartwechsels von der formalen Situation bestimmt sind.

Wieder anders stellt sich das Modulationsproblem in den klassischen Reihungsformen. Zwischen Refrain und Couplet eines Rondos findet ein eigentlicher Modulationsprozeß kaum je statt. In vielen Fällen folgt auf die letzte Tonika der Ausgangstonart nach einer kurzen Pause umstandslos die neue Tonika, eine Umdeutung oder sonstige Vermittlung erscheint als überflüssig. Die Schlußkadenz des Refrains ermöglicht hier den Tonartwechsel, wenn auch in einem der Schulmodulation geradezu entgegengesetzten Sinn: Sie dient keineswegs zur Stabilisierung der Ausgangstonart, sondern schließt den periodischen Bogen des Rondotheemas ab. Dessen formaler und tonaler Zusammenhang ist damit gewissermaßen erschöpft, und nach dieser Zäsur kann ohne weiteres ein neues Thema in einer neuen Tonart eintreten. An der Grenze zwischen zwei formalen Einheiten bedarf der Wechsel des tonalen Zentrums keiner weiteren Begründung, vor allem wenn die Themen so abgerundet und geschlossen sind wie im Rondo üblich. In anderen Fällen genügt durchweg eine eingeschobene Dominante, wie sie auch zur Rückkehr in die Refraintonart meist ausreicht.

Zum Abschluß erscheinen noch einige didaktische Anmerkungen angebracht; schließlich ist die Modulationslehre kein rein musiktheoretisches Problem, über das sich nur mit wissenschaftlicher Kühle streiten ließe, sondern traurige, durch Prüfungsordnungen stabilisierte Wirklichkeit im Tonsatzunterricht der Hochschulen. Wenn dieses Kapitel der Harmonielehre überhaupt noch irgendeine Berechtigung haben soll, müßte es in folgenden Punkten gründlich revidiert werden:

1. Die Darstellung des Modulationsvorgangs im rhythmuslosen vierstimmigen Satz, bei dem lauter Dreiklänge in Grundstellung aufeinanderfolgen, verfehlt Sinn und Technik des klassischen Tonartwechsels in jeder Hinsicht.

2. Die Behandlung des Modulationsprozesses ohne Bezug auf eine ganz bestimm-

te formale Funktion innerhalb eines Satzes führt zwangsläufig zu einer Kette von Mißverständnissen, die sich nur zu leicht in einem von jeder historischen Wirklichkeit entfernten Regelsystem verfestigen.

3. Daher sollte die Modulationslehre ihre Begriffe aus der Analyse der klassischen Stücke entwickeln; Schreibübungen der Studenten sollten sich daran anschließen, und zwar durchaus als Stilkopien mit eindeutiger Aufgabenstellung hinsichtlich Besetzung, Satztyp und formaler Situation.

4. Die Problematik des Tonartwechsels sollte auf keinen Fall zu früh behandelt werden; vorher sollten möglichst viele harmonische Phänomene im Rahmen einer Tonart dargestellt werden, insbesondere die chromatischen Tonarterweiterungen durch Zwischendominanten und Varianten (sogar Enharmonik läßt sich innerhalb einer Tonart darstellen).

Wenn man diesen letzten Punkt ernstnimmt, erweist sich die gesamte Modulationsfrage letzten Endes als Scheinproblem: Die Vorstellung einer am Anfang und Ende des Satzes gleichen Grundtonart, auf die sich auch alle Zwischenpartien beziehen, ist für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts so fundamental, daß es ein „*endgültiges Verlassen der Tonart*“ – so eine häufige Definition von Modulation – eigentlich gar nicht geben kann. Wenn man den Begriff der Tonart weit genug faßt, erscheint der Wechsel zu einer Nebentonart nur als vorübergehende Emanzipation einer Stufe der Haupttonart zur „Zwischentonika“. Diese Vorstellung ist nicht nur deshalb vorzuziehen, weil sie eine eigene Modulationslehre mit all ihren problematischen Implikationen entbehrlich macht, sondern vor allem, weil sie zur Erfassung eines klassischen Satzes als tonaler Einheit und damit zu einer adäquaten Interpretation beiträgt.

Literaturverzeichnis

R. Louis und L. Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart o. J., vor allem S. 180 ff. – H. Riemann: *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1906, vor allem S. 170 ff. – M. Reger: *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig o. J. – A. Schönberg: *Harmonielehre*, 7. Auflage, Wien 1966, vor allem S. 176 ff. – A. Halm: *Harmonielehre*, Leipzig 1905, vor allem S. 88 ff. – H. Lemacher und H. Schroeder: *Harmonielehre*, 6. Auflage, Köln 1970, vor allem S. 125 ff. – W. Maler: *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, 3. Auflage, München 1950, vor allem S. 45 ff.

Anm. der Schriftleitung: Vgl. hierzu auch die Besprechung von Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel–München 1976, auf S. 350 dieses Heftes.

Das Problem Systematische Musikwissenschaft

von Peter Faltin, Gießen

1

Die als Tatsache angenommene Spaltung der Musikwissenschaft in ‚historische‘ und ‚systematische‘, die in Begriffspaaren wie ‚Geist-Natur‘, ‚Geschichte-Theorie‘, ‚genetisch-strukturell‘, ‚deduktiv-induktiv‘ oder ‚idiographisch-nomothetisch‘ ihre Parallele zu haben scheint, erweist sich als ein Stück Mystifikation, sobald man diese Begriffspole als eine dialektische Einheit von Geschichte und System begreift. Dialektisch heißt hier nicht mehr, als aufeinander angewiesen zu sein; sich gegenseitig, gerade durch Unterschiede, zu einer Einheit zu ergänzen. Denn die Grundbegriffe der Musikwissenschaft, zweifellos als Produkte theoretischer Verallgemeinerung entstanden, sind Instrumente, mit deren Hilfe die Vergangenheit erfaßt und erklärt werden soll. Zugleich sind diese Grundbegriffe selbst geschichtlichen Wandlungen unterworfen, durch die sie ihre bleibende Substanz offenbaren. Und die Tatsache, daß etwa das Problem der *„Datierung der Sequenzen des Graduale Abdinghofs aus Paderborn“* mit einer Untersuchung *„Subjektiver Differenzen höchster hörbarer Töne am angrenzenden Bereich des Ultraschalls“* nur wenig an Gemeinsamkeit aufweist, suggeriert eher die Frage nach dem eigentlichen Gegenstand und Sinn sowohl der historischen als auch der systematischen Musikwissenschaft, als daß durch diese nebeneinander stehenden Probleme der Gegensatz zwischen ‚historisch‘ und ‚systematisch‘ überzeugend demonstriert wäre.

2

Offenbar standen Mißverständnisse bereits bei der Geburt der ‚systematischen Musikwissenschaft‘ Pate: was seit Pythagoras und Plato für Jahrhunderte Gegenstand jeglicher Überlegungen zum Thema ‚Musik‘ gewesen war, wurde mit aufkommendem Historismus der deutschen Geistes- und Kulturwissenschaften, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu einem Teilbereich der sich konstituierenden Musikwissenschaft, deren anderen Teil die zu entwickelnde ‚historische Musikwissenschaft‘ für sich beanspruchte. Daß es im deutschsprachigen und von diesem beeinflussten Raum nicht länger als ein halbes Jahrhundert dauerte, bis die Geschichtsforschung (die sich gerade innerhalb dieser Zeit in eine Quellenforschung verwandelte) die Probleme, die Riemann implizit und Adler explizit der ‚Systematik‘ zugewiesen haben, verdrängt hatte, ist weder als Ironie des Schicksals aufzufassen, noch hängt diese Umschichtung allein von der geistigen Nachfrage dieser Jahrzehnte ab, sondern ist durch die dahinterstehenden Denkmethode bedingt.

Eigentlich setzte sich die ‚Musikgeschichte‘ von der – so Adler¹ – *„Erkundung*

¹ Die an dieser Stelle angeführten Behauptungen zitieren wir alle aus G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7–13.

des *Kunstschönen in der Tonkunst*² ab, also von einer aufgeblühten Metaphysik des Schönen, die als „*Ästhetik und Psychologie der Tonkunst*“ mit der Musiktheorie den Schwerpunkt der ‚Systematik‘ bilden sollte, und machte sich als eine Geschichtswissenschaft die „*Erkenntnis des Entwicklungsganges der Musik*“ zum Ziel. In diesem hier bekundeten Gegensatz zwischen ‚historisch‘ und ‚ästhetisch‘ (nicht zwischen ‚historisch‘ und ‚systematisch‘) offenbarte sich das Bewußtwerden des zentralen erkenntnistheoretischen Problems der Subjekt-Objekt-Relation auch in Bezug auf Musik. Nicht eine ‚Sortierung‘ der Wissenschaftsbereiche, die um das Phänomen ‚Musik‘ kreisten (von denen einige – wie die Psychologie – noch selbst nach ihrer Bestimmung suchten, und andere – wie die ‚musikalische Logik‘ – nur ein Wunsch geblieben sind), sondern eine methodologische Unterscheidung der Probleme, die der Komplex ‚Musik‘ implizierte, standen hinter der Adlerschen Gliederung: alles Subjektive, vor allem das suspekt gewordene Subjekt selbst, sollte aus dem eigentlich wissenschaftlichen, d. h. empirischen Bereich der Musikwissenschaft, also aus der ‚Musikgeschichte‘ in die ‚Systematik‘ verbannt werden. Dadurch sollte eine Historik als objektive Erkenntnismethode der Musikwissenschaft begründet werden, während die ‚Systematik‘ zu einem Sammelbecken wurde, in dem sich Musiktheorie mit Musikpädagogik, Musikethnologie mit Ästhetik unter der Annahme vereinigten, sie alle seien subjektiv und ahistorisch. Es wurde jedoch bereits bei Adler nicht die Musik selbst zwischen zwei sich gegenseitig ausschließende Wissenschaftsbereiche aufgeteilt, sondern die beiden zu unterscheidenden Aspekte der Existenz der Musik, das Subjektive und das Objektive, sollten als ein Ganzes durch zuständige Disziplinen erfaßt werden.

Wurde die Musik als ein gegebenes und sich entwickelndes Artefakt Gegenstand der ‚Musikgeschichte‘, so sollte die ‚Systematik‘ die prekäre Frage klären, unter welchen Bedingungen das klingende Naturphänomen überhaupt zur Musik wird. War für die Musikgeschichte Musik ein Faktum, das sich zur Vollkommenheit entwickelt, so stand die ‚Systematik‘ ratlos vor der Frage, was überhaupt Musik sei. (Die sich zur selben Zeit formende ‚Vergleichende Musikwissenschaft‘, die ihre Nähe zur ‚Systematik‘ nie leugnete, zeigte, wie ernst dieses Problem genommen wurde.) Die ‚Historik‘ sollte zu einer dynamischen Ontologie, die ‚Systematik‘ zu einer zeitlosen Phänomenologie der Musik werden. Die in der ‚Systematik‘ – nach Weisung Adlers² – angestrebten „*höchst stehenden Gesetze*“ versuchten die Transformation der physikalischen Signale in musikalisch bedeutende Gebilde zu erfassen und zu erklären.

Die Musik ist jedoch aus sich selbst weder genetisch noch strukturell; entwickeln kann sich nur, was eine relativ stabile Struktur hat, an der sich alle Wendungen vollziehen, und jede Struktur ist Produkt einer Entwicklung, aus der erst zu erfahren ist, warum sie so geworden ist, wie sie ist. Eine Struktur, die sich nicht weiter entwickelt, ist auch als Struktur tot. Zu behaupten, ‚Systematik‘ beschäftige sich mit der allgemeinen, deshalb zeitlosen strukturellen Beschaffenheit der Musik, führt zwangsläufig dazu, daß ihre Begriffe so allgemein und ihre Probleme so belanglos werden,

² Ders., *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1. Jg., Leipzig 1885, S. 11.

daß sie unterhalb der Schwelle bleiben, an der das Tönende zur Musik wird. Erst wenn diese Begriffe geschichtliche Tatsachen zu erklären vermögen, gewinnen sie an Erkenntniswert. Die Grundbegriffe der Systematik gehören der Geschichte an, selbst wenn die ‚Historik‘ sie nicht zu erklären versucht und die ‚Systematik‘ glaubt, daß sie zeitlos sind. Systematik, die nach Kategorien strebt, und Geschichte, auf die sie sich beziehen, ergänzen einander unumgänglich als eine Einheit des Konkreten und Abstrakten: trennt sich die Systematik von der Geschichte, so wird sie leer und für die Musik irrelevant, und versucht die Musikgeschichte ohne Systematik, d. h. ohne ein System von Begriffen, Gesetzen und Hypothesen, also ohne eine Theorie auszukommen, so wird sie konzept- und inhaltslos und zerfällt zwangsläufig in Beschreibungen von Einzelbeobachtungen der Vergangenheit. Das Allgemeine ist die Voraussetzung für das Konkrete, in dem das Allgemeine erst zu erscheinen vermag.

Diese anfällige Dialektik zerbrach jedoch bereits mit der Entstehung des Adler'schen Systems an positivistischer Auffassung der Geschichte und der Theorie, was selbst für die weitere Entwicklung der Musikgeschichte nicht geringe Folgen hatte. Ist eine Geschichtsphilosophie, also ein subjektives a priori, die Voraussetzung für eine Geschichtsschreibung, in der sich die Fakten, die einem Konzept oder einer Hypothese folgen, sozusagen von selbst ordnen, so wurden bereits bei Adler die Fakten selbst zum Ziel der ‚historischen Musikwissenschaft‘, die, anstatt Geschichte zu schreiben, Monographien und Interpretationen von Etappen, Individuen und Quellen verfaßte. Eine so verstandene Musikhistorie brauchte kaum die ‚Systematik‘, höchstens bedürfte sie, als eines ihrer Teilgebiete, der Musiktheorie, die sich auch unter diesem Einfluß in eine normative Handwerkslehre verwandelte. Derselbe Drang, auch die ‚Systematik‘, in die ursprünglich das Subjekt verwiesen wurde, von der Willkür des spekulativen Geistes und der fühlenden Seele zu befreien, reduzierte ihren Gegenstand auf beobachtbare und experimentell nachweisbare Tatsachen. Das sich abzeichnende Problem der ‚Systematik‘ scheint ein Problem der Musikwissenschaft als Ganzes, also gleichermaßen auch der ‚Musikhistorie‘ zu sein: beide waren auf dem Wege, sich von der Musik zu entfernen, sei es in Richtung zu ihrer Vergangenheit oder zur Natur.

Die blühende Psychophysik und der aufkommende Behaviorismus boten sich der ‚Systematik‘ als Garanten der angestrebten Wissenschaftlichkeit an. Aus der beabsichtigten Suche nach höchst stehenden Gesetzen des bei Adler immerhin noch als „*Tonkunst*“ verstandenen Gegenstandes ist lediglich der meßbare Ton und seine Perzeption als zentrales Problem der ‚Systematik‘ übriggeblieben. Die zu ihrer physikalischen Natur zurückgekehrte Musik hörte auf, Musik zu sein. So konnte das in der ‚Systematik‘ so oft strapazierte Problem ‚Konsonanz – Dissonanz‘ infolge einer solchen Wissenschaftsauffassung nicht als ein musikalisches, sondern nur als ein akustisches bzw. physiologisches Problem gestellt werden. (In der, an Oettingen anknüpfenden, Unterscheidung zwischen ‚Konsonanz‘ und ‚Konkordanz‘ wies zwar Stumpf rechtzeitig darauf hin, daß das Wahrgenommene nicht restlos auf das Akustische zurückzuführen ist, vermochte es jedoch selbst nicht, seinen Untersuchungsgegenstand über die Grenzen der Tonpsychologie auszudehnen.) Die Akustik und Physiologie, ursprünglich als „*Hilfswissenschaften*“ in die ‚systematische Musik-

wissenschaft‘ aufgenommen, wurden auch unter dem Deckmantel der ‚Musikpsychologie‘ zum Zentrum und Ziel der deutschsprachigen ‚Systematik‘. Daß die Weisung des späten Riemann: „den Schlüssel zum innersten Wesen der Musik kann nicht die Akustik, nicht die Tonpsychologie, sondern nur eine ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘ geben“³, von der ‚Systematik‘ bis heute ebenso unbeachtet blieb wie das Mersmannsche Konzept der „Angewandten Musikästhetik“ oder die bizarre psychologische Musiktheorie von Ernst Kurth, ist die logische Konsequenz einer Situation, in der die Frage nach dem „inneren Wesen der Musik“ als unwissenschaftlich galt und noch immer gilt und Ausdrücke wie „innere Dynamik der Form“, „Gehalt“ oder selbst „Ästhetik“, weil nicht meßbar, abenteuerlich klingen. Was die Systematik, nach Ausschluß des konstituierenden Subjekts, an Exaktheit und Objektivität zu gewinnen scheint, das verliert sie als Kulturwissenschaft.

3

Der Weg der Systematik zur Kulturwissenschaft, also zu einer Disziplin, deren Gegenstand die Musik als kulturelles Phänomen ist und deren Aufgabe es wäre, dieses in seiner strukturellen Beschaffenheit, seiner ästhetischen Bedeutung und sozialen Funktion zu untersuchen, führt über die Einbeziehung des Subjekts – als eines ästhetischen Subjekts – in das wissenschaftliche Kalkül der Systematik. Die Kultur, ein sozial bedingtes und psychologisch geprägtes Bedürfnis, findet unter anderem ihren Ausdruck als Musik, wenn eine geschaffene und wahrgenommene Struktur einer ästhetischen Norm entspricht oder eine Funktion erfüllt. Das Subjekt, selbst das Produkt einer Zeit, Welt und Situation, ist sowohl Träger dieser Normen, als auch das Medium, in dem das in und hinter den Noten stehende zur Musik, also zu einem Stück Kultur wird.

Ist von Kultur die Rede, so heißt das, daß nicht nur die Musik, die in letzter Zeit als ‚Werk‘-, ‚Opus‘-, oder ‚ästhetische‘ Musik bezeichnet wird, unter diesen Begriff fällt, sondern daß alles, was als Musik existiert, als solche akzeptiert wird und in der Gesellschaft funktioniert, also auch Militärmärsche, Popmusik, Musik zu Werbespots, Lieder zum Adventskranz, Volksmusik, ja selbst olympische Fanfaren und tönende Zauberformeln der magischen Zeremonien ein Stück Kultur sind, egal ob diese Arten von Musik eine ästhetische oder andere Funktion erfüllen.

Das klingende Phänomen, bzw. seine in Noten abgebildete Struktur, wird erst dann zur Musik, wenn das ästhetische Bewußtsein Kategorien besitzt, die diese Strukturen als musikalisch bedeutende Gebilde erscheinen lassen. Somit rückt die Frage nach den ästhetischen Kategorien, d. h., nach den bedeutungs- und gestaltgebenden Prinzipien der Wahrnehmung, wie auch die nach den Gesetzmäßigkeiten, durch die das Material zu solchen musikalisch sinnvollen Gestalten wird, in den Brennpunkt der Systematik. Ob sie induktiv, d. h. auf experimentellem Wege, oder deduktiv beantwortet werden, ist für die gesuchte Selbstbestimmung der Systematik nicht entscheidend, denn diese beiden Denkmethode – sollen sie zu sinnvollen Ergebnissen führen – ergänzen einander. Eine ausschließlich auf experimentel-

³ H. Riemann, *Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen“*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Vol. 21/22 (1914–1915), Leipzig 1916, S. 2.

len Methoden gegründete Systematik ist in Gefahr, daß sie um des Experimentierens willen musikalisch relevante Probleme übersieht und entsprechende Hypothesen nicht aufzustellen vermag, weil sie nur das untersucht, was aus dem vielschichtigen ästhetischen Phänomen auf beobachtbare und meßbare Tatsachen reduzierbar ist und dabei das Wesentliche des kulturellen Phänomens ‚Musik‘ zur „Störvariablen“ erklären muß. Andererseits ist auch eine deduktive ‚Systematik‘, etwa in Form einer spekulativen Ästhetik, der Gefahr ausgesetzt, sich in uferlose Meditationen über ewige Substanzprobleme zu vertiefen, wenn es ihr nicht gelingt, den Hörer der Musik, als das Subjekt der Transformation der punktuellen akustischen Ereignisse in musikalische Sinnzusammenhänge, empirisch zu erfassen und transparent zu machen.

Daraus, daß sich die ästhetische Qualität der strukturell gegebenen Tonbeziehungen erst beim Hören offenbart, folgt, daß sie weder von der Struktur selbst noch ausschließlich von dem Wahrnehmungsvorgang bzw. von seinen sozialpsychologischen Determinanten abhängt, sondern als Ergebnis einer komplizierten Interaktion aller dieser Komponenten entsteht.

Die ästhetische Wahrnehmung von Musik, in die alle Fragen der Systematik münden, ist kein einfacher physiologischer oder psychologischer Vorgang, sondern ein komplexer kultureller Prozeß, der auf seine strukturellen, psychologischen, soziologischen und ästhetischen Aspekte nicht reduzierbar ist, selbst wenn er aus ihnen erklärt werden kann. Öffnet sich der verborgene Akt der musikalischen Sinngebung dem musikanalytischen, musikpsychologischen, musiksoziologischen und musikästhetischen Zugriff, so heißt das bei weitem nicht, daß der Gegenstand ‚Musik‘ auf entsprechende ‚Unterdisziplinen‘ der Systematik zu verteilen wäre. Eine Systematik, die sich in solche voneinander isolierte Spezialdisziplinen zergliedern ließe, ist nicht weit davon entfernt, sich z. B. in der Psychologie oder in der Soziologie aufzulösen und das komplexe Problem ‚Musik‘ wieder aus dem Auge zu verlieren. Die Musikpsychologie bietet z. B. nur in Kooperation mit der Musiktheorie der Werkanalyse eine Möglichkeit, das Zutreffen ihrer Aussagen empirisch zu überprüfen, wobei sie ohne Musiksoziologie kaum die Frage zu beantworten vermag, warum etwas genauso und nicht anders gehört wurde. Und die Musikästhetik, als ein regulatives Prinzip des Denkens über Musik, kann sich ohne Musiktheorie, Musikpsychologie und Musiksoziologie kaum von dem Vorwurf befreien, ein Sammelbecken unbrauchbarer Kontemplationen zu sein und vermag es nicht, zu einem integrierenden Aspekt der Musikwissenschaft zu werden. Eine so begriffene Systematik hat – wenn sie den positivistischen Zwang nach Gliederung durch dialektisches Denken ersetzt – die Chance, das vielschichtige und komplexe Problem ‚Musik‘ als ein solches zu erfassen.

Eine solche Systematik übernimmt gegenüber der Geschichte die Aufgabe, eine Theorie der Musik zu bilden, die mit dem, was heute unter Musiktheorie verstanden wird, nicht gleichzusetzen ist und eher an die erkenntnistheoretische Dimension des Dessoirschen Begriffs von „*Kunstwissenschaft*“⁴ anknüpft. Sie verfügt über Katego-

4 M. Dessoir, *Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906.

rien, in denen die Einzelbeobachtungen des historisch konkreten Materials zusammengefaßt wurden und mit Hilfe derer sie den gesamten Bereich der musikalischen Erfahrungen zu erklären versucht. Vermag sie neubeobachtete Zusammenhänge nicht befriedigend zu erklären, so sucht sie im eigenen Bereich, oder in den benachbarten Wissenschaften und Disziplinen (zur Zeit in der Psychologie, Soziologie, Philosophie, Methodologie, Kommunikationstheorie, Semiotik, Informationstheorie oder Linguistik) nach neuen Erklärungshypothesen, Modellen und Begriffen, die ihren Erkenntniswert entweder an musikalischen Tatsachen der Praxis behaupten oder nur eine List sind, hinter der die zu erklärenden Probleme ungelöst verborgen bleiben.

Eine als Theorie verstandene Systematik bliebe unvollständig, wenn sie die Erkundung der naturgegebenen Aspekte der Musik nicht zur Voraussetzung hätte, und sie würde ihrer eigenen Definition als Kulturwissenschaft nicht gerecht, wenn sie sich, als abstrakte Theorie, den Weg zur Analyse der Verwertung der Musik im Prozeß des Konsums versperrte. Bietet die musikalische Akustik und Hörphysiologie, als Teil der Theorie, die Erklärung der naturwissenschaftlich erschließbaren Voraussetzungen der Musik, so zielt die Analyse des Eigenerlebens der Musik in der Gesellschaft sowie eine Analyse der Institutionen und Mechanismen, in der sie produziert und durch die sie vermittelt bzw. verkauft wird, auf die Erfassung der Musik als eines kulturellen Phänomens. So wenig es möglich ist, das Phänomen der ‚live Elektronik‘ in Stockhausens *Mikrophonie* als ein Ästhetisches zu erklären, ohne je von Differenztönen und Ringmodulatoren gehört zu haben, so wenig ist es möglich, das Phänomen Stockhausen zu begreifen, ohne zu wissen, was Kompositionsaufträge sind, wie eine Rundfunkanstalt funktioniert (und warum sie so funktioniert, wie sie funktioniert), oder wie eine Schallplatte entsteht. Die Tatsache, daß dies keine technischen, sondern auch kulturpolitische Vorgänge sind, weist auf die Breite der Probleme hin, die eine Systematik als Theorie des kulturellen Phänomens ‚Musik‘ zu erfassen und zu erklären hat. Die Praxis des Umganges mit Musik (Funk, Fernsehen, Oper, Musiktheater, Verlage, Institutionen der Kulturpolitik usw.) bietet – wenn man sie kennt – nicht nur ein Betätigungsfeld, das für den Musikwissenschaftler eher zu erreichen ist, als das der Forschung, sondern erweitert selbst die Theorie um Begriffe und Hypothesen und eröffnet ihr somit die Möglichkeit, theoretische Modelle zur Lösung praktischer Probleme zu entwickeln.

4

Systematische Musikwissenschaft ist weder eine akribisch sortierte Ordnung von isolierten Einzeldisziplinen, die ihre Domäne außerhalb der Musikwissenschaft haben, noch ist sie ein methodischer Zwang zur experimentellen Arbeitsweise, sondern sie sollte ein offenes System von Erkenntnisinstrumenten sein, dessen Ziel es wäre, alles, was unter den Begriff ‚Musik‘ fällt, in seiner strukturellen Beschaffenheit, ästhetischen Bedeutung, sozialen Bedingtheit und kulturellen Funktion zu erklären. Eher als ein sicheres Fundament ist sie ein Programm komplexer und integrierender Betrachtungsweise des Phänomens ‚Musik‘.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Bemerkungen zu einem Pleyel-Werkverzeichnis

von Rita Benton, Iowa City

Unter dem Titel *A la recherche de Pleyel perdu, or Perils, Problems and Procedures of Pleyel Research* habe ich 1970 die Probleme erörtert, die sich bei der Zusammenstellung eines thematischen Katalogs der Werke Ignaz Pleyels ergeben¹. Die Hauptschwierigkeit liegt fraglos in der großen Anzahl der Quellen, da die Anzahl der frühen Auflagen in die Tausende geht und die Handschriften und neuen Auflagen zumindest noch ein weiteres tausend hinzufügen. Nennenswerte Schwierigkeiten entstehen auch durch fehlende Angaben der Erscheinungsjahre sowie durch ungenaue und irreführende Titelblätter, die Bearbeitungen nicht als solche bezeichnen oder verschiedene Titel und Opusnummern für ein und dasselbe Werk benützen. Ich beschrieb das Incipitverzeichnis, das nach Tonart, Taktart und Melodieintervallen angeordnet und als Arbeitsplan entwickelt worden war, und sprach meine Absicht aus, den thematischen Katalog auf die gleiche Weise anzuordnen, mit Angabe der gedruckten oder handschriftlichen Quellen jedes Incipits.

Solch ein Werkplan war unentbehrlich während der Jahre, in denen das Material an vielen Orten gesammelt wurde; in einer gedruckten Ausgabe würde er es dem Leser ermöglichen, ein Thema schnell zu finden, ohne den Index benutzen zu müssen. Unter jedem Incipit müßte der Titel eines jeden Werkes in allen Bearbeitungen und in jeder dafür benutzten Tonart angeführt werden. Ein wichtiger Einwand ist jedoch, daß die Anordnung ursprünglich „unmusikalischer“ Natur ist, da sie völlig beziehungslose Werke bzw. Sätze zusammenbringt, während Werke bzw. Sätze getrennt werden, die vom Komponisten oder Verleger als Einheit gedacht waren oder in ihrer Form verwandt sind.

Schließlich haben mich diese Erwägungen zu einer systematischen Anordnung geführt, in der die Werke jeder Gattung in jeweils einem Kapitel zusammengestellt sind, das die Incipits in chronologischer Folge enthält. Die chronologische Anordnung mußte notwendigerweise auf den Daten der Veröffentlichungen beruhen; in den wenigen Fällen, in denen das Datum des Autographs oder anderer Handschriften vorhanden ist, ist dies natürlich berücksichtigt worden. Die Veröffentlichungsdaten der wichtigsten frühen Verleger wurden in verschiedener Weise festgestellt: durch Nachforschungen in Stationers Hall, London (Corri, Longman & Broderip) sowie in Archiven in Paris und Strasbourg (Imbault, Pleyel); aus Verzeichnissen in zeitgenössischen Zeitschriften oder Verlagskatalogen (Boyer, Naderman, Reinhard); schließlich mit Hilfe einiger wichtiger Untersuchungen – einige davon sind erst kürzlich erschienen – über einzelne Verlagshäuser (André, Artaria, Hofmeister, Hummel, Schott, Sieber)².

1 In: *Fontes artis musicae* 17 (1970), S. 9-15.

2 Vgl.: W. Matthäus, *Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie*, Tutzing 1973; A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952; idem, *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien 1964; C. Johannsen, *J. J. & B. Hummel Music-Publishing and Thematic Catalogues*, Stockholm 1972; H.-Ch. Müller, *Die Frühgeschichte des Musikverlages Bernhard Schott bis 1797* (Hausarbeit am Bibliothekar-Lehrinstitut) Köln 1974; A. Devriès, *Les éditions musicales Sieber*, in: *Revue de musicologie* 55 (1969), S. 20-46.

Unter den Incipits jedes Werkes bzw. jeder Werkgruppe sind die Veröffentlichungen alphabetisch nach Verlegern angeführt, nicht in chronologischer Folge. Diese Anordnung war notwendig, weil ein Werk häufig beinahe gleichzeitig von verschiedenen Verlegern gedruckt wurde. Dieses Phänomen, das, soviel ich weiß, bisher noch nicht bekannt ist, tritt wegen der großen Anzahl von Pleyels Werken und der besseren Hilfsmittel, die heutzutage zur Feststellung der Daten zur Verfügung stehen, besonders deutlich hervor. Man fragt sich, wie weit verbreitet dieser Usus zu jener Zeit war. Jedenfalls wird die Wahrscheinlichkeit, daß die Gleichzeitigkeit der Veröffentlichung beabsichtigt war, in einem Brief bestätigt, den Pleyel am 21. Mai 1796 an die Firma Artaria in Wien schrieb, nicht lange nachdem er seinen eigenen Verlag in Paris gegründet hatte. Die Mitteilung betrifft wahrscheinlich seine drei Sonaten für Klavier, Violine und Violoncello (Ben 465-467)³, verlegt von Artaria als Opus 37 mit Plattennummer 683. Im Anschluß an die Mitteilung, daß ein Paket mit dem Manuskript durch einen Agenten in Basel an Artaria gesandt wurde (ein Umweg, der wegen des Krieges zwischen Österreich und Frankreich notwendig war) schreibt Pleyel: „*Ich füge dem genannten Paket meine formelle Zusage bei, die Ihnen die alleinige Verfügung über die genannten Sonaten für ganz Deutschland sichert . . . Im Falle ihrer Veröffentlichung werden wir dafür den Tag vereinbaren und uns gegenseitig davon in Kenntnis setzen.*“ Im selben Brief schlägt er auch vor, 25 bis 30 Exemplare jeder Veröffentlichung seines Verlages zu senden, welche dann Artaria mit 50 Prozent Kommission verkaufen könne. „*Es wird vereinbart, daß ich Ihnen die Sendung immer zwei Monate vor Veröffentlichung zusende, damit das Notenmaterial rechtzeitig bei Ihnen eintrifft.*“⁴

Trotz der Vorkehrungen Pleyels scheinen die in dem Brief genannten 3 Klaviersonaten fast gleichzeitig mit der Artaria-Ausgabe von einem anderen deutschen Verlag herausgegeben worden zu sein, denn nur 10 Tage nach der Ankündigung von Artaria in der *Wiener Zeitung* vom 17. Dezember 1796 kündigte der Verlag André das Werk (op. 46 mit Plattennummer 993) im *Frankfurter Ristretto* vom 27. Dezember an.

Dieselben Sonaten bilden Teil einer Sammlung von sechs Werken dieser Art (Ben 465-470), die sowohl als Sammlung von sechs Flötenquartetten (Ben 387-392) als auch von sechs Streichtrios (Ben 410-415) „neu geschaffen“ wurden. Die zuletzt genannten Ausgaben wurden zuerst von Pleyel selbst herausgegeben und am 1. Januar 1798 von ihm angekündigt. Die folgende Übersicht zeigt die Umwandlung der 18 Sonatensätze; sechs davon (466/I, 467/II, 469/II, III und 470/I, III) wurden nicht in den Ausgaben für Flötenquartett und für Streichtrio verwendet, sondern durch sechs neue Sätze ersetzt (siehe Tabelle nächste Seite).

Ein Punkt in Pleyels Schaffen, dem bislang nur ungenügende Beachtung geschenkt wurde, ist das Ausmaß, in dem ganze Werke, Sätze oder Satzteile wiederverwendet wurden. Einige dieser Anleihen – wie bei dem oben genannten Beispiel – stammen offensichtlich von Pleyel selbst; aber vielfach wurde auch, wahrscheinlich ohne Wissen und Zustimmung Pleyels, von anderen Verlegern Mißbrauch getrieben, ja, in einigen Fällen wies Pleyel sogar in Veröffentlichungen bestimmte Ausgaben zurück. Diese Ablehnung der Verantwortung muß mit Skepsis, ja mit gewisser Belustigung angesehen werden, wenn man bedenkt, daß Pleyel selbst als Herausgeber eine solche Behandlung sowohl anderen Komponisten als auch sich selbst angedeihen ließ.

3 Die zitierten „Ben“-Nummern wurden für die Pleyel-Incipits in R. Benton, *Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of his Compositions*, Hillsdale, N. Y. (Pendragon Press) 1976 erstellt. Die Nummern werden ebenfalls in der Zusammenstellung der frühen Ausgaben von Pleyels Werken in RISM, Serie A/1, Bd. 6 (1976) und in dem Artikel *Pleyel* in *Grove's Dictionary*, 6. Auflage (1978) erscheinen.

4 „*J'ajoute au dit paquet mon engagement formel qui vous garantit l'unique propriétaire des dites sonates pour toute l'Allemagne. . . . Dans le cas de le faire publier, nous conviendrons pour cela du jour et nous nous en préviendrons mutuellement.*“ – „*Il est entendu que je vous ferai toujours l'envoy 2 mois avant la publication, afin de donner à la musique le temps nécessaire d'arriver chez vous.*“ – Der Brief befindet sich in der Sammlung von Hans Moldenhauer, der freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung stellte.

Klaviertrios, 1796-97 (465-470)	Flötenquartette, 1797-98 (387-392)	Streichtrios, 1797-98 (410-415)
465 (F, f, F)	391 (G, g, G)	414 (G, g, G)
466 (C, F, C)	II = 390/II (F) III = 392/III (A)	III = 415/III (A)
467 (Es, B, Es)	I = 388/I (F) III = 390/III (C)	I = 411/I (F) III = 413/II (B)
468 (B, Es, B)	387 (D, G, D)	410 (D, G, D)
469 (A, A, A)	I = 392/I (A)	II = 415/I (A)
470 (C, c, C)	II = 392/II (a)	II = 415/II (A)
neu:	388/II (F)	411/II (F)
	389/I-IV (A, a, A, A)	412/I-IV (G, g, G, G)
	390/I (C)	413/I (B)

Vielleicht darf man daher auch den Wert gewisser Anekdoten in Frage stellen, wie etwa der im Jahre 1803 von einer Zeitung berichteten, worin die Praxis angegriffen wurde, Musikstücke für Instrumente zu arrangieren, für die sie ursprünglich vom Komponisten nicht gedacht waren. Dieser Geschichte zufolge besuchte Pleyel inkognito ein Konzert, in dem ein – laut Programm von ihm komponiertes – Quartett gespielt wurde. Das Publikum war enttäuscht von dem Werk und protestierte: „*Das ist unmöglich, das ist nicht von Pleyel!*“ oder: *Armer Pleyel! Er hat zuviel geschrieben; man kann nicht sein und gewesen sein; sein Genius ist erschöpft!* Pleyel selbst hörte sich alle diese Äußerungen schweigend an; schließlich sagte er: *Meine Herren, es ist nicht Ihr Fehler, wenn Sie mich ein wenig hart verurteilen. Ich habe dieses Werk für das Pianoforte komponiert. Es sind Sonaten, aus denen man meinte, ein Streichquartett machen zu müssen. Aber die Faktur des einen und anderen weicht voneinander ab. Wenn ich ein Streichquartett schreibe, weiß ich, daß ich vier Instrumente in Konversation treten lassen muß, und außerdem jedem einen praktikablen Part zuordnen*“⁵.

Eine der am meisten mißbrauchten Kompositionen Pleyels ist eine einfache Melodie, die zuerst als Variationsthema im zweiten Satz des Streichquartetts Nr. 4 in G-dur erschien (Ben 349), das dem Prinzen von Wales gewidmet und zuerst im Jahre 1788 veröffentlicht worden war (Beispiel 1). Das Stück fand unter dem Titel *German Hymn* enorme Verbreitung in den Ländern englischer Sprache. Um die Wende des Jahrhunderts wurde es von vielen Verlegern in England und Amerika als Lied mit Klavierbegleitung herausgegeben. Der Text beginnt oft mit den Worten „*Glory be to God in the Highest*“ oder „*Children of the Heavenly King*“; man trifft auch andere religiöse Texte an. Die Melodie wurde auch vielfach als Solo für Klavier

5 „*Il n'est pas possible; cela n'est pas de Pleyel!* ou *Pauvre Pleyel! Il a trop écrit; on ne peut pas être et avoir été; son génie s'épuise.* Cependant Pleyel lui-même entendoit en silence tous ces raisonnements. Il le rompit enfin pour dire *Messieurs, ce n'est pas votre faute si vous me jugez un peu sévèrement. J'ai composé cet ouvrage pour le fortepiano. Ce sont des sonates dont on a jugé à propos de faire des quatuors. Cependant la facture des unes et des autres diffère essentiellement. Si je fais un quatuor, je sais que je dois faire converser quatre instruments, et surtout leur donner à chacun des choses praticables.*“ *Correspondance des amateurs musiciens*, Nr. 50 (8. November 1803), S. 4. Gemeint sind wahrscheinlich Pleyel's bekannteste Klaviertrios, die als Ausgabe von 6 Trios der Königin von Großbritannien gewidmet waren. Sie wurden im Jahr 1788 zuerst veröffentlicht und bereits 1790 und 1791 als Streichquartette herausgegeben (von André, Artaria und Sieber). Vier spätere Ausgaben (von je 3 Sonaten) erlitten schließlich das gleiche Schicksal.

veröffentlicht, meistens mit Variationen und manchmal mit einem zusätzlichen Teil, in dem die Melodie mehrstimmig harmonisiert war. Dasselbe Stück wurde für Gesang und Klavier in Sammlungen wie z. B. *Melodien mit unterlegten Liedern* oder *Lieder bey dem Clavier zu singen* von André, Artaria, Frommann und Rellstab 1793 und 1794 veröffentlicht. In diesen Ausgaben lautet der Titel *Die frühe Liebe* und der Text stammt von Hölty („*Schon im bunten Knabenkleide*“). Jede der Sammlungen enthält auch ein Lied mit dem Titel *Am Morgen*, dessen Text von Johann Martin Miller mit den Worten „*Warum sollte ich mich nicht freuen*“ anfängt. Die Melodie ist dem letzten Satz (Ben 349/III) des gleichen Streichquartetts entnommen (Beispiel 2). Das Stück ist hier von *G* nach *A*-dur transponiert. (Es ist klar, daß die Melodie von dem Thema des vorhergehenden Satzes des Streichquartetts stammt, und in einigen Auflagen wird sie sogar eine „*sechste Variation*“ genannt.) Auf jeden Fall ist die doppelte Verwendung der Melodie in einer Sammlung, die insgesamt nur aus 12 Nummern besteht, ein Zeichen für ihren besonderen Reiz. Dieselben beiden Lieder (Beispiel 1 und 2) wurden 1795 in Kopenhagen von der Firma Sønning in einer Sammlung *Tredive Viser og Sange* mit dänischem Text herausgegeben, der offenbar auf deutschen Ausgaben beruht. Ich fand nur eine einzelne gesangliche Bearbeitung mit französischem Text (möglicherweise von André Chénier) unter dem Titel *La prise de Toulon*. Die einzige Auflage dieses Werks wurde 1794 von Porro in Paris veröffentlicht. In Constant Pierres Katalog revolutionärer Lieder ist diese Hymne ohne Angabe ihrer musikalischen Herkunft verzeichnet⁶ (Beispiel 3).

Bsp. 1

Variatione. Andante



Bsp. 2

Presto



Bsp. 3

Andantino grazioso



Durch die Anzahl und Art der „Anleihen“, die man in Pleyel's Werken feststellt, wird es zum Wagnis, eine Vermutung über ein einzelnes Werk oder eine Werkgruppe zu äußern, ohne zumindest eine gute Kenntnis des Gesamtwerks des Komponisten zu haben. Mehrere solcher

6 Nr. 37 in C. Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris 1904, S. 301. Dieses und andere in diesem Aufsatz zitierte Beispiele zeigen einige der in übernommenem Material am meisten festgestellten Veränderungen: Transposition, Hinzufügen eines Auftakts, Wiederholung der gehaltenen Noten, Taktwechsel, Verdoppeln oder Halbieren der Notenwerte und Ausfüllen von Akkorden.

in der Vergangenheit geäußerten Vermutungen kommen einem in den Sinn. Die erste bezieht sich auf die komische Oper *No Song, No Supper*, die im Jahre 1790 in London uraufgeführt wurde. Die Musik war im wesentlichen von Stephen Storace. Unter den in damals üblicher Weise in die Oper eingefügten Stücken war auch ein Duett, das überschrieben war „geändert von Pleyel“. Obwohl die Notenwerte verdoppelt sind und der Takt von 2/4 in 4/4 geändert wurde, weist eine moderne Ausgabe als Quelle korrekt ein Streichquartett nach. Einige der folgenden Anmerkungen bedürfen jedoch der Richtigstellung: „Als Pleyel nach London kam, verwendete er, vielleicht unter dem Einfluß der großen Beliebtheit von ‚No Song‘, den langsamen Teil dieses Satzes in seiner ‚Celebrated Concertante‘ für Violine, Viola, Oboe und Orchester, die im Jahre 1794 mehrmals aufgeführt und in verschiedenen Tonarten, aber wahrscheinlich nicht in Stimmen veröffentlicht wurde.“⁷ Bei dem genannten Streichquartett (Ben 302) handelt es sich um Nr. 2 der von allen Herausgebern als Opus 1 veröffentlichten Streichquartette. Es erschien zuerst im Jahre 1783. Aber die berühmte *Sinfonie concertante* (Ben 111) für konzertierende Violine, Oboe, Viola und Violoncello wurde einige Jahre vor der Uraufführung von *No Song* und vor Pleyels Besuch im Jahre 1791-92 in London komponiert. Sie wurde im *Strassburgischen Wochenblatt* vom 1. Dezember 1786 als eine „ganz neue Sinfonie concertante für 4 verschiedene Instrumente“ angekündigt. Obwohl in der gleichen Saison beim *Straßburger Concert des amateurs* aufgeführt, das Pleyel zusammen mit Joh. Ph. Schoenfeld leitete, wurde das Werk erst 1788 veröffentlicht und von Imbault in der *Gazette de France* vom 14. November angekündigt. Es wurde in der Folgezeit in fast hundert Ausgaben für viele verschiedene Instrumentierungen gedruckt und erschien auch in unzähligen Sammlungen, die nur einen einzelnen Satz daraus verwendeten. Die Tatsache, daß einige der frühesten Originalfassungen unter dem Titel *Serenate* oder *Divertissement* erschienen, mag die Schwierigkeiten erklären, die der Herausgeber von *No Song* beim Auffinden der Orchesterausgaben hatte, die zwischen 1788 und etwa 1800 zumindest von André, Dale, Imbault, Longman, Preston, Sieber und Smart veröffentlicht worden waren.

Man kann sicher sagen, daß die erste Lektion, die man bei näherem Kontakt mit den Quellen Pleyelscher Musik zu lernen hat, die ist, daß nichts als erwiesen vorausgesetzt werden darf. Themenkataloge, die nur den ersten Satz eines Werkes aufführen, laufen Gefahr, fälschlicherweise die Identität der anderen Sätze anzunehmen, obwohl in späteren Ausgaben Sätze weggelassen oder andere ersetzt sein können. So mußte ich meine ursprüngliche Absicht, in dem Werkverzeichnis die Incipits der Trioteile der Menuette auszulassen, ändern, als ich feststellte, daß Trios nicht nur ausgetauscht sind, sondern auch in Sammlungen von Klavierstücken oder Duos als eigene Sätze erscheinen. Diese Überlegungen machten es notwendig, zu den früheren Quellen zurückzugehen, um die fehlenden Trios aufzufinden. Sogar die Mittelteile (z. B. Teil „B“ oder „C“) von Rondo-Sätzen werden gelegentlich als eigene Kompositionen verwendet, und ich glaube, daß einige der wenigen Stücke, die bisher nicht zurückverfolgt werden konnten, sich auf diese Weise aufklären lassen werden.

Wie gefährlich es ist, nur die Incipits der ersten Sätze zu registrieren, wird in dem interessanten Artikel von Walter Lebermann in dieser Zeitschrift ebenfalls ganz klar aufgezeigt⁸. Das erste von ihm registrierte Werk, das Violinkonzert in *D*-dur, wurde zuerst von Longman & Broderip veröffentlicht (eingetragen in Stationers Hall am 20. April 1788; Ex. in GB-Lbm). Es wurde am 3. Mai von Bossler⁹ im *Frankfurter Ristretto* und am 11. Juli von Boyer in der *Gazette de France* angekündigt. Alle 3 Herausgeber veröffentlichten das Werk mit folgenden Sätzen:

⁷ *No Song, No Supper* von Stephen Storace, ed. Roger Fiske (Musica Britannica XVI, London 1959), S. 127.

⁸ W. Lebermann, *Ignaz Joseph Pleyel: die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen*, in: *Mf* 26 (1973), S. 481-86.

⁹ Die Bossler-Ausgabe scheint in einem einzigen Exemplar in I-Rvat zu überleben. Bei diesem Exemplar fehlt auf dem Titelblatt jegliche Verlagsangabe, es trägt aber das aufgeklebte Etikett von Artaria. Die Widmung und vor allem der besondere von Bosslers Firma in Speyer verwendete Notenstein kennzeichnen es jedoch einwandfrei als sein Produkt: „GRAND CONCERT/

Bsp. 4

I. Allegro



II. Adagio cantabile



III. Finale. Allegro



Aus unbekannten Gründen – wahrscheinlich aus finanziellen – beschloß Pleyel, das Konzert umzuarbeiten und den letzten Satz durch ein Rondo im 6/8-Takt zu ersetzen:

Bsp. 5

II. Adagio. Largo



III. Rondo. Allegro



Boyers spätere Ankündigung (*Journal de Paris* vom 17. Oktober) erwähnt die Änderung ohne Erklärung der Gründe Pleyels: „Herr Pleyel bittet uns anzuzeigen, daß er dieses Konzert in der in London veröffentlichten Art nicht anerkennt; er hat es vollkommen umgearbeitet, ein neues Rondo angefügt und hat es in dieser Gestalt bei Boyer drucken lassen.“¹⁰ Obwohl die Ankündigung die eigene frühere Ausgabe der Originalversion des französischen Verlegers nicht erwähnt, hat Boyer tatsächlich beide Fassungen veröffentlicht und für beide Ausgaben das gleiche Titelblatt verwendet. Bei einem Exemplar bei F-Pn handelt es sich um die frühere (Ben 103), und bei einem anderen bei US-Wc um die spätere Fassung (Ben 103A). Artaria scheint die Neufassung zuerst veröffentlicht zu haben. Bereits am 12. Juli 1788 wird sie in der *Wiener Zeitung*¹¹ angekündigt. Sie wurde von allen späteren Herausgebern übernommen, auch

*pour le Violon principal/ avec l'Accompagnement de plusieurs Instruments/ par M^r. IGNACE PLEYEL/ Dédié à Monsieur DE S^t. GEORGE/ Docteur en Droits, Syndic de la Ville Impé-
riale de Spire & Conseiller Aulique de S.A.S. Msgr./ le Prince d'Oelting [sic] – Wallerstein/
par l'Editeur//. Diese Ausgabe ist für Solovioline, 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner,
2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug. Für ihre Hilfe bei der Identifizierung verschiedener
Bossler-Ausgaben danke ich Elisabeth Weinhold, München.*

¹⁰ „M. Pleyel nous prie d'annoncer qu'il désavoue ce même concerto tel qu'on l'a imprimé à Londres; il l'a entièrement refondu, il y a ajouté un nouveau Rondo, & il l'a fait graver dans cet état chez Boyer.“

¹¹ Aufgrund der kurzen Zeitspanne zwischen Artarias Ankündigung und der ersten Ankündigung von Boyer besteht die Möglichkeit oder sogar Wahrscheinlichkeit, daß Artaria die Originalfassung zuerst herausgegeben hat, obwohl ich bisher noch kein Exemplar gesehen habe. Diese

von André, der seiner Ankündigung (*Frankfurter Ristretto* vom 27. Oktober 1788) die Mitteilung hinzufügte: „Dieses Concerto ist von Herrn Pleyel gänzlich umgearbeitet und mit einem neuen Rondo versehen.“ Sogar Longman übernahm die neue Fassung in der Ausgabe der Bearbeitung für Soloklavier (Ex. in GB-Lbm). Eine Fassung für Soloklarinette, die von LeFevre bearbeitet und von J. J. Hummel im Jahre 1798 veröffentlicht wurde (Ex. in DK-A) wird von Lebermann nicht erwähnt. Das am Schluß nachträglich angefügte Rondo ist der einzige Satz des Konzerts, der später in anderen Instrumentierungen verwendet wurde. Er erscheint in einer von André und Imbault veröffentlichten Ausgabe von Hornduos. Er wurde auch als letzter Satz (mit in 3/8 geänderter Taktangabe) eines Flötenkonzerts in G-dur – genannt Nr. 1 opus 13 – verwendet, das von dem Rotterdamer Verleger und Geiger N. Barth herausgegeben wurde und dessen erste beiden Sätze aus Pleyels 2. Sinfonie concertante (in B-dur) stammen. Barth scheint besonders erfinderisch darin gewesen zu sein, die verschiedensten Werke Pleyels zu verändern und zu kombinieren, wobei er meistens seine Bearbeitungen selbst machte¹², anstatt bekannte Arrangeure damit zu beauftragen (z. B. Adam, Clementi, Lachnith).

In demselben Artikel von Lebermann wird ein „Kuriosum“ erwähnt, das Violinkonzert „tiré d'un Quatuor de Mr. Pleyel . . . par Massoneau“. Der Autor beschreibt es als Bearbeitung des Streichquartetts op. 9 Nr. 1, von dem er nur das Incipit des ersten Satzes angibt, wie es in dem Konzert erscheint. Bei dem genannten Quartett handelt es sich um die Nr. 1 in der zweiten von vier Quartettgruppen, die dem König von Preußen gewidmet sind. Das Quartett (Ben 334), das manchmal als op. 9 veröffentlicht wurde, hat folgende Sätze:

Bsp. 6

I. Allegro con spirito



II. Adagio cantabile



III. Rondeau. Allegro



Annahme könnte das Auftauchen einer weiteren Ankündigung Artarias in der *Wiener Zeitung* vom 30. Mai 1789 erklären. Artarias Ausgabe der späteren Fassung existiert in einem Exemplar in A-Wn.

¹² Das Flötenkonzert gehört anscheinend zu einer Reihe von Werken verschiedener Komponisten, die alle von Barth arrangiert und mit seinen eigenen opus-Nummern versehen wurden. Es existiert in einem einzigen Exemplar in Dbrd-MÜu, das folgenden Titel trägt (man beachte, daß Pleyels Name auf dem Titelblatt fehlt): *No. I/ CONCERTO/ pour la FLUTE/ avec Accompagnement de/ Deux Violons, deux Hautbois, deux Cors,/ Viola et Basse./ DE DIFFERENTS AUTEURS/ et Arranagés [sic]/ Par N: BARTH/Oeuvre XIII./ A Rotterdam, chez N.BARTH, Marchand de Musique/ Sur le Visserdyk aupres de la Bourse//* Nach der Adresse des Verlegers kann das Werk auf 1795 oder 1796 datiert werden (bestätigt durch eine freundliche Mitteilung von Jo Mazure, Rotterdam, der an einer Monographie über den Verleger arbeitet). Barths Vorname ist nicht bekannt; Fétis nennt ihn nicht, obwohl er mitteilt, daß Barth ein Neffe und Schüler von Carl Stamitz war.

Das von Massoneau bearbeitete Violinkonzert hingegen hat einen ganz anderen Mittelsatz; es ist mir nicht gelungen, ihn mit irgendeinem Pleyelschen Werk in Verbindung zu bringen. Er wurde möglicherweise von Massoneau komponiert und hinzugefügt. Das Incipit des neuen Satzes wird hier zusammen mit der von Massoneau verwendeten variierten Form des ersten Satzes gegeben (der dritte Satz stimmt mit dem obigen überein):

Bsp. 7

I. Allegro con spirito



II. Romanza



In diesem kurzen Artikel habe ich nur einige der Probleme aufgezeigt, die bei der Zusammenstellung des Pleyel-Werkverzeichnisses auftauchen, außerdem einige Feststellungen und Beobachtungen, die sich aus der fertigen Arbeit ergeben. Obwohl solch eine Zusammenstellung im wesentlichen nur aus einer Reproduktionsfolge von Titelblättern besteht, können an ihr, wenn sie systematisch organisiert und mit entsprechenden Dokumentationen belegt ist, viele verschiedene und interessante musikalische Praktiken jener Zeit aufgezeigt werden. Viele dieser Entdeckungen stehen, wie zu erwarten, in Zusammenhang mit dem Musikverlegergeschäft. Einige enthüllen aber auch die persönlichen und beruflichen Belange des Komponisten, andere beziehen sich auf den Geschmack und die Gewohnheiten der Zuhörerschaft.

Obwohl Pleyels Musik nie wieder den hohen Beliebtheitsgrad erreichen wird, den sie zu seinen Lebzeiten hatte, wird das Erscheinen des Werkverzeichnisses zweifellos das Interesse an seiner Person und seiner Musik neu erwecken. An Stelle von Wertungen, die in den Arbeiten von Gerber über Fétis und Eitner bis zum heutigen Tage so unterschiedlich waren oder ganz fehlten, wird zunächst einmal eine genaue Zählung der Werke jeden Genres gegeben. Die chronologische Anordnung wird stilistische Analysen der Werke fördern und erleichtern, die jetzt durch die Nennung der Sammlungen, in denen sie zu finden sind, zugänglich gemacht werden.

Weitere Ausgaben und Manuskripte – möglicherweise auch von noch unbekanntem authentischen Werken – werden auch in Zukunft noch aufgefunden werden; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß sie grundlegende Veränderungen im Aufbau des Verzeichnisses erforderten, sie werden zudem in das Schema integriert werden können.

Abschließend ist zu sagen, daß die einheitliche Numerierung eine genaue und schnelle Identifizierung des zur Diskussion stehenden Materials ermöglicht. Daraus sollte sich ein größerer kritischer Gedankenaustausch ergeben, der einen Weg zu einer Zunahme der Ausgaben und Aufführungen der besten Werke Pleyels öffnen würde.

(Deutsch von E. Wenzke.)

Die Handschriften Franz Liszts aus dem Nachlaß von August Göllerich in Linz

von Wilhelm Jerger, Linz

I

Wie bereits mitgeteilt¹, wurde vor einigen Jahren der weitläufige Nachlaß von August Göllerich² als Depositum in die Bibliothek des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich in Linz eingebracht und mit folgenden vorläufigen Signaturen verzeichnet:

- I. Noten, Nr. 1-31
- II. Handschriften, Nr. 1-12
- III. Briefe, Aufsätze und sonstige Schriften
- IV. Tagebücher August Göllerichs, Nr. 1-14
- V./I. Photographien
- V./II. Photos von Liszt mit Schülern, Bülow, Göllerich usw.
- V./III. Postkarten mit Bruckner-Karikaturen, Aufnahmen von Bruckner-Stätten, Nr. 1-17
- V./IV. Letzte Aufnahmen von Bruckner und 2 Photos von Kitzler, Nr. 1-8
V, 1; VI, 1; VII, 1; VIII, 1; IX, 1; X, 1; XI, 1; XII, 1; XIII, 1; XIV, 1; XV, 1; XVI, 1;
XVII, 1; XVIII, 1; XIX, 1 = Diverse
- VI. Abschriften Göllerichs von Liszt-Werken und Bruchstücke von Manuskripten von Liszt selbst und manchen handschriftlichen Einzeichnungen von Liszt, Nr. 1-52³

Da diese umfassende Materialiensammlung nunmehr aufgelöst wurde, ist es geboten, die ihr zugehörigen Handschriften Franz Liszts hier zu veröffentlichen bzw. zu beschreiben. Zunächst scheint ein Hinweis nötig, der das Eigentumsrecht Göllerichs an Handschriften von Franz Liszt bescheinigt. Wie bekannt, war Göllerich von 1884-1886 nicht nur Schüler, sondern auch Sekretär von Liszt. So gelangten noch zu Liszts Lebzeiten eine Reihe von bedeutsamen Handschriften in den Besitz Göllerichs; ferner nach Liszts Tod durch Liszt nahestehende Persönlichkeiten wie Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein (1819-1887), Marie Fürstin Hohenlohe (1837 bis 1920), eine Tochter der vorigen, Cosima Wagner (1837-1930), Henry Thode (1857-1920).

Göllerich hatte während der drei letzten Lebensjahre Liszts bei diesem eine Vertrauensstellung inne. Er war mit vielen Aufgaben befaßt und betraut und wurde von Liszt, der ihm auch eine Komposition widmete⁴, sehr geschätzt. Über Göllerichs Persönlichkeit, seine Tätigkeit

1 W. Jerger, *August Göllerich. Schüler und Interpret von Franz Liszt* (siehe Anm. 2).

2 Vgl. zu Göllerich: [Palma Pászthory-Erdmann], *August Göllerich, Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten*, Linz 1927. – *In memoriam August Göllerich*, hrsg. von Gisela Göllerich, Linz 1928. – W. Jerger, *August Göllerich, Schüler und Interpret von Franz Liszt*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 26. Jg. 1972, Heft 1/2. – V. W. Jerger, *August Göllerich (1859-1923) – Eine biographische Skizze*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 29. Jg. 1975, Heft 1/2. – W. Jerger, *August Göllerich*, in: *MGG XV*.

3 Aus den aufgeführten Materialien wurden verarbeitet und publiziert: W. Jerger, *Unbekannte Frauenbildnisse aus dem Nachlass von Anton Bruckner*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 27. Jg. 1973, Heft 3/4. – ders., *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 39, Regensburg 1975.

4 *Franz Liszt, Trauervorspiel und Trauermarsch*, hrsg. von A. Göllerich mit Bemerkungen Liszts zum Vortrag, Leipzig 1887. Nach Raabe, *Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet*, in: P. Raabe, *Franz Liszt* (Tutzing 1968), Zweites Buch, S. 258, Nr. 84 August Göllerich gewidmet „Weimar, Sept. 1885.“ Nach Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 145 im Mai 1886.

und seine Verdienste informieren zwei erhaltene Briefe von Cosima Wagner; der erste, wenige Monate nach Liszts Tod an Göllicher gerichtete⁵ sowie ein weiterer aus dem Jahre 1890⁶. Ebenso kenntnisreich ist ein Schreiben von Dr. Carl Gille (1813-1899). Es lautet:

„Allgemeiner Deutscher Musikverein gegründet im Jahre 1859 Unter dem Protectorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen

Der Unterzeichnete langjährige und wohl älteste Freund Dr. Liszts bezeugt andurch mit Freude und aus vollster Ueberzeugung, dass Herr August Göllicher aus Wels in Oesterreich in den Jahren 1884, 1885 und 1886 nicht allein den fortgesetzten Unterricht seines Meisters in Weimar (und in Rom und Pesth) genossen hat, von demselben auch als einer seiner letzten Schüler anerkannt und gewürdigt wurde in Bezug auf sein Talent und eifrigstes Studium.

Mein hierorts tägliches Beisammenseyn mit Dr. Liszt in Weimar, wo ich Herrn Göllicher täglich bey und um ihn und ausserhalb der Unterrichtsstunden antraf, berechtigt mich wohl, wie ich glaube, ganz besonders, ihm die ehrende Anerkenntnis zu bezeugen, [die] Dr. Liszt ihm für sein musikalisches Wissen und Können wie für seine treue Anhänglichkeit zu Theil werden liess bis zu seinem Ableben.

Ich wünsche dem tüchtigen und strebsamen Künstler eine wohlverdiente gute Zukunft!

Jena, am 12 Mai 1890 Geheimer Hof und Justizrat Dr. jur. et phil. Gille Generalsekretär des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Vorstand des hiesigen Akademischen Concert, des akademischen Gesangvereins und der Singacademie.“

Was nun die Vergebung von Eigentum Franz Liszts anbetrifft, so kann hierfür eine Anzahl von Belegen beigebracht werden. Bemerkenswert ist ein Absatz aus einem undatierten Brief Göllicher an Peter Raabe⁷:

„Sehr geehrter Herr Hofkapellmeister!

Von einer Gebirgstour hieher zurückgekehrt, finde ich Ihre Zeilen vor und beeile mich dieselben zu beantworten. Die Manuskripte der beiden ‚Legenden‘ und des Papsthymnus befinden sich in meinem Besitze und hat mir der Meister deren Veröffentlichung anheimgestellt. Den Zeitpunkt dafür halte ich aber noch nicht erschienen. Habe diesbezüglich und wegen der Wünsche des Meisters sowol wie der Fürstin bezüglich seines Nachlasses ausführlich Ihren verewigten Vorgänger Obrist instruiert, der Alles fürs Liszt-Museum aufgezeichnet hat. Aber mich persönlich braucht man bei der Gesamtausgabe ja nicht, obwol ich der Einzige bin, der des Meisters Wille kennt – sonst wären so ungeheuerliche Zusammenstellungen wie die beiden ‚Tasso‘-Stücke nicht passiert –, sondern nur mein Verzeichnis. Hoffe das Vergnügen zu haben, diese Dinge einmal persönlich mit Ihnen zu besprechen und stelle mich Ihnen (!) jederzeit gern zur Verfügung . . .“

Marie Fürstin Hohenlohe⁸ an Göllicher:

„Verehrter Herr, Ihrem Wunsche gemäss übersende ich Ihnen beiliegende Photographien meiner Mutter. Eine Kiste von Meister Liszt befindet sich noch bei meinem Schwager dem Kardinal in Rom – und ich hoffe zuversichtlich, dass die fehlenden Manuskripte, sich darin finden werden. Ich habe sofort geschrieben mit der Bitte sie gründlich zu untersuchen, da mein Schwager nur Kleider darin vermuthete. Täglich erwarte ich Antwort – die sicher befriedigend sein wird.

Mit vorzüglichster Hochachtung Fürstin M Hohenlohe

Wien dem 25 Mai / 87“

⁵ Vollständig abgedruckt in W. Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht*, S. 151.

⁶ Abgedruckt in W. Jerger, *August Göllicher*, S. 44.

⁷ Es handelt sich hier um den Entwurf oder um eine Abschrift des Briefes an Peter Raabe, die sich Göllicher angefertigt hat.

⁸ Marie Fürstin Hohenlohe (1837-1920), Tochter von Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein und Gemahlin von Konstantin Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, dem Obersthofmeister Kaiser Franz Josefs I.

Welcher Art die „*fehlenden Manuskripte*“ waren, konnte nicht festgestellt werden; es haben sich bisher keine weiteren Hinweise ergeben.

Ebensowenig konnte bisher festgestellt werden, um welches „*Andenken*“ es sich handelt, das Cosima Wagner in ihrem Schreiben vom 21. November 1886 – und zwar gleich im ersten Satz – erwähnt⁹: „*Es ist mir eine Freude gewesen, lieber Herr Göllicher, Ihnen das Andenken zu überreichen. . .*“

Auch im Falle von Henry Thode¹⁰, der nach einem Schreiben von Göllicher als Donator ausgewiesen ist, war Näheres nicht zu ergründen. Göllicher schreibt:

„Sehr geehrter Herr, Durch Ihre liebenswürdig[en] Zeilen sehr erfreut sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank für die freundliche Aufmerksamkeit, mit der Sie sich meines Wunsches erinnerten. Die gütige Erfüllung desselben beglückt mich aufs Höchste.

Den Gefühlswert, der sich mir an dieses Andenken vom guten Meister knüpft, vermöchte ich nur dann zu schildern, wenn es mir gelänge, Ihnen in Worten zu sagen, was der Heissgeliebte auch mir gewesen ist! Mögen Sie und Ihre hochverehrte Familie es mir nicht als Unbescheidenheit auslegen, dass ich um dies Erinnerungszeichen an alle Tage, die mir ein gütiges Geschick mit dem Meister verleben zu dürfen gestattete, gebeten habe. . .“

Am 13. September 1886 schrieb Göllicher an Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein¹¹:

„. . . Meister liess mich, da er mich beglückte, alle Seine letzten Clavier-, Gesang- und Orchesterwerke der letzten Zeit schreiben zu dürfen und durch Bezeichnungen druckfertig zu machen, um Pläne einiger Manuskripte betreffend, wissen. Euer Durchlaucht kennen dieselben sicher und ich erlaube mir, diese Bemerkung nur deshalb um Euer Durchlaucht hiebei zu bitten über mich gebieten zu wollen und um die Versicherung auszudrücken, dass ich jederzeit den Befehlen Euer Durchlaucht in bereitwilligster Dankbarkeit zur Verfügung stehe. . .“

Im Nachlaß von August Göllicher befinden sich die folgenden Manuskripte, die hier veröffentlicht bzw. beschrieben werden:

1. Briefe von Franz Liszt an August Göllicher
2. Telegramme von Franz Liszt an verschiedene Persönlichkeiten
3. Aufzeichnungen von Franz Liszt in französischer Sprache
4. Kompositionen von Franz Liszt.

Die oben unter VI. Abschriften Göllicher von Liszt-Werken und Bruchstücke von Manuskripten von Liszt selbst und manchen handschriftlichen Einzeichnungen von Liszt, Nr. 1–52, aufgeführten Materialien werden hier nicht behandelt.

II

1. Briefe von Franz Liszt an August Göllicher

*Gehrter Lieber Göllicher,
Mitte Oktober, erhalten Sie mein Telegramm, aus München
freundschaftlich F. Liszt
24^{ten} Sept: 85 – Weimar*

9 Vgl. Anm. 5.

10 Prof. Henry Thode (1857-1920), in erster Ehe mit Daniela von Bülow (Tochter von Hans und Cosima von Bülow) vermählt (3. Juli 1886 Bayreuth in Anwesenheit von Liszt).

11 Aus einem unveröffentlichten Brief Göllicher an Fürstin Sayn-Wittgenstein.

Lieber Freund
Zur Erinnerung an unsere Mitarbeiterschaft gebrauchen Sie das kleine Tintenzeug welches Ihnen verehrt ergebenst F. Liszt
 26^{ten} Februar, 86. Budapest

[Billet]

Lieber Freund,
komen mit dem Einspäner Pauli, zu mir – ergebenst F. Liszt
Sollten Sie Pauli nicht sogleich zu Hause treffen, so komen Sie etwas später Abends
 [undatiert, sicherlich Februar/März 1886]

Umschlag:

Herrn
August Gölerich
Pianist
hôtel Hungaria,
4^{ten} Stock. *F. Liszt*

2. Telegramme von Franz Liszt

Musikverlag von Schuberth/Felix Strasse – Leipzig
Sind die verlangten Exemplare der Graner Messe an Monsieur Aubry expediert? Die pariser
Aufführung des Werkes soll am 25^{ten} März stattfinden.
 R.p. *Liszt*

Frau Falk¹², rue Van Bree, 16 – Antwerpen
Werde am 16 März in Lüttich eintreffen wenn von dort mir die gehörige Einladung zukommt.
Liszt.

Frau Sophie Menter¹³, hôtel zum Bären, Petersburg
Also wird kommen, Mitte April dankend ergebenst *Liszt*

3. Aufzeichnungen in französischer Sprache

Es handelt sich hier um einen 23 Seiten umfassenden Aufsatz über den Polnischen Tanz. In der Handschrift sind Korrekturen von Liszt selbst, aber ebenso von zweiter Hand (Fürstin Sayn-Wittgenstein) angebracht. Der Aufsatz beginnt wie folgt: „*Le caractère primitif de la Danse Polonaise . . .*“. Auf dem Umschlagblatt findet sich nachstehender Vermerk: „*scheint Manusk. v. Liszt!! übersetzen*“ von August Göllerich. – Auf dem Vorsetzblatt von 2. oder 3. Hand: „*von Liszt u. der Fürstin corrigiert*“.

12 Anna Falk-Mehlig, Schülerin von Liszt.

13 Sophie Menter, Schülerin von Liszt, damals Professorin am Konservatorium in Petersburg. Vgl. *F. Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1866*. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács, Kassel usw. 1966, Kommentar, Brief 597, S. 448.

4. Kompositionen von Franz Liszt

Sign.: II, 1	<i>Die Vätergruft</i> , Kl. A.
II, 2	<i>Die Vätergruft</i> , Part.
II, 3	<i>Franz v. Paula</i> u. <i>Franz v. Assisi</i> , 2 Legenden, Part.
II, 4	<i>Papst-Hymnus</i> , Part.
II, 5	<i>Präludium</i> („ <i>Kirchliches Präludium</i> “) für Orgel
II, 6	„ <i>In domum Domini ibimus</i> “ für Chor u. Bläser, Part.
II, 9	Skizzen (mit Rotstiftvermerk) „ <i>R W Venezia</i> “
II, 10	Titelblatt „ <i>Chöre zu Herders Prometheus</i> “

II, 1

1. Seite: *Die Vätergruft*

10 Seiten, von Liszt paginiert. Nach Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 601 besitzt das Liszt-Museum „*Zwei Urschriften*“. Erschienen 1860, Schlesinger, dann Kahnt. GA: VII, 2.

II, 2

1. Seite: *Die Vätergruft*

16 Seiten, von Liszt paginiert. Besetzung: 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr, 3 Trp, 3 Pos, Timp, Str. Teilweise von zweiter Hand (Göllerich) Ergänzungen „*Trompetten*“ und „*Tenorposaune*“. Umschlag von Göllerich beschriftet: *Die Vätergruft/nach/Uhland/für Baryton mit Orchester/von Franz Liszt/ Comp. Jänner und Februar 86/ I. Aufführung London/ Partitur und Clavier-Auszug.*

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 649, führt eine um 2 Fl. vermehrte Orchesterbesetzung an und teilt mit, daß die Instrumentation 1859 „*beabsichtigt*“ war, „*aber damals nicht ausgeführt*“ wurde. Nach der nämlichen Quelle besitzt die Urschrift Novello, Ewer & Co. Ein Vergleich beider Hss. erst wird den Sachverhalt zu klären imstande sein. Erschienen: Kahnt, Novello, Ewer & Co.

II, 3 [a]

1. Seite: *San Francesco di Paolo*, darunter mit Blaustift *Legendes*

11 Seiten nebst einem Beiblatt, auf dessen erster Seite Änderungen verzeichnet sind. Auf der letzten Seite der Vermerk „*du 23 au 29 Oct. 63*“ und die Buchstabenreihe „*BBBBBB*“¹⁴. Besetzung: Kleine Fl, 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 4 Hr, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Timp, Becken, Str.

II, 3 [b]

1. Seite: *San Francesco d'Assisi*

10 Seiten und ein Blatt. Dieses Blatt enthält Änderungen und Anweisungen sowie neun Takte, davon fünf überschrieben „*Andante Pietoso (Moderato assai)*“ in Partituranordnung von 2. Hand (Göllerich).

Besetzung: 3 Fl, 2 Ob, Corno ingl, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr in F, 2 Hr in E, Harfe, Str.

Auf der letzten Seite folgende Anweisung von der Hand Liszts: „*NB. Dieses Stück soll als Vorspiel des Cantico di San Francesco (Bariton mit Orchester) ‚Altissimo omnipotente buono signore‘ gebraucht werden!!!*“ Daran schließt sich abermals eine Buchstabenreihe, die möglicherweise „*BDBBBdBB*“ lautet¹⁴.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 440: Göllerich besitzt Urschrift. Ungedruckt¹⁵.

14 Die beiden Buchstabenreihen beziehen sich wohl auf Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein, sind allerdings nicht einwandfrei geklärt. – Das Antiquariat J. A. Stargardt, Marburg, das in der Auktion am 2. und 3. Dezember 1975 die Legenden zur Versteigerung brachte, druckt auf S. 204 folgende Version ab: „*Bon Dieu, bénissenz, bénissenz . . . les bons bessons*“ (Vgl. Katalog 606, Kat. Nr. 749, S. 204).

15 Von Felix Mottl existiert eine Bearbeitung der 2. Legende *San Francesco di Paolo* für Orche-

II, 4

1. Seite: *Der Papst Hymnus / (L'hyme du Pape) / (L'ime del Papa) / für grosses Orchester / von F. Liszt. / Partitur.*

8 Seiten. Nach dem Schlußstrich drei Takte (mit roter Tinte) angefügt. Besetzung: 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr in F, 2 Hr in E, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Pauken, Becken u. gr. Tr, Str.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 443: Göllicherich besitzt Urschrift.

II, 5

1. Seite: *Zur Kirche! / Präludium / En français à l'Eglise / Prélude FL / Lento assai. Metronom 72-♩.*

8 Seiten, teilweise von Liszt paginiert. Seite 5 Überschrift: „Zu Kirchliches Präludium / (Prélude d'Eglise) / F. Liszt“.

1. Kolonne Klavierfassung; 2. Kolonne Orgelfassung mit Pedal. Göllicherich hat die Orgelfassung als Beilage in seinem Buch *Franz Liszt* veröffentlicht¹⁶.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 395: Abschrift besitzt Göllicherich. Das kann aber nicht stimmen, da es sich hier eindeutig um die Handschrift Liszts handelt.

II, 6

1. Seite: *In domum Domini ibimus*

6 Seiten, teilweise von Liszt paginiert. 1. System = Sopran, Alt; 2. System = Tenor; 3. System = Baß (Chor einstimmig). Darunter von der Hand Liszts: „*Trompetten, Posaunen, Pauken, Orgel*“. Die Orgelstimme ist in der Partitur nicht ausgeschrieben; Pauken erst von Seite 5 an notiert.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 509: Handschrift besitzt Göllicherich. GA: V, 5

II, 9

1. Seite: *R. W. - / Venezia / Lento assai, Metronom 48 ♩.*

6 Seiten, von Liszt paginiert. Klavier zweihändig. Laut vorläufiger Signatur „Skizze“.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 82: Urschrift besitzt Göllicherich. Erschienen 1927.

II, 10

1. Seite: *Chöre zu Herder's Prometheus*

Ein Blatt, Vorderseite beschrieben mit Rötelstift: *1. Chor der Oceaniden / 2. - der Tritonen / 3. - der Dryaden / 4. - der Schnitter / 5. - der Winzer / 6. - der Unterirdischen / 7. - der Unsichtbaren / 8. - Schlusschor - / F. Liszt.*

Es handelt sich hier um ein Titelblatt zu „*Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus*“. Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 539.

II, 7

Psalm 129. Partitur mit handschriftlichen Änderungsskizzen

Genauer besehen ist es der gedruckte Klavierauszug des 129. Psalms, der viele Ergänzungen, Änderungen, Streichungen etc. von der Hand Liszts enthält. Auf Seite 1 oben der Vermerk: „*Schluss des Oratoriums 'St. Stanislaus'*“. Die Veränderungen in dem Klavierauszug dürften

ster. Sie wurde im 7. Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker am 11. März 1888 unter der Leitung von Hans Richter aufgeführt. Vgl. *Festschrift Wiener Philharmoniker*, hrsg. von W. Jerger, Wien 1942, S. 69 d. Statistik.

16 A. Göllicherich, *Franz Liszt*, Berlin 1908.

in den letzten Monaten vor Liszts Tod erfolgt sein, worauf eine Stelle aus Göllicherichs *Franz Liszt*, S. 173, hinweist. Göllicherich berichtet dort: „Am Pfingstsonntage [13. Juni 1886] kam der Verleger *Kahnt* aus Leipzig, dem ich ein auf Wunsch des Meisters verfasstes Verzeichnis der liturgischen Intonationen überreichte“ . . . „Außerdem erhielt Kahnt an diesem Tage zur Veröffentlichung eine Variante des Liedes: ‚Drei Zigeuner‘ . . . und die beiden Schlusstücke des Oratoriums ‚Stanislaus‘: den 129. Psalm für Bariton, Männerchor und Orgel: ‚Aus der Tiefe rufe ich zu dir, o Herr!‘ –, sowie den gemischten Chor mit Baritonsolo und Orchester: ‚Salve Polonia‘, welches Stück ich, wie alle letzten Arbeiten des Meisters entziffern und für den Druck fertigstellen durfte.“¹⁷ Der 1883 erschienene Klavierauszug¹⁸, den Liszt als „Arbeitsexemplar“ für eine neuerliche Überarbeitung benutzte, dürfte in den Besitz Göllicherichs übergegangen sein. Die Neufassung wurde nicht veröffentlicht.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 492.

Es konnte hier nicht die Aufgabe sein, eine Übersetzung der Aufzeichnungen Franz Liszts in französischer Sprache zu bieten. Sowohl eine Übersetzung wie insbesondere die wissenschaftliche Verarbeitung des Textes muß einer entsprechenden Untersuchung vorbehalten bleiben. Ebenso ist es Aufgabe einer weiteren Arbeit, die teilweise schwierig zu lesenden Autographen (z. B. die Legenden), die ein exzellentes Schriftbild offenbaren, zu entziffern und für eine einwandfreie Übertragung zu sorgen.

Hier hat es sich nur darum gehandelt, die Bestände Franz Liszts in August Göllicherichs Nachlaß, der, wie bereits eingangs erwähnt, aufgelöst wurde, im Rahmen dieses kleinen Aufsatzes festzuhalten. Das sind die unter den vorläufigen Signaturen: II. Handschriften 1-12, III. Briefe, Aufsätze und sonstige Schriften, 21. Konvolut, 1, aufgeführten Autographen.

Die vollständige Bearbeitung der hier verzeichneten Autographen wird daher – soweit diese überhaupt der Forschung zugänglich sein werden – im Rahmen von Spezialarbeiten erfolgen müssen.

17 Vgl. Anm. 11.

18 *Psalm 129/De profundis clamavi/ „Aus der Tiefe rufe ich“/ f. Eine Bass- oder Altstimme/ und / Pianoforte- oder Orgelbegleitung/ componirt von /Franz Liszt / Eigentum des Verlegers für alle Länder / Leipzig, C. F. Kahnt [o. J.] (Raabe, a. a. O., S. 143 f).*

Ein Menuett bei Johann Mattheson

von Ernst Apfel, Saarbrücken

Beim hier gemeinten Menuett handelt es sich um das bereits öfter besprochene, das Johann Mattheson in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737¹, Seite 109 f., und in seinem *Vollkommenen Capellmeister*, ebda. 1739², Seite 224 f., bringt und bespricht, und das z. B. auch Theodor Wihmayer in seiner *Musikalischen Rhythmik und Metrik*, Magdeburg (1917), Seite 29, bringt, und von dem Carl Dahlhaus im Artikel *Melodie, C. Melodielehre hist.*, MGG 9, Spalte 37, die ersten acht Takte als Beispiel wiedergibt³.

Minuetta

Da Capo.

Die notenschriftliche Wiedergabe der Oberstimmenmelodie des Menuetts ist offenbar an beiden Stellen bei Mattheson ungenau, denn im *Kern melodischer Wissenschaft* fehlt am Schluß der Doppelstrich und das dem zu Anfang des zweiten Achttakters entsprechende Wiederholungszeichen, im *Vollkommenen Capellmeister* ist zwar der Doppelstrich am Schluß des Menuetts vorhanden, aber sowohl am Anfang als auch am Schluß des zweiten Achttakters fehlt das Wiederholungszeichen.

Aber auch die Zeichensetzung und Umschreibung des ganzen Stückes im *Kern melodischer Wissenschaft*, Kap. VI, § 52, und im *Vollkommenen Capellmeister*, Kap. XIII, § 83, widersprechen einander – *Kern melodischer Wissenschaft* (in moderner Wiedergabe ohne Hervorhebungen): „Das ist nun ein ganzer musikalischer Paragraph oder Zusammensatz von 16 Takten, aus welchen 48 werden: dieser besteht aus zwei Perioden oder Sätzen, die sich (gleich den folgenden Einschnitten) durch die Wiederholungen um zwei Drittel vermehren und unter den Schlußnoten mit Punkten (· ·) vermerkt sind“; *Vollkommener Capellmeister*: „Das ist nun ein ganzer melodischer Zusammensatz (Paragraph) von 16 Takten, aus welchen 48 werden, wenn man sie

1 Untertitel: *Bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grundlehren der musikalischen Setzkunst oder Composition, als ein Vorläufer des vollkommenen Capellmeisters.*

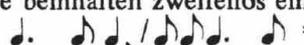
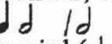
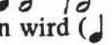
2 Untertitel: *Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson.*

3 Es mag noch weitere Wiedergaben geben, die ich aber hier nicht eigens aufsuchen und aufzählen will. Das hier gegebene Notenbeispiel ist aus Joh. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 109/110 entnommen.

vollends zu Ende bringt. Dieser Zusammensatz besteht aus zwei einfachen Sätzen oder Perioden, die sich, gleich den folgenden Einschnitten, durch die Wiederholung, um ein Drittel des Ganzen vermehren, und unter ihren Schlußnoten mit drei Punkten (' . ') vermerkt sind; die gänzliche Endigung aber, als der letzte Punkt, mit dem Zeichen .

Bezeichnet man die beiden Achtakter, aus denen das Stück besteht, als a und b, so lautet ihre Folge nach dem *Kern melodischer Wissenschaft* a a b b a b = 48 Takte. Nach dem *Vollkommenen Capellmeister* soll das Menuett nach der Wiederkehr des ersten Achtaktters schließen, wie es auch seiner Modulationsordnung entspricht: a steht eindeutig ganz in der Grundtonart h-moll des Stückes, b geht von D-dur über A-dur nach D-dur zurück. Nach der notenschriftlichen Wiedergabe wäre die Folge der Perioden a a b a a = 40 Takte, nach der Angabe Matthesons aber, daß es insgesamt 48 Takte sein müssen, könnte man als Folge der Perioden annehmen a a b a b a.

Die interne Gliederung des Menuetts ist nach den weiteren Beschreibungen a. a. O. folgende: Das Kolon bzw. die beiden Kola bezeichnen die Schlüsse der beiden achttaktigen Perioden oder Sätze; die Semikola (Strichpunkte) teilen die beiden achttaktigen Perioden oder Sätze in je zweimal vier Takte; der durch Kreuze angegebene „geometrische Verhalt“ bezeichnet nochmals jeweils die gleichen Viertakter⁴; die Kommata teilen die drei ersten viertaktigen Semikola in je zwei Takte; Sterne zur Bezeichnung der Emphasis unter dem ersten und fünften Taktstrich (der ersten Note des zweiten und sechsten Taktes?) der ersten Periode bzw. des ersten Satzes (von jetzt an immer als Periode bezeichnet) betonen den zweiten und sechsten Takt und teilen damit den ersten und dritten Zweitakter derselben in Einzeltakte, der entsprechende Stern unter dem letzten Viertel des dritten Taktes der zweiten Periode im *Kern melodischer Wissenschaft* betont dieselbe und teilt wohl auch den ersten Viertakter bzw. zweiten Zweitakter derselben in 3 + 1 bzw. 1 + 1 Takte.

Aber so bemerkenswert schon diese Differenzen bzw. Diskrepanzen sind – sie sind nicht der Hauptgegenstand des vorliegenden Kleinen Beitrags, sondern die internen metrischen (rhythmischen) Probleme des Stückes, nämlich folgende: Der dritt- und vorletzte Takt der ersten achttaktigen Periode beinhalten zweifellos eine Hemiole, eine Umkehrung von zwei 3/4-Takten in einen 3/2-Takt: . Nimmt man diese Hemiole ernst, so wird der zweite Viertakter, das zweite halbe Glied, der ersten Periode entgegen der Kommasetzung in 1 + 2 + 1 Takte geteilt. Aber nicht nur dies, sondern sie widerspricht zugleich der musikalisch-inhaltlichen, nämlich melodischen Korrespondenz der Takte 5 und 6 mit den Takten 1 und 2, die ja nach Mattheson zusammengehören, obwohl sie inhaltlich den Gegenrhythmus  ausprägen, der allerdings aufgrund der Hemiole in den Takten 6 und 7 aufgehoben wird ().⁵

4 Er verdoppelt bereits die für Semikola bzw. Perioden gegebenen Zeichen, soll aber wohl die Gleichwertigkeit der Viertakter gegenüber den wertenden oder gewichtenden Zeichen für jene aufheben oder abmildern.

5 Mattheson führt im *Kern melodischer Wissenschaft* im selben § und im *Vollkommenen Capellmeister* in § 84 aus, daß die Rhythmen oder Klangfüße der Takte 1 und 2 in den Takten 5 und 6 wiederkehren und man die der Takte 9 und 10 in den Takten 11 und 12 bzw. der Takte 1 und 2 in den Takten 3 und 4 der zweiten Periode gerne wieder hört, woraus die „arithmetische Gleichförmigkeit“ erwachse. Im ersten Fall lassen sich jedoch wegen der Hemiole in den Takten 6 und 7 die Takte 5 und 6 nicht so klar von T. 7 trennen wie die Takte 1 und 2 von den Takten 3 und 4, und inhaltlich-melodisch entsprechen einander nur die Takte 1 und 5 sowie die Anfänge der Takte 2 und 6. Im zweiten Falle ist die rhythmisch-metrische Entsprechung zwar vollkommen, die inhaltlich-melodische Folge der Takte aber ist etwa a' a' b, so daß von daher gesehen Einzeltakte vorliegen. Ob die „rhythmische Gleichförmigkeit“ oder die melodisch-inhaltliche Formation der Takte entscheidend ist, bleibt aber m. E. offen. – Die rhythmisch-metrische Formation  (Kürze – Länge, betont – unbetont – Jambus) in den Takten 1 und 5 erscheint uns heute für sich allein stehend und vor allem fortgesetzt wiederholt als nur schwer realisierbar, auffaßbar und verständlich, ja sogar als eine Art Wider-

Trägt man von der hemiolischen Doppel- oder Zweitaktgruppe der Takte 6 und 7 an nach vorn jeweils zwei Takte ab, so kommen Takte zusammen, die auch nach Mattheson nicht zusammengehören, welche Gruppierung aber wenigstens bei T. 2 der Emphasis-Angabe bei Mattheson entspricht. Insgesamt bleiben nur folgende Gliederungsmöglichkeiten der ersten Periode von vorn: entweder $1 + 3 + 1 + 2 + 1$ Takte, wobei der Dreitakter von T. 2-4 aus $1 + 2$ oder $2 + 1$ Takten zusammengesetzt sein könnte, oder $2 \times 2 + 1 + 2 + 1$.

Der allein stehenbleibende Schlußtakt 8 der ersten Periode führt aber das Problem weiter zur zweiten Periode. In dieser schließen sich aus inhaltlich-melodischen Gründen (Mehrstimmigkeit in der Linie: Oberstimme *fis'' e'' d'' cis'' d''*, Unterstimme *h' a' g' fis' e*) die Takte 5-7 zusammen, wodurch ebenfalls der letzte Takt, der Schlußtakt der zweiten Periode isoliert wird.

Der Zusammenschluß der Takte 5-7 aus inhaltlich-melodischen Gründen läßt die Frage aufkommen, wo in der zweiten Periode die Zäsur ihrer beiden Semikola liegt. Mattheson nimmt offenbar den Schluß des ersten Viertakters bzw. Semikolons der zweiten Periode im *a* des vierten Taktes an, was auch dem eindeutig vorliegenden *D*-dur der zweiten Periode und vor allem von dessen erstem Viertakter bzw. Semikolon entspricht bzw. entspräche; – entspräche, denn die Zäsur scheint nicht eindeutig zu sein⁶: das *h*-moll der ersten Periode klingt in der zweiten Periode und besonders in deren T. 3 sowie in der Wendung *h-a-h-fis* in T. 4/5 (trotz fehlenden Subsemitoniums *ais* – es handelt sich sozusagen um eine phrygische Wendung oder Version einer Art Klausel) stark nach. So könnte die Zäsur auch nach dem ersten Viertel *h* in T. 5 oder weniger wahrscheinlich nach dem zweiten Viertel *h* in T. 4 liegen.

Ist das dritte Viertel *a* in T. 4 die Schlußnote des ersten Viertakters bzw. Semikolons der zweiten Periode, so besteht dieselbe aufgrund der inneren melodischen Zusammenfassung der Takte 5-7 durch Mehrstimmigkeit in der Linie, die den Schlußtakt dieser zweiten Periode isoliert, aus $4 + 3 + 1$ Takten, der Viertakter aus 2×2 Takten bestehend. Dabei wäre aber noch nicht der aufgrund der Hemiole in den Takten 6 und 7 der ersten Periode alleingebliene Schlußtakt derselben berücksichtigt.

Berücksichtigt man denselben im Hinblick auf die zweite Periode (denn seine punktierte halbe Note *h* darf ja erst ganz am Schluß des Menuetts endgültig schließen), so könnte von der ersten zur zweiten Periode ein Fünftakter aus $2 + 1 + 2$ Takten vorliegen⁷. Tonartlich wird man

spruch in sich. Wir können sie uns eher oder sogar nur als zweiten Teil oder Takt, als eine Art Antwort oder Widerpart der rhythmisch-metrischen Formation $\left| \begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right|$ vorstellen. Seit wann dem so ist, ist offenbar noch nicht erforscht oder festgestellt. Im Mittelalter scheint die erste rhythmisch-metrische Formation auch für sich allein stehend und fortgesetzt wiederholt aufgefaßt, verstanden und realisiert worden zu sein (2. Modus, der von der Forschung allerdings teilweise als auftaktiger 1. Modus erklärt wird).

6 Zu dieser Auffassung kamen auch die Teilnehmer an dem unter meiner Verantwortung von meinem Schüler B. Morbach durchgeführten Seminar über *Das Menuett und die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, von dem die Anregung zum vorliegenden Kleinen Beitrag ausging, in dem aber nur die Beschreibung des Menuetts von bzw. bei Mattheson behandelt und auf die meinen Ausführungen zugrundeliegenden Tatsachen und Probleme hingewiesen wurde.

7 $1 + 2 \times 2$ Takte würden ja den Schlußtakt der ersten Periode wieder isolieren, obwohl es der rhythmischen Gleichförmigkeit (entsprechend der „arithmetischen Gleichförmigkeit“ bei Mattheson) der Takte 9 und 10 sowie 11 und 12 bzw. 1 und 2 sowie 3 und 4 der zweiten Periode entspräche, doch sind die genannten Takte inhaltlich-melodisch Einzeltakte und tonlich entsprechen einander eher die Takte 9 und 10 (sowie 11) bzw. 1 und 2 (sowie 3) der zweiten Periode, so daß die Takte 9 und 10 bzw. 1 und 2 der zweiten Periode rhythmisch-metrisch wohl eher voneinander zu trennen sind. – Nach allen mir bekannten metrischen Theorien gehören Schlußtakte unmittelbar zu metrischen Einheiten (nach einfacher Taktzählung in Einheiten von 4 oder 8 Takten finden Schlüsse im vierten oder achten Takt statt; bei Riemann ist dasselbe aufgrund seiner auftaktigen Auffassung auch der höheren metrischen Einheiten noch mehr der Fall; bei Wiehmayer schließt die abtaktige Phrase mit den Klangfüßen 3 und 4, bei höheren metrischen Einheiten verhält es sich entsprechend). Nach meiner metrischen Theorie

den isolierten Schlußtakt der ersten Periode allerdings trotz des in *h*-moll durchaus naheliegenden Quartschritts *h-fis* nicht zum Anfang der zweiten Periode herüberziehen dürfen, denn besonders dieser prägt gegenüber dem *h*-moll der ersten Periode zu deutlich die Paralleltonart *D*-dur aus.

Das Herüberziehen der nach unseren Beobachtungen isolierten Schlußakte der beiden Perioden zu ihren jeweiligen Anfangstakten bei ihrer Wiederholung bzw. Anfangstakten der jeweils folgenden Periode bei ihrer Folge und ihre entsprechende Zusammengruppierung mit denselben dabei mag absurd erscheinen, aber das Stück darf ja erst ganz am Schluß wirklich ganz schließen, und immerhin setzt Mattheson die Emphasis-Sterne in der ersten Periode entsprechend und in der zweiten Periode nicht gerade im Gegensatz dazu. Dies wird bei der Frage des Taktgewichts noch eine große Rolle spielen.

Sieht man den Schluß des ersten Semikolons der zweiten Periode im ersten Viertel *h* des fünften Taktes, so wäre jene in $5 + 3$ bzw. unter Mißachtung der vorher aufgrund ihrer inneren melodischen Beschaffenheit festgestellten, behaupteten oder wenigstens vermuteten Zusammengehörigkeit der Takte 5-7 in $5 + 2 + 1$ Takte zu gliedern, der Fünftakter aus $1 + 2 \times 2$ bestehend⁸. So könnte die Taktgruppierung der zweiten Periode bei Annahme des Schlusses ihres ersten Teils (Semikolons – von Viertakter könnte man in diesem Fall nicht sprechen) zu Anfang des fünften Taktes wie folgt lauten: $2 + 3 + 2 + 1$.

Betrachtete man aber den hypothetischen Schluß dieses ersten Teils (Semikolons) zu Anfang des fünften Taktes der zweiten Periode zugleich als Neubeginn ihres zweiten Teils (Semikolons), so würde die Gruppierung lauten: $2 \times 2 + 3 + 1$. Dabei wäre aber noch nicht der allein gebliebene Schlußtakt der ersten Periode berücksichtigt. Bezieht man denselben mit ein, so könnte die Gruppierung einschließlich jenes Taktes wie folgt lauten: $4 \times 2 + 1$, wobei über das angenommene Schluß-*h* des ersten Teils (Semikolons) der zweiten Periode hinweggegangen würde.

Berücksichtigt man den Schlußtakt der ersten Periode und betrachtet das *h* zu Anfang von T. 5 der zweiten Periode zugleich als Anfang des folgenden Semikolons, Vier- bzw. Dreitaktters + Schlußtakt, so könnte die Taktgruppierung lauten: 5 (aus $3 + 2$)⁹ + 4 (aus $3 + 1$). Oder man muß den durch die erwähnte Hemiole in T. 6 und 7 der ersten Periode isolierten Schlußtakt derselben für sich allein stehen lassen.

Betrachtete man aber entgegen der Wahrscheinlichkeit das zweite Viertel *h* in T. 4 der zweiten Periode als Schluß ihres ersten Semikolons bzw. Viertaktters, wie er in diesem Falle vorliegt, so ergäbe sich ohne den isolierten Schlußtakt der ersten Periode die Gliederung $4 + 3 + 1$, der Viertakter aus 2×2 Takten bestehend, mit dem isolierten Schlußtakt der ersten Periode $5 + 3 + 1$, der Fünftakter aus $2 \times 2 + 1$ bestehend¹⁰. Soweit die Frage der Taktgruppierungen.

Auf die Frage der Taktgewichte möchte ich hier nur noch generell eingehen: Schwer kann je nach Auffassung der erste oder letzte Takt oder der erste und letzte Takt eines Abschnitts sein. Die Annahme, daß der erste und letzte Takt einer Taktgruppe schwer sei, schließt bei acht- und viertaktigen Einheiten das Alternieren von schweren und leichten Takten schon aus rein numerischen Gründen aus¹¹.

und Auffassung beginnen die m. E. grundlegenden, metrisch prinzipiell abtaktigen (schwer – leicht), Doppeltaktgruppen meistens mit dem zweiten Takt einer höheren metrischen Einheit, so daß z. B. bei der achttaktigen Periode erster und letzter Takt allein stehen. Erster und letzter Takt höherer metrischer Einheiten ergänzen einander zu Doppeltaktgruppen. Der Schwierigkeit entsprechender Auffassung steht meiner Meinung nach die Evidenz der Doppeltaktgruppe im Sinne der Taktfolge schwer – leicht gegenüber.

8 Zu den Takten 1 und 2 der zweiten Periode s. o.

9 Die Gliederung des Fünftaktters in $2 \times 2 + 1$ wäre oder ist unwahrscheinlich.

10 Die Gruppierung $1 + 2 \times 2$ würde den Schlußtakt der ersten Periode wieder isolieren.

11 Zu dieser Ansicht neigen neuerdings A. Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, z. B. S. 26/27, und E. Schwarmath, *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 17, Tutzing 1969, Einleitung S. 7 ff., besonders S. 10 f.

In der Zwei- oder Doppeltaktgruppe könnten theoretisch zwar beide Takte leicht oder schwer sein, aber es ist unwahrscheinlich. Und je stärker sich die Zwei- oder Doppeltaktgruppe in einer Musik oder einem Musikstück ausprägt, je näher wird ein Alternieren von schweren und leichten Takten bzw. umgekehrt liegen bzw. je mehr wird es sich zeigen.

Mattheson trägt in seinem Menuett außer in den vier letzten Takten der zweiten Periode von vorn jeweils Zwei- oder Doppeltaktgruppen ab. Für seine Gruppierung spricht in der ersten Periode des Menuetts die inhaltliche Korrespondenz der Takte 1/2 und 5/6 sowie in den vier ersten Takten der zweiten Periode das rhythmisch-metrische Gefühl.

Als dagegen sprechend habe ich anfangs auf die Hemiolenbildung in den Takten 6 und 7 der ersten Periode, die den Schlußtakt derselben mit seiner punktierten halben Note isoliert, und auf den inneren melodischen Zusammenhang der Takte 5-7 der zweiten Periode hingewiesen, die ebenfalls den Schlußtakt derselben mit seiner punktierten halben Note isoliert. Ich habe außerdem auf die inhaltliche Übereinstimmung der beiden ersten Takte der zweiten Periode aufmerksam gemacht, die die beiden Takte eher trennt als zusammenfügt.

Dagegen scheint mir auch die Emphasis-Bezeichnung bei Mattheson zu sprechen (s. o.). Noch mehr dagegen scheint mir aber die Tatsache zu sprechen, daß bei der Zweier- oder Doppeltaktgruppierung nach Mattheson nicht nur die beiden achttaktigen Perioden, sondern auch alle viertaktigen Semikola fallend schließen (s. o.).

Manche dieser Tatsachen sprechen für eine Taktgruppierung wie folgt¹²:

$$\overbrace{1 + 3 \times 2 + 1}^{://()} + \overbrace{1 + 3 \times 2 + 1}^{()//},$$

metrisch nach Taktgewichten wie folgt (1 = schwerer, 2 = leichter Takt): 2 1 2 1 2 1 2 1 ://(:) 2 1 2 1 2 1 2 1 (:)// – die Schlußakte beider Perioden und aller Semikola nach Mattheson sind schwer, die Anfangstakte beider Perioden, aller Semikola und Zwei- oder Doppeltaktgruppen nach Mattheson sind leicht. Jedoch sehe ich auch die Problematik dieses Deutungsversuches, obwohl derselbe die meisten dargelegten Probleme aufhebt. So scheint die musikalische Metrik als Aufgabe der der Quadratur des Kreises zu entsprechen.

Die Frage der wechselnden Bedeutung des letzten Taktes der ersten bzw. zweiten Periode, je nachdem, wo das Menuett endgültig schließen soll (wohl nach der ersten Periode –s. o.), als nur vorübergehender Schluß bei Wiederholung und endgültiger letzter Schluß, führt hinüber zum Problem der Form, das für sich untersucht werden sollte. Die Frage bzw. Tatsache der wechselnden Bedeutung des Schlusses als vorübergehender und endgültiger zeigt jedenfalls, daß sich die hier gezeigten Probleme der musikalischen Rhythmik und Metrik bis in den Bereich der musikalischen Form (als Beschaffenheit wie als Anlage) fortsetzen.

12 S. E. Apfel und C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Musikwissenschaftliche Schriften 1/I und II, München 1974, besonders Kap. 5, *Versuch eines eigenen Ansatzes zu einer Theorie der musikalischen Rhythmik und Metrik*, S. 84-130. – Man könnte meine Theorie wie folgt kurz zusammenfassen (mit aller Problematik solcher kurzen Zusammenfassungen): Die entscheidende rhythmisch-metrische Einheit ist die Zwei- oder Doppeltaktgruppe. Die Zwei- oder Doppeltaktgruppen erstrecken sich im allgemeinen vom Anfang des schweren, antwortenden Taktes bis zum Schluß des leichten, aufstellenden (fragenden) Taktes nach dem System der musikalischen Rhythmik und Metrik von H. Riemann. Wie man als Anfänger im praktischen Musikunterricht innerhalb der abgestrichenen Takte je nach der Zahl der darin enthaltenen Zählheiten von deren Anfang bis zu ihrem Schluß zählt, so zählt man vom Anfang der Zwei- oder Doppeltaktgruppen an im allgemeinen die in denselben enthaltenen Zähl-, Schlag- oder Grundzeiten bzw. Klangfüße bis vor die schwere Zähl-, Schlag- oder Grundzeit des nächsten schweren Taktes nach Riemann. In einzelnen Fällen ergeben sich Abweichungen von der Bestimmung der schweren Takte nach Riemann. Der Zusammenhang bzw. die Gruppierung der Zwei- oder Doppeltaktgruppen hängt sehr von der innermusikalischen Gestaltung ab. Die Schwere der schweren Takte mehrerer Zwei- oder Doppeltaktgruppen nacheinander nimmt bei ihrer weiteren Zusammengruppierung zu Halbsätzen, Sechstaktern und Perioden eher ab als zu. Es handelt sich um eine Kombination der Systeme von H. Riemann und Th. Wiehmayer.

Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts Eine Duplik

von Carl Dahlhaus, Berlin

Das Ausmaß, in dem die Musiktheorie einer Epoche als entscheidendes Wort über deren kompositorische Praxis gelten darf, steht nicht a priori fest. So naiv es wäre, sich ausschließlich auf das eigene musikalische Urteil zu stützen, ein Urteil, das nicht unbefangen, sondern durch die Kategorien und Prämissen der Gegenwart geprägt ist, so dogmatisch wäre es andererseits, sich die Theoreme eines vergangenen Zeitalters, von dem wir durch Traditionsbrüche getrennt sind, diskussionslos zu eigen zu machen und auf das Recht zum Widerspruch zu verzichten. Musiktheorie ist ein Resultat aus unmittelbarer Erfahrung, lebendigen oder toten Traditionsbeständen, Systemzwang oder Systematisierungseifer, literarischen Gattungsnormen und philosophisch-wissenschaftlichen Denkgewohnheiten. Als Quelle bedarf sie nicht bloßer Darstellung, sondern ist der Kritik unterworfen.

Auch Bernhard Meier, der in seinem Buch über *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt* (Utrecht 1974) zu einem strengen Historismus neigt und dessen historisches Gewissen sich offenbar erst beruhigt fühlt, wenn in der Vergangenheit alles ganz anders erscheint, als es in der Gegenwart ist, sieht sich manchmal gezwungen, an der Triftigkeit von Theoremen zu zweifeln, weil sie mit Tatsachen, die sich von den Noten ablesen lassen, unvereinbar sind. Bei dem Gegenstand aber, über den Meier und ich in eine Kontroverse geraten sind, ist eine Entscheidung schwierig, da es sich nicht um das Demonstrieren greifbarer Phänomene, sondern um die Beurteilung von deren Sinn handelt. Strittig ist, ob in der mehrstimmigen Musik des späteren 16. Jahrhunderts die Differenzierung der Modi in eine authentische und eine plagale Form wesentlich ist oder nicht. Meier beharrt auf der tiefgreifenden Bedeutung des Unterschieds zwischen authentisch und plagal, die von mir – in einer Auseinandersetzung mit einem früheren Aufsatz von Meier – geleugnet worden ist (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, S. 181-185). Die Verständigung über einige Fakten fällt allerdings leicht: Daß von manchen Theoretikern und Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts die Modi mehrstimmiger Sätze als authentisch oder plagal klassifiziert worden sind und daß man immer dann, wenn sich Tenor und Sopran in der authentischen, Baß und Alt dagegen in der plagalen Oktave bewegen (oder umgekehrt), den Tenormodus – unter der Voraussetzung, daß der Tenor als Hauptstimme gilt – zum Gesamtmodus erklären kann, ist unbestreitbar. (Wenn Meier mir – S. 70 – „ungenügende Quellenkenntnis“ vorwirft, verfehlt er um des rhetorischen Effekts willen – natürlich kennt er als Spezialist mehr Quellen – den springenden Punkt der Diskussion: Er vermißt die Kenntnis der Quellen, wo deren Anerkennung verweigert wird.) Problematisch ist nicht, ob eine Differenzierung in authentische und plagale Modi auf Grund des Ambitusschemas und des Tenorprinzips möglich, sondern ob sie sinnvoll ist. Und meine Behauptung, daß sie es nicht sei, stützte sich – vielleicht nicht deutlich genug – auf vier Argumente.

Erstens war das Tenorprinzip, die Vorstellung vom Vorrang des Tenors, die aus dem Cantus-firmus-Satz stammte, in einer Epoche, in der die Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen vorherrschte, kompositorisch veraltet, also in der Theorie ein toter Traditionsbestand (und zwar auch dann, wenn manche Komponisten an ihm festhielten: der Gedanke drang nicht ins Phänomen, sondern blieb überschüssige Intention). Zweitens darf man, da die Praxis eine Hierarchie der Stimmen kaum kannte, von einem „authentisch-plagalen Gesamtmodus“ sprechen, der die authentische Variante zusammen mit der plagalen (die eine im Tenor und Sopran, die andere im Baß und Alt) in sich begreift. Drittens glaubte ich bei Aron und Zarlino Spuren der Einsicht zu entdecken, daß die Differenzierung in authentische und plagale Modi auf Voraussetzungen beruhte, die im 16. Jahrhundert aufgehoben oder zu geringen Resten geschrumpft waren. (Daß Zarlino dennoch authentische von plagalen Tonsätzen unterscheidet, ist mir nicht entgangen: Ich sprach deshalb – S. 181 – von „Relikten des Alten“ neben „Beobachtungen

des Neuen“.) Viertens zeigte sich bei einer Analyse der phrygischen Offertorien von Palestrina, daß die Merkmale, die einen Modus als authentisch oder plagal charakterisieren sollen – der Tenorambitus, der Vorrang der authentischen oder plagalen Repercussa als Klauselstufe und die authentische oder plagale Oktavteilung durch Anfangsimitationen mit tonaler Themenbeantwortung – ungenügend miteinander korrelieren.

Daß die Passagen, in denen sich Meier mit meiner These vom „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ auseinandersetzt, die Antwort auf eine Kritik an einem früheren Aufsatz von Meier sind, ist aus der Darstellung in Meiers Buch kaum ersichtlich. Ein unbefangener Leser muß glauben, daß die Menge der Vorwürfe, die Meier gegen mich erhebt, und die Schärfe des Tons, den er manchmal anschlägt, auf bloßer Entrüstung über die Unwissenheit beruhen, durch die ich mich von anderen Historikern, die sich mit der Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts befaßt haben, zu meinem Unglück unterscheide. (Siegfried Hermelinks Thesen, die gleichfalls von Meiers Überzeugungen schroff abweichen, bleiben, statt angegriffen zu werden, einfach unberücksichtigt, und zwar offenbar, weil Hermelink seinerseits auf eine Diskussion mit Meier verzichtet hatte.) Daß Meier, ohne es jedoch zu sagen, eine Replik geschrieben hat, verrät die Geiztheit, mit der er Belangloses polemisch pointiert.

Daß ich Gallus Dressler, wie Meier mir vorwirft (S. 418, Anm. 37), „*aus zweiter Hand*“ zitiert habe, dürfte insofern verzeihlich sein, als ich über den Gegenstand unserer Kontroverse nicht vierhundert, sondern vier Seiten geschrieben habe, und zwar in einem Kontext, in dem die Musiktheorie eines Jahrtausends, nicht eines Jahrhunderts, zu berücksichtigen war. – Der Aufsatz von Arnold Schmitz über *Die Kadenz als ornamentum musicae*, den Meier in dem von mir verfaßten Artikel *Kadenz* im Riemann-Lexikon (Sachteil) vermißt (S. 423, Anm. 31), ist im Artikel *Klausel* zitiert, wohin er – trotz des Stichworts „*Kadenz*“ im Titel – wegen seiner Thematik gehört. – Der Vorwurf, daß ich bei der Interpretation eines Zarlıno-Zitats den „*ottavo Modo*“ als „*authentisch*“ und den „*undecimo Modo*“ als „*plagal*“ bezeichnet hätte (S. 424, Anm. 45), ist untriftig: Ich habe mich nicht in der Nomenklatur geirrt, sondern bei Zarlıno eine schiefe Darstellung des von ihm eigentlich Gemeinten vermutet. – Warum ich, wie Meier postuliert (S. 439, Anm. 16a), bei der Erörterung der verschiedenen Funktionen der phrygischen Klausel – als modaler Ganzschluß und tonaler Halbschluß – den „*wortausdeutenden Charakter*“ des als Beispiel zitierten Satzes von Andrea Gabrieli berücksichtigen sollte, bleibt unerfindlich. (Den Widerspruch, daß ich mich in einen Streit über Nichtigkeiten einlassen mußte, um sinnfällig zu machen, daß er müßig ist, kann ich nicht vermeiden.)

Die Schwierigkeiten, in die man bei dem Versuch gerät, Ambitusschema und Anfangsimitation sinnvoll aufeinander zu beziehen, sind an einem Beispiel demonstrierbar, das Meier (S. 62-64) aus Pietro Pontios *Dialogo* (1595) zitiert. Es handelt sich um einen zwei- bzw. vierstimmigen Satz, in dem die Tonfolge *g-b-a-b-c'-d'* durch *d-f-e-f-g-a* real imitiert wird. Nach Pontio steht der Satz im „*primo Tuono*“ (authentisch *g-dorisch* im *b*-System), wenn Sopran und/oder Tenor die Tonfolge *g-b-a-b-c'-d'* vortragen, dagegen im „*secondo Tuono*“ (plagal *g-dorisch*), wenn sie die Tonfolge *d-f-e-f-g-a* übernehmen. (Ob sie als Dux oder Comes erscheinen, ist irrelevant). Mit anderen Worten: Die Tonfolge *d-f-e-f-g-a*, die man bei genereller *b*-Vorzeichnung (Glareans Tonartensystem vorausgesetzt) als „*äolisch*“ klassifizieren würde, soll den „*secondo Tuono*“ (plagal *g-dorisch*) repräsentieren, obwohl sie dessen Oktavgliederung (*d-g-d'*) durchkreuzt und obwohl der Tenor erst als zweite Stimme, als Comes, einsetzt. Daß der Modus *g-dorisch* ist und der Tenor sich in dem Ambitus *d-d'* bewegt, genügt nach Pontio – der Meiers Kronzeuge ist –, um ein plagales *g-Dorisch* zu konstituieren.

Es dürfte jedoch erlaubt sein, an der Vernünftigkeit von Pontios Konstruktion zu zweifeln, ohne daß man darum „*unhistorischen*“ Denkens verdächtigt würde: Daß die Hypothese von einem Zeitgenossen Palestrinas und Lassos stammt, sollte nicht daran hindern, sie als die Absurdität zu erkennen, die sie ist. Das Urteil über Pontios Theorem aber ist ausschlaggebend in der Kontroverse zwischen Meier und mir. Ich war davon ausgegangen (S. 181), daß in einem phrygischen Modus die Quartbeantwortung eines Themas (als Teilung der Oktave durch die hypophrygische Repercussa *a*) als „*plagal*“ und die Quintbeantwortung als „*authentisch*“ gelten könne, sofern man überhaupt authentische von plagalen Anfangsimitationen zu unterscheiden trachtet (was ich lediglich hypothetisch-experimentell, zum Zweck einer negativen Argumentation, tat). Bei einer Analyse von Palestrinas phrygischen Offertorien zeigte sich dann

(wie bereits erwähnt), daß die „*plagale*“ Anfangsimitation mit dem „*plagalen*“ Tenorambitus und der „*plagalen*“ Klauseldisposition ungenügend korreliert, daß also die von Meier – auf Grund der Theoretikerzeugnisse – behauptete Differenz zwischen der authentischen und der *plagalen* Variante des Modus in der musikalischen Wirklichkeit verschwimmt und in einem „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ aufgehoben ist.

Meier läßt die Einteilung der Anfangsimitationen nicht gelten (S. 419, Anm. 46): Ich habe sie ihm zu Unrecht unterstellt. Ausschlaggebend für das Experiment ist allerdings nicht, von wem die Merkmale, deren Korrelation ich untersucht habe, benannt wurden, sondern ob sie real oder fiktiv sind. Meier klammert sich an den Tenorambitus: Gleichgültig, in welcher Gestalt ein Thema im Tenor eines *g*-dorischen Satzes erscheint – wenn es sich in der Oktave *d-d'* bewegt, charakterisiert es den Gesamtmodus als *plagal g*-dorisch.

Die von mir (AfMw XXI, 1964, S. 52-56) vorgeschlagene Bezeichnung realer Imitationen als „*äolisch-dorisch*“ oder „*mixolydisch-jonisch*“ wird von Meier verworfen, weil sie nicht durch theoretische Zeugnisse belegt ist (S. 158). Die Nomenklatur war jedoch vorläufig-deskriptiv gemeint und erhielt ihren Sinn erst durch eine These, die Meier ignoriert: durch die auf Palestrina- und Hassler-Analysen gestützte Behauptung, daß um 1600 eine „*äolisch-dorische*“ Imitation als *äolisch* und eine „*mixolydisch-jonische*“ als *mixolydisch* galt, daß also – unabhängig von der Reihenfolge der Modi in der Imitation – der quinhöhere Teilmodus als eigentliche Tonart aufgefaßt wurde. (Dagegen ist in einer Fuge des 18. Jahrhunderts die quinttiefere Teiltonart ausschlaggebend, und sie muß als *Dux* exponiert werden.) Meier kritisiert die (vorläufige) Terminologie, um sich mit der These, deren Vehikel sie ist (die Interpretation der „*mixolydisch-jonischen*“ Imitation als *mixolydisch* bedeutet eine Zurücknahme der vorläufigen Bezeichnung *mixolydisch-jonisch*“), nicht auseinandersetzen zu müssen. (Daß er operationale Definitionen meidet und sich ausschließlich an essentielle hält – die er als essentiell erst gelten läßt, wenn sie durch Theoretikerzeugnisse verbürgt sind –, ist sein unbestreitbares Recht, aber kein genügender Grund, mir terminologischen „*Mißbrauch*“ vorzuwerfen, wenn ich anders verfare.)

Daß einige Stellen in Zarlino's *Istitutioni harmoniche* auf die Vorstellung eines „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ hindeuten, wird von Meier bestritten: Er macht mir den hermeneutischen Fehler, aus einem Gemeinplatz eine ungewöhnliche Behauptung herausgelesen zu haben, zum Vorwurf (S. 53-54). Daß Zarlino die gemeinsamen Merkmale der authentischen und der *plagalen* Modusvariante – die Quintenspecies und die Finalis – hervorhebt, besagt nach Meier wenig oder nichts, da es sich um „*traditionelles Lehrgut*“, um eine „*Binsenwahrheit*“ handle. Meier läßt jedoch außer acht, daß in meiner Argumentation (S. 183-84) das Zarlino-Zitat neben zwei anderen stand, die er ignoriert: neben Textstellen, an denen Zarlino betont, daß im mehrstimmigen Satz sich der authentische und der *plagale* Modus ergänzen und daß sie die Kadenzstufen (I-III-V) gemeinsam haben. Meier bricht aus der Argumentation ein Stück heraus, um es mit dem (für sich genommen triftigen) Hinweis abzutun, es handle sich um einen Gemeinplatz. Daß aber eine musiktheoretische Binsenwahrheit in verändertem Kontext einen ungewöhnlichen Akzent erhalten kann, ist eine hermeneutische Binsenwahrheit.

Meiers Einwände gegen meine Auslegung einiger Passagen aus Arons *Trattato* sind in einem peripheren Punkt berechtigt: Daß mit dem „*corso accidentale*“ eines Soprans im 7. Modus nicht Unvollständigkeit der Oktavgattung, sondern deren Vollständigkeit durch Systemüberschreitung gemeint sei (S. 60-61), leuchtet ein. Die zentrale Argumentation aber gebe ich – trotz Meiers entrüstetem Widerspruch – einstweilen nicht preis: die Argumentation nämlich, daß Aron einerseits (im *Thoscanello* 1523) von simultaner Erfindung gleichberechtigter Stimmen spricht, um andererseits (im *Trattato* 1525) die Abhängigkeit des Modus vom Tenor an Bedingungen zu knüpfen – der Tenor müsse *Cantus-firmus*-Träger oder mindestens zuerst komponierte Stimme sein –, die mit der postulierten Simultankonzeption kaum vereinbar sind, und daß man aus der Unstimmigkeit schließen dürfe, die Modusbestimmung nach dem Tenorambitus sei auch unter den Voraussetzungen des 16. Jahrhunderts – und nicht erst auf Grund der Vorurteile des 19., wie Meier mir entgegenhält (S. 70) – schlecht begründet gewesen. (Muß ich erwähnen, daß der Unterschied zwischen den Formulierungen „*Cantus firmus im Baß*“ und „*Cantus firmus z. B. im Baß*“ den polemischen Eifer, den Meier daran verschwendet, schwerlich lohnt?) Meier meint erstens, daß es unberechtigt sei, *Trattato* und *Thoscanello*

(trotz zeitlicher Nachbarschaft) aufeinander zu beziehen (S. 59), und zweitens, daß simultane Erfindung der Stimmen einen Vorrang des Tenors als modal charakteristische Stimme nicht ausschließe (S. 56). Der Einwand, im *Trattato* sei von den Tonarten, aber nicht von Simultankonzeption und umgekehrt im *Thoscanello* von Simultankonzeption, aber nicht von den Tonarten die Rede, besagt jedoch wenig oder nichts. Denn darüber, ob eine Stelle zum Kontext einer anderen gehört, entscheidet nicht die explizite Wiederkehr der Thematik, sondern die Möglichkeit einer sinnvollen Verknüpfung. (Meiers Argument wäre, zum Prinzip der Hermeneutik erhoben, deren Ruin.) Ausschlaggebend ist also Meiers zweiter Einwand: die Feststellung, daß ein Komponist auch bei simultaner Stimmenerfindung auf einen modal charakteristischen Tenorambitus zu achten vermochte. Niemand leugnet, daß er es konnte. Aber entscheidend ist nicht, daß es möglich war, in einer Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen den Tenor in den Grenzen einer authentischen oder plagalen Oktave zu halten, sondern ob es sinnvoll ist, nach dem Tenorambitus den Gesamtmodus eines Satzes als authentisch oder plagal zu klassifizieren. Ich habe keineswegs behaupten wollen, daß Aron am Tenorprinzip explizit zweifelte, sondern lediglich, daß er die Bedingungen erkannte, unter denen es adäquat ist, Bedingungen, die von seinem Plädoyer für Simultankonzeption der Stimmen durchkreuzt wurden: Der Tenor kann nicht zugleich über und neben den anderen Stimmen stehen. Mit anderen Worten: Nicht was Aron „*intendierte*“, sondern was er „*verriet*“, war Gegenstand meiner Explikation. Das Verfahren, aus Symptomen Schlüsse zu ziehen (auf Grund eines „*Vorurteils*“ darüber, was sachlich vernünftig ist), mag keine orthodoxe „*Interpretation einer Quelle*“ sein, wie Meier mir entgegenhält (S. 62). Sinnwidrig aber ist es nicht.

Die These, daß in einem Satz, der auf Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen beruht, der Tenorambitus über den authentischen oder plagalen Gesamtmodus entscheide, ist schlecht abstrakt. (Außerdem ist der Tenorambitus nicht selten durch Ausdehnung zugleich authentisch und plagal, und die „*Mixtio tonorum*“ ist zwar manchmal, aber nicht immer allegorisch interpretierbar.) Musikalische Realität erhält die Differenz zwischen authentischer und plagaler Modusvariante – wenn überhaupt – erst durch charakteristische Klauseldispositionen, also dadurch, daß im authentischen Modus Kadenzten auf der authentischen Repercussa, im plagalen dagegen Kadenzten auf der plagalen Repercussa überwiegen. Eine Korrelation zwischen Tenorambitus und Klauseldisposition – sie war von mir, wie erwähnt, auf Grund einer Paestrina-Analyse bestritten worden – konnte Meier jedoch nur im dorischen und im mixolydischen, aber nicht im phrygischen und im lydischen (jonischen) Modus beobachten (S. 151 bis 152). Und eine Hypothese, die in der Hälfte der Fälle versagt, dürfte – um in eine „*unhistorische*“ Redeweise zu verfallen – „*statistisch insignifikant*“ sein.

Meier hält allerdings eine Hilfshypothese bereit: die Erklärung modaler Unregelmäßigkeiten als Mittel der Textauslegung. (Und er macht mir – S. 425, Anm. 61 – die Vernachlässigung der „*Wortausdeutung*“ bei der Analyse modaler Strukturen zum Vorwurf.) Die Diskussion über eine Allegorese aber, in der es als Erklärungsgrund für einen unerwarteten zweiten Modus gelten soll, daß der Widmungsträger des Werkes zwei Ämter, ein geistliches und ein weltliches, innehatte (S. 385), würde ins Uferlose führen. Meiers Katalog der Bedeutungen, die eine irreguläre Klausel haben kann (S. 235-262), ist so weitgespannt, daß er mindestens die Hälfte aller überhaupt komponierten Texte zu erfassen vermöchte. Durch die „*Immunisierungsstrategie*“, die Allegorese so großzügig zu handhaben, daß Abweichungen von der modalen Norm, wie Meier sie versteht, zu einem überwiegenden Teil als „*Wortausdeutung*“ interpretierbar sind, entzieht Meier seine Hypothese der Widerlegbarkeit. Nach den Kriterien der Popperschen Wissenschaftslogik wäre sie demnach „*unwissenschaftlich*“.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Korrektur von Heft 1/1976

Kiel. Prof. Dr. K. GUDEWILL: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) – Das Streichquartett der Wiener Klassik (2) – Doktorandenkolloquium (2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Nachtrag Sommersemester 1976

Hamburg. Dr. V. KARBUSICKÝ: Ü (für Anfänger und Fortgeschrittene): Theorie der musikalischen Massenkultur (2) – Pros zur Musiksoziologie (3) – Haupt-S: Einleitung in die musikalische Semantik (3).

Prof. Dr. C. FLOROS: Geschichte der Symphonie bis Beethoven (2) (anstelle von „Die Symphonik des 19. Jahrh.“).

Prof. Dr. H. RAUHE: Einführung in Grundfragen der Musikwissenschaft (2) (anstelle von „Die Entwicklung des Oratoriums. . .“).

Wintersemester 1976/77

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Einführung in die außereuropäische Musik (2) – S: Harmonielehre (2).

Aachen. Pädagogische Hochschule. Prof. R. HAGELSTANGE: Anfänge der abendländischen Musikgeschichte. Gregorianik und frühe Mehrstimmigkeit. Teil I einer auf 4 Semester angelegten Vorlesungsreihe (1) – Musikgeschichte als Epochenübersicht (1) – Grundlagen und Grundfragen der Musikpsychologie. Teil I. Terminologie und Definitionen (1) – Hochschulchor (2) – Erstellung von Liedprogrammen, Singgestaltung und Arbeit am Lied (1).

Prof. Dr. K. HEINEN: CM instr. (2) – Formenlehre und Analyse der klassischen Symphonie (1) – Ästhetik des 18. Jahrhunderts (2).

Dr. W. PAPE: Experimentelles Musizieren (Ensemblemusizieren) (2) – Kammermusik (1) – Aktuelle Probleme der Musikdidaktik (1) – Musikalische Verhaltensweisen Jugendlicher (Empirische Musiksoziologie) (2) – Musikalische Analyse (2) – Examenskolloquium (1).

Frau Dr. U. ECKART-BÄCKER: Grundbegriffe der Musikdidaktik (1) – Zur Lernpsychologie im Fach Musik und ihre Didaktik (Systemat. Musikwissenschaft: Musikpsychologie) (1) – Schallplatten für Kinder als Medium im Musikunterricht (2).

Prof. Dr. S. VOGELSÄNGER: Grundbegriffe der Musiktheorie in Verbindung mit Hörtraining (Fortsetzung vom SS 1976) 1. Gruppe (2) – 2. Gruppe (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Methoden der Steuerung musikalischer Abläufe in neuester Zeit (2) – Grund-S: Paläographie der Musik III: Ü zu mensuralen Aufzeichnungsweisen des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (4) – Ethnomusikologie: Gattungen in der außereuropäischen Musik (3) – Ethnomusikologie: Grundkurs (3).

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

Prof. Dr. W. ARLT: Fragen des Liedes im 12. und 13. Jahrhundert: Trobadors und Trouvères, Benedicamus und Conductus (2) – Aspekte einer Theorie der musikalischen Analyse (m. Colloquium) (1) – Grund-S I: Übungen zur Musik des Mittelalters (2) – Historische Satzlehre II: das 14. und das frühe 15. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Grund-S: Einführung in die Musikästhetik: Probleme und Möglichkeiten des Sprechens über Musik (n. V.) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik Corellis und seiner Zeit (2).

Bayreuth. *Fachbereich Erziehungswissenschaften*. Dr. W. SPINDLER: Zum musikalischen Verständnis der Barockzeit (1) – Musikpädagogik I: Geschichte der Musikpädagogik im Altertum und Mittelalter (2) – Musikalische Werkbetrachtung und Formenlehre zur Klassik (2) – Probleme der Musiktherapie (Praxis in Kindergarten und Nervenklinik) (2).

Dir. H. Schmidt: CM voc. (Hochschulchor) (1).

H. Degelmann: CM instr. (Universitäts-Orchester) (2).

Frau E. Bühler-Kestler, E. Kastner, Th. Rothert, H. Schmidt, Ed. Seebach: Wahlfreie Ausbildung in verschiedenen Instrumenten (z. Zt. n. V.) (1).

Berlin. *Freie Universität*. Tutor KAPP: Ü: Lektürekurs A. B. Marx (2).

Prof. Dr. T. KNEIF: Beurlaubt.

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Streichquartett III (2) – Haupt-S: Streichquartett III (3) – Haupt-S: Troubadours und Trouvères (3).

Frau Dr. A. LIEBE: Pros: Das deutsche Lied in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung von Hugo Wolf) (2).

Dr. A. NOWAK: Pros: Aspekte des musikalischen Stilwandels im 18. Jahrhundert (2) – Dr. A. NOWAK/KAPP: Colloquium: „Tendenz des Materials“ – zu Adornos Philosophie der Musik (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Mahlers Frühwerk (2) – Pros: Englische Virginalmusik (2) – Haupt-S: Die liturgisch-musikalischen Reformen von T. Müntzer und M. Luther (3) – Colloquium für Doktoranden (2).

BRETTINGHAM-SMITH: Ü: Harmonielehre (2) – Ü: Kontrapunkt (2) – Ü: Musikalische Analyse II (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: Ü: Die Symphonien Anton Bruckners (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Orchester und Partitur (2).

Dr. F. ZAMINER: Ü: Musik und Mathematik im Altertum (2).

Abtl. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Musikinstrumente und Musikleben des Altertums (2) – Volksmusik der Türkei (2) – Pros: Tonsysteme (2) – Haupt-S: Rhythmusstrukturen außereuropäischer Musik (2).

Ass.-Prof. Dr. M. BAUMANN: Einführung in das deutsche Volkslied (2) – Probleme musikalischer Akkulturation (2).

Wiss. Ass. Dr. BRANDL: Typen zentralafrikanischer Mehrstimmigkeit II (2) – Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. KRADER: Volksmusik Südosteuropas (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. SIMON: Die Musik in Ägypten und dem Nordsudan (2).

Tutor N. N.: Transkription I (2) – Instrumentenkunde I (2).

Berlin. *Technische Universität*. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Theorie der musikalischen Form (2) – S: Musik um 1600 (2) – S: Symphonie und symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert (2).

Dr. Th.-M. LANGNER: Pros: Einführung in die Musikkritik (2).

Ass. P. NITSCHKE: Pros: Empirische Methoden in historischer und systematischer Musikwissenschaft (2) – Pros: Protestantische Kirchenmusik vor Bach (2).

Tutor N. N.: Formenlehre (2) – Mensuralnotation (2) – Kontrapunkt (2) – Musik um 1600 (2).

Berlin. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Die Epochengliederung in der Musikgeschichte (1) – Haupt-S: „Neue Musik“. Versuch einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) – Haupt-S II: Aspekte der musikalischen Analyse (2) – Pros: Theoretischer Block III: Harmonik und Kontrapunktik der spättonalen Musik (3).

Prof. Dr. W. BURDE: Beurlaubt.

Wiss. Ass. Dr. H. DANUSER: Musik des fin de siècle (2) – Pros: Grundzüge einer Geschichte der Symphonie (2).

Berlin. Hochschule der Künste. Nicht gemeldet.

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Richard Wagner (2) – S: Zur verstehenden Interpretation musikalischer Werke (2) – Pros: Monteverdis „Orfeo“ und die Anfänge der Oper (2) – Colloquium n. V. – Instrumentalkollegium (durchgef. von P. WALSER).

Prof. S. VERESS: Claude Debussys „Pelléas et Mélisande“ (2) – S: Musikethnologie in der geschichtlichen Perspektive (2) – Musikalische Satzlehre III: Kontrapunkt (1) – Musikalische Werkanalyse III (1) – Ü: Musikalische Rezeptionsforschung (durchgef. von P. ROSS) (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Satzlehre: Harmonielehre I (1) – Satzlehre: Harmonielehre III (1) – Gehörbildung I (2) – Gehörbildung III (1) – Soziologische Aspekte der Kirchenmusik (Ev.-theol. Fak.) (1) – Vokalkollegium (1).

Oberass. Dr. V. RAVIZZA: Ü: Die Musik des italienischen Trecento: Quellen, Notation, Satz (2) – Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit P. ROSS) (1) – Musikalische Satzlehre I: Kontrapunkt (1) – Musikalische Werkanalyse I (1).

Bielefeld. Pädagogische Hochschule. Prof. G. LISKEN: S: Musik im Fernsehen (2) – Ü: Ensemblepraxis I, III (je 2) – Ü: Stützkurse zur Ensemblepraxis (1) – Ü: Kammermusik (2).

Dr. W. HÜMMEKE: Musik des 20. Jahrhunderts II (ab 1945) (1) – S: Musik und Sozialgeschichte. Vom Generalbaßzeitalter bis zu den nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Ensemblepraxis II (2) – Gesamthochschulchor (Uni, PH, FHS) (2).

Dr. E. NOLTE: Pros: Einführung in die Musikpädagogik (2).

N. N.: S: Musikpsychologie (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Geschichte des Sololiedes im 17. u. 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Probleme der Arie J. S. Bachs (gem. mit Dr. K. RÖNNAU) (2) – Pros: Die musiktheoretischen Schriften der Bach-Zeit (Heinichen-Mattheson-Scheibe) (2) – Doktoranden-Colloquium (2).

Doz. Dr. K. RÖNNAU: Musikgeschichte Englands (1) – Zur Geschichte der „Kleinen Form“ (2) – Haupt-S: Probleme der Arie J. S. Bachs (gem. mit Prof. Dr. H. BECKER) (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Ausgewählte Probleme der Musik des Trecento (2).

Dr. Chr. AHRENS: Probleme der Musikethnologie (2).

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

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

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (Musikgeschichte I) (G) (2) – S: Über Franz Schuberts Lieder (H) (1) – S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (G + H) (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts (H) (2) – Haupt-S (unter Beteiligung aller Dozenten): Strukturalismuskritik und musikhistorische Methodik (H) (2) – S: Praxis musikhistorischer Dokumentation (H) (2) – Einführung in die musikwissenschaftliche Methodik (G) (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Kolloquium zur Formenlehre der Musik (Hpr) (2) – S: Musikalische Formenlehre: Formprobleme der Oper (G + H) (2) – CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor (3), Orchester (3) – Camerata musicale (Musizierkreis) (2) – Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (3).

Prof. Dr. M. VOGEL: Die theoretischen Grundlagen der neuen Musik (G + H / für Hörer aller Fakultäten) (2) – Methoden und Probleme der Harmonielehre (G) (2) – S: Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (H) (2).

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Satzlehre III (Harmonielehre auf der Basis der Wiener Klassik) (G) (2).

Dr. M. STAEHELIN: S: Zur Musik und Musikanschauung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (H) (2).

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

Dr. H. WEBER: S: Einführung in den zweistimmigen Kontrapunkt (G) (2).

Bonn. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. ANTHOLZ: Einführung in die Musikpädagogik. Historische und systematische Durchblicke (2) – „Auditorium“: Werk und Wiedergabe (2) – S: Musikalische Analyse und Interpretation – Korrespondenz – wissenschaftliche Aspekte (2) – Ü: Improvisationen am Klavier (2) (durch RUNZE) – Colloquium für Promovenden und Diplomanden (2) – Ü: Unterrichtsbeobachtung und -analyse (2).

Prof. Dr. NOLL: Musikdidaktik und -methodik der Sekundarstufe I (1) – S: Popmusik und Musikdidaktik (2) – Ü: Übungen zur Musikdidaktik und -methodik der Sekundarstufe I (1) – Improvisation II: Liedbegleitung am Klavier (1) – Elementare Stimmbildung (2) (durch EXNER) – Folklorekreis (2) – Combo (1).

Akad. Oberrat Dr. D. KLÖCKNER: Ü: Chorleitung II (2) – Improvisation I (2) – Medienkunde: Tonband und Overheadprojektor (1) – Mediendidaktik: Schulfunk und Musikunterricht (1) – Erstellung von Unterrichtsmaterialien (2) – Schulversuch: Grundschule mit Schwerpunkt Musik (4) – CM (2).

Akad. Rat Dr. SCHUMANN: Satzlehre und Analyse I (2) – S: J. S. Bachs chorale gebundene Orgelwerke (2) – Ü: Übungen zur Satzlehre und Analyse I (2) – Chorleitung I (1) – Schulpraktische Übungen (4) – Hochschulchor (2).

Wiss. Ass. Dr. NAUMANN: Einführung in die Musikwissenschaft (1) – Ü: Elementare Musiktheorie (2) – Hörtraining II (1).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Beethovens Sinfonien (2).

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

Braunschweig. Technische Universität. Nicht gemeldet.

Bremen. Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs, ausgewählte Stilprobleme in chronologischer Sicht (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Neue Musik nach 1900 (2).

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

Detmold. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Dortmund. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. M. GECK: Kolloquium: Examensarbeiten – Examenswissen (1 1/2) – Ü: Schulpraktisches Musizieren europäischer und außereuropäischer Volksmusik in Verbindung mit allgemeiner Musiklehre (1 1/2) – S: Die musikalische Sozialisation von Grund-, Haupt- und Sonderschülern und ihre Berücksichtigung im Musikunterricht (2) – S: Europäische und außereuropäische Volksmusik (2).

Prof. Dr. W. GUNDLACH: Musikunterricht auf der Primarstufe (1) – S: Musikunterricht in der Grundschule – Lehrplananalyse – Unterrichtsvorbereitung – Unterrichtsmodelle (2) – Kolloquium für Examenskandidaten und Diplomanden (1) – Ü: Hochschulchor (2).

Prof. H. KROMP: S: Geräusch und Klang in der Grundschule (2).

Prof. H. WILHELM: Ü: Intervall und Harmonielehre, Teil I (1) – Ü: Harmonielehre III (1) – Haupt-S: Joh. Seb. Bach. Leben und Werk (2) – S: Bach, Matthäus-Passion und h-Moll-Messe, Werkhören und Werkinterpretation (2).

Prof. H. BUCHHOLZ: Unterrichtsplanung Musik Sekundarstufe I – zur Einführung in die Musikdidaktik und Vorbereitung auf das Blockpraktikum (2) – Ü: Harmonie- und Satzlehre zu schulpraktischen Musizierformen (2) – Gehörbildung I (1) – Gehörbildung II (1) – Hochschulorchester (1 1/2).

Prof. G. STEIN: S: Konzerte der klassisch-romantischen Epoche in der Schule (1) – Musiklehre I (1) – Ü: Struktur- und Klanganalysen (1) – Ü: Einführung in das Partiturspiel (1) – S: Musik in der klassisch-romantischen Epoche (2).

Dr. G. SCHULTE: S: Musikalische Stilgeschichte in der Hauptschule (2) – Ü: Unterrichtsmittel – Einsatz und Herstellung (1) – Auditive ad-hoc-Analysen an ausgewählten Beispielen der U-Musik (1) – Ü: Dirigieren III (1) – Übung zum Einsatz des Orff-Instrumentariums (1) – Exkursion: Besichtigung der EMI-Abteilung von Electrola.

Akad. Oberrat Dr. G. VEDDER: Ü: Kammermusik (2) – Allgemeine Musiklehre (2) – S: Geschichte des Oratoriums (2).

Dr. W. ABEGG: S: Ästhetische Probleme der Neuen Musik (2).

Dr. P. DARIUS: Ü: Praktische Instrumentenkunde (2) – S: Einführung in die Musikpsychologie (2).

Lektor U. SACHT: Ü: Elementare Techniken der elektronischen Musik (2) – Ü: Elementare Techniken der elektronischen Musik (Fortführung) (2) – Klang und Bauweise von Musikinstrumenten (2).

Lehrbeauftragt. R. G. BUSCHMANN: Ü: Big Band (2).

Lehrbeauftragt. O. JUNKER: Harmonielehre (3).

Düsseldorf. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Einführung in die außereuropäische Musik (2) – Ü: Die Messformen (2).

Prof. Dr. W. SMIGELSKI: Geschichte der Instrumentalmusik (2) – Geschichte der Musikpädagogik (1) – Geschichte der Oper (2) – Die Romantik und ihre Bedeutung für die Musik des 20. Jahrh. (2) – Überblick über die Musikgeschichte I (1) – Pädagogische Psychologie (2).

Prof. K. HODES: Einführung in die gregorianische Notation (1) – Gregorianische Formenlehre (1).

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

Frau Dr. G. BUSCH: Überblick über die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) – Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1) – Die Programm-Musik (1).

Dr. J. SCHWERMER: Einführung in die Methoden der Musiksoziologie (1) – Soziologie der Barockmusik (1).

Dr. H. EGGELING: Hörprozesse in kybernetischer und informations-psychologischer Sicht (1) – Einführung in die musikalische Akustik (1) – Instrumentale Akustik (1) – Akustische Grundbegriffe an praxisnahen Beispielen (1).

Dr. P. FUHRMANN: Ü: Terminologie-Seminar (1) – Ü: Aufnahmeanalysen (1) – Ü: Aufnahmevergleiche an Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen (1) – Die Collage-Technik (1) – Ü: Experimentelle Studien (2) – Probleme der Orchesteraufstellung und Klangabstrahlung (1).

Dr. H. v. LÜTTWITZ: Ü: Vergleichende Interpretationskunde (2).

Duisburg. Gesamthochschule. Dr. H. BREMER: Fachpraktikum in der Primarstufe (einschl. Übung): Hinführung zur Rezeption neuer Musik (3) – Ü: Chorleitung I-III (2) – AG: Hochschulchor (2) – Kammermusikkreis: Aufführungspraxis mit Musik der Gotik und Renaissance (2).

Prof. G. LANGENSIEPEN: S: Soziopsychologische Determinanten des Musikunterrichtes an Schulen (2) – S: Musikerziehung außerhalb der BRD (2) – S: Musikpädagogik der Primarstufe (2) – Ü: Analyse II (2) – Pros: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).

Lehrbeauftragt. G. NEUSE: Ü: Kontrapunkt I vokal (2) – Ü: Instrumentation (1) – Analyse I (1) – Analyse III (2).

Dr. M. REITER: Die Musik im 20. Jahrhundert II (2) – Ü: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre II (1).

Dr. G. SCHULTE: Erstellung von Arbeitsbändern für die musikalische Stilgeschichte (2) – S: Musikalische Stilgeschichte in der Hauptschule (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. I. STORB: Jazzlabor (4) – Fachpraktikum: Jazz und Pop in der Schule (2) – Ü: Improvisationsübungen (1) – Gehörbildung I und II (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Geschichte des Musiklebens (2) – Haupt-S: Übungen zur Passion im 17. und 18. Jahrhundert (3) – Ü: Studium von Musikhandschriften (3).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Grundprobleme der Musikanalyse (2) – Haupt-S: Die Streichquartette Béla Bartóks (3) – Ü: Übungen zur Vorlesung (Werkanalysen) (3).

Frau Dr. H. LÜHNING: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (Geschichte und Methodologie) (2) – Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Ü: Übungen zur romantischen Harmonik (2) – Pros: Notationskunde: schwarze Mensuralnotation (2) – Praktika: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt II (2) – Gehörbildung (3) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Essen. Staatliche Hochschule. Zu spät gemeldet. Siehe Seite 320.

Flensburg. Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Richard Wagner (2) – S: Richard Wagners theoretische Schriften (2) – Doktorandenseminar (2) – Ober-S: Die Oper im Zeitalter der Aufklärung (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Pros: Franz Schubert (2) – Ober-S: Aufführungspraxis älterer Musik (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: S: Die Chanson im 15. und 16. Jahrhundert – S: Leoš Janáček (2) – Ober-S: Die Oper im Zeitalter der Aufklärung (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Abendländische Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (mit Hörpraktikum) (3) – Ober-S: Die Anfänge der Motette (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: S: Volkslied und Schlager (Geschichte, Theorien, Rezeption) (in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie) (2) – S: Rezeptionsgeschichte musikalischer Werke II (2).

Lehrbeauftragt. Frau Prof. M. JÄGER: S: Aufführungspraktische Übungen zum Ober-S Anfänge der Motette u. zum Ober-S Aufführungspraxis älterer Musik (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Ü: Vokaler Kontrapunkt (2) – Harmonielehre II: Romantische Harmonik (2) – Orchesterpartiturstudien (2) – CM voc. (2) – CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Institut für Musikpädagogik. Frau Prof. Dr. S. ABEL-STRUTH: Beurlaubt.

Prof. K. FELGNER: S: Abbild und Sinnbild in der Musik (Form und Ausdruck) (2) – S: Vergleichende Werkbetrachtung. Beiträge zur Form und Analyse musikal. Werke (2) – S: Die Chorführung. Modell und Prozeß musikalischer Wiedergabe von Mehrstimmigkeit (14täglich 2) – Ü: Instrumentalmusik in der Primarstufe (1) – Ü: Notationsformen im Musikunterricht (1) – S: Unterrichtshilfen. Beispiele zur Musikpädagogik in der Primar- und Sekundarstufe I (2) – S: Musik und Bewegung in ihrer Realisation im Unterricht (14täglich 2).

Prof. Dr. W. KARBUSICKÝ: S: Theorie der musikalischen Massenkultur (2).

OStr i. H. F. POHLNER: Ü: Musiklehre I und II (4) – Musiktheorie (2) – Musiktheorie für Fortgeschr. (2).

Prof. Dr. W. PROBST: S: Grundlegung einer pädagogischen Musiktherapie (14täglich 3).

Prof. Dr. G. REBSCHER: S: Didaktik der Populärmusik. Original und Bearbeitung als musikalisches und funktionales Problemfeld (2).

Dr. R. SCHMITT-THOMAS: S: Kreativer Instrumentenbau in der Primarstufe (2) – S: Querverbindungen des Faches Musik zu anderen Schulfächern – S: Einsatz des Schulfunks im Musikunterricht (2).

Frankfurt a. M. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Geschichte der Musik des späten Mittelalters (2) – S: Musikästhetik um 1800 (2) – Kolloquium: Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Beurlaubt.

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

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Zum Verhältnis von Kunstmusik und Folklore nach 1950 (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens, gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. Dr. C. HOLM und Prof. K. HUBER (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Musikalische Terminologie (2) – Kurs: Harmonielehre I (2) – Partiturlkunde (1).

Dr. W. RUF: S: Musiktheater am Anfang des 20. Jahrhunderts (2) – Kurs: Kontrapunkt II (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Geschichte der Liedmelodik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Musikalische Jugendbewegung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Hector Berlioz und seine Zeit (2).

Lehrbeauftragt. H.-P. HALLER: Kurs: Versuche zum Richtungshören (2).

Freiburg i. Br. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: L'opéra italien entre classicisme et romantisme (1) – Pros: Analyse romantischer Musikwerke (1) – S: Styles et goûts au 18e siècle (1) – Generalbaßübungen (1) – Fragen der musikalischen Terminologie (1).

PD Dr. J. STENZL: Bertolt Brecht und die Musik (gem. mit Prof. P. H. NEUMANN) (14 täglich 2) – Répétition de l'histoire musicale: De Monteverdi au 19e siècle (1) – Études pratiques de pédagogie musicale: Discussion de E. Willems, La valeur humaine de l'éducation musicale, Bienne, Pro Musica 1975 (1) – Die Notation der mittelalterlichen Monodie (Neumenkunde) (14 täglich 2).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Sozialgeschichte des Jazz (Vorlesung zum Seminar) (1) – Empirische Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft (Blockseminar) – Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Jazz: Gestaltungsprinzipien und stilistische Entwicklung (Seminar m. Vorlesung) (2).

Prof. Dr. P. BRÖMSE: Grundlinien der Europäischen Geschichte (1) – Musik der Völker – ausgewählte Gebiete aus der Musikethnologie (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Gustav Mahler (2).

Doz. Dr. REIMER: Pros: Einführung in die Sozialgeschichte der Musik im Mittelalter (2) – S: Typen des Musikers vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Musicus, Cantor, Virtuose, Dilettant usw.) (2) – Pros: Einführung in die Geschichte der musikalischen Gattungen: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. und 19. Jahrhundert (2 als Blockveranstaltung).

Doz. Dr. P. FALTIN: S: Methoden musikalischer Werkanalyse zwischen Hermeneutik und Strukturalismus (2) – S: Musik als kommunikatives Phänomen. Kritische Untersuchung der bestehenden Modelle (2).

Prof. DISTLER-BRENDEL: S: Analyse und Interpretation exemplarischer Musikstücke (2).

Hon. Prof. G. RITTER: S: Bachs Kantatenschaffen (2).

Göttingen. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. H. HUSMANN: Troubadours-Trouvères; Minnesänger-Meistersinger (2).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Das Problem der Romantik in der Musik (3) – S: Übungen im Entziffern von Lauten- und Gitarrentabulaturen des 16.-18. Jahrhunderts (2).

Dozentin Frau Dr. U. GÜNTHER: Dufay und seine Zeit (2) – S: Werkanalyse: J. S. Bachs Kompositionen für Tasteninstrumente (2).

Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie. Prof. Dr. H. HUSMANN: S: Der Gregorianische Choral im Licht der orientalischen Kirchenmusik (3).

Dr. H.-P. HESSE: S: Gehörpsychologische Forschung in Geschichte und Gegenwart (2) – Ü: Empirische Methoden der Systematischen Musikwissenschaft (2).

Dr. R. FANSELAU: Haupt-S: Probleme der Musiktheorie und Werkanalyse erläutert an der Orgelmusik Olivier Messiaens (2).

Musiktheorie und Musikpflege. Akad. Musikdir. H. FUCHS: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) – Kontrapunkt III (1) – Musiktheoretischer Übungskurs für Musikwissenschaftler (1) – Gött. Universitätschor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musikgeschichte Österreichs III (2) – Musikhistorisches S (2) – Musikhistorisches Konversatorium (2) – Übungen an Tonbeispielen (1) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologische Vorlesung I (2) – Musikethnologisches Pros (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Die Musik Schwarz-Afrikas (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissenschaftliches Pros: Einführung (2) – Musikhistorisches Pros: Projektarbeit (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. G. NEUWIRTH: Musikwissenschaftliches Pros: Analyse (1) – Tonsatz (2).

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

Hagen. Pädagogische Hochschule. (Ab WS in die Pädagogische Hochschule Ruhr Dortmund integriert.)

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. C. FLOROS: Die Symphonik des 19. und 20. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Grundfragen der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Notationskunde I (2) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: S: Die italienischen Kantaten Händels II (für Fortgeschrittene) (2) – S: Vertonungen des Ordinarium Missae im 15. und 16. Jahrhundert (2) – S: Partiturlinien (mit praktischen Übungen) (2) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Geschichte der Hamburger Oper IV (Erstellung aufführungspraktischer Materialien) (2) – Ü: Kontrapunkt und Fuge (2).

Dr. H. SCHMIDT: Beethovens 9 Symphonien, mit Schallplatten-Demonstrationen (2) – Pros: Zum Leben und Werk Robert Schumanns (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Zum Verhältnis von liturgischer Bindung und musikalischer Eigengesetzlichkeit in der Geschichte der Messkomposition (3).

Dr. W. DÖMLING: Beurlaubt.

Dr. W. A. SCHULTZ: Ü: Harmonielehre 1 (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKÝ: Vorlesung und Haupt-S: Einführung in die musikalische Semantik II (3) – Pros: Musiksoziologie II: Musik und Ideologie (2) – Ü: Experimentale Musikpsychologie (3).

Prof. Dr. E. MARONN: Praktikum: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Musikpsychologie (1) – Musik als Kommunikation (1) – Ü: Einführung in die musikalische Akustik (2).

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

Hannover. Technische Universität. Nicht gemeldet.

Hannover. Staatliche Hochschule. Zu spät gemeldet. Siehe Seite 320.

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Musikgeschichte des Mittelalters (2) – Pros: Don Giovanni (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2) – S: Besprechung von Arbeiten (2).

Doz. Dr. W. SEIDEL: Vertonungen der Passion (2) – Pros: Übungen zur Vorlesung (2) – S: Texte über die Wirkungen der Musik (2) – S: Besprechung von Arbeiten (2).

Dr. G. MORCHE: Lehrkurs: Harmonielehre (2) – Lehrkurs: Orgelkunde (2) – CM: Chor der Universität (2) – Orchester der Universität (2) – Ü: Aufführungsversuche älterer Musik (für solistisch interessierte Vokalistinnen und Instrumentalisten) (2).

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

Lehrbeauftragt. Prof. H. VOGT: Neue Notationsformen, verbunden mit Werkanalysen (2).

Heidelberg. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. RECTANUS: J. S. Bach und seine Zeit in heutiger Sicht (1) – Übungen zum Kantatenwerk Bachs (2) – Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick von der „ars antiqua“ bis hin zur Dodekaphonie (1).

Dr. A. WERNER-JENSEN: Die Symphonie (Geschichte einer Gattung. Mit Hörpraktikum) (2) – Instrumentenkunde (Akustische Grundlagen, Akustik und Konstruktion historischer und moderner Instrumente, Instrumentenbau) (2) – Neue Konzepte für den Musikunterricht (Lehrpläne und Lernziele; Lehr- und Lernmittel, insbesondere Lehrbücher) (2) – Umgang mit ton-technischen Medien (1).

Dr. H. FLECHSIG: Musikalische Analyse (2) – Das Volkslied (1).

H. SADLER: Allgemeine Musiklehre (1) – Tonsatz (1) – Übungen mit dem Orff-Instrumentarium (1) – Gehörbildung (1).

H. THOMAS: Hören, Notieren und Werkbetrachtungen in der Schule (2).

Hildesheim. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. ROSCHER: Einführung in die Musikethnologie (2) – S: Außereuropäische Musik im Unterricht (gem. mit Wiss. Ass. E. Kienhorst) (2).

Prof. Dr. W. ROSCHER / Akad. Rat Dr. H.-J. FEURICH / Wiss. Ass. E. KIENHORST u. a.: Ringveranstaltung: Grundfragen und Arbeitsbeispiele Ästhetischer Erziehung (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. A. FISCHER-BARNICOL: S: Interkulturelle Ästhetik (2).

- Nebenamtliche Lehrkraft E. ROSCHER: Kammermusik (2).
 Hochschullehrkräfte/Gastreferenten: Hochschulwoche Ästhetische Erziehung (8.-13. 11. 1976).
- Innsbruck.** Prof. Dr. W. SALMEN: Die Musik der Vorklassik und Klassik (2) – S: Musiksoziologie (2) – Pros. I: Musik in Asien (2) – Pros. II: Lehrbücher des 18. Jahrhunderts zur Aufführungspraxis (2) – Dissertantenkonversatorium (2).
 Dipl. Ing. J. VIERA: Einführung in den Jazz (mit praktischen Ü) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Satzlehre I (Harmonielehre) (2) – Musikgeschichte der Antike und des Mittelalters (2) – Das Zeitalter J. S. Bachs (2).
 Lehrbeauftragt. Prof. R. NESSLER: Satzlehre I (Kontrapunkt) (2) – Instrumentation IV (2).
 Lehrbeauftragt. M. MAYR: CM voc. (2) – CM instr. (2) – Fuge und Choral (2).
 KUBICEK: Instrumentaltabulaturen (2).
Abteilung für Schulmusik. Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Vom Schallereignis zu Ton und Klang (Unterrichtslehre I mit Schulpraktikum) (2) – Methodisch-didaktisches Seminar I (f. Stud. d. 5. Sem.) (2) – Entwicklung der Instrumentalmusik (f. Stud. d. 5. Sem.) (2).
 Lehrbeauftragt. Prof. W. KURZ: Die Entwicklung zum heutigen Marxismus – ihre Entsprechung in den Künsten (Kulturkunde I) (2).
- Karlsruhe.** Prof. Dr. W. BREIG: Die Musikdramen Richard Wagners II (2) – Das Streichquartett der Wiener Klassik (2) – S: Beethovens Streichquartette – S: Übungen zur musikgeschichtlichen Biographik (2).
 Dr. P.-M. FISCHER: (Studio für Elektronische Musik): Ton, Klang, Farbe (1) – Praktikum II (5).
- Karlsruhe. Staatliche Hochschule.** Dr. U. MICHELS: Beethoven und das 19. Jahrhundert (2) – Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – S: Die romantische Oper (2) – S: Übungen zur Musiksoziologie (2).
 R. WEBER: S: Musikalische Ästhetik des 20. Jahrhunderts (1) – Früher Expressionismus (2).
 G. BRAUN: S: Theorie und Praxis der postseriellen Musik (2).
- Kassel. Gesamthochschule.** Nicht gemeldet.
- Kiel.** Prof. Dr. K. GUDEWILL: Musikgeschichte des Mittelalters (2) – S: Die Variation in der Musikgeschichte (2) – Doktorandenkolloquium (2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).
 Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Die Streichquartette Béla Bartóks (2) – Christoph Willibald Gluck (3) – Musikalische Satzlehre I (1) – Musikalische Satzlehre II (1) – CM (großes Orchester) (3).
 Dr. A. EDLER: Einführung in die Musikwissenschaft (1) (HIMG-Lübeck) – Ausgewählte Musikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (1) (HIMG-Lübeck) – Grundzüge der musikalischen Hochkulturen Asiens (2) (HIMG-Lübeck) – Kolloquium: Allg. Fragen der Musikwissenschaft (1) (HIMG-Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).
 Dr. H. W. SCHWAB: Programmmusik. Wesen und Wandel (2) (HIMG-Lübeck) – S: Entwicklungsgeschichte des Jazz in Deutschland nach 1945 (2) – S: Absolute Musik und Programmmusik im ästhetischen Schrifttum (HIMG-Lübeck) (2).
 Dr. W. STEINBECK: S: Musikwissenschaft und Elektronische Datenverarbeitung (2) – Gehörbildung I (1) – Gehörbildung II (1).
 N. N.: Instrumentenkunde (2).
- Kiel. Pädagogische Hochschule.** Prof. Dr. G. SANNEMÜLLER: Sinfonik der Romantik (2) – S: Didaktische Fragen des Musikunterrichts in der Realschule (2) – Ü: Übung im freien Satz (2) – S: Musikhören (2) – Ü: Hochschulchor (2).
 Prof. Dr. K.-H. REINFANDT: Ü: Methodik und Praxis der Singe- und Chorleitung (2) – Einführung in Techniken wissenschaftlichen Arbeitens im Zusammenhang mit ausgewählten Themen aus der Musikdidaktik (1) – S: Musikunterricht in der Primarstufe (Didaktik I) (2) – Funktionalität und Autonomie in der Musik (2) – Ü: CM/Orch./Instrumentalkreise (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. STEINBECK: Ü: Satzlehre (4).

Koblenz. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Prof. Dr. H. SABEL: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (Überblick) (1) – Seminar zur Vorlesung (2) – Harmonielehre (3) – CM (2).

Doz. Dr. G. HUST: Grundzüge des Oratoriums in historischen Beispielen (2) – Grundlagen der Musik des 20. Jahrhunderts (1) – S: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (2) – S: Einführung in die Musikpsychologie (2).

Doz. u. Akad. Dir. K. BERG: Die Bildlichkeit der Tonsprache J. S. Bachs, dargestellt an Beispielen aus dem Kantatenschaffen Bachs, u. a. an dem Weihnachtsoratorium (1) – S: Programmmusik und ihr didaktischer Stellenwert für den Musikunterricht in Grund- und Hauptschule (2).

Prof. Dr. H. J. SCHATTNER: Ü: Ausgewählte Werke der Musikkultur in Schallplatten-aufnahmen unter dem Aspekt ihrer didaktischen Relevanz (2).

Prof. H. A. HÖHNEN: Hochschulchor (2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Die Musik der Ars antiqua, der Ars nova und des Trecento (3) – Haupt-S A: Aspekte und Probleme der musikalischen Aufführungspraxis in der Zeit von etwa 1400 bis etwa 1700 (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. K. G. FELLNER: Geschichte der Musikerziehung (1) – Pros D: Madrigal und Motette 16. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Igor Strawinsky II (2) – Pros A: Orgelmusik des 17. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Ostasiens IV: Japan – Musik der Edo-Zeit (2) – Pros B: Einführung in das Studium der Musikethnologie (2) – Ü: Japan – Musik der Edo-Zeit (im Zusammenhang mit der Vorlesung) (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musik im Vorderen Orient (2) – Haupt-S C: Kontakte westlicher Musik mit der Musik orientalischer Länder (2) – Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Methoden zur Erfassung und Gestaltung der Raumakustik unter Berücksichtigung monauraler und stereophoner Wahrnehmung (2) – Pros C: Ton-/Gehörpsychologie (2) – Haupt-S B: Erzeugung musikalischer Klänge (2).

Prof. Dr. H. KOBER: Einführung in die Akustik (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in physikalische und psychologische Meßverfahren der Musikalischen Akustik (2).

Dr. H. KUPPER: Einführung in die Datenverarbeitung für Musikwissenschaftler (2).

Dr. D. ALTENBURG: Paläographische Übung: Mensuralnotation (2).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre II (Fortsetzung Kurs I bis zur einfachen Modulation) (1) – Harmonielehre III (Indirekte Modulation, Choralatz, Chromatik) (1) – Formenlehre I (Liedformen, Variation, kontrapunktische Formen) (1) – Kontrapunkt I (Der zweistimmige Satz) (1).

Lektor Prof. H. E. BACH: Harmonielehre I (Grundlagen der funktionalen und Stufen-Harmonielehre) (1) – Harmonielehre IV (Modulationslehre, Choral- und Generalbaßatz) (1) – Gehörbildung I (Melodisch-rhythmische und harmonische Grundübungen) (1) – Praktische Übungen zur harmonischen Analyse als Vorbereitung auf die Zwischenprüfung (nur für Studierende ab 3. Semester Harmonielehre) (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM voc. (4) – CM voc. (kleiner Chor) (1) – CM instr. (3) – CM instr. (Kammerorchester) (2) – Offene Abende des CM (2) – Bläserkammermusik (3).

Köln. Pädagogische Hochschule. Prof. G. SPEER: Einführung in die Didaktik des Musikunterrichts (1) – Stufenspezifische Methoden und Techniken im Musikunterricht der Primarstufe (2) – Das Instrumentarium im Musikunterricht; Spieltechnik und Methodik (1) – Geschichte des Singens im Abendland (1) – Analyse und Interpretation (2).

Prof. Dr. W. GIESELER: Epochen der Musikgeschichte (1) – CM für Streicher und Bläser (2) – Lektüre neuer musikdidaktischer Texte (1) – Vergleich empirischer Arbeiten zur Unterrichtsforschung im Fach Musik (2) – Material, Struktur, Form (die drei konstituierenden Schichten musikalischer Gebilde) (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Instrumentenkunde (2) – Empirische Forschungsmethoden in der Musikpädagogik und Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. KREMP: Die Sinfonien Beethovens (2) – Zur Formenlehre: Das Solokonzert (2) – Ausgewählte Texte zur Musikästhetik (2).

Dr. R. KLINKHAMMER: Partiturlesen – Theorie und Praxis (1) – Orchesterleitung (2) – Einführung in die musikdidaktische Literatur (2).

Dr. R. WEYER: Repertoire – Kammermusik für Bläser (1) – Kammermusik für Bläser (2) – Musikunterricht und Technik – Stationen der historischen Entwicklung, Perspektiven heute (2).

Dr. K. KÖRNER: Grundlegung der Technik musikalischer Analyse (1) – Probleme der musikalischen Erwachsenenpädagogik (2).

R. HALACZINSKY: Einführung in die Neue Musik (MTh II) (1) – Musiktheorie I – Zum Wesen musikalischer Forschungsprozesse (1) – Grundkurs B der Musiktheorie (2) – Grundkurs C der Musiktheorie (2) – Grundkurs A der Musiktheorie (2).

Landau. *Erziehungswissenschaftliche Hochschule*. Akad. Dir. H. BEUTLER: Harmonielehre I (2) – Chorleitung (2) – Kammerchor (1) – Singspiele (praktische Erarbeitung) (1) – Formenlehre (anhand von Beispielen aus der Klaviermusik) (1).

Frau Prof. Dr. R. GÜNTHER: Musik des Barock II (1) – Ü: Die Symphonien Beethovens (2) – Ü: Musikästhetische Hauptschriften des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Harmonische Analyse (2) – Ü: Kolloquium für Examenkandidaten (2).

Prof. Dr. H.-J. WILBERT: Außereuropäische Musik im Unterricht der Sekundarstufe I (2) – Pfälzische Volksliedkunde (2).

KRÖHER: Ü: The Beatles, Bob Dylan, Degenhardt & Co. (2).

Lörrach. *Pädagogische Hochschule*. Dr. K. SCHWEIZER: S: Sprache / Musik (2) – Ü: Musikalische Disziplinen im Überblick (2) – Pros: Notieren, Lesen, Realisieren von Musik (2) – Musikgeschichte im Überblick (2).

Prof. P. G. WATKINSON: Ü: Melodielehre (2) – Ü: Satzlehre I: Der Liedsatz (2) – S: Die Unterrichtseinheit. Modelle zu Lehrplanentwürfen für die Sekundarstufe I (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: W. A. Mozarts Opern und Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: Gattungen und Formen der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Staatsexamenkandidaten) (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT. Grundlagen und Grundbegriffe der Musikwissenschaft (2) – Pros: Abendländische Tonsysteme und Temperaturen als Grundlage und Voraussetzung der Tonpsychologie (2) – Haupt-S: Untersuchungen zur Kammermusik Ludwig van Beethovens (2) – Ü: Fragen und Probleme des Urheberrechts in der Musik (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. R. WALTER: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) – Formenlehre III: Kontrapunktische Formen (1) – Gehörbildung (1).

Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Zur Entwicklung des Jazz bis zum Bebop (2).

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

Domkapellmeister H. HAIN: Einführung in den gregorianischen Choral unter Berücksichtigung des Stiftsgottesdienstes im Dom zu Mainz (mit Übungen) (1) – Musica sacra im Stiftsgottesdienst im Dom zu Mainz. Messen und Motetten von Palestrina und Lasso (1).

Prof. P. A. STADTMÜLLER: CM (Chor) (2).

W. WEHNERT: CM (Orchester) (2).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: S: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Musikalische Klassik (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick: Musikgeschichte des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – S: Ausgewählte Probleme der nicht-höfischen Musikpflege im 16. und 17. Jahrhundert (mit paläographischen Übungen zu den Instrumentaltonschriften) (2) – S: Form- und Gattungsprobleme der Instrumentalmusik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Die Tasteninstrumente (für Hörer aller Fachbereiche) (1) – Ü: Harmonielehre I (für Anfänger) (2) – Kontrapunkt II (Fuge, Kanon; nicht für Erstsemester) (1) – CM instr. (Streicher) (2) – CM voc. (2) – Bläserkreis (Trompeten, Posaunen) (2).

Prof. Dr. E. JOST: S: Jazz (2).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Strawinsky (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN / Doz. Dr. S. DÖHRING: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – S: Musikkritik (2).

N. N.: Tutorium: Musikwissenschaftliches Tutorium (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Musikgeschichte in Grundzügen (1) – Haupt-S: Die Opera buffa (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2).

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

Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Die niederländische Vokalpolyphonie im späten 15. und im 16. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Schuberts Lieder (insbesondere die Vertonung gleicher Texte durch Schubert und andere Komponisten) (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Orgel und Orgelmusik (2) – Ü: Mittel- und norddeutsche Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts (2).

Akad. Oberrat Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Einführung in den musikalischen Satz des Mittelalters (2) – Ü: Palestrinasatz I (2) – Beethovens Tänze und Märsche (2).

Wiss. Angest. Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche: a) Gruppe für Musik des Mittelalters und der Renaissance (Abteilung I: Aufführungsversuche mit Musik bis 1400): Vertonungen des *ordinarium missae* von den Anfängen bis um 1300 (2) – b) Gruppe für Musik des Mittelalters und der Renaissance (Abteilung II: Aufführungsversuche mit Musik des 15. und 16. Jahrhunderts): *Canti Carnascialeschi*; *Orlando di Lasso*, *Prophetiae Sibyllarum* (2) – c) Vokales Solistenensemble für Musik des 16. und 17. Jahrhunderts: Szenen aus italienischen Opern des 17. Jahrhunderts (2) – d) Generalbaßgruppe mit Tasten- und Zupfinstrumenten (Aufführungsversuche mit Musik des 17. Jahrhunderts): Szenen aus italienischen Opern des 17. Jahrhunderts (2) – e) Bläserensemble: Bläsermusik der Wiener Klassik (2) – f) Chor: 1.) Chöre aus italienischen Opern des 17. Jahrhunderts 2.) Schubert, Deutsche Messe in F (Originalfassung) (3) – g) Orchester: Wiener Tanzmusik des 18. und 19. Jahrhunderts (3).

Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST: Aufführungsversuche: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente), b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Mittelalterliche Tonsysteme und ihre Darstellung am Monochord (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Ü: Generalbaß I (2) – Ü: Einführung in den musikalischen Satz: 4stimmiger Choral (2).

Lehrbeauftragt. Frau M. DANCKWARDT: Ü: Robert Schumanns Zyklen „Liederkreis“ und und „Dichterliebe“ (3).

Lehrbeauftragt. K. RUHLAND: Ü: Liturgische Einstimmigkeit: Ausgewählte Beispiele lyrischer Formen (Tropus, Hymnus, Sequenz) (2).

Lehrbeauftragt. M. H. SCHMID: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (3).

München. Hochschule für Musik. Dr. S. GOSLICH: Musikalische Akustik (1) – Medienkunde (2).

Dr. K. HASELHORST: Musikinstrumentenkunde (1).

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

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

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

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

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

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

- P. G. JOPPICH OSB: Gregorianischer Choral (14täglich 3).
 Dr. A. SPERL: Liturgik (evangelisch) (14täglich 2).
 DMD Dr. G. VÖLKL: Orgelbaukunde (1) – Geschichte der Orgelmusik von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (1).
 LKMD Dr. J. WIDMANN: Hymnologie (1) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).
 Prof. Dr. G. RENNERT: S: Opernregie (2).
 Dr. K. SCHUMANN: Operngeschichte (2).
 Prof. Dr. G. WEISS: Einführung in das Studium der Musikdidaktik (2) – Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in S I (2) – Einführung in die Musikwissenschaft in Verbindung mit der Besprechung von Zulassungsarbeiten (2) – Analysen musikalischer Umfelder (Musikalische Rezeptionsprobleme) (2) – Didaktische Konzeption in Musiklehrbüchern des vergangenen Jahrzehnts (2).
 Prof. J. ZILCH: Die Musikpädagogik in Geschichte und Gegenwart (1) – Psychologische und soziologische Aspekte im Musikunterricht (1) – Didaktik und Methodik des Musikunterrichts (1).
- Münster.** Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER. Wiener Schule II. Das dodekaphone Werk Schönbergs und seine Ausstrahlung (2) – S: Das Oratorium vom Barock bis zur Moderne (2) – S: Das Schaffen Anton von Weberns und seine Auswirkungen in der seriellen Musik (2) – S: Musik und Öffentlichkeit. Probleme ihrer Wechselwirkungen seit der Zeit um 1800 (2).
 Wiss. Rat u. Prof. Frau Dr. M. E. BROCKHOFF: Sozialgeschichte der Unterhaltungsmusik II (1900-1950) (gem. mit Dr. W. VOIGT) (2).
 Wiss. Rat und Prof. Dr. R. REUTER: Bachs Instrumentalwerk und seine geschichtlichen Wurzeln (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (1) – Übungen zur Musikkritik (2) – S: Theorie und Praxis der Aufführung alter Musik (2) – Doktoranden-Seminar. Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).
 Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen (2) – S: Strukturwissenschaftliche Darstellung von Tonsätzen (Instrumentalmusik des Barock) (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).
 Dr. D. RIEHM: Harmonielehre I (2) – Einführung in den zweistimmigen Satz (Kontrapunkt I) (1) – Bestimmungsübungen (2) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Das Musikkolleg (offene Kammermusikabende des CM mit Einführung) (2) – Orgelkonzerte des Musikwissenschaftlichen Seminars zusammen mit Prof. Dr. R. REUTER.
 Dr. H. BRÄMIK: Elementare mathematische Grundlagen für Musikwissenschaftler (2).
- Neuss. Pädagogische Hochschule.** Prof. W. CHASSÉE: Komposition im 20. Jahrhundert (1) – Ü: Musiktheorie IV (1) – Ü zur harmonischen und formalen Analyse (Fortgeschrittene) (1) – Gehörbildung I (1) – Gruppenimprovisation – experimentelles Musizieren (1) – Dirigieren II (1) – Übungen im zwei- und dreistimmigen Satz (1) – S: Grundlagen der Musikpsychologie (2).
 H. BISTER: Musiktheorie I (1) – Musiktheorie II (1).
 Akad. Rat Dr. H. J. IRMEN: Ü: Einführung in das Liedgut der Primarstufe (in Verbindung mit improvisierten Begleitmodellen) (2) – S: Analyse und Interpretation des musikalischen Kunstwerkes (2) – CM (2) – Kammermusik (2).
 Dr. W. HEIMANN: Ü: Theoriebegriffe der Musiksoziologie (1) – Pros: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).
 Prof. Dr. E. KLUSEN: Grundzüge einer Ästhetik der Musik (historisch und systematisch) (1) – Volkslied? Wesen und Wandlung (1).
 Dr. E. FUNK-HENNIGS: Ü: Schallplattenkolloquium – Repertoirekunde II (2) – S: Theoriebildung in der Musikpädagogik (2).
 St. Prof. W. SCHEPPING: Zur Geschichte, Ästhetik und Didaktik der Programmmusik (2) – Ü: Musiktheorie III (2) – Ü: Popmusik in der Sekundarstufe I: Unterrichtsentwürfe, -versuche, -analyse (2) – Ü: Grundlagen des europäischen Ton- und Notationssystems (2) – Dirigieren IV (1) – Hochschulchor (2).

N. N.: Musikdidaktik und -methodik der Sekundarstufe I (1) – Musikalische Früherziehung (1) – Improvisation: Liedbegleitung am Klavier (1) – S: Kontroversen gegenwärtiger Musikpädagogik (2).

Osnabrück. Prof. W. SÖTHJE: S: Künstlerische Interpretation musikalischer Texte im Ensemble (2) – CM instr. (2) – Kammerchor (2).

Prof. W. HEISE: S: Einführung in die neuere musikdidaktische Diskussion unter dem besonderen Aspekt kontroverser Einstellungen (2) – Ü: Einführung in die apparative Musiktechnik (1) – Übungen zur apparativen Musiktechnik (2) – Akustische Grundlagen der Musikinstrumente (1) – S: Unterrichtsmodelle (2) (gem. mit HOFFMANN, WEBER).

Akad. Oberrat Dr. R. WEBER: S: Filmmusik (2) – S: Analyseverfahren (phänomenologische/psychologische Methoden) (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (1) – Satzlehre (Forts. von ‚Einführung in die Harmonielehre‘) (1) – Ensemblesmusizieren: Konzert für Kinder (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Musik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Übungen zur mehrstimmigen Musik des 14. Jahrhunderts (2) – Doktoranden-Seminar (1) – Universitätsorchester (2) – Historisches Ensemble (1).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Haupt-S: Ausgewählte Probleme aus der Musikalischen Volks- und Völkerkunde (2).

Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Gregorianik. Ursprung, Geschichte, Probleme (1) – Ü: Instrumentenkunde (1) – Notationskunde I: frühes Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert (1).

Dr. H. MÜLLER-BUSCHER: Ü: Formenlehre (1) – Ü: Musiktheorie und Musik der Schützzeit (2).

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

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

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Ü: Harmonielehre I (1) – Partiturspiel (1).

Reutlingen. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. F. HIRTNER: Einführung in die Musikgeschichte IV (Von der Wiener Klassik bis zum 20. Jahrhundert) (2) – Richard Wagners Ring des Nibelungen (2) – Repetitorium der klassischen Harmonielehre mit prakt. Übungen (Liedbegleitung, Generalbaßspiel) (2).

Prof. Dr. H. MEYER: Neue Musik nach 1945 (2) – „Werkbetrachtung“ als didaktisches Problem (2) – Fallanalysen zum Musikunterricht in der Sekundarstufe (2) – Didaktische Analysen (Kompaktveranstaltung).

Prof. Dr. E. STIEFEL: Vom Wandel des Bach-Verständnisses. Interpretationsvergleich (2) – Kontrapunktische Analyse (2) – Die kreative Methode im Musikunterricht der Primarstufe (2) – Instrumentenkunde im Musikunterricht (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Claudio Monteverdi. Das Werk (2) – Pros II: Geschichte der Musik von 1200-1600 (2) – S: Zur Tanzmusik im 16. und 17. Jahrhundert (mit Betrachtung von Tabulaturen) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Geschichte des Musikers (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Musikikonographie (2).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Beurlaubt.

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Georg Friedrich Händel (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – Orchester der Universität (3) – Chor der Universität (3) – Kammerchor (3).

Prof. Dr. H. RÖSING: Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der frühen Mehrstimmigkeit (2) – S: Praktische Übungen zur Musikkritik (2) (= Kurs Musikwissenschaft und Rundfunk II).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU, Prof. Dr. H. RÖSING: Seminar für Doktoranden (2).

B. WALLERIUS: Einführung in die Musiklehre (1).

H. WINKING: Hörpraktikum (2).

Prof. H. LONNENDONKER: Harmonielehre II.
 A. LUTZ und E. SCHERER: Unterweisung für Streicher (9).
 H. KAHLENBACH: Unterweisung für Bläser (4).

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III (14 täglich 3).

Univ.-Doz. Dr. W. PASS: Arnold Schönberg und die Musik des 20. Jahrhunderts I (2) – Conversatorium zur Vorlesung (1) – Kolloquium zum zeitgenössischen Musikleben (2) – Weltliche Musik des Mittelalters (2) – Pros: Gregorianischer Gesang I (1).

Prof. Dr. G. CROLL: S: Johann Michael Haydn (gem. mit Ass. Dr. Ernst HINTERMAIER) (2) – Doktorandenkolloquium (2) – CM voc. (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Notationskunde: Von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (2).

Ass. Dr. DAHMS: Pros: Die Dramaturgie der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

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

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

Schwäbisch Gmünd. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Die Musik des Barock (2) – Ü: Schallplatten im Blindfold Test (2) – Methoden der Musikanalyse (2).

Siegen. *Gesamthochschule*. Dr. H. J. BUSCH: Spätromantik und frühe Moderne (2) – S: Diskussion neuerer Unterrichtswerke für die Sekundarstufe I (2) – Ü: Ensembleleitung I (2) – Tonsatz I (1) – Chor (2) – Orchester (2).

Prof. Dr. J. HEINRICH: S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts der Primarstufe (2) – Ü: Einführung in Technik und Verwendung elektroakustischer Medien (1) – Übungen zur Verwendung des Klaviers im Unterricht (1) – Tonsatz II (1) – Einführung in das Studium der Musik und ihrer Didaktik (2).

Dr. H.-Chr. SCHMIDT: S: Autonome und funktionale Musik (2) – S: Untersuchungen zur Musik im Fernsehen (2) – Ü: Gehörbildung II (1) – Tonsatz III (1) – Kammermusik (2) – Klavierspiel (2) – Fachdidaktisches Praktikum (4).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Musik und musikalische Analyse (2) – S: im Anschluß an die Vorlesung (1).

Prof. Dr. R. GERLACH: Kantatenkomposition und -dichtung von Heinrich Schütz bis J. S. Bach (1) – S: im Anschluß an die Vorlesung (2).

Stuttgart. *Staatliche Hochschule*. Prof. Dr. R. GERLACH: Die Geschichte des Streichquartetts (1) – Geschichte und Theorie der Atonalität (II) (gem. mit Prof. Dr. E. KARKOSCHKA und Dr. H. DEPPERT) (1) – Das Symbol in Musik, Dichtung und bildender Kunst (gem. mit Prof. Dr. K. M. KOMMA) (1) – Pros: Übungen in der Editionspraxis älterer Musik nach handschriftlichen Quellen (2) – Kolloquium: Betreuung von in Entstehung befindlichen Examensarbeiten. Methodische Anleitung und Diskussion der Thematik (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Englische Musikgeschichte im Überblick (3) – S: Das englische Madrigal (2) – S: Satzstil und Rhythmik der Notre-Dame-Organa nebst Lektüre einschlägiger Theoretiker sowie praktischen Aufführungsversuchen (3).

Prof. Dr. A. FEIL: S: Eduard Hanslick (2) – Editionstechnik: Quellen und Lesarten zu Kammermusikwerken Franz Schuberts (2) – CM: Kammermusikkreis (3).

Prof. Dr. B. MEIER: S: Einführung in die ältere Musikterminologie (2) – S: Einführung in die musikalische Analyse (2) – Ü: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Musikgeschichte III (1600-1750) (3) – S: Neue Musik (Nono) (2) – Musikhochschule Stuttgart: S: Musikgeschichte III (1600-1750) mit besonderer Berücksichtigung der historischen Satzlehre (3).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH. Musikhochschule Stuttgart: Die Musik der ars nova und des trecento (1) – S: Notation und Kompositionstechnik der ars nova und des trecento (2).

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

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Giovanni Pierluigi da Palestrina (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (6) – Archiv-Praktikum (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Musikgeschichte Mitteleuropas in ethnologischer und historischer Sicht (Frühzeit, Antike, Völkerwanderung und frühes Mittelalter) (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Privatissimum f. Dissertanten (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik des Nahen Ostens (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Univ.-Doz. Dr. G. GRUBER: Österreichische Musikgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Analyse-Konversatorium (1) – S: Anfänge der Neuen Musik (2) – Musikwissenschaftlich-philosophische Arbeitsgemeinschaft (gem. mit Prof. Dr. KLEIN): Postserielle Musik (2).

Univ. Doz. Dr. W. PASS: Übungen zur zeitgenössischen Musik (2).

Lektor Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde I (Weiße Mensuralnotation) – Übungen zur Notationskunde III (Tabulaturen) (je 2).

Lektor Dr. H. KNAUS: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Übungen zur Musikgeschichte III (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz IV – Übungen zum Tonsatz I – Musiktheorie I (je 2).

Lektor K. LERPERGER: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz II (2).

Lektor Prof. R. SEITZ: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz I (2).

Lektor DDr. J. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).

Lektor Dr. W. DEUTSCH: Übungen zur musikalischen Schallforschung (2).

Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Phonogrammarchiv-Praktikum (2).

Lektor Dr. H. SEIFERT: Musikwissenschaftliches Proseminar III (2).

Worms. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Prof. T. IHLE: S: Ausgewählte Oratorien des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Chor (für Studierende aller Fächer): Mozart, Krönungsmesse – Bach, Weihnachtsoratorium, Kantaten 4-6 (2).

Päd. Ass. MAZUROWICZ / Prof. T. IHLE / Prof. Dr. A. MEIER: Beat-, Rock- und Schlagermusik im Unterricht (2).

Prof. Dr. A. MEIER: Die abendländische Musikgeschichte im Überblick (1) – Ü: Die Sinfonie zwischen 1750 und 1900 (2) – Tonsatz II (2) – Kammermusik (2).

Doz. Dr. F. THAMM: Geschichte der Notenschrift (1) – Hörerscheinungen und Höranlagen (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Opera seria von den Anfängen Metastasios bis zu Mozart (2) – Ü: Haydns Streichquartette (2) – Doktorandenkolloquium (1) – Ü: Lektüre und Interpretation von Widmungen und Briefen Glucks (1).

Univ. Doz. Dr. M. JUST: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Quellenkunde und Paläographie der spätmittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2).

Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Türkenoper und deutsches Singspiel (2) – Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt 1) (2) – Historische Satzlehre II (Bach-Kontrapunkt 2) (2) – Generalbaßspiel (17./18. Jahrh.) (2) – Akademisches Orchester (2) – Kurs in den Semesterferien (a): Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1).

Lehrbeauftragte Frau Dr. J. RUILE-DRONKE: Ü: Mozarts Klavierkonzerte (2).

Wiss. Ass. R. WIESEND M. A.: Kurs in den Semesterferien (b): Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1).

Wuppertal. Gesamthochschule. Akad. Oberrat J. HANSBERGER: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte der musikalischen Gattungen (1) – S: Unterrichtsprojekte zum Thema: Musik in der Massenkommunikation (2).

Prof. D. HINNEY: Einführung in die Musikästhetik (1) – Ü: Formen und Techniken der Mehrstimmigkeit (1).

Dr. S. SCHNEIDER: Kompositionstechniken der Musik des 20. Jahrhunderts (1) – Ü: Hör- und Analyseübung zur Neuen Musik (1).

Lehrbeauftragt. R. SUNDERMEIER: Ü: Analyse von Barockmusik (1).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Beurlaubt.

Prof. Dr. St. KUNZE (Bern): Oper im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Ton- und Musikpsychologie: Hören (1).

Dr. M. LÜTOLF: S: Die Zeitwende um 1600: Symptome der Krise und Ansätze zur Neuorientierung (2) – Pros: Einstimmige und frühe mehrstimmige Notation (2).

Dr. A. MAYEDA: S: Robert Schumanns Instrumentalmusik (2).

Dr. B. BILLETER: Ü: Partiturstudium I (1).

H. U. LEHMANN: Pros: Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Ü: Harmonielehre III (Satz- und Formenlehre) (2).

Dr. A. WERNLI: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2) – Ü: Harmonielehre I (2).

lic. phil. D. BAUMANN: Ü: Akustik und Instrumentenkunde für Musiker (2).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule*. Dr. H.-R. DÜRRENMATT: Wege zum Verstehen neuer Musik (1) – Stilistische Eigenarten in Mozarts Konzerten (1).

Essen. *Staatliche Hochschule*. Prof. Dr. Fr. ONKELBACH: Die Musik des Trecento (1) – Zur Sinfonik im 19. Jahrhundert (1) – S: Die Schriften Wagners (2) – S: Zur Geschichte der Programmmusik (1) – Ü: Palaeographie II (2).

Dr. C. RAAB: Die Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (1).

Frau Dr. Dr. BECKMANN: Schriften zur musikalischen Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts (1) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (1) – Ü: Form- und Strukturprobleme der spätromantischen Sinfonie (2) – Einführung in die Musikwissenschaft (1).

Hannover. *Staatliche Hochschule*. Prof. BECKER: S: Einführung in die Fragestellung heutiger Musikpädagogik (2) – S: Methodenprobleme im Musikunterricht der Sekundarstufe I (2) – S: Musikunterricht und politische Bildung (2).

Prof. Dr. C. DAHLHAUS: S: Das musikalische Werturteil (2).

Frau Prof. Dr. E. HICKMANN: Epochen der Musikgeschichte (1) – Ü zur Vorlesung: Musikhistorische Epochenbildung anhand charakteristischer Musikbeispiele (2) – S: Einführung in die musikalische Volks- und Völkerkunde (2) – S: Russische Sinfonik des 19. Jahrhunderts (1) – S: Instrumentenkunde I (2).

Prof. Dr. R. JAKOBY: S: Kolloquium für Examenskandidaten (2) – S: Besprechung von Examensarbeiten (2).

Prof. Dr. KATZENBERGER: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (2) – S: Theorie und Praxis der Werkanalyse (2) – S: Entwicklung der mehrstimmigen Musik bis nach 1600 (2) – S: Romantik in der Musik (2).

Prof. KÖNEKE: S: Entwicklung von Unterrichtsmodellen für die Orientierungsstufe (2) – S: Spielpraktische Erprobung neuer musikpädagogischer Modelle, Realisation graphischer Partituren, Gruppen-Improvisation (2).

Prof. Dr. PFAFF: S: Überblick über den Jazz und seine Stilformen von den Ursprüngen bis zum free jazz (2) – S: Musikerziehung, Werkbetrachtung, Formenlehre, Analyse (4).

Prof. Dr. G. SIEVERS: S: Die Oper des 19. Jahrhunderts (2).

DISSERTATIONEN

FROHMUT DANGEL-HOFMANN: *Der mehrstimmige Introitus in Quellen des 15. Jahrhunderts. Diss. phil. Würzburg 1975.*

Gleich zu Beginn seines Auftretens in mehrstimmiger Bearbeitung nimmt der Introitus eine Sonderstellung unter den mehrstimmigen Sätzen des Proprium missae ein. Er erscheint – außer in Proprienzyklen und Plenarmessen sowie einer stattlichen Anzahl einzelner Bearbeitungen – einmal in einer Reihe von Introitus-Gruppen kleineren und größeren Umfangs, zum anderen in Verbindung mit einem Ordinarium. Die Quellen belegen damit, daß der Introitus ungleich viel häufiger bearbeitet worden ist als die anderen Gattungen des Propriums. Aber nicht nur der zahlenmäßige Vorsprung des mehrstimmigen Introitus vor mehrstimmigen Graduale-, Alleluia-, Offertorium- und Communio-Sätzen unterscheidet diesen vom übrigen Proprium, nicht nur durch die Herkunft aus der Messe hebt er sich von mehrstimmigen Bearbeitungen anderer cantus-firmus-gebundener Stücke wie Hymnus, Magnificat oder den Antiphonen ab: das besondere Gesicht erhält der Introitus durch die ihm eigene musikalische Anlage. Die mehrstimmige Bearbeitung muß in jedem Fall die melodisch reichere Form der Antiphon und die schlichtere Art der Psalmodie im Wechsel verbinden. So wird einmal die mehrstimmig bearbeitete Antiphon gegen die einstimmig gregorianische Psalmformel des Verses und des Gloria patri gesetzt, ein anderes Mal schließen die mehrstimmige Introitus-Antiphon und ihre Wiederholung die Klangflächen der ebenfalls in Mehrstimmigkeit übersetzten Psalmformel ein. Endlich kann der mehrstimmig bearbeiteten Introitus-Antiphon die Psalmformel sowohl in mehrstimmiger Bearbeitung (Vers), als auch in ihrer einstimmig gregorianischen Gestalt (Gloria patri) folgen, um am Ende wieder in den mehrstimmigen Satz der Antiphon einzumünden. Liturgiegeschichtliche Anmerkungen sind in einem eigenen Abschnitt zusammengefaßt.

Der Arbeit sind ein Thematisches Verzeichnis aller Introiten der zugrundegelegten Quellen und eine Edition beigegeben, in der (außer einem Introitus Brassarts) 11 Introiten zum ersten Mal veröffentlicht werden.

Die Arbeit erschien als Band 3 der „Würzburger Musikhistorischen Beiträge“ im Verlag Hans Schneider, Tutzing 1975.

WERNER KLÜPPELHOLZ: *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition seit 1956. Diss. phil. Köln 1976.*

Gegenstand der Studien sind Vokalkompositionen, die nicht, wie bei traditioneller Vertonung, einen vorgefundenen Text geschlossen in Musik übertragen, sondern Sprache in ihrer semantischen, syntaktischen und klanglichen Dimension dekomponieren und mit musikalischen Intentionen neu zusammenfügen. Ausführlich und teilweise mit linguistischen Methoden werden fünf solcher „Sprachkompositionen“ analysiert: die Vokalwerke *Gesang der Jünglinge* von K. Stockhausen, *Anagrama* von M. Kagel, *Glossolalie* von D. Schnebel, *Aventures* von G. Ligeti sowie das literarische Werk *Fa:m Ahniesgwow* von H. G. Helms. Anhand von *Gesang der Jünglinge* wird das Kontinuum zwischen Klang und Bedeutung in den Parametern Klangfarbe und Textverständlichkeit untersucht und darüberhinaus aufgezeigt, in welchem hohem Maß der Einfluß der Phonetik auf Stockhausen wirksam war. Die Analyse des Helms'schen Buches richtet sich zum einen auf die hier zur Anwendung kommende „portemanteau“-Technik, zum anderen auf die primär akustischen Passagen. In *Anagrama* werden Worterzeugung, Textkomposition, die aus der elektronischen Musik stammenden Verfahren der vokalen Verklanglichung, Analogien zwischen Vokal- und Instrumentalpart und Kagels Begriff von musikalischer Form untersucht. In der vorkomponierten Fassung der *Glossolalie* werden Kompositionsprinzipien, Sprach-

typen und Instrumentalfunktionen, in der auskomponierten Fassung, *Glossolalie '61*, wird die spezifische Ausarbeitung Schnebels dargestellt, die Sprache und Musik als historische und soziale Systeme vorführt. Ligetis Komposition wird in ihrer prosodisch-expressiven und lautlichen Dimension analysiert, die beide die semantische Ebene zum Teil ersetzen. Die ästhetische Motivation zur jeweils spezifischen Sprachbehandlung wird bei jedem der genannten Werke diskutiert. Den Analysekapiteln ist eine Einleitung vorangestellt, in der mit der Vokalmusiktheorie Wagners und ihrer Anwendung in *Tristan und Isolde* und dem Sprechgesang in Schönbergs *Pierrot lunaire* zwei Vorläufer der Komposition von Sprache als Musik beschrieben werden.

Die Arbeit erscheint 1976 im Musikverlag Döring, Herrenberg.

ALOIS MAUERHOFER: *Leonhard von Call (1767-1815). Musik des Mittelstandes zur Zeit der Wiener Klassik. Diss. phil. Graz 1974.*

Die Geschichte der Musikforschung ist durch das zentrale Interesse vor allem an vorzüglichen Tonsetzern und Musikern und deren elitärem Publikum gekennzeichnet. Die Erforschung der Musik der Grundschichten, die Vertiefung in die Musikproduktion und den -konsum des Bürgertums schien für sie lange Zeit nicht hoffähig zu sein, d. h. sie war fast ausschließlich bemüht, sich die repräsentative Musik einer Epoche zu vergegenwärtigen, die Musik der besten Komponisten zu erforschen, während sie als zweit- und dritrangig abgetane Persönlichkeiten, die oft mit großem Erfolg Musik für breite Schichten schufen, vollkommen vernachlässigte.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Versuch, Musiziergut der städtischen Mittelschicht im Umkreis der Wiener Klassiker zu untersuchen. Wenn daraus auch keine Schlüsse auf das Werk der Großmeister möglich sind, ist doch der Standpunkt, diese ausschließlich zum Wertmaßstab ihrer gesamten musikalischen Umgebung zu machen – wie es das Geschichtsbild Guido Adlers prägte –, nicht mehr gerechtfertigt. Im Gegenteil: Erst in letzter Zeit kommt immer mehr zum Bewußtsein, daß die Musik des niederen Adels, der Bürger und Beamten für diese entscheidende Bedeutung besaßen und deren Erforschung zur Vervollständigung eines brauchbaren Geschichtsbildes unerlässlich ist. Derartige Untersuchungen haben mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie auch das Beispiel Call bestätigt. Zu seinem Lebensweg konnten auf Grund seines bürgerlichen Berufes als Liquidators-Adjunkt in der Wiener Hofkammer Quellen ausfindig gemacht werden. Die Nachrichten über seine Rolle und Einschätzung als Musiker jedoch fließen spärlich. Es ist anzunehmen, daß er im offiziellen Musikleben keine besondere Erscheinung war, sondern sich vornehmlich in Wiener Privat-Akademien und -Zirkeln als Gitarrist hören ließ. Seine Kompositionen erfreuten sich zu Lebzeiten großer Beliebtheit: Drucke und Abschriften sind in großer Zahl in den Bibliotheken der deutschsprachigen Länder, aber auch in Paris, Brüssel, Aarhus, Prag, Zagreb und anderen Orten nachweisbar.

Die für die musikalische Analyse herangezogene Instrumentalmusik – sie bildet den Schwerpunkt des kompositorischen Schaffens – zeigt, daß dilettierende Komponisten sich in der formalen Gestaltung an der „großen“ Musik orientieren. Ihre Schwäche liegt daher nicht so sehr in der Form, sondern in der musikalischen Substanz, die dieses Schema füllen soll. Das Fehlen einer wirklichen Entwicklung des Materials, das kurzatmige Reihungsprinzip, das Nebeneinanderstellen von kleingliedrigem Motivmaterial ergeben einen Mosaikstil, der auf spielerische Wirkung abgestimmt ist. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird auf sinnfällige melodische Formeln und auf stereotype Rhythmik gerichtet. Daß in einer solchen Musik der rein homophone Stil herrscht, versteht sich von selbst.

Für die Wertung ist von entscheidender Bedeutung, das analytische Ergebnis der Gattung unter dem Gesichtspunkt ihrer funktionalen Bestimmung zu sehen. Call schrieb Musik für bürgerliche Musiziergruppen und Dilettantenkreise. Die Musikkonsumenten dieses Mittelstandes orientierten ihr Werturteil nicht an den hohen Ansprüchen einer Kunstmusik. Musik war für sie bloß Konsumartikel, der unterhalten sollte. Sie mußte leicht ‚verdaulich‘ sein und schon beim ersten Hören ‚ins Ohr gehen‘. Ausbrüche aus den Geleisen des bereits Vertrauten, Gewohnten, waren nicht gefragt. Als reine Zweckmusik durfte sie dem Ausführenden und Zuhörer keine besondere geistige Bereitschaft abverlangen. Das psychologische Moment eines hohen Grades an Redundanz ist eines der entscheidenden Kriterien für Popularität und Breitenwirkung. Diese

Musik erhebt keinen Anspruch auf bleibenden künstlerischen Wert, sie nimmt ihren Platz zwischen Kunstmusik und Volksmusik ein, ist im besten Sinn „gehobene“ (von der Tanzmusik etwa unterschiedene) Unterhaltungsmusik. Es wäre verfehlt, an diese Produkte ästhetische Wertkriterien einer elitären Gruppe anzulegen, da jede soziale Schicht auch der Vergangenheit ihre eigene Musik besaß und einen eigenen „Geschmack“ ausbildete. Als ein Segment aus dem Musikleben der Zeit funktionierte sie in ihrer gebrauchsmäßigen Einbettung.

ULRICH RAU: *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik. Diss. phil. Saarbrücken 1975.*

Gegenstand der Abhandlung sind in erster Linie die Quartette und Quintette für Klarinette und Streichinstrumente. Hinzugenommen wurden das Sextett und das Septett für Klarinette, Streichinstrumente und zwei Hörner, da deren paarige und unterordnende Verwendung den Charakter einer von der Klarinette her bestimmten Komposition nicht beeinträchtigt. Jene Werke, welche an die Stelle der Klarinette das Bassethorn setzen, wurden ebenfalls einbezogen. Die Untersuchungen gelten den sechs Jahrzehnten zwischen 1770 und 1830, dem Zeitalter der Wiener Klassik.

In einem ersten Band werden die wichtigsten der mir zugänglich gewordenen Werke (von nahezu 70 Komponisten) besprochen. Die gewählte Ordnung ist eine regionale. Gegenstand der ersten Kapitel ist das kammermusikalische Schaffen der drei großen Zentren Mannheim, Paris und Wien. In zwei weiteren Abschnitten wird das gleichlaufende Wirken der Komponisten im süd- und mitteldeutschen Raum einerseits und im norddeutschen Raum andererseits aufgezeigt. Ein letztes Kapitel beschäftigt sich mit einigen wenigen Musikern des nahen Auslandes. Den einzelnen Werkbetrachtungen geht ein Lebensabriß des jeweiligen Komponisten voran. Dabei war das einschlägige Material gelegentlich so reichhaltig, daß es in vielen Fällen möglich war, bisher Bekanntes durch bedeutende und aufschlußreiche Details zu ergänzen. Der Biographie schließt sich eine Werkübersicht an. Hier werden alle Werke für Klarinette und Streichinstrumente aufgeführt, auch die einstweilen noch oder für immer verschollenen Kompositionen. Weiterhin wird versucht, das Vorhandene zu datieren. Werkbesprechungen stellen die solistisch-konzertante Verwendung der Klarinette sowie das Verhältnis des Blasinstrumentes zu den Streichinstrumenten heraus. Eingestreute Notenbeispiele dienen der Verdeutlichung von Spezifischem im Klarinettenpart.

Der zweite Hauptteil behandelt gattungsgeschichtliche Zusammenhänge. In einem ersten Kapitel wird das instrumentale Bild der vom Thema her im Vordergrund stehenden Klarinette in seinen Besonderheiten vorgestellt. Einerseits werden die zugehörigen Stilmomente der Komposition für Klarinette, jene Hauptkennzeichen einer solistisch-konzertanten, bisweilen virtuosen Behandlung, in systematischer Ordnung zusammengefaßt, andererseits werden die Eigenheiten des Klarinettenparts aufgezeigt, wie sie sich bei Alternativbesetzung ergeben. Im folgenden Abschnitt ist von der klangästhetischen Stellung des Instruments die Rede, von den klanglichen Fähigkeiten und Werten, welche die Klarinette zu einem bevorzugten Instrument des Expressiven und Kantablen werden ließen. Im dritten Kapitel wird der gesellschaftliche Hintergrund der Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente in mancherlei Sicht durchleuchtet. Unter anderem wird der Weg des einzelnen Werkes von seiner Entstehung bis zur ersten Ausführung verfolgt. Ein neues Kapitel gilt einer Darlegung der Stellung, die das behandelte kammermusikalische Schaffen im Rahmen des gesamten musikalischen Geschehens einnimmt. Die Erörterung beschränkt sich hierbei im wesentlichen auf das Verhältnis zu den großen Meisterwerken klassischer und nachklassischer Zeit. Am Ende des ersten Bandes wird der Versuch gemacht, die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente in den Bereich verwandter musikalischer Formen einzuordnen.

Mit dem zweiten Band werden der Dissertation die ergänzenden Verzeichnisse beigegeben. In einem Katalog sind sämtliche Werke der Kammermusikliteratur für Klarinette und Streichinstrumente zusammengestellt, die sich haben auffinden lassen (330 Kompositionen von etwa 90 Komponisten). Die in den Werkübersichten gemachten Angaben werden hier wesentlich erweitert, insbesondere durch Aufnahme des vollständigen Titels, durch Fundortnachweis und

durch Incipits aller Sätze der aufgeführten Kompositionen. Zu diesem Gesamtverzeichnis der behandelten oder eingesehenen Werke tritt eine ausführliche Bibliographie.

Als Ergebnis einer langjährigen Materialsammlung konnte eine große Zahl von teilweise bedeutenden Kammermusikwerken für Klarinette und Streichinstrumente aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zusammengestellt werden. Dabei zeigt sich, daß den Komponisten der „Mannheimer Schule“, unter ihnen an erster Stelle Carl Philipp Stamitz, eine Vorrangstellung zuerkannt werden darf. Schließlich macht die Arbeit deutlich, daß die technischen Anforderungen an die Klarinette in der Kammermusik des Zeitalters der Wiener Klassik durchaus denjenigen entsprechen, die in den Klarinettenkonzerten des gleichen Zeitraums an das Blasinstrument gestellt werden.

MARTIN ZENCK: *Musik als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Diss. phil. TU Berlin 1975.*

Die Dissertation arbeitet den Erkenntnischarakter von Musik an vier dafür konstitutiven Seiten der Mimesis heraus: 1. als „Nachahmung“ der äußeren Natur durch Naturdarstellung, 2. als „Nachahmung“ der inneren psychischen Natur durch den Ausdruck des Subjekts, 3. als „Nachahmung“ durch strukturelle Identität (dieser Punkt setzt sich vor allem mit der Widerspiegelungstheorie von Georg Lukács auseinander), 4. als „Nachahmung“ eines Nochnicht-Seienden. Gewonnen wird dieser vierfache Mimesisbegriff durch Interpretation zentraler Kapitel der Adornoschen Theorie. Ein geschichtsphilosophischer Aspekt der Mimesis wird an der *Dialektik der Aufklärung* und der *Philosophie der neuen Musik*, ein sozialästhetischer am Kapitel *Kulturindustrie* und ein erkenntnistheoretischer am Mahler-Buch, an der *Negativen Dialektik* und an der *Ästhetischen Theorie* aufgewiesen (unter diesem letzten Aspekt, dem Zentrum der Arbeit, werden das Ungegenständliche der musikalischen Erkenntnis, die musikalische Logik und das Was des musikalischen Ausdrucks entfaltet).

Nach diesen drei Hauptkapiteln, die Interpretation, kritischen Kommentar und Weiterführung von Adornos Theorie darstellen, folgt der Schlußteil, der die zentralen Kategorien von Mimesis und Rationalität in die von Ausdruck und Konstruktion übersetzt und sie in angewandter Hermeneutik an konkreten Gegenständen zu bewähren sucht. Die Pointe dabei ist die Anwendung auf Texte, in denen sich das Verhältnis von Ausdruck und Konstruktion unterschiedlich ausprägt und in denen trotz der differenten Gewichtung der beiden Seiten sich eine dialektische Komplementarität herausbildet. Gegenstände der Analyse sind: ein philosophischer Text (W. Benjamins *Geschichtsphilosophische Thesen*), ein poetischer Text (G. Trakls *Gesang einer gefangenen Amsel*) und zwei musikalische Texte (G. Mahler, Adagio aus der 10. Sinfonie und A. Webers Trakllied *Gesang einer gefangenen Amsel* aus op. 14), an denen die beiden ästhetischen Kategorien Ausdruck und Konstruktion aus Formkategorien abgeleitet und mit Kategorien der Rezeption (Pragmatik) konfrontiert werden.

Die Arbeit wird im Wilhelm Fink Verlag (München) erscheinen.

BESPRECHUNGEN

Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Tutzing: Hans Schneider 1975. 243 S.

Die Laudatio Anna Amalie Aberts hat ihr Lehrer Friedrich BLUME für diese mit der üblichen Verspätung erschienene Festschrift geschrieben. Die von ihm betonte „Wendung zu dem unübersehbaren Gebiet der Oper“ (S. 10), welche die Jubilarin schon nach ihrer Schütz-Dissertation (1935) vollzogen hat, spiegelt sich in den vorliegenden *Opernstudien*, unter denen sich nur Walter SALMENS *Ikongraphie eines Stammbuchblattes von 1590* als Fremdling ausnimmt. Der Radius der Beiträge reicht von musiksoziologischen Erwägungen wie Werner BRAUNs „Operist“ als Typ und Möglichkeit bis zu lokalgeschichtlichen Spielplan-Betrachtungen wie Wilhelm PFANNKUCHs *Opernaufführungen in Kiel 1780-1798* und Irmgard SCHARBERTHs *Bemerkungen zum Spielplan eines großen Opernhauses* (= Hamburg), umschließt aber vor allem operngeschichtliche Untersuchungen im eigentlichen Sinn von Gluck bis zu Krenek (Heinrich W. SCHWAB: „Jonny spielt auf“. *Berichte und Bilder vom Auftreten des schwarzen Musikers in Europa*).

Helmut WIRTH betrachtet in *Gluck, Haydn und Mozart – Drei Entführungs-Opern* vor allem das türkische Kolorit der Werke von 1764, 1775 und 1782. Für Mozart wäre auch (S. 35) das Allegro assai von Osmins Arie Nr. 3 zu nennen. Im Terzett „*Mi sembra un sogno*“ (Nr. 6, nicht 12) seines *Incontro* überschreitet Haydn nicht „die Grenze der Opera buffa zur Großen Oper hin“ (S. 31), das hätte bestenfalls Donizetti tun können. Auch betrachtet man nicht für gewöhnlich „das Eindringen seriöser Elemente in die komische Oper als eine Verfallserscheinung“ (S. 32), Goldonis Hauptleistung für das Buffolibretto liegt gerade hier und wirkt bis Da Ponte – Mozart weiter. Speziell den Gattungen *Opera seria*, *Opera buffa* und *Opera semiseria* bei Haydn spürt Georg FE-

DER in einem übersichtlichen Abriß der italienischen Opern Haydns nach. Die *Opera semiseria* hat allerdings kaum selbständiges Profil und Gewicht, und das *Seccorezitativ* ist keine genuine Form der *Opera seria* (S. 53). Ludwig FINSCHER widmet Giuseppe Millico und seiner „*Pietà d'amore*“ eine der gehaltvollsten Studien des Bandes: *Der Opernsänger als Komponist*, geprägt von Gluck, wird hier zum ersten Mal ausführlich untersucht (Takt 3 von Beispiel 5 ist wohl fehlerhaft). Kurt GUDEWILLs Versuch *Über einige „Töne“ von volkstümlichen Liedern, Singspiel- und Opernliedern des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts* ist anregend, doch in Methode und Terminologie problematisch. Fällt es schon schwer, sich mit Bezeichnungen wie „Götterfunkenton“ abzufinden, so ist die Subsumtion etwa der Verdeutschung einer Mehulschen Arienmelodie unter ihm (S. 110) vollends unannehmbar.

Martin RUHNKE behandelt *Die Librettisten des „Fidelio“* im Hinblick auf ihren „Anteil an der letzten Fassung“ (S. 122), die er zu Recht „als die konzentrierteste und die dramatisch wirkungsvollste“ (S. 139) ansieht. Den Einfluß der Paërschen *Leonora* schlägt er m. E. zu gering an (S. 138). Das von Treitschke 1814 an den Anfang gesetzte A-dur-Duett beeinträchtigte wohl kaum eine „Tonartenordnung“ der Oper (S. 136), war aber einer der Gründe für eine neue (dominante einleitende) E-dur-Ouvertüre. Die Libretti von 1805 und 1806 (Anm. 5) sind – neben der Musik – auch in den Supplementen XII und XIII der alten Beethoven-GA abgedruckt (Bouillys Marcelline schreibt sich bei Beethoven Marzelline), in Band XIII, S. 157 ff., steht auch die „Erstfassung“ des Jubelduetts aus *Vestas Feuer* (Anm. 12). Im Text des Finale schon der ersten Fassung der Oper verbirgt sich mit den aus der Freuden-Ode nur leicht abgewandelten Versen „*Wer ein solches Weib errungen, / Stimm' in unsern Jubel ein*“ ein weiterer Autor (das Original in T. 37-40 des Allegro assai im Finale der 9. Symphonie).

Gedanklich und sprachlich ebenso anspruchsvoll wie unklar ist Hellmut KÜHNs Aufsatz *Antike Massen. Zu einigen Motiven in „Les Troyens“ von Hector Berlioz*. Verse sollte man als solche zitieren (S. 147), die französischen Zitate sind weitgehend durch Fehler entstellt. In den Klarinettenönen (klingend) *dis-cis-his-e* und *d-cis-h-e* sind nicht das enharmonische und das chromatische Tongeschlecht der Antike „aufgehoben“ (S. 147). Gründlich abwägend untersucht Friedrich LIPPMANN das Verhältnis von *Verdi und Donizetti* und kommt zu dem Ergebnis, daß starke Einflüsse Donizettis auf Verdi „in einigen Stilmerkmalen“ doch in ihrem „Wesen partiell“ bleiben (S. 172). Während Winton Dean auf dem III. Verdi-Kongreß von 1972 (Parma 1974, S. 122 ff.) *Some Echoes of Donizetti in Verdi's Operas* weniger beim frühen als beim mittleren Verdi sah, bringt Lippmann vorwiegend frühe Beispiele.

Einen Ausdruck von Strauss aufgreifend reflektiert Carl DAHLHAUS eindringlich und eindrucksvoll *Über das „kontemplative Ensemble“*. Er weist auf die dem Sprechdrama fehlende Möglichkeit der Oper hin, „die Zeit stillstehen zu lassen“. Im „tönenden Schweigen“ (Wagner) redet „der ‚Geist der Musik‘“ (S. 191). Dahlhaus betont, daß dennoch und gerade dadurch Ensembles wie das erste *Fidelio*-Quartett „eine ‚dramatische‘ Funktion“ erfüllen (S. 192). Zur Kanonstruktur wäre auf die mögliche Anregung durch das *Larghetto* im 2. Finale von *Costi fan tutte* hinzuweisen. Willi SCHUH beschreibt in *Metamorphosen einer Ariette von Richard Strauss* meisterhaft die Entstehungsstadien der Komponisten-Melodie aus dem *Ariadne*-Vorspiel. Erst die letzte Fassung entspricht der Rolle des Komponisten, „die durch *Ariadne* und *Zerbinetta* verkörperten *Gegensphären* in sich zu vereinen“ (S. 208). Die vom Herausgeber zusammengestellte imponierende Bibliographie der Arbeiten Anna Amalie Aberts rundet den in würdiger Ausstattung herausgekommenen Band.

(Dem Rez. aufgefallene Corrigenda auf S. 14, Anm. 2: seit 1658; S. 136, Anm. 22: L. Misch; S. 149 und 241: Robert Minder; S. 200: Die beiden Melodie-Fassungen; S. 202: dem den Abschluß; S. 208: aus einer anderen Sphäre; S. 243: Winkel, Fritz).

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974. Hrsg. von Heinrich HÜSCHEN und Dietz-Rüdiger MOSER. Berlin: Verlag Merseburger (1974). 395 S., 18 Abb., 1 Taf.

Wolfgang Boetticher hat sich vornehmlich verdient gemacht um die Erforschung Orlando di Lassos und seiner Zeit, der Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts sowie um Robert Schumann. Die 27 Wissenschaftler, die Beiträge zu dieser Festschrift geliefert haben, waren mehrheitlich darum bemüht, sich auf diese Schwerpunkte der wissenschaftlichen Interessen des Jubilars einzustellen und dazu weiterführende Arbeiten darzubieten. Besonders bemerkenswert ist, daß es den Herausgebern gelang, für diese Gabe nicht nur Musikhistoriker, sondern auch namhafte Autoren aus angrenzenden Wissenschaften zu gewinnen. Deren Aufsätze seien vorweg genannt. Sie bereichern das Bild von der vielseitigen Sache „musica“ in einer Weise und anhand von Materialien, die einmal mehr zeigt, wie notwendig es ist, die sich im Fachspezialistentum abkapselnden Einzelwissenschaften so häufig als möglich mit interdisziplinären Fragestellungen zu befassen. W. RICHTER stellt die Vor- und Frühgeschichte des Begriffes *symphonia* bis zur Spätantike überzeugend dar, indem er fünf Stufen von Bedeutungsverschiebungen dieser Vokabel nachweist. Der Kunsthistoriker J. A. SCHMOLL gen. Eisenwerth legt in einem *Hommage à J. S. Bach* betitelten Beitrag die Gründe dar, welche die Nennung des Namens BACH auf Bildern vor allem der Jahre 1912/13 im Zusammenhang mit der Entwicklung des analytisch-hermeneutischen Kubismus motiviert haben. Dieser für die Ikonographie der Musik gewichtige Aufsatz enthält wegweisende Anregungen, die man bis hin etwa zu dem Bild *Orchesterprobe* (1964) von Max Uhlig (*Mozart*) ausdehnen könnte. Hier eröffnet sich ein noch weitgehend zu erschließendes Feld. Dietz-Rüdiger MOSER repräsentiert die Volkskunde mit einem ebenfalls neue Bereiche eröffnenden Beitrag zur *Volkslied-Katechese*, indem er die zu prüfende These aufstellt, „*Volkslieder sind in der Mehrzahl nichts anderes als populär gewordene Lieder einzelner, nicht kollektiver, jedoch namentlich meist nicht mehr bekannter Verfasser einfachster Struktur*“. Er weist beispielhaft nach, inwieweit „ver-

ordnete“ Lieder zur Indoktrination das Singerepertoire einst beherrscht haben. H. OESCH modifiziert in einem ethnologischen Beitrag *Zur Bedeutung der Produktionsverhältnisse für die Herausbildung einer Musikkultur, dargestellt am Beispiel der Inlandstämme auf Malakka und der Balier* Ansätze einer materialistischen Geschichtsauffassung, die davon ausgeht, daß allein die Produktion „die Grundlage aller Gesellschaftsordnung“ sei.

Ordnet man weiter die in alphabetischer Folge abgedruckten Beiträge nach inhaltlichen Kriterien, so überwiegen quantitativ die Abhandlungen zu musikhistorischen Fragestellungen, die Musikwerke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts betreffen. Heinrich HUSMANN nimmt das „Kolorieren“ im 16. Jahrhundert zum Anlaß, um historisch das Blickfeld erweiternd dem „Verschönern“ von Melodien in byzantinischer und orientalischer Musik des Hochmittelalters nachzugehen. Das aktuelle Problem des Manierismus erörtern anhand neuer Fakten Carl DAHLHAUS bei Gesualdo und Hellmut FEDERHOFER bei Palestrina. Heinrich HÜSCHEN analysiert die *Missa canonica* zu 4 (8) Stimmen von J. Gallus, Franz KRAUTWURST zeichnet eine an Details reiche Biographie Joachim Hellers nach. Martin RUHNKE untersucht minutiös – auch anhand von Messungen – das Thema *Lassos Chromatik und die Orgelstimmung*. Resümierende Überblicke über umgreifendere Komplexe und den derzeitigen Forschungsstand vermitteln Dragotin CVETKO, Wendelin MÜLLER-BLATTAU, Jan RACEK und Karl Gustav FELLERER, der die Hauptlinien der stilistischen Wandlungen im 16. Jahrhundert herausstellt, die auf Monteverdi hinführen und darüber hinaus wirksam geblieben sind. Frederick W. STERNFELD beleuchtet *Aspects of Italian Intermedi and Early Operas*, während Werner BREIG und Reinhard GERLACH im Werke von Heinrich Schütz neue Ansätze ansprechen, so z. B. hinsichtlich der unterschiedlichen „Kompositionsarten im Hinblick auf Sprachformen“ mit dem Ergebnis: „Fortschrittliche Form hat bei Schütz deutsche Komposition“ (S. 100).

Den Forschungsschwerpunkt Robert Schumann gehen an Renate FEDERHOFER-KÖNIGS mittels Auswertung des diesbezüglich relevanten Briefwechsels von W. J. v. Wasielewski, Karl GEIRINGER stellt die Schumanniana in der Bibliothek von Brahms

fest, J. WESTRUP vergleicht Skizzen und Endgestalt des Klavierquintetts op. 44. Außerhalb dieser Thematik sind zu nennen T. H. NEWCOMBE, der einen Trouvèregesang mit Refrain strukturell analysiert, R. B. LENAERTS, der die Beziehungen Ockeghems zu Brügge verdeutlicht. Richard SCHAAL vermittelt ein bislang unbekanntes Inventar der Münchner Hofkapelle aus dem Jahre 1753. Frits NOSKE teilt neue Fakten mit zur Umarbeitung der Oper *La battaglia di Legnano* von Verdi in *L'assedio di Arlem* (1849). D. W. SHITOKIRSKIJ geht der Frage der Ausdruckstendenz der Skrjabinschen Harmonik nach, H.-P. HESSE interpretiert auf dem notwendigerweise einzubeziehenden historischen Hintergrund die von Paul Hindemith vermuteten Gesetzmäßigkeiten über die Natur der Tonverwandtschaften. H. HOPF analysiert das *Konzert für Orchester* (1949-51) von Wolfgang Köhler. Somit umspannt das in dieser Festschrift Dargebotene einen sachlich wie historisch weiten Rahmen, innerhalb dessen die beiden thematischen Schwerpunkte besonders betont sind.

Walter Salmen, Innsbruck

Heinz ANTHOLZ / Willi GUNDLACH (Hrsg.). *Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1975. 261 S.

Der vorliegende Sammelband, der als Festschrift zum 70. Geburtstag von Michael ALT publiziert werden sollte und jetzt, nachdem der zu Ehrende im Dezember 1973 verstarb, im Gedenken an Alt erschien, enthält zwanzig Aufsätze, in denen – entsprechend dem Untertitel – verschiedene musikpädagogische Probleme, Positionen und Perspektiven aufgezeigt werden. Im Vorwort betonen dazu die Herausgeber, daß aus den versammelten Beiträgen „nicht einfach die *Quersumme der Musikpädagogik heute*“ gezogen werden könne, da kein geschlossenes Ganzes, sondern ein „mosaikartiges Gefüge gegenwärtiger musikpädagogischer Probleme“ zur Diskussion gestellt werde.

Im unmittelbaren Anschluß an das Wirken Alts steht der Beitrag von Ulrich GÜNTHER (*Musikpädagogik und Forschung*), in dem die Entwicklung vom „Arbeitskreis *Forschung in der Musikerziehung*“, der 1965 von Alt gegründet wurde, zur Nachfolgein-

stitution „Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V.“ (seit 1971) beschrieben wird. An Teilaspekten von Alts *Didaktik der Musik* anknüpfend, behandelt Heinz ANTHOLZ (*Musikpädagogik heute – Zur Erkenntnis ihrer Geschichte und Geschichtlichkeit ihrer Erkenntnis*) das Problem der Geschichtlichkeit von Musikpädagogik. Die geschichtlichen Bedingungen von Musikerfahrung und Musikerkenntnis seien der Musikpädagogik der 70er Jahre wohl bewußt; Grundsatzklärungen zur Geschichtlichkeit blieben aber Leerformeln, wenn etwa in einem Curriculum die konkrete Reflexion einer auf Geschichte sich beziehenden Kenntnis und Erkenntnis fehle. Sigrid ABELSTRUTH setzt sich mit dem *Musik-Lernen als Gegenstand von Lehre und Forschung* auseinander, wobei eine Binnendifferenzierung dieses Bereiches in „Musikpädagogik“ und „Musikdidaktik“ vorgenommen wird. Die beiden folgenden Aufsätze sind der musikalischen Verhaltensforschung gewidmet. Einen Teilbericht über Ergebnisse einer Untersuchung zum schichtenspezifischen Musikverhalten 14-16jähriger Haupt-, Real- und Gymnasialschüler legt Peter BRÖMSE (*Musikverhalten und Schichtenzugehörigkeit*) vor. Dabei ergeben sich bei einer Reihe von musikpädagogisch besonders relevanten Ergebnissen auffällige Korrespondenzen zu anderen, im gleichen Befragungszeitraum durchgeführten Untersuchungen. Hermann RAUHE (*Sozialisationsbedingtes Musikverhalten als Problem musikpädagogischer Forschung und Curriculumentwicklung*) stützt die von ihm in Zusammenarbeit mit J. Thiele entwickelte und für die Ermittlung außerschulisch geprägter, sozialisationsbedingter Musikverhaltensweisen wichtige Hypothese der Strukturkorrespondenz (Entsprechung von Objekt- und Subjektstruktur) durch Ergebnisse eigener Untersuchungen, skizziert die Gefahren der kulturindustriellen Sozialisation und zitiert seine bekannte fünfstufige didaktische Strategie einer Einstellungsveränderung. Ernst KLUSEN (*Zwischen Symphonie und Hit: Folklore?*) nimmt kritisch zum Folklore-Begriff Stellung und stellt ein Bezugsfeld „Funktion – Interaktion“ zur Diskussion. Mit der Frage des Singens im Enkulturationsprozeß beschäftigt sich der Beitrag von Friedrich KLAUSMEIER (*Singen im Enkulturationsprozeß und die didaktischen Folgen*). Zwei Aufsätze haben kom-

munikationstheoretische Aspekte zum Thema: *Bemerkungen über Musik als Kommunikationsphänomen und die Gegenstände kommunikativer Musikdidaktik* von Joachim THIELE und *Über Kommunikation in der Musikpädagogik* von Hans-Peter REINECKE. Thiele erläutert, wie die in den Hamburger Richtlinien für das Fach Musik (1973) genannten Ziele und Inhalte in einem Kommunikationsmodell zusammenfassend und vergleichend dargestellt werden können. Reinecke weist darauf hin, daß Kommunikation die Beteiligung offener Systeme voraussetze, und begründet die Verwendung eines adäquaten musikalischen Kommunikationsmodells. Helga de la MOTTE-HABER (*Bemerkungen über die Wendung zum Szientismus in der Musikpädagogik*) wendet sich gegen gegenwärtig herrschendes szientistisches Denken in der Musikpädagogik und konstatiert einen teilweisen „Verlust der Inhalte“. Die Ausführungen von Günther NOLL (*Lernmotivation im Musikunterricht als Forschungsproblem*) und Wilfried FISCHER (*Über einige Bedingungsvariablen der Lernmotivation im Musikunterricht*) beschäftigen sich mit Problemen der Motivationsforschung bzw. Lernmotivation. Noll referiert und kommentiert bisher vorliegende Ergebnisse der Motivationsforschung und fordert eine verstärkte Aufhellung eines Problemfeldes, das von existentieller Bedeutung für das Schulfach Musik ist. Fischer schildert Bedingungsvariablen der Lernmotivation und weist mit Nachdruck auf die starken negativen Wirkungen hin, die in der Schule aufgrund eines sehr oft fehlenden Anreizes der Umgebung (fehlende Musik-Räume, mangelhafte Ausstattung etc.) hinsichtlich der Motivation festzustellen sind.

Vier Beiträge befassen sich mit Lehrplänen und musikdidaktischen Zielvorstellungen. Willi GUNDLACH (*Lehrplan und Musikunterricht*) greift Fragen und Probleme der Lehrplan-Entwicklung auf. Gottfried KÜNTZEL (*Zur Klassifikation von Lerninhalten im Musikunterricht*) setzt sich mit der Klassifizierung von Lerninhalten (Produktion, Reproduktion, Rezeption, Transposition, Reflexion) auseinander. Karl-Heinrich EHRENFORTH (*Musikalische Hörerziehung und Unterrichtswirklichkeit oder: Von den Grenzen schulischer Musikerziehung heute*) untersucht die Zielvorstellungen heutiger

Hörerziehung und plädiert für eine Strategie, die den Schwerpunkt musikdidaktischer Arbeit von der Sekundarstufe I in die Primarstufe verlegt. Gerhard KIRCHNER (*Fundamentum musicum*) gibt eine Situationsanalyse des heutigen schulischen Musikunterrichts, wobei die katastrophale Situation an Grund-, Haupt- und Realschulen herausgestellt wird, und fordert ebenso wie Ehrenforth eine kontinuierliche Grundausbildung aller Kinder vom 3. bis zum 6. Lebensjahr.

Spezielle Probleme, vor die sich die musikpädagogische Ausbildung von Sozialpädagogen und Sozialarbeitern bzw. der Musikunterricht und Musik als therapeutisches Mittel in der Sonderpädagogik gestellt sehen, behandeln die Aufsätze von Siegfried VOGELSÄNGER (*Musik in der sozialpädagogischen Ausbildung*) und Werner PROBST (*Musik als Unterrichtsgegenstand und therapeutisches Mittel in der Sonderpädagogik*).

Die beiden letzten Beiträge befassen sich mit Fragen der Hochschulpolitik und Musiklehrerausbildung. Richard JAKOBY (*Hochschulpolitische Fragen der Kunst- und Musikhochschulen*) nimmt aus der Sicht der Kunst- und Musikhochschulen zu hochschulpolitischen Konstellationen im Zusammenhang mit dem Entwurf zum Hochschulrahmengesetz Stellung und betont, daß bei zu erwartenden (?) Zusammenschlüssen von Institutionen (Uni, PH, MHS) jede Institution ihr Bestes für die Musiklehrerausbildung einbringen müsse. Bernhard BINKOWSKI (*Überlegungen zur heutigen Musiklehrerausbildung*) gibt eine Übersicht über die Ausbildung von Musiklehrern für allgemeinbildende Schulen in der Bundesrepublik (Stand Mai 1974) und stellt zwölf Forderungen für den Ausbildungsgang von Musiklehrern auf.

Den Beschluß des Sammelbandes bildet eine Bibliographie der Schriften von Michael Alt, die Gregor VEDDER besorgte.

Insgesamt vermag *Musikpädagogik heute* aufgrund der großen inhaltlichen Verschiedenheit einen guten Überblick über gegenwärtige musikpädagogische Problemstellungen zu geben. Darüber hinaus bietet das Buch vielfältiges Material für eine Auseinandersetzung mit den in den Beiträgen vermittelten Positionen und Perspektiven.

Winfried Pape, Aachen

Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Kollo-

quium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br. hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1974. 220 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Heft 5.)

Im März 1972 ermöglichte die Walcker-Stiftung die Durchführung eines Kolloquiums mit dem Thema *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*. In der Zwischenzeit ist der Bericht über das Kolloquium mit zehn der insgesamt elf Referate (Reckows Beitrag über den Begriff „Tonsprache“ erschien anderweitig in erweiterter Fassung) in der Musikwissenschaftlichen Verlags-Gesellschaft Stuttgart veröffentlicht worden. Programmatisch führte Hans Heinrich Eggebrecht, Herausgeber des Bandes, aus, Ziel des Kolloquiums sei „eine Erörterung und womöglich Aufhellung der Situation der Musikterminologie seit der Jahrhundertwende an Hand konkreter Fälle und umgrenzter Fragen“. Denn die Vermutung stand hinter der Themenstellung, die Musikterminologie befinde sich in einem Umbruch, der in das Prinzipielle der musikalischen Terminologie hineinreiche, „entsprechend der Sache, die hier in einem Umbruch sich befindet, und dem System der Sachen, von denen die Musik nur eine ist.“

Gewiß: die Fragestellung ist nicht neu. So beschäftigte sich 1964 ein Kongreß des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt“ mit der Terminologie der Neuen Musik. Die Veranstalter drückten damals ihre Hoffnung aus, dem widerspruchsvollen Gebrauch musikalischer Termini mit ihrer Tagung wehren und „zugleich eine Vorarbeit zur Bestimmung allgemein brauchbarer Begriffe leisten zu können“. Diese Darmstädter Vorarbeit ist, so meine ich, seither nur ungenügend weiterentwickelt worden; das wird jeder Musikwissenschaftler feststellen, der sich analytisch mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. So ist es durchaus zu begrüßen, wenn das Freiburger Kolloquium die Fragestellung neu aufgegriffen hat.

Die Themen der zehn im Band vereinigten Referate befassen sich mit weit auseinanderliegenden Problemen. (Die Frage kann gestellt werden, ob eine bestimmte thematische Einschränkung sinnvoller gewesen wäre.) Hans-Peter REINECKE ging in seinen Überlegungen zu Wittgensteins „Sprachspiel“-Modell (*Die Sprachebenen über Musik*

als *Hierarchie relationaler Systeme*) nur am Rande auf die eigentliche Fragestellung des Kolloquiums ein, indem er sich weit allgemeiner mit verschiedenen Ebenen des Sprechens über Musik auseinandersetzt.

Primär an der Musik der Schönberg-Schule orientierten sich die Referate von Rudolf STEPHAN (*Zum Terminus 'Grundgestalt'*), Werner BREIG (*Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*) und Ernst Ludwig WAELTNER (*Neue Musik, Terminologie und Analyse-Sprache. Reflexionen zur 'Exposition' von Schönbergs op. 16,1*). Instrukтив insbesondere der Versuch Waeltners, „über den mühsamen Weg der phänomenal bezogenen Beschreibung von Musik und einer gleichzeitigen Reflexion der in dieser Beschreibung auftretenden Begriffe und Termini“ eine Terminologie und Analyse-Sprache zu finden, die der sich wandelnden musikalischen Wirklichkeit angemessen sind. Auf die Musik nach 1945 bezogen sich Frieder ZAMINER (*Rhythmus und Zeitdauer-Organisation*), Reinhold BRINKMANN (*Stockhausens 'Ordnung'. Versuch, ein Modell einer terminologischen Untersuchung zu beschreiben*) und Hans Heinrich EGGBRECHT (*Punktuelle Musik*). Eggebrechts Versuch einer begriffsgeschichtlichen Monographie des Ausdrucks „punktuelle Musik“ ist ein weiteres Beispiel seines fruchtbaren methodischen Ansatzes und Vorgehens. Die diversen Bedeutungen des Begriffswortes „punktuelle Musik“ werden klar aufgedeckt und kritisch beleuchtet (etwa die Anwendung des Begriffs „punktuell“ auf die Musik Webers).

Einer wichtigen Aufgabe stellte sich Carl DAHLHAUS mit seiner kritischen Untersuchung des Begriffs des musikalischen Materials in den ästhetischen Schriften Adornos, einer Aufgabe, die weiterentwickelt werden müßte. Weniger ergiebig scheinen mir dagegen Klaus KROPFINGERS Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes „Struktur“ in der Musik. Die alte Problematik kommt rasch zum Vorschein: versuchen Musikwissenschaftler die Übernahme des mathematischen Strukturbegriffs, so zeigt sich schnell, daß sie mit diesem präzise abgrenzbaren Begriff nicht zurechtkommen; wird der Strukturbegriff dagegen in einem allgemeineren Sinne verwendet, so greift er kaum.

Die heftigste Debatte entfachte sich (nach dem Diskussionsprotokoll) nach dem

Referat von Wolfgang Martin STROH (*Mathematik und Musikwissenschaft*). Der Referent kritisierte all jene mathematikwissenschaftlichen Arbeiten, die durch radikale Neuformulierung alter Fragestellungen, mittels ganzer formaler Sprachschöpfungen, neue Erkenntnisse und Theorien vortäuschen. Strohs Forderung, die Mathematik dürfe nicht länger als Mittel zur Verschleierung der Tatsache dienen, daß trotz ständiger Neu- und Umformulierung keinerlei wirkliche Änderung stattfindet; die Mathematik müsse im Gegenteil im Sinne einer gesellschaftlichen Produktivkraft fungieren, mit deren Hilfe „die Welt“ – auch die Musik – angeeignet werden könne: dieser Forderung stimmten erwartungsgemäß nicht alle Teilnehmer des Kolloquiums zu.

Kjell Keller, Bern

Bericht über den III. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik 1972 in Bern. Hrsg. von Max FAVRE. Bern und Stuttgart: Paul Haupt 1974. 118 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 26.)

Bei kirchenmusikalischen Veröffentlichungen, zumal bei Berichten entsprechender Kongresse und Tagungen, ist der Rezensent in die mißliche Lage versetzt, musikalische und musikwissenschaftliche Probleme und Ergebnisse mit theologischen Fragestellungen, für die er als Musikwissenschaftler nicht zuständig ist, konfrontiert oder vermischt zu sehen. Nahezu alle etwas grundsätzlicher ausgerichteten Erörterungen weisen ein Ineinandergreifen von theologischer Begründung und musikalischer Argumentation auf. Dabei scheinen alteingesessene Positionen nur schwer oder gar nicht überwindbar zu sein, etwa das – theologisch angesehen verständliche, wenn nicht notwendige – Mißtrauen gegenüber dem Anspruch von Musik, sich autonom zu entfalten. In einem frei formulierten Vortrag *Neue Möglichkeiten der Kirchenmusik*, nach Tonbandaufnahme in den vorliegenden Bericht aufgenommen, wird dies von Dieter SCHNEBEL (München) so ausgedrückt: „wo Musik oder auch der Kult autonom aus sich selbst heraus, aus ihren eigenen Triebkräften heraus gestaltet werden, da werden die Dinge problematisch“ (S. 51). Daß für

das Problematische auch in jeder Hinsicht problematische Argumente gefunden werden können, zeigt Helmut BORNEFELDS (Heidenheim) Beitrag *Kirchenlied? Versuch einer Analyse*, der unwillkürlich an eine finstere Seite mittelalterlicher Musikanschauung, nämlich an die Verdikte über die *Musica lasciva*, erinnert, wenn er die Kirchentore durch „Konsumfaschismus“ (S. 44), „Submusik“ und „Subkultur“ (S. 38 ff.), zusammengebunden als „Submusik-Konsumlügen“ (S. 40), bestürmt sieht. Mit Bert Brecht wird jedoch zur Abwehr gerüstet: „Sie aber stehen, o schreckliche Wende, / zitternd im Nichts vor geschlossenem Tor“ (S. 45).

In den anderen drei der insgesamt fünf Referate handelt Walter FREI (Basel-Bern) von *Geistlicher Musik inner- und außerhalb des Gottesdienstes*, worin ein Plädoyer für nichtmodische künstlerische Innovation enthalten ist, und zwar unter der leitenden Frage: „Warum aber bleibt das Suchen eines unverfügbaren Neuen notwendig?“ (S. 21). Die beiden letzten Referate sind Interpretationsfragen gewidmet; sie werden von Franz MERTENS (Brüssel) unter dem Titel *Problèmes de l'interprétation* allgemein von der Gegenüberstellung der Begriffe „exécution“ und „interprétation“ her (S. 55 f.) behandelt. Luigi Ferdinando TAGLIAVINI (Freiburg i. Ue.-Bologna), der sich strikt im musikwissenschaftlichen Rahmen hält, beabsichtigt mit seinen *Interpretationsfragen bei alter Musik* spezieller, Probleme der Aufführungspraxis zur Diskussion zu stellen (vgl. S. 73). Tagliavini stellt der in jedem musikalischen Parameter annäherungsweise verfolgten historisch stilgetreuen Wiedergabe – die Verwirklichbarkeit der Idee einer „Universalorgel“ wird nebenbei verworfen – die Möglichkeit entgegen, mit von Instrumentenbauern bereitzustellenden und von Komponisten zu nutzenden neuen musikalischen Klangmitteln auch alte Musik bewußt umzuinterpretieren. Er spricht sich für Stiltreue oder Uminterpretierung aus, nicht aber dafür, Tastenmusik des 16. oder 17. Jahrhunderts auf dem moderneren, aber doch schon wieder historischen Hammerklavier wiederzugeben (vgl. S. 72 f.).

Den Referaten schließen sich Berichte verschiedener Autoren an, die über den Stand der Kirchenmusik in der Church of England, der lutherischen Staatskirche

Schwedens, in Ungarn, in der serbisch-orthodoxen Kirche, in Kamerun und in Indonesien informieren (S. 74-97). Im Schlußteil wird von den während des Kongresses veranstalteten Gottesdiensten detailliert Zeugnis abgelegt (S. 98-117).

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 9. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1970. 377 S., 3 Taf. [XI S. Anlage.] (Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte. VII.)

Der vorliegende Band bestätigt, daß die Reihe der *Studien* ein internationales Forum geworden ist. Die *Analecta* erfüllen neben der im engeren Sinne wissenschaftlichen auch die Mission der Überbrückung und Öffnung von Sprachgrenzen innerhalb der Wissenschaft. Es ist inzwischen zur Tradition geworden, daß sich in den *Studien* quellenorientierte Forschung, historisch ausholende und musikalische Interpretation etwa die Waage halten. Wie billig liegt freilich der Schwerpunkt in der Erschließung von Quellen aus den so bald noch nicht erschöpften Bibliotheksbeständen Italiens. – Über den spektakulären Fund bisher unbekannter Beethoven-Skizzen zur Cello-Sonate op. 5,2 und zum letzten Satz der 1. Sinfonie in Bergamo (Istituto Musicale Gaetano Donizetti) berichtet Andreas HOLSCHNEIDER und bietet als Separatum eine vorbildliche Edition (Faksimile und Übertragung). Lorenzo BIANCONI ergänzt aus profunder Kenntnis der italienischen Bibliotheken seine Nachträge zu Emil Vogels „*Bibliothek*“. Sie werden, hoffentlich in absehbarer Zeit, Eingang in die Reihe A von RISM finden. Im Anschluß an eine Studie in *Analecta* 7 bietet Wolfgang WITZENMANN einen umfangreichen und musterhaft angelegten Katalog von Autographen Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana. Laurentius FEININGER macht im Zusammenhang mit der von ihm betreuten Benefizi-Gesamtausgabe auf einige hs. Messenpartituren der Cappella Giulia aufmerksam: ein wichtiger Schritt zur Erschließung der Spätformen mehrchöriger Musik in Italien. – Aus den reichen Beständen der Bibliothek Doria Pamphilj in Rom legt Friedrich

LIPPMANN in Verbindung mit Hubert UNVERRICHT den Katalog der Streichtrio-Manuskripte vor. Damit ist nach Sinfonien (Analecta 5) und Streichquartetten (Analecta 7) eine dritte Werkgruppe erfaßt und das Unternehmen zu einem vorläufigen Abschluß gebracht. Ebenfalls abgeschlossen wird Francesco BOSSARELLI's hochverdienstliche nach Gattungen geordnete Katalogisierung der Mozart-Bestände in der Bibliothek des Conservatorio San Pietro a Majella in Neapel. – Den europäischen Rang der Florentiner Intermedien von 1589 unterstreicht ein deutscher Bericht aus der Zeit, den Werner Friedrich KÜMMEL zugänglich macht und mit ausführlichen Kommentaren versieht. – Im Beitrag von Thomas CULLEY wird das „Leitmotiv“ der *Analecta*, Erforschung der italienisch-deutschen Musikgeschichte, angeschlagen. Culley handelt erneut über die Einflüsse des Collegium Germanicum in Rom auf die Musik in deutschsprachigen Ländern während des 16. und 17. Jahrhunderts. Hellmuth Christian WOLFF sucht weitausholend und neuere Standpunkte zusammenfassend den Begriff der neapolitanischen Oper als „Märchen“ zu entlarven und schlägt (wie schon R. Gerber) vor, ihn durch den der „*Metastasio-Oper*“ zu ersetzen. Das Problem, auf welche Traditionen die Opera seria des 18. Jahrhunderts musikalisch zurückgeht, ist damit freilich nicht aus der Welt geschafft. – Die Vorgeschichte des Oratoriums betrifft der Beitrag von Regina CHAUVIN über sechs Offertoriums-Dialoge von Lorenzo Ratti. – Die neueren Arbeiten über Alessandro Stradella sind bereits so zahlreich, daß man mit Hanns-Bertold DIETZ in der Tat bald von einer Stradella-Forschung reden könnte. Wer indessen von seiner Studie über *Musikalische Struktur und Architektur im Werke A. Stradellas* mehr erwartete, als eine einigermaßen pauschale Formanalyse aufgrund der Tonartendisposition, wird vielleicht enttäuscht sein. Da im übrigen die bibliographischen Angaben reichhaltig sind, fällt auf, daß keine der neueren Arbeiten von Frau Carolyne Gianturco erwähnt werden.

Stefan Kunze, Bern

Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre, edited by Israel ADLER and

Bathja BAYER. Vol. III. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1974. 340 S., Noten, 2 S. Faks. (hebräischer Teil, nicht-hebräischer Teil)

Der dritte Band des Periodikums *Yuval* bietet für den Historiker wie für den Ethnologen gewichtige Forschungsergebnisse und Materialien, die vornehmlich von der Altertumskunde sowie von der Mediävistik nicht übersehen werden sollten. Bietet doch das Quellenmaterial jüdischer Provenienz vieles zwischen den Hochkulturen Asiens und Europas Vermittelndes an, das zur wechselseitigen Erhellung theoretischer wie praktischer Probleme führt. Bester Beleg dafür ist der Hauptbeitrag *The Hebrew Version of Abū l-Ṣalt's Treatise on Music* von Henoch AVENARY. Der in Andalusien und Nordafrika tätig gewesene Gelehrte und Arzt Abū l-Ṣalt (+ 1134) hat im Rahmen seiner enzyklopädischen Schriften auch einen profunden Musiktraktat verfaßt, der nur in der hebräischen Übersetzung eines spanischen Juden überliefert ist. Dieser handelt sowohl von den Grundlagen der Musik als auch von den Instrumenten (z. B. Al-Qānūn), von Melodie und Rhythmus. Avenary legt den Text sachkundig kommentiert in englischer und hebräischer Version vor. Ebenfalls stellt eine Bereicherung unseres Wissens um die arabische Musiktheorie des Mittelalters die Zugänglichmachung von „*Ēn Kol*“ – *Commentaire hébraïque de Šem Tov ibn Šaprūt sur le Canon d'Avicenne* durch A. SHILOAH dar. J. COHEN untersucht zudem anhand von Traktaten den Wandel der Vorstellungen über *Jubal in the Middle Ages*. Sie stellt zu Recht vier Bedeutungsstufen fest, die freilich noch der anschaulichen Vermittlung bedürfen, so etwa dokumentiert durch den Zieritel zur *Margarita philosophica* des Gregor Reisch, einen polnischen Holzschnitt von 1532 u. a. Auch N. ALLONY interpretiert in dem Aufsatz *Melody and Poetry in the 'Kuzari'* alte Texte, während E. FLEISCHER *The Influence of Choral Elements on the Formation and Development of the Piyyūt Genres* darlegt.

R. KATZ prüft die Bedingungen für die Wahrung von Zeugnissen „authentischer“ Kultur am Beispiel der „*Samaritan Music*“, Y. MAZOR und A. HAJDU teilen nicht weniger als 250 Melodien mit in ihrem Aufsatz über *The Hasidic Dance-Niggūn*, womit eine reiche Dokumentation zur Tradition des

Hasidismus gelungen ist. Edith GERSON-KIWI belegt anhand eines Tätigkeitsberichtes und einer Bibliographie die hervorragenden Leistungen Robert Lachmanns, des Begründers der „*modern ethnomusicology in Israel*“.
Walter Salmen, Innsbruck

GEORG KARSTÄDT: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974. XVI, 245 S.

In den Jahren nach 1945, in denen die Musikwissenschaft als internationale Wissenschaft immer weiter verbreitet und die Zusammenarbeit der Musikbibliothekare und der Musikforscher enger wurde, ist das Bedürfnis nach thematisch-systematischen Verzeichnissen der Werke wichtiger Komponisten nach dem Vorbild des Mozart-Verzeichnisses von Köchel gewachsen. Dieses Bedürfnis ist zum Teil befriedigt worden, was sowohl für das Konzertleben als auch für die Forschung eine große Hilfe bedeutet. Im Bach-Jahr 1950 erschien das Bach-Werke-Verzeichnis von Wolfgang Schmiede, 1955 Kinsky/Halms *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Beethovens*, 1951 Deutschs *Schubert, Thematic Catalogue*. Dünnebeils Weber-Verzeichnis ist schon während des Krieges herausgegeben worden und Müller von Asow publizierte 1955 das Richard Strauss-Verzeichnis.

Dietrich Buxtehude hat 1974 mit dem obengenannten Werk von Georg Karstädt sein „Köchel“-Verzeichnis erhalten, im allgemeinen das Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV) genannt. Eine der Voraussetzungen für die Herausgabe dieses Werkes ist natürlich auch der Auftrieb, den die Buxtehude-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten hat, siehe z. B. Walter Blankenburgs Übersicht *Neue Forschungen über das geistliche Vokalschaffen D. Buxtehudes*, Acta musicologica 1968, und das Buch des Rezensenten *Das Buxtehudebild im Wandel der Zeit*, Lübeck 1972.

Georg Karstädt hat als Musikbibliothekar an der Stadtbibliothek in Lübeck an diesem Buxtehude-Auftrieb intensiv teilgenommen und hat sowohl kraft seiner zentralen amtlichen Plazierung als durch seine Publikationen diese Entwicklung mitgefördert. Es ist eine schöne und organische Kulmination sei-

nes Lebenswerkes, daß er jetzt das erste vollständige Buxtehude-Werke-Verzeichnis herausgeben konnte.

Der Inhalt ist gut gegliedert. Die Aufteilung nach Gattungen ist besonders übersichtlich: 1) die Kantaten, die den größten Teil ausmachen, ungefähr die Hälfte der Seiten mit insgesamt 112 Kirchenkantaten, 2) die übrigen Vokalgattungen der Reihe nach: Liturgische Werke, Hochzeitsarien, Kanons, Werktitel ohne erhaltene Musik, Abendmusiken (auch hier nur Werktitel ohne erhaltene Musik), 3) Werke für Orgel, 4) Werke für Klavier und 5) Werke für Streichinstrumente (= die Triosonaten, die Kapitelüberschrift ist deshalb unvollständig, weil keines der Werke ausschließlich für Streichinstrumente ist).

Alle Werke in diesen Gruppen sind fortlaufend numeriert und mit Incipits versehen, was die Kantaten betrifft für jeden Vers oder selbständigen Abschnitt anderer Art; bei den freien Orgelwerken sind dementsprechend die ersten Takte jedes Abschnittes (Präludium, Fuge I, Interludium, Fuge II etc.) angegeben. Es ist inkonsequent, daß dieses Verfahren nicht auch bei den großen in Abschnitte aufgeteilten Orgel-Choralphantasien angewandt worden ist (*Nun freut euch lieben Christen g'mein, Te Deum, Wie schön leuchtet*, u. a.); bei diesen sind nur die ersten drei bis vier Takte angegeben, wie bei den kleinen Choralvorspielen. Die Klaviersuiten (bzw. -variationen) und die darauffolgenden Triosonaten sind, natürlich, mit einer Angabe der Anfangstakte jedes Satzes versehen worden.

Für jedes Werk werden, mit Schmieders BWV als Vorbild, Quelle oder Quellen, Autographen oder Abschriften, ferner die verschiedenen Ausgaben sowie die Literatur über das betreffende Werk angegeben. Was die Kantaten und Triosonaten betrifft, wird außerdem die Besetzung genannt, und bei den Kantaten wird als Einleitung angeführt, woher der Text stammt, soweit es möglich war, dies herauszufinden. Noch fehlt die Auskunft darüber, wer zu neun Kantaten (meist zu lateinischen Texten) und zu acht Arien-Einschüben in Kantaten die Texte verfaßt hat. Diese Auskünfte über jedes Werk repräsentieren einen wesentlichen Teil des Gebrauchswerts des jeweiligen Werkes, und im Hinblick darauf wäre es wünschenswert gewesen, wenn die Ausgaben der einzelnen Werke

mit dem Jahr der Ausgabe ergänzt worden wären. Das gilt besonders für die Kantaten mit den vielen Einzelausgaben, wo die Erscheinungsjahre einen Teil der Charakteristik und der historischen Registrierung darstellen.

In Bezug auf die Einordnung der Werke innerhalb der einzelnen Gattungen hat der Verfasser mit Recht von einer chronologischen Aufstellung der Kantaten und der Orgel- und Klavierwerke abgesehen. Es gibt viel zu wenig Anhaltspunkte für ein solches Vorhaben, für die Orgelwerke sozusagen keine, und was die Kantaten betrifft, machen die datierten Kantaten einen sehr niedrigen Prozentsatz des Ganzen aus. Die Angaben sind außerdem als Kompositionsdaten äußerst unsicher, denn die meisten sind Abschreibungsdaten. Der Verfasser hat sich mit einer alphabetischen Aufstellung der Kantaten und mit einer Aufstellung der freien Orgelwerke nach Tonart und Gattungsbezeichnung begnügt. Was die Triosonaten anbelangt, liegen chronologische Anhaltspunkte für die zwei mal sieben Sonaten vor, die zur Zeit Buxtehudes gedruckt wurden, die übrigen sind nach Tonart geordnet, und bei den Klavierwerken verhält es sich wie bekannt so, daß beinahe alle gesammelt überliefert worden sind (in dem *Rygeschen* Stammbuch), jedoch die Grundlage für eine chronologische Aufstellung der einzelnen Werke ebenfalls fehlt. Sie werden daher, wie die Orgelwerke, nach Tonarten angeführt.

Dem eigentlichen Verzeichnis folgen zwei kleine Abschnitte: „Zweifelhafte Werke“ und „Buxtehude fälschlich zugeschriebene Werke“. Daß die letztgenannten falsch sind, ist leicht zu dokumentieren, es handelt sich um zwei Kantaten von Busbetzky (*Erbarm dich mein* und *Laudate Dominum*), die Buxtehude zugeschrieben wurden, bis es 1963 Martin Geck gelang, die Identität des Komponisten Ludwig Busbetzky festzustellen (ein Buxtehude-Schüler, der in Narva [Estland] als Organist tätig war). Ferner handelt es sich um einen Orgelchoral zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, der als ein Werk Georg Walthers identifiziert worden ist, und um die beiden Klaviersuiten, *d* und *g*, die als Werke von Nicolas Le Begue erkannt wurden.

Problematischer, nicht was die Registrierung des Verfassers anbelangt, sondern inhaltsmäßig, sind die „zweifelhaften“ Werke.

Zu diesen gehören so bekannte und im Musikleben so etablierte Werke wie das *Magnificat* und das Oratorium *Das jüngste Gericht*. Beide sind anonym überliefert, und daß beide Buxtehude zugeschrieben werden, ist allein auf Vermutungen der Herausgeber der Werke in unserer Zeit zurückzuführen (Grusnick für das *Magnificat* und Maxton für *Das jüngste Gericht*). Diese Vermutungen, die mehr oder weniger von anderen Forschern geteilt werden (z. B. scheint es dem Rezensenten, daß das *Magnificat* ein überzeugendes Buxtehude-Werk ist, während *Das jüngste Gericht* zweifelhafter erscheint), ändern nichts daran, daß die Werke anonym überliefert worden sind, wie Hunderte von anderen Werken in der *Düben-Sammlung* in Uppsala (unter denen sich wahrscheinlich auch etliche Werke von Buxtehude befinden). Aber solange sich keine neuen quellenmäßigen Kriterien für die Autorschaft irgend eines Komponisten zeigen, müssen sie als anonyme Werke angesehen werden.

Dasselbe kann im Prinzip von den Kantaten *Accedite gentes* und *Heut triumphieret Gottes Sohn* und von der *Missa brevis* gesagt werden. Aber was diese Werke betrifft, gibt es in der Überlieferung Anhaltspunkte (die Werke, mit denen sie zusammenliegen, vgl. u. a. mein Buch *D. Buxtehudes vokale kirchenmusik*, S. 19), die es rechtfertigen können, sie als Buxtehude-Werke anzusehen, wie Karstädt es getan hat. Er hat jedoch, was *Accedite gentes* anbelangt, dies erst nach langen Überlegungen getan, wie aus dem Vorwort hervorgeht. Dies hatte jedoch zur Folge, daß die Numerierung sämtlicher Kantaten – verglichen mit seinem ursprünglichen Manuskript – um eine Nummer verschoben worden ist, da diese Kantate alphabetisch die erste ist. Dies wird nur deswegen erwähnt, weil sich dadurch ein Fehler in Klaus Beckmanns Gesamtausgabe von Buxtehudes Orgelwerken ergeben hat. Weil Beckmann wünschte, das BuxWV zu verwenden, als es noch ungedruckt war, hat er für *Mit Fried und Freud*, das er als Orgelwerk aufgenommen hat, jetzt eine falsche Nummer angegeben. Ich teile im übrigen völlig die Argumentation Karstädts in seinem Vorwort dafür, dieses Werk als Vokalwerk zu plazieren, „es heißt doch auf dem Titelblatt des Lübecker Druckes ‚Dem Seelig-verstorbenen. . . in 2. Contrapuncten abgesungen‘, ganz abgesehen davon, daß das Klag-Lied zumindest

den vokalen Einsatz dokumentiert. Auch ist es ja keineswegs orgelmäßig gesetzt, sondern in Partiturdruk herausgegeben“.

Anders ist die Kantate *Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten* überliefert, die zusammen mit dem *Magnificat* und *Dem jüngsten Gericht* in den Abschnitt „Zweifelhafte Werke“ eingeordnet ist. Sie ist offenkundig unter dem Namen Buxtehudes überliefert, aber in einem musikalischen Milieu, das Buxtehude fremd war, und unter Umständen, die Grund zu der Annahme geben, daß die Angabe des Namens Buxtehudes auf einer reinen Mutmaßung des Abschreibers beruht. Wie unsicher die stilkritische Beurteilung sogar unter Spezialisten ist, sieht man daraus, daß der Herausgeber des Werkes, Traugott Fedtke, im Vorwort seiner Ausgabe (1964) sie mit den Worten „diese besonders schöne Buxtehude-Kantate“ charakterisiert, während Martin Geck es ablehnt, sie als ein Buxtehude-Werk anzuerkennen, u. a. mit folgender Begründung: „Spezifisch Buxtehudesche Züge sind eigentlich nirgendwo festzustellen; manches spricht hingegen deutlich gegen Buxtehude: die etwas derbe, an einen Bauerntanz gemahnende Einleitungssonatina, der großformale Aufbau und der liebenswürdig-frische, indessen für Buxtehude ungewohnt konventionelle Gesamtton . . .“; Geck betrachtet sie eher als ein Werk von Johann Schelle. Ich kann mich völlig der Charakteristik Gecks anschließen, nachdem ich kürzlich eine Aufführung des Werkes gehört habe. Somit ist es unter den gegebenen Umständen völlig korrekt, daß es bei Karstädt unter den zweifelhaften Werken steht. Einige der Orgelwerke hätten wohl auch hier eingereiht werden sollen, z. B. das Präludium in A (BuxWV 151).

Die Einwände sind im Vergleich zu den positiven Seiten minimal. Es gibt Gründe genug, den Verfasser und die Buxtehude-Forschung zur Herausgabe dieses Werkes zu beglückwünschen. Man versteht kaum, wie man es solange hat entbehren können, wenn man bedenkt, wie lange Buxtehude schon sowohl praktisch als forschungsmäßig eine hervorragende Rolle gespielt hat. Das Werk ist nicht nur, wie der Verfasser bescheiden hervorhebt, praktisch, um die Orgelwerke (mehrere von ihnen tragen etwa die Bezeichnung Präludium oder Fuge *g* etc.) unterscheiden zu können, sondern es ist ein Werk, in dem man ständig Auskünfte über alle Gattungen su-

chen und auch finden wird. Es ist mit all der Sorgfalt und Akkuratessse ausgearbeitet worden, die eine Arbeit dieser Art fordert. Dieses Werk ist ein würdiges Pendant zu Köchel, Schmieder und Deutsch.

Søren Sørensen, Risskov—Aarhus

HUBERT UNVERRICHT: Musik und Musiker am Mittelrhein. I. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 183 S.

Die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte legt im 20. Band ihrer Reihe „Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte“ ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk vor mit dem Titel *Musik und Musiker am Mittelrhein. I*, dem in den nächsten Jahren weitere Bände folgen werden. Herausgeber sind Hubert Unverricht und Franz Bösken vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz in Verbindung mit den gleichen Instituten der Universitäten Frankfurt a. M., Heidelberg und Saarbrücken, womit gleichzeitig der lokalgeschichtliche Rahmen für das Musiklexikon abgesteckt ist. Die sich um die genannten Universitätsstädte gruppierenden Länder Rheinland-Pfalz und Saarland, der Raum Frankfurt-Offenbach, das ehemalige Großherzogtum Hessen-Darmstadt, der im Lande Hessen liegende Rheingau und die im Lande Baden-Württemberg liegenden ehemaligen Teile der Kurpfalz und schließlich die ehemaligen Orte im Oberstift des Kurfürstentums Mainz in Nordbayern umschließen das Arbeitsgebiet des vorliegenden Musiklexikons. Der Vorzug des Nachschlagewerks liegt darin, daß die einzelnen Artikel ausführlicher als sonst üblich gehalten sind und daß auf genaue und vollständige Werk- und Literaturverzeichnisse größter Wert gelegt wurde. Neben der Primärliteratur wurde auch die für eine Lokalgeschichte unentbehrliche Sekundärliteratur herangezogen, die in den großen Musiklexika gewöhnlich nicht aufgenommen wird. Von den 41 Artikeln des ersten Bandes befassen sich 37 mit biographischen Daten von Musikern, Instrumentenbauern, Notendruckern, Komponisten, Kantoren, Musikerziehern etc.; vier Artikel behandeln das Musikleben in den Orten Büdingen, Kaiserslautern, Kiedrich und Zweibrücken. Vereinzelt wurden auch Porträts von Musikern sowie Foto-

kopien von Orgeln und Musikdrucken aufgenommen. Über die Art der Erscheinungsweise wird im Vorwort auf Vorbilder wie die Publikation der „Rheinischen Musiker“ verwiesen, die Karl Gustav Fellerer vor mehreren Jahren eröffnet hat, und auf das *Schlesische Tonkünstler-Lexikon* (Košmaly & Carlos, Breslau 1846 und 1847). Die Aufmachung des Lexikons ist schlicht und einfach, so daß auch der Preis für das Werk sich in normalen Grenzen hält.

Gustav Bereths, Trier

IGOR STRAWINSKY (1882-1971). Phonographie. Seine Eigeninterpretationen auf Schallplatten und in den europäischen Rundfunkanstalten, zusammen mit einem Verzeichnis der in den deutschen Rundfunkanstalten und im Deutschen Rundfunkarchiv vorhandenen Rundfunkproduktionen und historischen Schallplattenaufnahmen von Strawinsky-Werken. Hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv. Frankfurt am Main: Deutsches Rundfunkarchiv (1972). 216 S.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich kein bedeutender Komponist so intensiv mit den Möglichkeiten der Schallaufzeichnung beschäftigt wie Strawinsky. Nicht zuletzt in der Sorge um die Qualität fremder Interpretationen seiner Werke hat er in vierzehn Jahren, von den ersten Pianorollen im Jahre 1922 bis zur letzten Schallplattenproduktion am 24. Januar 1967, fast alle seine Kompositionen auf Tonträger eingespielt. Diese Aufnahmen vollständig zu erfassen und nachzuweisen, eine eminent wichtige Aufgabe im Hinblick auf das Gesamtwerkverzeichnis, hat sich das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) mit der vorgelegten Phonographie vorgenommen.

Die Aufnahme der Werke wird nach Originaltiteln mit Übersetzungen in chronologischer Reihenfolge versucht. Den Einordnungstiteln folgen Informationen zum Werk: es werden die Widmungsträger, Anlage, Textdichter, Entstehungszeit und -ort, Uraufführung (Ort, Gelegenheit, Datum, Interpreten), Fassungen/Bearbeitungen genannt bzw. beschrieben sowie Bemerkungen allgemeiner Art gemacht. Die Praxis der Titelaufnahme und der größte Teil der Informationen wurde ebenso wie das Schema aus „*Igor Strawinsky, Zeitgeschichte im Persönlichkeits-*

bild“ von Helmut Kirchmeyer (Regensburg 1958) übernommen. Daß hier die auch für die Rundfunkarbeit wichtigen Verlagsangaben nicht nachgedruckt worden sind, ist ein Manko. Titelaufnahmen, Informationen und Register sind nicht systematisch angelegt, die Materialien ungeschickt angeordnet. Allein im Vergleich mit dem 1966 in London erschienenen Standardwerk *Strawinsky. The composer and his works* von Eric Walter White ergeben sich hier mehr als 400 Corrigenda und Addenda: Sechs kleinere Kompositionen, 18 Transkriptionen eigener sowie vier Bearbeitungen fremder Werke, darunter zwei Bach-Präludien und Fugen und Sibelius' *Canzonetta* op. 62a, sind nicht verzeichnet. Bei mindestens 35 Werken (von insgesamt 105 nummerierten Titeln und acht Bearbeitungen) sind die Angaben zur Entstehungszeit falsch (bei dem Duo concertant/Nr. 54 fehlt dieser Nachweis ganz). Obwohl Entstehungsorte häufig nicht angegeben sind, wurden in mehr als zehn Fällen fehlerhafte Angaben zum Entstehungsort gemacht. White weist z. B. 17 Uraufführungen mehr nach und nennt in sieben Fällen zusätzlich die Interpreten. In dieser Rubrik Uraufführungen hätten ferner unrichtige geographische Nachweise (10), falsche Angaben über die Interpreten (8) und Daten (10) und darüber hinaus ungenaue Informationen (8) vermieden werden können. Von den hin und wieder eingestreuten Bemerkungen sind die zu Nr. 5, 36, 65 und 82 unzutreffend, die zu Nr. 3, 19 und B 6 ungenau. Andere sind überflüssig. Dafür fehlen viele wichtige Zusätze. Am Beispiel des Balletts *Agon* (Nr. 88), einem Spätwerk (!), seien diese gravierenden Mängel in den den Aufnahmen vorangestellten Einführungen demonstriert: Die Anlage ist nicht „dreiteilig“, sondern das Werk besteht aus vier durch Zwischenspiele verbundenen Teilen mit je drei Sätzen. Es wurde nicht im Sommer 1954 begonnen, sondern schon Dezember 1953. Die konzertante Uraufführung leitete nicht der Komponist, sondern Robert Craft. Das Ballettensemble der szenischen Uraufführung heißt New York City Ballet, nicht New York Center Ballet. Nicht genannt sind der Dirigent dieser ersten Bühnenproduktion, Leon Bazin, und der Entstehungsort der Komposition. Ferner fehlen die Autoren des Librettos: Strawinsky und Balanchine. In den „*Bemerkungen*“ wird nur auf den einen von zwei

Auftraggebern hingewiesen und darauf, daß „der Begriff ‚agon‘ abstrakt choreographisch genommen wurde“. Aussagen über die Kompositionsmethode, die historische Vorlage, die instrumentale Disposition usw. aber fehlen.

Diesem „Vorspann“ folgen in chronologischer Reihenfolge unter Angabe des Einspielungsdatums und des Aufnahmeortes die vom Komponisten selbst geleiteten Schallplattenproduktionen und Tonbandaufnahmen sowie die von ihm in den Zwanziger Jahren eingespielten Bearbeitungen für mechanisches Klavier und die Originalkomposition *Etude für Pianola*. Bei Durchsicht fällt auf, daß lediglich von zehn Werken (Nr. 4, 19, 33, 67, 71, 72, 98, 101, 104, 105) und sechs Bearbeitungen keine eigenen Interpretationen auf Tonträgern zustande gekommen sind. Mit insgesamt 153 verzeichneten originalen Schallplattenaufnahmen, die oft unter mehreren Labels auf den Markt gekommen sind, 131 Tonbändern (= Produktionen, Konzertmitschnitte, Probenaufnahmen) und 18 Arrangements auf Pianola-Rollen wird hier nahezu Vollständigkeit erreicht. Ergänzend zu verschiedenen anderen Strawinsky-Diskographien wurden dabei erstmals außer den Archivnachweisen die Aufzeichnungen 1. der europäischen Rundfunkanstalten (57 Aufnahmen außer ARD), 2. der in der ARD zusammengeschlossenen Sender (43), 3. die 1930-1932 aufgenommenen und wahrscheinlich verlorenen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Berlin (6), 4. von Rundfunkgesellschaften in den USA (18), 5. des Israelischen Rundfunks (2) und 6. private (5) katalogisiert. Aus anderen Kapiteln wären hier noch elf Aufnahmen von Bearbeitungen und Instrumentationen fremder Werke und sieben Interpretationen von Werken der Klassik und Romantik hinzuzurechnen.

Darauf folgen „Fremdinterpretationen“, d. h. 672 Aufnahmen der ARD-Sender, drei besonders bemerkenswerte Tonbänder anderer europäischer Sender (zwei davon unter Leitung von Hindemith) sowie zwanzig seltene Schallplatten. Gerade in dieser Rubrik werden die Schwierigkeiten bei der Aufstellung eines Zentralkatalogs deutlich. Stichproben ergaben, daß dem DRA eine ganze Reihe lückenhafter, unvollständiger oder fehlerhafter Meldungen vorliegen. So fehlen z. B. die im Archiv des Senders RIAS Berlin liegenden Aufnahmen der aufschlußreichen

Frühfassungen von *Les Noces*. Die SWF-Aufnahme des *Ebony Concertos* mit dem Orchester Kurt Edelhagen und dem nicht genannten Solisten Helmut Reinhardt wurde nicht am 25. Januar 1957 produziert (= ein Überspielungsdatum), sondern bereits im Jahre 1954. Bei *Agon* fehlt unter der Produktion des SWF vom 9. Oktober 1957 der Nachweis, daß diese Vorlage sowohl bei Vega (Nr. C 30 A 154) als auch später bei WERGO (WER 50002) als Schallplatte herausgekommen ist. An dieser Stelle ist es ein Nachteil, daß bei den einzelnen Eintragungen nicht angegeben ist, ob es sich um eine Rundfunkproduktion oder z. B. um einen Konzertmitschnitt handelt.

Im zweiten Kapitel werden die Bearbeitungen dokumentiert, zu denen auch die wesentlich unter den Originalwerken geführten *Vom Himmel hoch-Variationen* von Bach und die Gesualdo-Madrigale zu zählen sind. Die Addition ergibt hier 33 Aufnahmen einschließlich der bereits erwähnten Eigeninterpretationen.

Zusammenstellungen von Hörfunk-Wortaufnahmen mit Strawinsky und literarischen Sendungen über ihn weisen wiederum auf die Möglichkeiten und die Bedeutung des DRA hin. Bei der zuletzt genannten Gruppe ist das Auswahlverfahren jedoch unverständlich: Warum fehlen so wesentliche Beiträge wie z. B. die der Sendereihe des WDR zum 80. Geburtstag und der Hinweis auf deren gedruckte Veröffentlichung (Köln 1963)? Warum z. B. der Nachweis der Sendungen bzw. Manuskripte *Igor Strawinsky und die Schallplatte* von Ulrich Dibelius (WDR) und *Strawinsky und die Objektivität in Werk und Wiedergabe* von Siegfried Goslich (SFB), die doch unmittelbar mit der Phonographie korrespondieren? Wünschenswert wäre auch eine Liste der TV-Produktionen von Strawinsky-Werken oder Fernsehfilmen mit bzw. über Strawinsky, wenn dies vielleicht auch über die an eine Phonographie zu stellenden Anforderungen hinausgeht.

Um eine bessere Übersicht zu erreichen, sind mit Computerhilfe gewonnene Register der Textautoren, Widmungsträger, Uraufführungen, Interpreten und Archive, ferner eine Chronologie der Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen, anhand derer man z. B. die Europaaufenthalte Strawinskys nach 1945 leicht nachzeichnen kann, sowie ein alphabetisches Verzeichnis der Werke beigelegt. Auf-

fallend ist, daß hier eine systematische Gliederung nach Werkgattungen fehlt.

Über ihre Aufgabe als Strawinsky-Nachschlagewerk hinaus ist diese Publikation eine beeindruckende Leistungsbilanz der deutschen Rundfunksender nach 1945, die den kulturell bedeutsamen Auftrag der Pflege der Neuen Musik in hohem Maß erfüllt haben. Diese Tatsache wird also am Beispiel Strawinskys unterstrichen: Allein von den Werken der seriellen Phase sind bei *Agon* drei Aufnahmen unter Strawinskys Leitung (Oktober 1957, SWF) und acht weitere Rundfunkproduktionen (1957-1970) unter den Dirigenten Rosbaud, Scherchen, Craft, Maazel, Ronnefeld, Bour, Peters und König mit sechs verschiedenen Orchestern angeführt. Vom Septett gibt es sechs Aufnahmen verschiedener Ensembles, von den *Movements für Klavier und Orchester* acht (1960-1967), von den in der Besetzung aufwendigeren Werken *Canticum sacrum* sechs, *Threni*, . . . vier, *A Sermon, a Narrative and a Prayer* vier, *The Flood* zwei (von nur drei nachweisbaren Einspielungen) und *Requiem Canticles* zwei, und zwar die bis 1971 einzigen Aufnahmen überhaupt.

Aufgrund der mit der Weitergabe von Tonbändern verbundenen rechtlichen Schwierigkeiten ist der Wissenschaft leider nur eine recht bescheidene Nutzung der nachgewiesenen Rundfunkbestände möglich. So dürfte vor allem für den internationalen Bänderaustausch der Sender der Katalog eine wertvolle Informationsquelle sein und sich daher eine überarbeitete Neuauflage empfehlen. Wilhelm Schlüter, Darmstadt

PETER GIRTH: Individualität und Zufall im Urheberrecht. Berlin: J. Schweitzer Verlag 1974. XVIII, 117 S. (Schriftenreihe der UFITA. Heft 48.)

Im Urheberrecht wird die Frage, wie weit elektronischer Musik mit Hilfe eines Computers und Aktionsmusik in Grenzfällen Rechtsschutz zu gewähren ist, seit längerem diskutiert. Innerhalb der UFITA-Schriftenreihe hat nun Peter Girth eine Spezialstudie zu diesem Problemkreis vorgelegt, in der zwar auch der Werkcharakter einzelner Kunstobjekte im allgemeinen behandelt, in der aber ebenso die fällige Zusammenfassung und Abwägung der verschiedenen Meinun-

gen hinsichtlich der Musikwerke gelungen ist. Der Disput über die Auflösung und Änderungen des traditionellen Werkcharakters in der Musik mußte zu grundlegenden Überlegungen für die Auswirkungen des § 2 URG führen, was als „*persönliche geistige Schöpfung*“ anzusehen ist. Unter Heranziehung der einschlägigen Literatur versteht Girth im ersten Teil seiner Abhandlung Individualität im urheberrechtlichen Sinne als „*statistische Einmaligkeit*“, die zwar zur Definition noch nicht ausreicht, die aber gekoppelt an das Prinzip der Auswahl das künstlerische Werk ausmacht. Die Präsentation, das Bekenntnis des Künstlers zum Werk als Werk, das dieses erst als solches in der Öffentlichkeit erscheinen lasse, lehnt er als Bestandteil der Definition ab. Auch der Frage nach der Bedeutung des Musikers als Mitautor oder Bearbeiter bei Schöpfungen, die nach den Anweisungen des Autors erst bei der Aufführung selbst entstehen, wird nachgegangen; dennoch wird im Grundsätzlichen noch nicht voll geklärt, wann ein Musiker als Bearbeiter oder als Mitautor zu gelten habe. Die „*objets trouvés*“ etwa bei der *musique concrète* hält der Autor aus Mangel an einer nachweisbaren Beziehung zu einem Schöpfer zur Zeit nicht für urheberrechtsfähig, wohl aber das durch einen Computer geschaffene musikalische Werk, das sich in Auslegung des § 2 Abs. 2 URG von einem nicht geschützten Gebilde grundsätzlich durch die „*Individualität im Sinne der statistischen Einmaligkeit*“ und durch seine Beziehung zu seinem Autor (oder zu seinen Autoren) unterscheidet. Die alleinige Definition der „*statistischen Einmaligkeit*“ müßte zu einer Revision des geltenden Urhebergesetzes führen bzw. diese erzwingen. So ergeben sich aus den Fragen unserer Zeit, was ein Kunst- bzw. Musikwerk sei, auch Schlußfolgerungen für den Urheberrechtler, die wiederum den Musikologen interessieren bzw. wenigstens interessieren sollten, zumal diese Studie wohlüberlegt und sachgerecht die modernen Tatbestände der Musik heranzieht. Hubert Unverricht, Mainz

WINFRIED SCHULZ: Zum Schutz des geistigen Eigentums im System des kanonischen Rechts. Eine rechtsvergleichende Untersuchung zum Problemkreis des Urheber-

rechts und seiner Aufgabe und Bedeutung im kanonischen Recht. München: Verlag Franz Vahlen GmbH (1973). 227 S. (Internationale Gesellschaft für Urheberrecht e. V. Schriftenreihe. Band 49.)

Angeregt durch die Consociatio Internationalis Musicae Sacrae und die Internationale Gesellschaft für Urheberrecht entstand diese Studie, in der ein Theologe die Behandlung der Autorenrechte vor allem in der Musik durch den römischen päpstlichen Stuhl unter Abwägung verschiedener Standpunkte untersucht. Von dem Naturrechtsstandpunkt und den positiven Gesetzgebungen der einzelnen Länder ausgehend wird auf Unstimmigkeiten und Ungereimtheiten in der Handhabung des Urheberrechts innerhalb der katholischen Kirche hingewiesen, die – ähnlich dem angelsächsischen Copyright und den Urhebergesetzen sozialistischer Länder – auch für juristische Personen oder Personengemeinschaften bzw. für den Heiligen Stuhl eine solche „speciale protezione“ in Anspruch nimmt. „Die zweite Ebene unserer Überlegungen ist die, ob nämlich die liturgischen Bücher, die nun aus einer Vielzahl solcher Einzelwerke zusammengestellt worden sind, und die von den staatlichen Urheberrechtsgesetzen unter dieser Rücksicht u. U. unter die Kategorie von selbständigen Sammlungen fielen, weil sie durch Auslese und Anordnung eine persönlich geistige Schöpfung darstellen, oder die vielleicht auch unter dem Begriff der Bearbeitungen behandelt würden – ob diese liturgischen Bücher auch in der Kirche aufgrund der ihnen aufgeprägten Individualität Urheberrecht genießen könnten? Oder ob sie nicht vielmehr formal juristisch als amtliche Werke aufzufassen sind, deren Urheberrechtsschutz zwar für das Staatsgebiet des Vatikanstaates garantiert ist, für die es aber keine universale kirchenrechtliche Norm gibt?“ (S. 179) Das Problem der editio princeps und der wissenschaftlichen Ausgabe wird von Schulz kurz gestreift: „Hier handelt es sich in der weitaus größten Mehrzahl um Werke, die seit langem keinem Urheberrechtsschutz unterliegen oder nie unterlegen haben, weil sie z. T. zu einer Zeit geschaffen worden sind, da diese Rechtsinstitution als solche noch gänzlich unbekannt war. Sollten darin aber urheberrechtlich geschützte Werke (seien es Texte oder Melodien), was nicht so selten der Fall ist, vor allem

aufgrund neuer kritischer Quelleneditionen, benützt worden sein, dann besteht an diesen eindeutig seitens des Autors ein Genehmigungs- und Vergütungsanspruch. Andernfalls käme die Benutzung, z. B. solcher Quellen (wir denken da natürlich an die in den staatlichen Urheberrechtsgesetzen mit dem Terminus 'Großzitat' zusammengefaßten Entlehnungen) bzw. die Aufnahme einzelner geschützter Werke in liturgische Bücher einer nicht zu rechtfertigenden Enteignung des geistigen Eigentums gleich.“ (S. 178) Wenn der Verfasser dieser Abhandlung auch nicht von dem Urheberrecht ausdrücklich spricht, das dem Herausgeber einer kritischen Quellenedition nach dem Urhebergesetz der Bundesrepublik Deutschland vom 9.9.1965 zukommt, so geht aus dieser Darstellung doch hervor, daß auch eine Benutzung von Werken, die nach §§ 70 oder 71 geschützt sind, nicht ohne Genehmigungs- und Vergütungsanspruch der Berechtigten erfolgen darf oder soll.

Ist es nicht an der Zeit, daß der Vatikan bzw. die nationalen Teilkirchen die Konsequenzen ziehen und Verträge auch mit anderen Verwertungsgesellschaften abschließen, wie dies mit der GEMA und neuerlich auch mit der IMHV im Prinzip bereits geschehen ist und wie sie von dem Verfasser dieser umfassend angelegten Studie intendiert sind (S. 191 ff.)? „Schließlich meinen wir, daß man dem gesamten Fragenkomplex des Schutzes des geistigen Eigentums im System des kanonischen Rechts nur dann gerecht wird, wenn unter Anerkennung der die Gesamtkirche bindenden Urheberrechtsgrundsätze eine umfangreiche Verweisungsnorm den einzelnen Teilkirchen die Möglichkeit gibt, gemäß den örtlichen Bedingungen und Gegebenheiten partikularrechtliche Gesetze zu erlassen, das staatliche Gesetz nach Tunlichkeit zu rezipieren, soweit es nicht einer kanonischen Norm oder dem Naturrecht zuwiderläuft, und durch vertragliche Vereinbarungen mit den urheberrechtlichen Verwertungsgesellschaften einen wirksamen Schutz des geistigen Eigentums in der Kirche zu gewährleisten.“ (S. 200) Wenn es sich trotz des Imprimatur „+ Hugo Poletti, Archiep. Civitatis Novae Pro Vic. Gen. E Vicariatu Urbis, die 17 novembris 1972“ auch hier nicht um eine offizielle Stellungnahme der römisch-katholischen Kurie zu den Fragen und Problemen

des Urheberrechts handelt, so belegt doch diese gründliche wissenschaftliche Untersuchung eines theologischen Vertreters dieser Kirche, daß die notwendigen Überlegungen auf dem Gebiet des Urheberrechts sehr intensiv im Bereich der katholischen Weltkirche angestellt und vorgetragen werden mit dem Ziel, möglichst bald praktische Ergebnisse und Lösungen zu erreichen, die zur Regelung der Wahrnehmung der Urheberrechte in der geistlichen Musik, Literatur und Kunst in nächster Zukunft erwartet werden.

Hubert Unverricht, Mainz

Forum Musicologicum I. Hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel unter Leitung von Hans OESCH in Verbindung mit der Schola Cantorum Basiliensis unter Leitung von Wulf ARLT. Bern: Francke 1975. 324 S. (Basler Studien zur Musikgeschichte. Band I.)

Der Plan einer Basler musikwissenschaftlichen Publikationsreihe geht auf Leo Schrade zurück. Verwirklicht wurde er – nach langer Vorarbeit – im Zusammenwirken des Musikwissenschaftlichen Instituts mit der Schola Cantorum Basiliensis, dem „Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik“ an der Musik-Akademie.

Den Band, der vom Verlag attraktiv ausgestattet wurde, eröffnet ein Vortrag von Suzanne CLERCX über *La musique et les nations au XVI^e siècle*. (Das Forum Musicologicum dient als neuer Publikationsort der Basilienses de Musica Orationes.) Suzanne Clercx skizziert das kulturelle und gesellschaftliche Panorama um 1500, beschreibt die – in den einzelnen Ländern verschieden motivierte – Entstehung eines modernen Nationalbewußtseins und fügt in den dadurch abgesteckten Rahmen eine reiche, geradezu überreiche Fülle an musikgeschichtlichen Fakten ein.

Fritz RECKOW macht in seiner vielschichtigen Studie *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit* plausibel, daß die entscheidende Konnotation des Organum-Begriffs, die dessen Verwendung für die Mehrstimmigkeit in ihrer artifiziellen, rational regulierten Form begründete, ein „theoretisches“ Moment, die Verweisung auf Maß und Zahl gewesen ist. Der Weg, der zu dem einfachen Resultat führt, ist verschlun-

gen, denn zur Stützung seiner These muß Reckow – der keine philologische Mühe scheut – u. a. zeigen, daß die Bezeichnung „*instrumentum*“ eher den pragmatischen, das Wort „*organum*“ – besonders in der Adjektivform „*organicus*“ – dagegen den theoretischen Aspekt hervorkehrte, daß ferner mit dem Instrument, auf das der Ausdruck „*organum*“ zielte, auch die menschliche Stimme gemeint sein konnte und daß schließlich das Wort „*vulgariter*“ in der Formel „*diaphonia vulgariter organum*“ nichts anderes als „*assuete*“ oder „*communiter*“ bedeutete, also die theoretische Würde des Organum-Begriffs nicht antastete. Reckow versteht die Texte, die er interpretiert, von innen, aus ihrer eigenen Intention heraus, statt sie mit Fragen zu quälen, die quer zu ihrem ursprünglichen Sinn stehen.

Wulf ARLT publiziert als erste Folge einer Reihe von vier Abhandlungen, die das Verhältnis zwischen „*Peripherie und Zentrum in der ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters*“ darstellen sollen, eine Studie über das zweistimmige Lied *Dulcis sapor novi mellis*, das in einem Apter Kodex überliefert ist und mit dem „*Saint-Martial*“-Repertoire (von dem einstweilen nicht feststeht, in welchem Ausmaß es in Saint-Martial entstanden ist oder nur gesammelt wurde) eng zusammenhängt. Die überaus gründliche philologisch-historische Erschließung des bisher kaum beachteten Stücks ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern zielt auf eine These, die Arlt durch einen Vergleich mit dem oft untersuchten, zu immer wieder anderen Interpretationen herausfordernden *Jubilemus, exultemus* stützt: Die beiden Stücke repräsentieren eine Mehrstimmigkeit, die primär von melodischen Konzeptionen ausgeht, also durch die Reduktion auf ein Klanggerüst nicht ausreichend erfaßt werden kann. (Daß in den gleichzeitigen Satzlehren das Klanggerüst hervorgehoben wurde, kann als Akzentuierung des Neuen – der Klangtechnik – gegenüber dem Traditionellen und Gewohnten – der durch die Choralkomposition zur Selbstverständlichkeit gewordenen melodischen Kunst – erklärt werden.) Philologische Akribie und eine subtile Analysetechnik greifen lückenlos ineinander.

Unter dem unscheinbaren Titel eines von Wulf ARLT und Max HAAS gemeinsam verfaßten Beitrags, *Pariser modale Mehr-*

stimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek, verbirgt sich – abgeschirmt durch das Philologische, das man erwartet – nichts Geringeres als eine detaillierte Diskussion über die Chronologie der notationstheoretischen Traktate des 13. Jahrhunderts. Der Exkurs wird unversehens zum Zentrum der Abhandlung.

Die *Pioniere der Zwölftontechnik*, denen Hans OESCH eine Studie widmet, sind Jef Golyscheff, Herbert Eimert und Fritz Heinrich Klein. Golyscheff operierte in seinem Streichtrio aus dem Jahre 1925 mit Zwölftonfeldern (ohne Fixierung einer immer gleichen Reihenfolge der Töne), die zugleich als rhythmische Felder (mit 6-12 verschiedenen Dauerwerten) strukturiert sind. Charakteristisch für Eimerts Experimente von 1923 – im Unterschied zu denen der Skrjabin-Schule – ist die melodisch-polyphone Konzeption. In Kleins opus 1, *Die Maschine* (1921), werden Ideen wie die der Allintervallreihe oder die der ständigen Verschiebung eines zwölftönigen „color“ gegen eine elftönige „talea“ in Gestalt einer „extonalen Selbstsatire“ exponiert: Am Anfang war die Parodie. Carl Dahlhaus, Berlin

Richard Wagner – Werk und Wirkung. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 242 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 26.)

Wie sein Vorgänger von 1970 faßt auch dieser Sammelband die Ergebnisse einer Tagung der Fritz-Thyssen-Stiftung, die im September 1970 stattfand, zusammen. Man hat diesmal darauf verzichtet, die Diskussionen im Anschluß an die 15 Referate abzu drucken – und gut daran getan. Die mißliche Inkongruenz zwischen den gewöhnlich für den Druck redigierten Texten und den Diskussionen wurde dadurch vermieden. – Auch dieser Band dürfte, wie der frühere, einen zentralen Platz in der neueren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Wagners Werk einnehmen. Seine Thematik ist, wenn möglich, noch weiter gespannt. Reinhard GERLACH befaßt sich mit der ihm eigenen Belesenheit mit *Musik und Sprache in Wagners Schrift Oper und Drama*. Es ist freilich nicht leicht, dem Autor auf seinen gelegentlich verschlungenen, esoterischen

Gedanken-Wegen zu folgen. Nur eines: Daß Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama* auf Novalis fußt wie der Autor behauptet (S. 14), wage ich zu bezweifeln. – Ulrich SIEGELE geht in seinem Beitrag über *Das Drama der Themen am Beispiel des Lohengrin* von dem gewiß originellen Gedanken aus, „die Musik als autonomen Zusammenhang zu begreifen“ (S. 41) und die Handlung auf ihn zu beziehen. Vor der Tatsache, daß Wagners Text und Szene untrennbar mit der musikalischen Konzeption verknüpft sind, erscheint die These vom „Drama der Themen“ eher wie eine Übertreibung. – Dietrich MACK bringt Bedenkenswertes zur Dramaturgie des Rings, Dietrich KÄMPER eine gediegene Darstellung über die Umstände der Uraufführung von *Rheingold* und *Walküre*, Susanne GROSSMANN-VENDREY behandelt ein interessantes Kapitel der Wirkungsgeschichte des Rings (*Wilhelm Mohr, ein liberaler Kritiker von Wagners Ring*). Der Situation um die Uraufführung des *Tristan* gilt der Artikel von Hans-Josef IRMEN. *Szenische Epik. Marginalien zu Wagners Dramenkonzeption im Ring des Nibelungen* lautet der Titel eines Beitrags von Reinhold BRINKMANN, in dem er die Kategorie des Epischen, die Thomas Mann m. W. erstmals auf die Tetralogie anwendete, zu konkretisieren sucht. So erhellend die Kategorie des Epischen erscheint, der Tetralogie entspricht sie nur partiell. Brinkmanns Studie zielt auf Genauigkeit durch Differenzierung. – Schlüsse waren für Wagner problematisch. Aufgrund einer Analyse der Entstehungsgeschichte gibt Carl DAHLHAUS eine umfassende Interpretation des *Götterdämmerung*-Schlusses. – An Brangänes Wächtergesang sucht Hellmut KÜHN Differenzen zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper auf. In seinem Aufsatz *Hans Sachs und die 'insgeheim gesellschaftliche Phantasmagorie'*. Zur Kritik einer Idee von Theodor W. Adorno erweist derselbe Autor die Brüchigkeit von Adornos These, die freilich in der von Kühn zitierten formelhaften Fassung auch von Adorno selbst kaum aufrechterhalten worden wäre. – Adolf NOWAK konfrontiert den Hegelschen Begriff der Kunstreligion mit dem nachhegelschen Entwurf des Begriffs und mit der Tatsache der „Aufhebung der ästhetischen Distanz“ im *Parsifal*. Letzteres führe zum

„Anspruch der Kunst, sich dem religiösen Kult zu assimilieren“ (S. 169). Mit dem *Parsifal* befaßt sich auch Gösta NEUWIRTH. Ausgangspunkt sind einige Bemerkungen und Hinweise Adornos über den Jugendstil von *Parsifal* und von Debussys *Pelléas et Mélisande*. Die These, es gebe einen musikalischen Jugendstil, bleibt indessen trotz der Analyse der Blumenmädchen-Szene zweifelhaft: „An *Parsifal* und *Pelléas* läßt sich schwerlich zeigen, was es mit dem Jugendstil in der Musik auf sich hat“ (S. 198). – Mit guten Gründen wendet sich Lars Ulrich ABRAHAM (*Bemerkungen zu Wagners „chromatischer“ Harmonik*) gegen die verbreitete, wegen ihrer Einfältigkeit aber triviale These, kühne Akkordbildungen seien das Kriterium für Fortschrittlichkeit. – Wagners Verhältnis zur Gattung der Symphonie ist zwiespältig. Es wird von Egon VOSS (*Richard Wagner und die Symphonie*) einer genauen Betrachtung unterzogen. – Einen überaus gründlichen und erhellenden Beitrag steuerte Peter NITSCHKE über die transponierende Notation bei Wagner bei.

Stefan Kunze, Bern

LORE LUCAS: *Die Festspiel-Idee Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 110 S. („Neunzehntes Jahrhundert“. *Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“*. Band 2.)

In ihrer Einführung spricht Frau Lucas von der Schwierigkeit, Wagners Festspielidee von Werk und Persönlichkeit, sowie von den Urteilen der Mit- und Nachwelt abzulösen. Dies ist in der Tat nicht möglich. Und der „objektive“ wissenschaftliche Standpunkt, den die Autorin noch heute in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen Wagner vermißt – es bleibe dahingestellt, was das sei, „Objektivität“ – wäre dann gewonnen, wenn die zeit- und werkgeschichtliche Komplexität des Themas sichtbar würde. Eine schwierige Aufgabe, derer sich Frau Lucas – dies sei vorweg gesagt – mit bemerkenswertem Geschick entledigt hat. So sehr die Festspielidee bzw. die Festspielrealität die Erscheinungsform der Wagnerschen Musikdramen prägt und noch heute prägt, der Festspielgedanke

ist kaum verständlich zu machen, ohne seine Voraussetzungen: u. a. die Situation des Künstlers Wagner in seiner Zeit, die Stellung des Künstlers im 19. Jahrhundert schlechthin, die Konzeption des Musikdramas und last not least Wagners Kunstbegriff. Mit Recht wird in der „Einführung“, die jene übergreifende Problematik wenigstens streift, die Auffassung zurückgewiesen, die Festspielidee sei je ein „geschlossenes Konzept“ gewesen, und die Absicht formuliert, den Festspielgedanken „mit all seinen Widersprüchlichkeiten“ nachzuzeichnen. Den Rahmen gibt das II. Kapitel („Zeitgeschichtliche Voraussetzungen und historische Vorbilder“), in dem die Verschränkung nationaler Bestrebungen und allgemeiner Reformideen mit dem Kunstbegriff angedeutet wird. Ob in diesem Zusammenhang die Oberammergauer Passionsspiele zu erwähnen waren, möchte ich bezweifeln. Eine anschauliche Darstellung der „Entwicklung der Festspielidee“ bietet das III. Kapitel. Daß es etwas diffus geriet, ist sicherlich auch in der Sache begründet. Dennoch hätte vielleicht deutlicher werden können, daß erst mit dem Schweizer Exil, d. h. mit der Konzeption der *Ring*-Tetralogie der Festspielgedanke seine strikte Orientierung auf das eigene Werk und den Kunstbegriff erhielt. Dankenswert und nützlich ist hier, ebenso wie im folgenden, die Zusammenstellung bzw. die Zitierung der einschlägigen Dokumente. Neues oder neue Aspekte allerdings treten dabei kaum zutage. Dies gilt auch für das nächste, ausführlichste Kapitel (VI. „Analyse der Faktoren der Festspielidee“) über Festspielort, Finanzierung und Organisation, künstlerisches Programm, Spielplan sowie Spielplan und das Publikum. (Daß sich im „esoterischen Charakter des erträumten Festspielraumes“ ein „Zug zum Erotischen“ dokumentiere (S. 39) ist ein hübscher Druckfehler.) Im Versuch einer „Zusammenschau und Wertung“ (V. Kap.) zieht die Autorin die Bilanz aus der Festspielidee mit ihren „drei Schwerpunkten: Originaltheater – Musteraufführungen – Festspiele, denen jeweils als geographischer Raum Zürich, München und Bayreuth entsprechen“. Man mag bei der Lektüre ahnen, wie sehr praktische und ideale Motive sich in Wagners Denken ständig durchkreuzten. Doch hätte man sich eine präzisere Analyse der Tatsache gewünscht, daß Wagners Festspielidee

in ihren verschiedenen Phasen aus der Konzeption des Musikdramas, mithin aus seinem Kunstbegriff resultiert.

Stefan Kunze, Bern

ERWIN KOPPEN: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin-New York: Verlag Walter de Gruyter 1973. X, 386 S. (Komparatistische Studien. 2.)

Das Dekadenzproblem ist eines der großen europäischen Themen. Seine erste und bislang nachhaltigste wissenschaftliche Behandlung von Rang erfuhr es wohl durch Walther Rehm; dessen Studien zu diesem „europäischen Gespräch“ über Jahrhunderte hinweg (von der Spätantike über Macchiavelli, die Aufklärung bis hin zu Jacob Burckhardt und der Kulmination der Dekadenzkritik wie des Dekadenzbewußtseins bei Nietzsche) sind bis heute für den Horizont solcher Erörterungen verbindlich geblieben (*Der Untergang Roms im abendländischen Denken*, Leipzig 1930, Reprint Darmstadt 1969; *Der Renaissancekult und seine Überwindung*, ZfdPh 54, 1929, Wiederabdruck in: *Der Dichter und die neue Einsamkeit*, Göttingen 1969). Eine derart dimensionierte Thematik erfordert eben neben der genauesten Detailkenntnis der europäischen allgemeinen wie Geistesgeschichte den langen Atem zur Darstellung großer historischer Zusammenhänge. Und es ist wohl bezeichnend für den Stand des modernen Wissenschaftsbewußtseins, daß es vor der vergleichenden Darstellung weiträumiger Probleme zurückzuschrecken scheint – verständlich bei den Erfahrungen mit Auswüchsen der geistesgeschichtlichen Methode –, daß zugleich aber auch die Materialbasis schmäler geworden ist. Das was Rehm wie selbstverständlich voraussetzt und etwa in den Anmerkungen des Renaissancekult-Aufsatzes verarbeitet hat, wie z. B. die Schriften Lublinskis, bemüht sich die heutige Germanistik erst quellenmäßig wieder zu erschließen. Andererseits eröffnet die größere Distanz zum 19. Jahrhundert und zum fin de siècle im Besonderen die Möglichkeit eines neuen, veränderten Zugangs.

„Wo in irgendwelcher Form der Wille zur Macht niedergeht, gibt es jedesmal auch einen physiologischen Rückgang, eine déca-

dence“, schrieb Nietzsche im *Antichrist*; und der selbe Nietzsche, der von sich sagte: „Ich bin, in Fragen der *décadence*, die höchste Instanz“, nannte Wagner den „Künstler der *décadence*“ und setzte hinzu: „Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *déca*dent uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht krank, woran er rührt – er hat die Musik krank gemacht –“. (*Der Fall Wagner*, Abschnitt 5). Nietzsches These vom Zusammenhang zwischen Dekadenzbewußtsein und historisch-politischem Niedergang hat Rehm am „großen historischen Paradigma“ (Koppen) staatlichen Verfalls, am Untergang des Römischen Reiches und der jahrhundertelangen Reflexion dieses Phänomens entfaltet, so wie für den engeren Bereich des ausgehenden 19. Jahrhunderts Ernst Robert Curtius zeigen konnte, daß Dekadenzstimmung und Dekadenzliteratur sich zunächst im politischen Denken manifestierten: im Frankreich der Dritten Republik nach der Niederlage von 1871. Solche Überlegungen und Einsichten sind die Folie für die Arbeit Koppens, eine literaturwissenschaftliche Habilitationsschrift. Seine Studien gelten der Literatur der Dekadenz; im Sinne Mattenklotts (*Bilderdienst*, München 1970) begreift er sie als „literarische Reaktion, eine ästhetische Opposition gegen die bürgerliche Industriegesellschaft der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (S. 66.) Die grundlegende Darstellung von Mario Praz aus dem Jahre 1930 über die „schwarze Romantik“ voraussetzend (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, deutsche Ausgabe München 1970, dtv 4051/52; ob es nur auffällig oder auch bezeichnend ist, daß die bislang wichtigsten Untersuchungen zum Verfallsthema „Dekadenz“ vom Ende der zwanziger Jahre stammen, möchte der Rezensent hier nicht entscheiden) thematisiert Koppen die zweite der oben zitierten Thesen Nietzsches: die Wirkung der Kunst Richard Wagners (bestimmter Momente bestimmter Werke) als Erfahrung dekadenten Bewußtseins in der Literatur des fin de siècle.

Wagner als „*déca*dent“, seine Kunst gar als Inbegriff dieses Krisensyndroms – das war für das orthodoxe Wagnertum stets eine Unmöglichkeit, ein Sakrileg. Die verständnislose Polemik gegen Nietzsche – auch

gegen Thomas Manns Wagner-Deutung – ist ein Beleg dafür, wie durch Weginterpretation von offenbaren Phänomenen unbequeme Sachverhalte verdrängt werden können. Daß allerdings für die vegetarische Geisteshaltung des offiziellen Bayreuther Kreises „Wagner-tum“ und „Dekadenz“ schlechthin unvereinbar sein mußten, ist selbst aus einer so neutralen (fast unverantwortlich neutralen) Untersuchung wie der von Winfried Schüler (*Der Bayreuther Kreis*, Münster 1971) zwingend zu folgern. „*Völkische Weltanschauung*“ und Verständnis für die Symptome von „Dekadenz“ schließen einander wohl aus.

Koppen, der ein ungewöhnlich reiches Material zu überblicken und auszubreiten vermag, kann unwiderlegbar demonstrieren, daß Nietzsches von den Wagnerianern abgewiesene Sicht Wagners kein isolierter und daher auch kein bloß subjektiv erklärbarer „Fall“ von „*krankhafter Feindschaft*“ (so Westernhagen 1935) ist, sondern daß die Wagner-Erfahrung ganzer Generationen europäischer Literaten die gleiche Betroffenheit zeigt. Freilich: es war eine Rezeption Wagners aufgrund der geistigen und psychischen Disposition eines ganzen Zeitalters, und signifikant ist, daß es nicht ein Wagnerismus der Zweitrangigen ist, der solche dekadenten Züge trägt, sondern daß in seinem Zeichen eine Reihe großer Namen figurieren: von Baudelaire, Huysmans, Péladan im französischen Sprachbereich, von Wilde und Beardsley im englischen, d'Annunzio im italienischen zu Nietzsche, Altenberg und Thomas Mann im deutschen – um nur einige zu nennen. Aufschlußreich ist die Feststellung Koppens, daß es – im Gegensatz zur Lage in Frankreich, Italien und England zum Beispiel – im deutschen Sprachraum „*weder einzelne Autoren noch literarische Gruppen gegeben hat, die sich selbstbewußt unter das Panier einer wie immer gearteten Décadence gestellt haben*“ (S. 52). Das Bekenntnis zur Dekadenz als einer Bewegung „*gegen den Strich*“, als bewußt erstrebter literarischer Gegenwelt hat es in Deutschland kaum gegeben; Koppens Vermutung, daß der pejorative Akzent der Vokabel im Deutschen damit zusammenhängt, ist einleuchtend.

Koppen ordnet sein Material um bestimmte Themenkomplexe, die sich direkt auf Werke Wagners beziehen (natürlich den *Tannhäuser*, den 1. Akt der *Walküre*, den *Tristan* insgesamt, aber auch den *Parsifal*

und die *Götterdämmerung*); er verfolgt dieses „*literarische Erscheinungsbild des dekadenten Wagnerismus*“ im zweiten, umfangreichsten Teil seiner Arbeit in fünf zentralen Kapiteln, wobei sich Motivvergleiche und Inhaltsanalysen einzelner Werke verschränken: „*Erotisches 'A Rebours': Venusberg und 'Bräutliche Schwester'*“ (S. 91 ff., wo das Thema der dekadenten Sexualität in von Wagner direkt beeinflussten Dichtungen Baudelaires, Huysmans, Beardsleys, Thomas Manns und Bourges' mit Noblesse behandelt wird), „*Liebestod (Romantik – Tristan-Dekadenz)*“ (S. 165 ff., mit einer Interpretation von Thomas Manns *Tristan*-Novelle), „*Tödliches Venedig*“ (S. 215 ff., mit dem verblüffenden Nachweis, daß Elemente von Thomas Manns *Tod in Venedig* auf Wagners Schilderung seines ersten Venedig-Aufenthalts in der 1911 posthum erschienenen Autobiographie *Mein Leben* zurückgehen: die Novelle Manns entstand im selben Jahr), „*Fin de siècle und Sippendämmerung*“ (S. 248 ff.), wo die Auffassung Wagner'scher Musik als Ausdruck des Verfalls in zwei Romanen von Bourges und Mann dargestellt wird (*Le Crépuscule des Dieux* des ersteren, *Die Buddenbrooks* des letzteren), schließlich die dekadente Wagner-Kritik als eines Dekadenten in dem letzten Kapitel „*Kunst der Nerven und der Entartung*“ (S. 278 ff.). Das Fazit des Autors: „*Der Wagnerismus bildet ein Bestandteil jenes charakteristischen Gefüges von Haltungen und Motiven, das wir als 'dekadentes Syndrom' bezeichneten. Er hilft den décadents, das Bild jener 'verkehrten Welt' zu vermitteln, in der man dem Verfall huldigt statt dem Fortschritt, dem Schönen statt dem Nützlichen, der Entartung und der Neuropathie statt der Gesundheit, der Perversion statt der Normalität, und in der die Vereinigung der Geschlechter nicht neues Leben erzeugt, sondern in den Tod mündet*“ (S. 341).

Die Musikwissenschaft kann aus solchen Rezeptionsphänomenen ihren Gegenstand anders sehen lernen. Sie kann hier erfahren, daß ein Werk wie dasjenige Richard Wagners nicht zureichend nur aus den Noten erklärbar ist, sondern in einem Kontext steht und eine Geschichte hat, die weit darüber hinaus geht; sie kann erfahren, daß Musik des 19. Jahrhunderts erklären mehr bedeutet als nur Musik zu erklären. Denn das ist wohl doch sicher: zwar gibt es, wie es eine „*irrtümliche*

Etymologie“ der Begriffe gibt, sicher auch eine „irrtümliche Rezeption“, aber ohne die Disposition der Wagnerschen Kunst selbst zu eben dieser Art ihrer Rezeption wäre sie so nicht erfahrbar gewesen. Eine musikwissenschaftliche Untersuchung des Dekadenzphänomens steht einstweilen noch aus. Wie immer man zur Arbeit Koppens von literaturwissenschaftlicher Perspektive aus stehen mag (das war hier von einem musikwissenschaftlichen Berichterstatter nicht zu thematisieren), eine zukünftige Studie zur „musikalischen Dekadenz“ wird an ihr nicht vorbegehen können. Und die zünftige Wagner-Forschung wird durch das Buch Koppens einmal mehr auf ein Wort Thomas Manns verwiesen (dessen Zusammenhang mit der Explikation eines „dekadenten“ Wagner-Bildes, auch das gehört zur Dimension dieses Themas, den Schriftsteller 1933 zur Emigration veranlaßte): „Eine farbige und phantastische, tod- und schönheitsverliebte Welt abendländischer Hoch- und Spätromantik tut sich auf bei seinem Namen, eine Welt des Pessimismus, der Kennerschaft seltener Rauschgifte und einer Überfeinerung der Sinne . . . In diese Welt ist Richard Wagner hineinzusehen, hineinzuverstehen“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HANS HOLLANDER: Musik und Jugendstil. Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag 1975. 143 S. Mit (28) Notenbeisp. und (15) Abb.

Das neuerdings erwachte Interesse für den Jugendstil veranlaßte den Verfasser, die möglichen Beziehungen der Musik zu demselben zu untersuchen. Für die Musik von etwa 1880 bis 1920 fehlt es bisher an genauen Stilbestimmungen, so daß ein solcher Versuch als durchaus begrüßenswert anzusehen ist. Aber er stellt nur einen ersten Vorstoß dar, der zwar durch zahlreiche musikalische Analysen und Beispiele gestützt wird, der aber durch das Fehlen einer überzeugenden Bestimmung der Eigenarten des Jugendstils ins Unsichere und Unbestimmte verläuft. Der Verfasser verzichtete darauf, die bereits vorliegenden wissenschaftlichen Darstellungen des Jugendstils heranzuziehen, so daß er auf eigene und oft recht vage Begriffe angewiesen war. Es fehlt eine Auseinandersetzung mit Fritz Schmalenbachs Werk

Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Diss. Münster 1934, der nachwies, daß der Begriff des Jugendstils in erster Linie für das Kunstgewerbe um 1900 angewendet wurde. Hans H. Hofstätter veröffentlichte in Köln 1963 seine *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, ein grundlegendes Werk, ohne dessen Kenntnis man heute kaum etwas Überzeugendes über den Jugendstil schreiben kann. Hofstätter hat sehr genaue Angaben über den Jugendstil gemacht, der keineswegs so dekadent und müde anzusehen ist, wie der Verfasser dies annahm, sondern der als eine der „Grundlagen eines großen Teiles der neueren Architektur und Malerei“ zu gelten hat, wie es Kurt Bauch formulierte (in: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, Heidelberg-München 1959). Die Abkehr vom Historismus des 19. Jahrhunderts wurde vom Jugendstil sehr deutlich vorgenommen, so daß neue Ausdrucksformen entstanden, Reinheit und Kraft der Linie, Vereinfachung der Form, Beschränkung auf wenige Motive, farbige Homogenität der Flächen, Wirkungen der reinen Formen, was schon Schmalenbach als grundlegend und wegweisend für die Zukunft nachwies. Diese Seite des Jugendstils wurde vom Verfasser weitgehend übersehen, indem er auf negative Elemente desselben hinwies, auf oberflächliche Dekoration, auf Dekadenz und Esoterik, auf Ästhetizismus und „Müdigkeit“ einer „sterbenden Gesellschaftsordnung“. Dies trifft nur zu einem kleinen Teil zu, das wesentliche Ziel des Jugendstils wie der französischen Nouveau Art, die der Verfasser ziemlich gleichsetzt, war gerade eine grundlegende Erneuerung der gesamten europäischen Kunst.

Der Verfasser versuchte, an einer ganzen Reihe von Beispielen das „Jugendstilhafte“ der Musik zu kennzeichnen, von Debussy und Richard Strauss über Delius und Scriabin zu Franz Schreker, Schönberg und Alban Berg, in dessen *Lulu* er noch jugendstilhafte Züge sehen will, wobei er sich auf Bemerkungen von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno stützt, statt die viel feststehenderen Nachweise der Fachwissenschaft heranzuziehen. So kommt der Verfasser zu sehr widerspruchsvollen Definitionen eines musikalischen Jugendstils, von denen hier einige genannt seien: Präziös, müde (S. 33), hektische Vitalität (S. 42), angekränkelt, bläßlich (S. 44), tänzerisch (S. 47 und 53), verhalten

ekstatisch (S. 50), spielerisch-ästhetisierend (S. 51), morbide (S. 85), dekorativ (S. 96). Für die Musik fand er „farbige Chromatik“ (S. 44), Ganztonmelodien und Kirchentönen (S. 45), melodische Girlanden (S. 51), Linearität, Farbenmischungen (S. 51), fluktuierende Farbigeit (S. 47, 58 und 62), kaleidoskopisch wechselnde Harmonien (S. 54). Als unmittelbare Parallelen zum Jugendstil-Kunstgewerbe nennt er „das Prinzip der Linearität und die dekorative Funktion von Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klang“ (S. 43). Was unter „dekorativer Funktion“ zu verstehen ist, bleibt offen, jedenfalls meint der Verfasser etwas Oberflächliches, ja „pathologisch Leeres“ (S. 101), dem andererseits aber auch das „Ausdrucksgeladene“ (bei Schönberg, S. 102) und das „Schwelgerische“ (bei Alban Berg, S. 118) gegenüberstehen. Den Ganztonmelodien Debussys stehen die weiten Intervalle Schönbergs gegenüber, auf dessen „sado-masochistische Züge“ bereits Adorno hingewiesen hatte (S. 109). Einen Stil aus solchen Gegensätzen zusammensetzen, ist unmöglich. So kommt der Verfasser zu dem Schluß: „Einen musikalischen Stil hat die Jugendstilbewegung nicht hervorgebracht“ (S. 46). Sein Erbe sei jedoch als abgesunkenes Kulturgut in die neueren Stilrichtungen der seriellen und elektronischen Musik eingegangen, die „das dünne Ende künstlerischer Möglichkeiten“ darstellen. Eben dies sei „musikalisches Kunstgewerbe“, wobei der Verfasser dem Kunstgewerbe des Jugendstils zweifellos Unrecht tut, das vieles sehr Schöne und heute noch Überzeugende hervorgebracht hat.

Trotz der negativen und pessimistischen Schlußfolgerungen dieses Buches sind viele seiner Musikbeschreibungen wertvoll und anschaulich, besonders von Werken des Franz Schreker, Alexander Zemlinsky, Frederick Delius, auch des frühen Richard Strauss und Arnold Schönberg. Dagegen ist die Charakterisierung Debussys als „oberflächlich“ (S. 100) und „hedonistisch-dekadent“ heute unhaltbar, während dessen Verbindung zu Nouveau Art und Symbolismus überzeugt. Die in die Zukunft weisenden Kompositionselemente Debussys sind hier nicht erkannt worden, wobei ich auf meinen Aufsatz verweisen darf: *Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy* (in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, Leipzig 1967, S. 95-106) sowie auf das Debussy-

Colloquium in Paris: *Debussy et l'évolution de la musique au XX. siècle*, Paris 1965, ohne dessen Kenntnis man heute nicht mehr über Debussy schreiben kann. Der Verfasser zog zwar Gustav Mahler in seine Betrachtung ein, nicht aber Leoš Janáček, dessen Frühwerke bis zu *Jenufa* (1903) auch in diese Zeit gehören. Der Verfasser hat ein größeres Werk über Janáček veröffentlicht (Zürich 1964), aber in seine Deutung des Jugendstils paßte er nicht hinein, auch nicht Max Reger, der hier völlig fehlt. So bleibt es eine Aufgabe weiterer Untersuchungen, die Musik des genannten Zeitraums bis zum Jahre 1920 noch genauer zu bestimmen und vielleicht einheitliche Stilmerkmale zu finden, die sich nicht mit dekadent, dekorativ und ornamental begnügen. Die äußere Form dieses Buches ist vorzüglich, Musikbeispiele (meist in Partiturförmigkeit) und Abbildungen sind vorbildlich wiedergegeben.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

KLAUS HORTSCHANSKY: Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Köln: Arno Volk Verlag 1973. VIII, 340 S. (Analecta Musicologica. 13.)

Das Buch ist eine bearbeitete Fassung von Hortschanskys Kieler Dissertation von 1966; „alle seitdem erzielten Forschungsergebnisse konnten eingearbeitet werden, ohne daß das methodische Konzept einer Revision bedurft hätte“ (S. VII). Neuere Forschungsergebnisse erbrachte vor allem die Gluck-Gesamtausgabe sowie Hortschansky selbst, dessen Veröffentlichungen seit 1966 zum Teil thematisch an die Dissertation angeknüpft hatten und nun umso bruchloser in das Buch eingearbeitet werden konnten. Im Ergebnis ist die Arbeit – neben der Gesamtausgabe – der bedeutendste Beitrag zur Gluckforschung seit mehr als einem Jahrzehnt. Trotz oder gerade wegen der Konzentration auf das Entlehnungsverfahren – ein bei Gluck zentrales Phänomen – gelang eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Glucks gesamtem dramatischen Schaffen. Zugleich verdanken wir Hortschansky einmal eine ausführliche Behandlung jenes Verfahrens, das für die Opernpraxis des 18. Jahrhunderts – zumindest die italienische – so charakteristisch ist, und auch einen brauchbaren Oberbegriff dafür: „Entlehnung“. Ihm wird,

terminologisch sinnvoll, die „Parodie“ als Teilbegriff eingeordnet.

Glucks Methode, eigene frühere Kompositionen in späteren wiederzuverwenden, sei es mit gleichem oder geändertem Text, sei es mehr oder weniger bearbeitet, sei es ein- oder mehrmals – und dies in allen dramatischen Gattungen – diese Methode war schon von der älteren Gluckforschung beachtet worden, bis Rudolf Gerber dann 1950 explizit dazu anregte, solche Wiederverwendungen vergleichend zu beschreiben und auf ihre jeweilige Stellung im dramatischen Kontext hin zu prüfen. Hortschansky hat diese Forderung mehr als befriedigend eingelöst, und zwar indem er erstens in sorgfältigen Einzelanalysen (sie umfassen den größeren Teil des Buches) die wirklich eminent unterschiedlichen Verfahrensweisen Glucks darstellt, und zweitens indem er eine Deutung des Gesamtphänomens liefert (sie wird ausgesprochen in der Einleitung, unter „Ästhetische Voraussetzungen“, S. 12-17, und im Schlußkapitel, besonders S. 248-251), die vor allem Glucks Entwicklung als dramatischer Künstler neu beleuchtet. Da ß Entlehnungen vorkommen, bedarf ja keiner besonderen Erklärung, da es sich um eine allgemein übliche Praxis handelte; daß die Methode von Gluck beibehalten und – entgegen der mutmaßlichen Zeitströmung – sogar zunehmend angewandt wird, zeigt nach Hortschansky Glucks Bemühung um ein engeres Wort-Ton-Verhältnis, für die es in einer bestimmten dramatischen Situation letztlich nur eine verbindliche musikalische Lösung gab. Ja, es konnte ein veränderter oder (zu Instrumentalstücken) erst neu hinzugefügter Text der Musik zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks verhelfen, wie sie in der Erstfassung noch nicht entfaltet war. Hortschanskys Versuch einer Gegenprobe, warum Gluck z. B. in einem Werk wie *Semiramide* (1748) ohne Entlehnungen „auskam“ (S. 55 f.), bleibt dieser Deutung gegenüber an Stringenz zurück.

Die Darstellung ist im wesentlichen chronologisch angeordnet – kein Bühnenwerk bleibt unerwähnt –, während systematische Überblicke in den Einleitungs- und Schlußkapiteln gegeben werden; dazu gibt es eine Tabelle (S. 270 ff.) für sämtliche Entlehnungsfälle, deren viele der Autor erst ermittelt hat. Lesenswert, obwohl anspruchsvoll formuliert, sind aber auch die Einzelanaly-

sen, da sie, exemplarisch günstig gewählt, generelle Fragestellungen genug aufwerfen. Mancher von ihnen sollte einmal weiter nachgegangen werden: So dem dramaturgischen Problem der Sinfonia, dem Problem der Wortakzente bei veränderten Texten (den Einstieg könnte die Beispielsammlung von Um- und Nachdichtungen in Anhang I vermitteln), dem Verhältnis Glucks zur musikalischen Periode, mit der er so gewagt und sicher umgeht.

Kapitel I spezifiziert die äußeren Bedingungen der Entlehnungspraxis bei Gluck nach „Auftrag“, „Publikum“, „Text“ und dem Einfluß des Sängers; einige Beobachtungen ließen sich hier gewiß auf die Zeitpraxis verallgemeinern. Doch konnte bei dem derzeitigen Forschungsstand ein Vergleich mit dem Verfahren anderer Komponisten leider nicht erwartet werden. Summarisch behandelt sind die frühen und mittleren Werke bis ca. 1760, die am ehesten solche Vergleichsmöglichkeiten aufgetan hätten, sehr eingehend jedoch die Werke der Reifezeit (S. 66-158) und die späten französischen Werke (S. 159-234). Erfreulicherweise kommen bislang weniger beachtete Werke voll ins Blickfeld, z. B. *Le Feste d'Apollon* (S. 115-146, ohne Behandlung des *Orfeo* darin); alte, vielzitierte Fragen wie bei der Ouverture zu *Iphigénie en Aulide* erfahren eine neue, befriedigendere Analyse (S. 161 bis 166).

Bei der Gewissenhaftigkeit, mit der Hortschansky offensichtlich schon die Vorarbeiten durchgeführt hat, mußten neue Ergebnisse auch für die Gluckforschung im weiteren Sinn fast zwangsläufig abfallen. Unsere Kenntnis des Werkbestandes wird erweitert bzw. konkretisiert, Echtheits- und Datierungsfragen werden gelöst (hierzu zwei selbständige Exkurse S. 261-269), und vor allem wird die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte vieler Werke ganz neu erschlossen. Hortschanskys Konzept, jeweils bei den äußeren Entstehungsbedingungen eines Werkes anzusetzen (und doch zu ästhetischer Deutung vorzustoßen), geht hier glänzend auf.

In einem Punkt muß dem Autor widersprochen werden: bezüglich der historischen Voraussetzungen des Entlehnungsverfahrens bei Gluck. Das Verfahren hat seine alten und spezifisch musikgeschichtlichen Wurzeln, auch im Bereich der Oper, und doch meint

Hortschansky in Anlehnung an Hermann Abert, es habe „seinen Ursprung“ (!) „in der allgemeinen, unverbindlichen Aussage der Dichtungen Metastasios und seiner Zeitgenossen und nicht in der Bequemlichkeit der Komponisten“ (S. 13). Metastasio hat gewiß nicht den Opernkomponisten eine Praxis aufgedrängt, die schon um 1720 allgemein geübt wurde, besonders z. B. von Händel und Vivaldi (von letzterem übrigens zum Teil aus „Bequemlichkeit“). Gluck, der sich von Metastasio energisch absetzte, hat das Verfahren zunehmend angewendet, während z. B. Hasse genau die umgekehrte Entwicklung gemacht zu haben scheint. Selbst wenn Metastasios Neuerungen im verstärkten Zug zum Unverbindlichen, Typenhaften bestanden haben sollten (These vor allem Rudolf Gersbers), so konnte doch die kompositorische Konsequenz daraus ebensogut die Typenhaftigkeit zahlreicher ähnlicher, aber nicht im Entlehnungsverhältnis stehender Musikstücke sein. Aber auch die Einschätzung von Metastasios Kunst ist überzogen, wenn man sie beschreibt „als eine statische, in der von Charakteren, von Entwicklung und Verknüpfung der geäußerten Gefühle, von Darstellung individueller Seelenvorgänge nicht die Rede sein kann“ (S. 12 f.): ein doktrinärer Ausrutscher, wie er Hortschansky wirklich nur hier ausnahmsweise passiert. Die historischen Gründe der Entlehnungspraxis sind wohl in anderen, von Hortschansky selbst angedeuteten Richtungen zu suchen: einmal im „rasch wachsenden Musikhunger der Gesellschaft“ (S. 6) und zweitens in der wichtigen Tatsache, daß im frühen 18. Jahrhundert die Einzelarie schneller Repertoirecharakter gewann als die Gesamtoper (vgl. S. 247).

Eine letzte Anmerkung: Man sollte bei der Ariendichtung Metastasios und seiner Zeitgenossen nicht von „Strophen“ sprechen. Der metastasianische Achtzeiler (von unregelmäßigeren Bildungen ganz zu schweigen) besteht ebensowenig aus Strophen wie z. B. das Sonett, sondern aus *stanza* + *ripresa* („Strophe“ + Refrain), bestenfalls aus zwei „Halbstrophen“. Daß keine parataktische Anlage vorliegt, zeigt übrigens die Reimbindung und – vor allem – die Musik. Dies festzuhalten ist wichtig gerade für Gluck, der ja im Verein mit seinen Textdichtern das strophische Prinzip in der Oper erst wiederbelebt hat. Reinhard Strohm, München

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Salzburg 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Kassel, Basel, Paris, London.) 104 S. (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 2.)

Es ist außerordentlich begrüßenswert, daß die Internationale Stiftung Mozarteum neben dem Mozart-Jahrbuch eine eigene Schriftenreihe unterhält, welche die Aufgabe hat und die Möglichkeit bietet, größere Abhandlungen aus der Feder jeweils eines Autors zu einem bestimmten Thema oder Themenkomplex der Mozartforschung zu veröffentlichen. Der zweite Band, der hier Gegenstand der Besprechung ist, beschäftigt sich mit *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, einem Thema, das trotz vieler Einzeluntersuchungen und Erwähnungen in allen Zweigen der Mozartliteratur, noch keine zusammenhängende Darstellung erfahren hat. Dabei ist das Phänomen der „Bearbeitung“ nicht nur für den Mozartforscher, insbesondere den Herausgeber im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe, sondern für den Musikwissenschaftler überhaupt ständig präsent; es wird ihm bei Untersuchungen in den verschiedensten Epochen in immer wieder neuer Schattierung begegnen. Insofern bietet die vorliegende Veröffentlichung eine dankenswerte Bereicherung; wer mit dem Thema „Bearbeitung“ zu tun hat, wird auf sie zurückgreifen müssen und findet in ihr eine solide, übersichtliche, auch mit entsprechender Spezialliteratur angereicherte Darstellung des Gebiets mit dem Blick auf das Schaffen Mozarts.

Im einzelnen geht der Verfasser so vor, daß er, im Anschluß an eine eigene Definition von „Bearbeitung“ – „eine selbständige musikalische Schöpfung, die – unter Verwendung einer schon existierenden musikalischen Schöpfung – durch Änderung der ursprünglichen instrumentalen oder vokalen Mittel (oder beider), eventuell auch des kompositorischen Aufbaus entsteht“ – und an die Aufführung möglicher „Beweggründe“, die Fälle von „Bearbeitungen“ im Schaffen Mozarts Werk um Werk durchspricht. Um eine vorläufige Systematik und Übersichtlichkeit zu erreichen, gliedert er die „Bearbeitungen“, die sich im Rahmen der eigenen Werke halten (sog. „Eigene Bearbeitungen“) in die Rubriken „Vollständige Kompositionen oder Sätze“, „Un-

vollständige und zweifelhafte Kompositionen, sowie Werke in zwei Fassungen, wobei die Priorität nicht feststeht“, „Opern-Ouvertüren, die zu Sinfonien umgewandelt wurden, oder umgekehrt“, „Serenaden, die zu Sinfonien umgewandelt wurden“, „Klavierfassungen bzw. Klavierauszüge“ und „Werke, von denen Mozart durch Hinzufügen, bzw. Weglassen einzelner Instrumente eine 'zweite Fassung' herstellte“. Bei den Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten (sog. „fremde Bearbeitungen“) sondert er die „Klavierkonzerte nach Sonaten und Sonatensätzen von Zeitgenossen“, je die Händel- und Bachbearbeitungen (Chorwerke und Fugen), „die Themen zu Variationenreihen für Klavier und für Klavier und Violine“, sog. „Entlehnungen“, eine Gruppe, die durch „Zusätze“ und „Uminstrumentierung“ (mit Ausnahme der Händelbearbeitungen) gekennzeichnet ist, sowie „zweifelhafte Stücke“ voneinander ab.

Bei der Besprechung der einzelnen Werke, bei denen „Bearbeitung“ im Spiel ist, zieht der Verfasser die greifbaren Fakten, Äußerungen und Stellungnahmen aus der Mozartliteratur heran, die er kritisch abwägt, stützt seine Ergebnisse aber auch auf vielfältige eigene Quellenstudien. Daß der Verfasser noch nicht lösbare Fragen als solche offenstehen läßt, wird man begrüßen. Ansätze zu Analysen des technischen Vorgangs beim Bearbeiten im einzelnen sind vorhanden; sie bilden aber, ebenso wie systematische Erwägungen zu Begriff und Komplexivität des Phänomens „Bearbeitung“ nicht den Schwerpunkt des Buches, das einen Überblick geben will.

Hermann Beck, Regensburg

FRITZ BACHMANN: Rezeptionskundliche Untersuchungen zur Tanzmusik in der Deutschen Demokratischen Republik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 134 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 4.)

Die Dissertation von Bachmann stellt einen gelungenen Versuch dar, die Tanzmusik der DDR zu analysieren. Dabei geht der Verfasser von den Funktionen der Tanzmusik aus, die in ihrem geschichtlichen Verlauf mit der Musikentwicklung ihrer Völker verbunden ist. In der DDR soll die

Tanzmusik zur Einheit von ästhetischer Erziehung, Freude, Erbauung und Bereicherung des Wissens und der Bildung beitragen.

Unter Tanzmusik werden das tanzmusikartige Schlagerlied und der Instrumental- oder Orchestertitel verstanden. Die charakteristischen Züge dieser Musik werden aufgezeichnet, wobei die melodische Gestaltung eine große Nähe zum deutschen Volkslied des 19. Jahrhunderts zeigt. Die Texte der Schlagerlieder behandeln meist zwischenmenschliche Probleme der Geschlechter. Seit etwa 1920 ist das Vordringen des Jazz in der Entwicklung der europäischen Tanzmusik deutlich spürbar. An Hand von Untersuchungen, die der Verfasser in der Zeit von Juni 1964 bis Juli 1967 durchgeführt hat, versucht er, Wertkategorien zu erstellen. Die durchgeführten Melodieanalysen sollen nachweisen, daß es möglich ist, die musikalische Substanz tanzmusikartiger Schlagerlieder in ihrer ästhetisch-künstlerischen Gestaltung zu bestimmen und sie nach Wertkategorien zu ordnen. Dabei wurden 50 DDR-Spitzenschlager ausgewertet, die in DDR-Produktion, in Westtitel und in Titel mit verbotener Einfuhr unterteilt sind.

Für die rezeptionskundlichen Versuche boten sich dem Verfasser Vorträge vor unterschiedlichem Publikum an. Diese Veranstaltungen sollten die Teilnehmer in relativ kurzer Zeit über die wesentlichen Probleme der Tanzmusik in der DDR informieren. Bei einer Fülle von Material kommt Bachmann zu aufschlußreichen Untersuchungsergebnissen. In einem letzten Abschnitt werden Aufgaben der Pädagogik und der Forschung behandelt. Für die Musikwissenschaft, insbesondere für die Musikpädagogik, ergeben sich für Bachmann folgende Aufgaben: Die musikwissenschaftliche Forschung sollte sich ab sofort stärker für den Bereich der Tanzmusik verantwortlich fühlen. Insbesondere wären folgende Themen systematisch und grundlegend zu bearbeiten: Vergleiche zur Entwicklung der Melodik, Harmonik, Rhythmik des deutschen Evergreens von etwa 1900 bis zur Gegenwart. Wechselwirkungen zwischen Tanzmusik und kabarettistischen Liedgattungen in der Geschichte dieser Musikbereiche der letzten hundert Jahre.

Die Lehrprogramme aller Universitäten, Hoch- und Fachschulen sollten – unabhängig vom Ausbildungsziel – hinsichtlich der

Möglichkeit der Aufnahme einer obligatorischen Orientierung zu den Problemen der Tanzmusikentwicklung überprüft werden. Alle Musikerzieher sollten in ihrer Aus- und Weiterbildung obligatorisch und kontinuierlich mit umfassenden ästhetischen Urteilsfähigkeiten gegenüber der Tanzmusik ausgerüstet werden.

Die Arbeit wird abgeschlossen durch ausführliche Anmerkungen und ein umfangreiches Literaturverzeichnis.

Konrad Vogelsang, Falkenstein/Ts.

DIETHER DE LA MOTTE: Harmonielehre. Kassel: Bärenreiter-Verlag – München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG (1976). 281 S.

Der Titel *Harmonielehre* ist für dieses Buch ebenso bescheiden wie irreführend; er ziert bekanntlich eine Unzahl von Büchern, in denen eine erdrückende Menge von musikhfernen Regeln verbreitet wurde. Bei vielen Musikern dürfte allein schon das Wort „Harmonielehre“ ausgesprochenes Unbehagen hervorrufen. Schlimmer noch als die Vielzahl der Exemplare ist jedoch der Singular des Titels: Bisher beanspruchte eine Harmonielehre üblicherweise, die harmonische Grundlage der Musik schlechthin darzustellen, und zwar nach den Regeln eines strengen vierstimmigen Satzes. Daß es von diesen Regeln (die übrigens in jedem Lehrbuch verschieden ausfallen) viele Ausnahmen gibt, daß es eigentlich gar keine Musik gibt, auf die die Regelsysteme der Lehrbücher wirklich zutreffen, ist seit langem bekannt. Wenn Harmonielehre als Disziplin in der Musikausbildung noch eine Berechtigung haben soll, muß sie sich die Forderung nach einer Fundierung und Differenzierung ihrer Aussagen in der musikgeschichtlichen Wirklichkeit gefallen lassen.

De la Mottes *Harmonielehre* macht nun endlich mit dieser Forderung ernst: „Die großen Komponisten sind erstmals die einzigen Lehrmeister in diesem Buch. Keine Regel, kein Verbot stammt von mir, alle Anweisungen wurden aus Kompositionen extrahiert und ihre Gültigkeit an zahlreichen Werken nachgewiesen. Um nicht länger Jahrhunderte der Entwicklung in einen Topf zu werfen, gliedert sich dieser neue Ausbil-

dungsgang in selbständige Kapitel mit – der musikgeschichtlichen Entwicklung entsprechend – wechselndem Reglement.“ (S. 10) Nun gibt es ähnliche „Vor-Worte“ auch in herkömmlichen Harmonielehren, hier aber wird dieser Anspruch in jedem einzelnen Kapitel streng eingelöst. Dabei ändert vor allem die Analyse ihren methodischen Stellenwert: Dienten früher Literaturbeispiele nur zur Demonstration vorweg definierter Regeln, so sind sie nun verpflichtender Ausgangspunkt für deren Formulierung.

Mit dem Verfahren, „*Kompositionstechniken aus Werkanalysen zu erkennen*“ (S. 261), zeigt de la Motte nicht nur, daß die Akkorde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verwendet wurden, sondern er weist nach, daß es verschiedene Akkorde sind, und zwar auch bei gleicher Intervallstruktur. Diese Einsicht führt er konsequent durch bis zur Diskussion von Einzelheiten der Akkordbezeichnung. Allerdings entgeht er der Gefahr eines bloß Einzelfälle registrierenden Nominalismus dadurch, daß er die Unterschiede als musikgeschichtliche Entwicklungsprozesse beschreibt – und dadurch wird das Buch geradezu spannend.

Das erste Kapitel über den homophonen Chorsatz um 1600 ist mustergültig: Aus dem damals verfügbaren Tonvorrat werden Akkordmaterial und Fortschreitungen hergeleitet, alle Aussagen zu Satztechnik und Stimmführung werden durch zahlreiche Beispiele und einzelne statistische Erhebungen belegt (wobei so manche verbreitete Lehrbuchmeinung in sich zusammenfällt).

Das zweite Kapitel über die Musik des Spätbarock kommt nach Aussage des Autors „*der früheren Harmonielehre am nächsten*“ (S. 11); hier findet sich eine systematische Darstellung der Grundbegriffe einer funktionalen Harmonielehre (in enger Anlehnung an die Terminologie Wilhelm Malers), allerdings streng am Stil der Zeit orientiert. Man fragt sich jedoch, warum diese Einführung in die kadenzierende Funktionsharmonik nicht anhand der Wiener Klassik vorgenommen wurde, wo sie eigentlich erst klar ausgeprägt erscheint. Gerade der Bachsche Chorsatz ist ein Außenseiterprodukt, aus dem sich kaum satztechnische Normen ableiten lassen. Aber de la Motte weigert sich auch hier konsequent, die musikalische Wirklichkeit auf Lehrbuchmaß zurechtzustutzen, und so nimmt denn dieses schwierige und etwas

mühsam zu lesende Kapitel mehr als ein Drittel des Buchs ein.

Das nächste Kapitel über die formbildende Harmonik der Klassik ist sicher eines der besten und zeugt von der breiten und detaillierten Literaturkenntnis des Autors in diesem Bereich. Die Einzelkapitel über Schumann, Wagner, Liszt und Debussy zeichnen den Weg bis zur Auflösung der Tonalität; gelegentlich wird den starren analytischen Begriffen ein „Hörbericht“ gegenübergestellt, der diese kritisiert und differenziert.

In einem Opernkapitel wird der „breite Pinsel“ solcher Musik gewürdigt, und zum Abschluß wird einiges aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts beschrieben. Das gerät zwar etwas dürftig, zeigt aber eben nur, daß dies Gebiet kaum erforscht ist; andere Harmonielehren leugnen die Existenz Neuer Musik stillschweigend.

Das Buch enthält eine Fülle von Anregungen für den Tonsatzunterricht (vor allem auch Vorschläge für interessante Tonsatzaufgaben) und kann Entscheidendes zur notwendigen Revision von Curriculum und Prüfungspraxis dieses Fachs beitragen. Daher sei es allen mit dieser „Lehre“ befaßten Lehrern und Studenten dringend empfohlen.

Christian Möllers, Berlin

HANS-CHRISTOPH HOFFMANN: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München: Prestel-Verlag 1966. 148 S., 281 Abb. auf Tafeln. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 2.)

MONIKA STEINHAUSER: Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung. München: Prestel-Verlag 1969. 204 S., 243 Abb. auf Tafeln. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 11.)

Zwei Bücher sind – verspätet – anzuzeigen, in denen zwar nicht von Musik die Rede ist, aber – und auch das sollte den Musikhistoriker interessieren – von architektonischen „Rahmen“, in die sie gestellt worden ist.

Das Wiener „Atelier Fellner & Helmer“ hat zwischen 1870 und 1914 über 40 Bauten – von Hamburg bis Odessa, von Zürich bis Reichenberg (der Schwerpunkt lag naturgemäß in den Österreichisch-Ungarischen

Kronländern) – ausgeführt (etwa so viele wie die wichtigsten deutschen Konkurrenten zusammen), die grosso modo als „Theaterbauten“ zusammengefaßt werden – darunter befinden sich auch mehrere Opern- bzw. Mehrzweckhäuser (etwa das Metropoltheater – später Komische Oper – Berlin, Hoftheater und zahlreiche Stadttheater von Augsburg – von Hitler später so geliebt – bis Zürich), auch Konzertsäle (Tonhalle Zürich).

Fellner & Helmer – die daneben auch Villen und Kaufhäuser, Badeanstalten und Fabriken produzierten – waren als Theaterbauer geschätzt, denn sie arbeiteten preiswert – dem Zwang der Umstände gehorchend – und schnell. Unvermeidlich resultierte daraus Routine, im positiven Sinne (die Architekten waren bald „Theaterhasen“) wie im negativen (Muster, auch die stilistischen, die historischen Zitate, wurden wie bewährte Rezepte immer wieder verwendet). Hans-Christoph Hoffmann, der erste Bearbeiter der Fellner-Helmer-Theater (sein Buch enthält auch Dokumentationen und mehrere Abbildungen zu allen ausgeführten Bauten) trifft gewiß ein ausgewogenes Urteil, wenn er schreibt: „Gemessen an Semper sind die Architekten, besonders in den Details, unbedeutend. Gemessen aber an ihren alltäglichen Zeitgenossen sind es hervorragende Beispiele von hochrepräsentativer und dabei durch und durch funktionierender Architektur“ (49).

Antipoden solcher Durchschnittssolidität waren die – wenigen – kaiserlichen und königlichen Opernhäuser des 19. Jahrhunderts; unter ihnen nimmt Charles Garniers Pariser Opéra einen besonderen Rang ein. Monika Steinhauser hat diesem Säkularbau eine Monographie gewidmet, die nicht nur die Baugeschichte und die architekturhistorische Stellung erschöpfend darlegt, sondern vor allem eine glänzende – und mit einer üppigen Reihe von Bildern hervorragend dokumentierte – Analyse des Bauwerks (samt dem ganzen ikonographischen Programm der bildnerischen Ausstattung) vorträgt, die wesentliche Einsichten in die Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt zu vermitteln vermag.

Garniers spezifische Mischung aus historisierenden Momenten – Anklängen vor allem an die romanische Tradition vom Seicento bis Louis XVI – und neuartig

regelwideriger Motiv-Baukastentechnik („*système des oppositions*“ nannte sie Garnier), aus modernem Ingenieurbau – der ersten umfassenden Verwendung einer Eisenskelettkonstruktion – und orientalisierend polychromer Luxusdekoration (hinter der die Konstruktion versteckt wird), aus pseudo-barockem Kulissenbau und Musentempel, Museum und „*palais d'Aladin*“ erweist sich dem historischen Blick von heute als ein nicht nur originelles, sondern auch vergleichsweise modernes architektonisches Werk.

Klassizistisch orientierte Zeitgenossen bemängelten „falsche“ Proportionen und Säulenordnungen und fanden, der Bau ähnele einem Vergnügungszentrum; Théophile Gautier, der Historiker der französischen romantischen Bewegung, sah hingegen in der Opéra „*une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation*“. (Monika Steinhäuser stellt an anderer Stelle nüchtern fest: „Die Oper“ als Bauaufgabe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts „ist vor allem Ausdruck einer sich weniger durch Bildung, als vielmehr durch Besitz auszeichnenden sozialen Schicht“). Ein ahnungsloser Passant, schrieb Debussy 1901 mit üblichem Sarkasmus, halte die Pariser Opéra für einen Bahnhof; „*einmal eingetreten, glaubt er sich in ein türkisches Bad versetzt*“. Garniers Opernhaus, an dem von 1861 bis 1875 gebaut wurde (der Pavillon de l'Empereur konnte also seiner Bestimmung nicht mehr zugeführt werden) hat übrigens, wie Hoffmann angibt, beinahe so viel gekostet wie alle Fellner & Helmer-Theater zusammen.

Wolfgang Dömling, Hamburg

HELMA HOFMANN-BRANDT: *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1971. 2 Bände. 166 und 219 S.*

Die Arbeit setzt die dankenswerte Reihe bibliographischer Beiträge zur Erschließung des gregorianischen und nachgregorianischen Gesangsrepertoires aus der Schule Bruno Stäbleins fort. Helma Hofmann-Brandt hat das Mikrofilm-Archiv mittelalterlicher Musikhandschriften am Musikwissenschaftlichen Seminar in Erlangen auf Responsorientropen durchgearbeitet. Sie fand in 496

Codices 732 Responsorientropen, die sie in einem alphabetischen Katalog mit Quellen- und Literaturangaben verzeichnet und kurz charakterisiert hat. Damit ist ein bisher völlig unüberschaubares, fesselndes Gebiet der mittelalterlichen Musik für die Forschung erschlossen worden. Die Benutzung des verdienstvollen Katalogs wird durch ein Register der Responsorientextanfänge und ein Register der Handschriften erleichtert. Als weiteres Ergebnis dieser Katalogisierungsarbeit kann die Autorin im Historischen Teil ihrer Dissertation einen Überblick über die Geschichte der Responsorientropen geben und eine Systematik der Responsorientropen vorlegen.

Helmut Hucke, Friedrichsdorf /Ts.

HELLMUT KÜHN: *Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. München: Musikverlag Emil Katz-bichler 1973. 270 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 5.)*

Die Frage nach dem Zusammenhang von Klängen – nach der „Harmonik“ im allgemeinen Sinne – in der Musik vor der Ausbildung des Dur-Moll-Systems wurde bisher entweder unter dem Blickwinkel neuerer theoretischer Systeme behandelt (der heuristische Wert blieb demnach beschränkt) oder von historisch wenig adäquaten Prämissen aus (Fickers „*Primärklang*“-These etwa); oder es wurde zwar die zeitgenössische Handwerkslehre – die Regeln bezüglich der Intervalle, allenfalls der Intervallfolgen aufstellte – als theoretische Grundlage ernstgenommen (in Ernst Apfels Arbeiten), aber dann verschwanden nicht nur die Fragen der Zusammenklänge, deren Existenz nicht wegzuleugnen ist, sondern gleichsam auch die Kompositionen selbst. Hellmut Kühn, der in der Einleitung seiner Arbeit diese Ansätze kritisch bespricht (hier findet sich u. a. auch eine souveräne Darlegung des „*Fauxbourdonstreites*“), geht es um die Entwicklung einer Hypothese zur Ars-nova-Harmonik, die einerseits auf mittelalterlichem theoretischem Denken basiert, andererseits aber, in ihrer Erprobung in Analysen, das Verständnis von musikalischer Komposition voranzutreiben imstande ist.

Aus der mittelalterlichen „*motus*“-Theorie (einer auf allgemeinen philosophischen

Prinzipien beruhenden Anschauung von „Bewegung“, die den musikalischen Zusammenhang im Rhythmus und in der Melodie behandelt) und dem Prinzip der „*perfectio*“ (das im Rhythmus und in der Intervallbehandlung den Zusammenhang und zugleich eine Rangordnung regelt) entwickelt Kühn, geleitet von der offenkundigen Bedeutung der Zusammenklänge für die Komposition, seine Hypothese des „*Klangsystems*“: auch die (mehr als zweitönigen) Zusammenklänge seien nach Perfektionsgraden abzustufen, und ihr Bezug untereinander sei primär durch die Relation der Perfektionsgrade zu interpretieren. Sekundär erst spiele die jeweilige Tonstufe der Zusammenklänge eine Rolle und die Beziehungen dieser Tonstufen untereinander („*erweitertes Klangsystem*“): Klangsystem und tonale Anlage seien als getrennte Komponenten anzusehen. (Warum Kühn den entscheidenden Schritt, der von den Theoretikern – die ja mehr als zweitönige „Zusammenklänge“ nicht behandeln – zu seiner Hypothese führt, nicht als solchen deklariert, sondern ihn mit dem Anschein einer unvermittelten Ableitung verdeckt, ist von der Methode der Darstellung ebenso wenig luzide, wie es von der Sache her nötig wäre – jede Hypothese, die den Anspruch eines Systems erhebt, entfernt sich von der bloßen Faktenbasis.)

Kühns Aufstellung eines „*Klangsystems*“ ist jedoch nicht ohne Problematik; ich möchte kurz auf sie eingehen.

1. Der Perfektionsgrad der Quint ist semiperfekt (vgl. 75); im „*Klangsystem*“ jedoch erscheint sie als perfekt („*perfekte Zusammenklänge bestehen aus mindestens zwei perfekten Konsonanzen: c-g-c' aus den perfekten Konsonanzen Quinte und Oktave*“; 78 [wie alle folgenden Zitate]).

2. Andererseits wird die Quint aber auch als imperfektes Intervall gerechnet: „*imperfekte Zusammenklänge bestehen in der Regel aus zwei imperfekten Konsonanzen: . . . z. B. c-g-a*“.

3. Es ist widersprüchlich, wenn einmal alle zwischen den Stimmen auftretenden Intervalle gezählt werden („*semiperfekte Zusammenklänge bestehen aus einem perfekten und keinem dissonanten Intervall: c-e-g aus der perfekten Quinte und zwei Terzen*“), ein andermal jedoch nur die Intervalle zum Grundton (beim „*perfekten Zusammenklang*“ *c-g-c'* ist von der – dissonan-

ten – Quart *g-c'* nicht die Rede), beziehungsweise gesagt wird, eine dissonante Sekunde (im Beispiel *c-g-a* zwischen *g* und *a*) zähle nicht, da sie „*doch . . . zwischen dem mittleren und dem oberen Ton*“ entstehe.

4. Vom musikalischen Sachverhalt her (den jede Analyse der Kompositionen aufzeigen kann) – und sicherlich auch von den „*Gesetzen der Wahrnehmung*“ her, auf die sich Kühn beruft (77) – ist die Behauptung, die Zusammenklänge *c-e-g* und *c-g-a* gehörten derselben Rangstufe von Klängen an (den imperfekten nämlich), absurd.

5. Kühns Konstruktion des „*Klangsystems*“ steht in einer unentschiedenen Mitte zwischen einer strikten Ableitung aus den Perfektionsgraden der Intervalle und – was sich damit nicht decken würde – einer aus der Analyse der Musik erstellten (oder immerhin weitgehend erstellbaren) Perfektionsfolge von Zusammenklängen.

Ihren Wert erweist Kühns Hypothese jedoch bei ihrer Anwendung – die zugleich Differenzierungen impliziert – in ausführlichen Analysen von Kompositionen Vitrys und Machauts: es gelingt Kühn hier, diese Musikstücke in ihrer Spannung zwischen quasi werkhafter Individualität und gattungsmäßiger Norm sinnfällig darzustellen, ein tiefgehendes Verständnis von kompositorischen Problemen zu erreichen; kurz, diese Stücke als Kompositionen ernst zu nehmen. Obgleich ich Bedenken hätte gegen manches Insistieren auf kleinsten Details, das die Gefahr eines Überinterpretierens aufzeigt, obgleich andererseits manche Generalisierungen zu wenig signifikant sind (etwa: „*Das Prinzip, Grundgestalt und Varianten aneinanderzureihen*“; 126), obgleich die Rolle der Texte (auch in ihren inhaltlichen Aspekten), wie der Autor selbst zugibt, zu wenig berücksichtigt ist (eine groß angelegte Untersuchung der Möglichkeiten inhaltlicher Textvertonung in mittelalterlicher Musik ist m. E. ein dringendes Desideratum), obgleich schließlich die Analysen nicht immer frei von Sachfehlern sind und auch sonst unnötige Irrtümer auftreten (z. B. 219: der zusätzliche Contratenor zu Machauts Ballade 18 stammt nicht von Machaut, sondern aus späteren Handschriften; damit ist Kühns historische Deutung hinfällig) – so bleibt doch festzuhalten, daß der hier erschlossene Reichtum an Einsichten und Ergebnissen neue Maßstäbe in der Mittelalterforschung setzt.

Es liegt nahe, daß vor allem die Untersuchung der isorhythmischen Motette – der einzigen Gattung, die musikalische Form im anspruchsvollen Sinne aufweist – systematisierbare Ergebnisse zeitigte und daher diese Gattung im Zentrum von Kühns Arbeit steht; die Harmonik im „Kantilenensatz“ – der ja in vieler Hinsicht mehr Rätsel aufgibt – unter die Bedingung gegenseitiger Abhängigkeit von Oberstimmenmelodik und „Klangsystem“ gestellt zu sehen, scheint mir dagegen eine ausgesprochen vorläufige Hypothese zu sein. – Ein ausführlicher dritter Teil der Arbeit untersucht die geschichtlichen Wandlungen der verschiedenen Satzarten bzw. Gattungen unter dem Aspekt der Harmonik.

Wolfgang Dömling, Hamburg

BERNHARD MEIER: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. Utrecht: Verlag Oosthoek, Scheltema & Holkema 1974. 478 S.

Wenn nicht sämtliche Zeichen täuschen, ist Bernhard Meiers Buch über die Kirchen-tonarten in der Mehrstimmigkeit des späteren 16. Jahrhunderts geeignet, als Standardwerk anerkannt zu werden. Es behandelt ein ebenso zentrales wie umstrittenes Thema, beruht auf jahrzehntelangen Vorstudien, besticht durch eine leicht faßliche Darstellung und ist voluminös, ohne exzessiven Umfang anzunehmen.

Der Untertitel, „nach den Quellen dargestellt“, dürfte als Abgrenzung gemeint sein: Den Spekulationen über das Wesen mehrstimmig ausgeprägter Kirchentöne möchte Meier eine Darstellung des Tonartensystems entgegensetzen, „wie es wirklich gewesen ist“. (Daß seit Carl von Winterfeld gerade die Tonarten in der Vokalpolyphonie immer wieder zu Hypothesen herausforderten, ist allerdings kein Zufall: Das Verhältnis zwischen Modalität und Mehrstimmigkeit ist prekär.) Meier geht von der Annahme aus, daß man sich den Theoretikern des 16. Jahrhunderts anvertrauen müsse, wenn man zu erfahren trachte, wie die Kirchentöne im mehrstimmigen Satz realisiert worden sind. Die tragende These des Buches ist, daß die beiden Gruppen von Quellen, die theoretischen und die praktischen, nahezu lückenlos übereinstimmen.

Aus der Voraussetzung, daß nach der im 16. Jahrhundert herrschenden Auffassung das modale System prinzipiell für die Mehrstimmigkeit ebenso galt wie für die Einstimmigkeit (21), ergibt sich die Frage, in welchem Maße und mit welchen Mitteln die konstitutiven Merkmale eines Modus – die Finalis, der Ambitus, die Gliederung der Oktave in Quint- und Quartgattungen, die Repercussa und die charakteristischen melodischen Formeln – aus der Einstimmigkeit in die Mehrstimmigkeit übertragbar waren.

Man versperrt sich den Zugang zu den Tonarten der Vokalpolyphonie, wenn man die modale Charakteristik eines mehrstimmigen Satzes in der Klangtechnik, in den Akkord- oder Intervallprogressionen sucht. „Tonarten- und Konsonanzlehre bleiben dem 16. Jahrhundert grundsätzlich getrennt“ (40). Von den Dur- und Molltonarten unterscheiden sich die Kirchentöne nicht allein durch die Skalen, die ihnen zugrundeliegen, sondern auch durch die musikalischen Mittel, mit denen sie ausgeprägt werden. Eine dorische oder mixolydische „Harmonik“ gab es im 16. Jahrhundert nicht (und im 19. Jahrhundert beruhte sie auf einem produktiven Mißverständnis).

Die mehrstimmige Darstellung der modalen Finalis war insofern unproblematisch, als Terzsextklänge nicht als schlußfähig galten, über den Grundton eines Zusammenklangs also kein Zweifel bestand. Um so schwieriger aber war die Übertragung des zweiten modalen Kriteriums: des Ambitus. Im vierstimmigen Satz des 16. Jahrhunderts bildete sich als „idealtypische“ (nicht selten verletzte) Norm ein Ambitusschema heraus, in dem die authentische Oktave im Tenor und Sopran durch die plagale im Baß und Alt ergänzt wurde (oder umgekehrt). Meier – der sich auf Theoretikerzeugnisse und auf das Festhalten der Komponisten an der Gewohnheit, acht oder zwölf (und nicht vier oder sechs) Modi zu zählen, stützen kann – ist überzeugt, daß allgemein, wie Schneegaß es ausdrückte, Tenor und Sopran als „herrschende“, Baß und Alt als „dienende“ Stimmen angesehen wurden (43), daß also der authentische oder plagale Tenorambitus ein genügendes Kriterium sei, um den Gesamtmodus eines Satzes als authentisch oder plagal zu klassifizieren. (Eine von mir behauptete, von Meier bestrittene Gegen-

these besagt, daß der Vorrang des Tenors an den Cantus-firmus-Satz gebunden war und durch die Praxis der Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen aufgehoben wurde, daß es also sinnvoll sei, bei mehrstimmigen Sätzen, deren Gesamtambitus sowohl die authentische als auch die plagale Oktave umfaßt, von einem authentisch-plagalen Gesamtmodus zu sprechen: Die Differenzierung in eine authentische und eine plagale Modusvariante versagt beim mehrstimmigen Satz des späteren 16. Jahrhunderts, obwohl die Nomenklatur tradiert wurde, als entspräche sie noch der musikalischen Wirklichkeit.)

Das dritte charakteristische Merkmal eines melodischen Modus, die Repercussa, wurde im mehrstimmigen Satz gleichsam transformiert: Die Repercussio, in der Einstimmigkeit Rezitationston, erscheint in der Mehrstimmigkeit als Kadenzstufe. So ist etwa der mixolydische Modus an einer Klauseldisposition erkennbar, in der außer der Finalis *g* die authentische Repercussa *d* und die plagale Repercussa *c* als Kadenzstufen hervortreten (die nicht mit der tonalen Dominante und Subdominante verwechselt werden dürfen). An der Theorie und Praxis der Klauseldisposition kann man entweder – zur Unterstützung der These vom authentisch-plagalen Gesamtmodus – die Tatsache hervorheben, daß die authentische Repercussa als Kadenzstufe neben der plagalen vorkommt, oder aber, wie Meier, den Umstand betonen, daß nicht selten bei authentischem Tenorambitus die authentische Repercussa überwiegt und bei plagalem die plagale. Eine Statistik über das Verhältnis zwischen Tenorambitus und Klauseldisposition zeigt allerdings (151 f.), daß nur im dorischen und im mixolydischen, aber nicht im phrygischen und im lydischen (jonischen) Modus die Differenzierung der Klauseldispositionen in eine authentische und eine plagale Variante mit der Differenzierung des Tenorambitus genügend korreliert.

Die „Typik der modal-melodischen Erfindung“ (153) wird von Meier durch vergleichende Analysen von Exordien anschaulich gemacht. Die Kriterien, von denen er ausgeht – Ambitus, Gliederung der Oktave in Quint- und Quartgattungen, Hervortreten der Repercussa, Anlehnung an Modelle und Formeln aus dem Choral – sind naheliegend und einleuchtend. Allerdings könnte es sein,

daß die Darstellung spezifisch modaler Züge schärfere Umrisse erhalten hätte, wenn sie von dem Hintergrund einer Beschreibung allgemeiner Charakteristika der Motetten- und Madrigal-Melodik im späteren 16. Jahrhundert abgehoben worden wäre. Solange ein solcher Bezugsrahmen fehlt, muß sich ein Urteil auf die Mitteilung des vagen Eindrucks beschränken, daß eine große Anzahl der Analysen überzeugend wirkt, daß einige durch Übertreibung zu Zweifeln herausfordern (z. B. 204-5) und daß bei wenigen die Merkmale, die Meier als charakteristisch hervorhebt, kaum zu entdecken sind (179: Maillart, 188: Manchicourt, 203: Stabile). Eine Auseinandersetzung mit der von Meier behaupteten Korrelation zwischen authentischer und plagaler Melodik und authentischem oder plagalem Ambitus (218) fällt schwer, weil erstens beim phrygischen Modus die Differenzierung, wie Meier selbst erwähnt (211), schwach ausgeprägt ist, zweitens der Begriff des modal Charakteristischen nicht fest umgrenzbar ist und drittens bei einem melodischen Typus, dessen Hauptmerkmal der in Quinte und Quarte gegliederte Ambitus darstellt, von einer „Korrelation“ zum Ambitus schwerlich die Rede sein kann. (Da im Dorischen die Oktave als Grenzton des Ambitus ebenso „charakteristisch authentisch“ ist wie die Septime als Zeichen des „germanischen“ und die kleine Sexte als Merkmal des „romanischen“ Choraldialekts, läßt sich eine uncharakteristische Ausfüllung der Quartgattung kaum denken, so daß es tautologisch wäre, von einer Korrelation zwischen authentischer Melodik und authentischem Ambitus zu sprechen.)

Im zweiten Teil des Buches untersucht Meier die Modi als „Mittel der Wortausdeutung“. Er geht von den Voraussetzungen aus, daß einerseits im 16. Jahrhundert sprachliche Sinneinheiten zwecks musikalischer Darstellung von Einzelwörtern zerrissen werden konnten (224) und andererseits der Ausnahme-Charakter musikalischer Erscheinungen sie zu expressiver oder allegorischer Verwendung besonders tauglich machte (225). Zu den Abweichungen von der Norm eines Modus, in denen Meier „Mittel der Wortausdeutung“ erkennt, gehören erstens die „Clausulae peregrinae“, die aus der gewöhnlichen Klauseldisposition herausfallenden Kadenzstufen, zweitens die „Mixtio“ oder „Commixtio tonorum“, die

Ergänzung der authentischen Modusvariante durch die plagale (und umgekehrt) oder die Vermischung eines Modus mit einem fremden, drittens „*modal regelwidrige Exordien und Schlüsse*“ (315), viertens die emphatische Darstellung des „*eigentlich*“ gemeinten Modus nach einem modal „*uneigentlichen*“ Satzanfang, fünftens „*modal regelwidrige Gesamtverläufe*“ (358) und sechstens die Wahl eines anderen Modus, als er nach den Kriterien der Affekten- oder Ethoslehre zu erwarten war.

Es liegt in der Natur der Allegorese, daß sie unersättlich ist und immer wieder andere Gegenstände ergreift, um sie mit passioniertem Tiefsinn zu durchdringen. Hermeneutische Regeln, die es gestatten würden, Scharfsinniges von Widersinnigem begründet zu unterscheiden, gibt es im Bereich der Musik einstweilen nicht. Der Grad von Evidenz oder Plausibilität, den eine Auslegung erreicht, kann schwerlich unter Berufung auf den common sense bestimmt werden, der für nichts weniger zuständig ist als für Allegorese. Die „*Autorenintention*“ ist fast immer unbekannt und müßte, wenn sie bezeugt wäre, nicht als letzte Instanz anerkannt werden. Das Ausmaß, in dem sich die Annahme extrem verschiedener Bedeutungen des „*gleichen*“ Phänomens (235-62) rechtfertigen läßt, ist kaum bestimmbar. (Man scheut sich, von Übertreibungen und Widersprüchen zu reden, da es zum Wesen der Allegorese gehört, daß sie „zu weit geht“ und unerwartete dialektische Umwege einschlägt.) Ob die kabbalistische Regel, daß der allegorische Gehalt herausgebrochener – ihrem unmittelbaren Sinnzusammenhang entfremdeter – Einzelwörter nicht isoliert bleiben dürfe, sondern sich zu einer zweiten Sinnschicht zusammenschließen müsse, für die musikalische Hermeneutik verbindlich gemacht werden darf, steht nicht fest. Und zu fragen wäre schließlich, ob die von Meier bevorzugte „*paradigmatische*“ Untersuchung – die Zusammenfassung analoger Stellen aus verschiedenen Werken – für sich allein ausreichend ist oder ob sie, um schlüssig zu sein, durch eine „*syntagmatische*“ Betrachtung – die von der Frage ausgeht, in welchem Maße auch der Kontext allegorisch ist – ergänzt werden müßte.

So scharfsinnig, phantasievoll und historisch kenntnisreich Meiers Auslegungen sind:

Ohne stützende Theorie der musikalischen Hermeneutik bleiben sie ungenügend begründet.

Carl Dahlhaus, Berlin

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

Die chronologische Eingrenzung des Gegenstandes, den Herbert Schneider in seiner Mainzer Dissertation untersucht, erscheint sachlich dadurch gerechtfertigt, daß die französische Kompositionslehre zwischen Le Roy (1583) und La Voye Mignot (1656) in wesentlichen Zügen durch die – entweder epigonenhafte oder kritische – Zarlino-Rezeption bestimmt wurde. Schneider versteht sein Thema eher weitgespannt als eng; sofern in einem Traktat überhaupt vom Kontrapunkt oder der Moduslehre die Rede ist, wird er als Ganzes, unter Einschluß der Elementarlehre oder der spekulativen Musiktheorie, analysiert.

In einem ersten Kapitel werden die 18 Traktate, die den Gegenstand der Arbeit bilden, einzeln beschrieben; in einem zweiten versucht Schneider eine systematische Zusammenfassung. Damit die Systematik weder stoffarm gerät noch mit Repetitionen bestritten werden muß, werden manche Details, die auch im ersten Kapitel hätten Platz finden können, für das zweite aufgespart. Das Personenregister ist demnach ein integrierender Teil der Arbeit.

Schneider sammelt, unter sorgfältiger Berücksichtigung auch entlegener Sekundärliteratur, biographische Notizen, stellt Abhängigkeiten der Traktate untereinander fest und referiert detailliert und mit kenntnisreichen Kommentaren über die Lehrmeinungen.

Einige Einzelheiten verdienen Erwähnung. Die französischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts unterscheiden von den acht „*Tons de l'Eglise*“ die zwölf „*Modes*“ (mit dem C-Modus als erstem), die sie als antike Tradition rühmen und in der Mehrstimmigkeit der eigenen Zeit wiederzuentdecken glauben (37 f.). – Nach Mersenne ist das Verhältnis der Saitenlängen (es ist eine orthographische Caprice Schneiders, ständig „*Seitenlänge*“ zu schreiben) „*causa ef-*

ficiens“ einer Tonverwandtschaft, die Schwingungsproportion aber deren „*causa formalis*“ oder Wesensgrund (55). Mersennes Lehre von der „*Supposition*“, der Ergänzung der Konsonanzen untereinander, geht von der Reihe der überteiligen Proportionen aus: die Quinte 2:3 fordert eine Supposition durch die Oktave 1:2 und/oder die Quarte 3:4, die große Terz 4:5 durch die Quarte 3:4 und/oder die kleine Terz 5:6 (105 f.). – Aus der „*Querelle des anciens et des modernes*“ resultierte bereits 1639 bei Parran eine frühe Form historischen Bewußtseins: der Geist der Antike sei nicht wiederherstellbar, auch wenn die Rekonstruktion der griechischen Tonarten gelinge (132). – Cousu lehrt eine frappierend großzügige, über die kompositorische Praxis des 17. Jahrhunderts hinausweisende Behandlung der Quarte (148 f.). Außerdem antizipiert er Knud Jeppesens Erklärung der *Cambiata* (158 f.). – Bei La Voye Mignot bedeutet der Terminus „*Modulation*“ nicht mehr ausschließlich Bewegung in einem Modus, sondern umfaßt auch den Moduswechsel (168 f.). – Descartes bestimmte die Dissonanz als „*primäres Phänomen*“, das im Kontrapunkt nicht versteckt, sondern hervorgekehrt werde (174 f., 246). – Guillet unterscheidet zwischen harmonischen und melodischen Dissonanzen und klassifiziert die harmonischen in diatonische, denen die Kontrapunktregeln adäquat sind, und chromatische, die in Gestalt alterierter Konsonanzen eine satztechnische Verlegenheit bedeuten (192). – Die verbreitete Meinung, der Terminus „*Dominante*“ gehe auf de Caus zurück, erweist sich als Irrtum (267). –

Schneiders Buch verdient es, oft benutzt zu werden; darum ist die Korrektur einiger Irrtümer oder Mißverständnisse vielleicht nicht überflüssig. Die „*konservative Konsonanztheorie*“ (das Mißtrauen gegen die Terzen 4:5 und 5:6) und die Polemik gegen den „*alten Kontrapunkt*“ sind bei Maillart kein schwer begreiflicher „*Gegensatz*“ (36), sondern komplementäre Erscheinungsformen humanistischer Gesinnung. – Aus dem Szenario fallen nicht „*beide Sexten*“ (41), sondern nur die kleine Sexte 5:8 heraus. – Mit dem auf *F* „*transponierten ersten Modus*“ ist bei de Caus offenbar nicht „*F-Dorisch*“ (44), sondern *F*-Jonisch gemeint (der erste Modus ist nach Zarlino späterer Zählung der *C*-Modus). – Descartes lehnte

die Intervalle 7:8 und 6:7 nicht als solche ab (58), sondern wegen der Sekunden, die aus einer Aufnahme der Siebenerwerte in das Tonsystem resultieren würden. – Die Unterscheidung zwischen kontinuierlicher Rede und diskontinuierlichem Gesang stammt nicht von Euklid (61), sondern von Aristoxenos. – Schneiders Kommentar zum „*modus mixtus*“ (72) läßt das ergänzende Phänomen des „*modus commixtus*“ außer Acht. – Nicht „*Sexten*“ schlechthin, sondern nur kleine Sexten lassen eine Parallelbewegung ohne Tritonusquerstand zu (89). – Der Name „*dominante*“ für einen authentischen Modus ist nicht als Übertragung von der fünften Stufe auf die Skala entstanden (177), sondern als Übersetzung von „*principalis*“ zu erklären. – Die Darstellung von Robervals sechster Kontrapunktregel (183) ist verwirrend. – Die Beschränkung der Kontrapunktlehre auf den zweistimmigen Satz ist nicht als Orientierung am Modell des „*Außenstimmensatzes*“ (233), sondern als Folge der Auffassung zu verstehen, daß der mehrstimmige Kontrapunkt eine Kombination von zweistimmigen sei. – Die verminderte Quinte in de Cousus Beispiel ist keine „*Vorhaltsdissonanz*“ (248), sondern die Auflösungskonsonanz einer Quartsynkope. – Die Behauptung, daß die „*Ausgewogenheit der Stimmführung*“ in der Vokalpolyphonie an die „*Vorrangstellung*“ des Tenors gebunden gewesen sei (280), leuchtet nicht ein. – Die Auffassung der chromatisch alterierten Konsonanzen als „*ny Consonans ny Dissonans*“ war im 17. Jahrhundert nicht „*neu*“ (281), sondern geht auf Tinctoris zurück, der die alterierten Konsonanzen als „*concordantiae falsae*“ klassifizierte.

Carl Dahlhaus, Berlin

ECKHARD NOLTE: *Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Eine Dokumentation. Mainz: Schott 1975. 276 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 3.)*

Das Buch ist gedacht als Orientierungshilfe für alle, die derzeit mit der Arbeit an neuen Unterrichtsrichtlinien, Curricula und Materialien befaßt sind. Es erfüllt diese Funktion in zweierlei Hinsicht: es er-

schwert, indem es Ziele und Denkstrukturen früherer Lehrpläne dokumentiert, ein unreflektiertes Übernehmen oder Ablehnen dieser Ziele; es trägt aber auch dazu bei, die gegenwärtige Arbeit an neuen Plänen und Curricula in eine historische Kontinuität hineinzustellen, die den Arbeitsergebnissen förderlich sein kann.

In einer kurzen Einleitung faßt Nolte die wichtigsten Ziele der einzelnen Abschnitte der Lehrplangeschichte zusammen und gibt anregende Durchblicke auf historische Hintergründe, z. B. auf die Einflüsse zeitgebundener ästhetischer Anschauungen oder auf bildungspolitische Grundsätze. Mit Hilfe der in der Musikpädagogik verbreiteten Formeln „Erziehung durch Musik“ und „Erziehung zur Musik“ zeigt er auf, wie die Entwicklung der Lehrplangeschichte teilweise in einer Pendelbewegung verlief, wobei die beiden Formeln die Extrempositionen einnahmen, teilweise aber auch Ansätze zu einer Vereinigung und gegenseitigen Ergänzung der formelhaft markierten Positionen brachte.

Die Quellensammlung enthält Auszüge aus 71 behördlichen Verfügungen, Lehrplänen und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Jahre 1973. Das Studium dieser Quellen führt zu interessanten Entdeckungen: so findet sich gleich in dem ersten Dokument, einer Immediateingabe Wilhelm von Humboldts *Über geistliche Musik* aus dem Jahr 1809 ein Hinweis darauf, daß die musikalische Erziehung nicht allein dem Erwerb eines gesicherten Liedrepertoires und der Gesangsübung dienen, sondern auch eine Verfeinerung der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit anstreben sollte – ein Gedanke, der in den Lehrplänen des 19. Jahrhunderts nicht aufgegriffen wurde, sondern erst im 20. Jahrhundert unter verschiedenen Gesichtspunkten wieder an Bedeutung gewann.

Mit der Sammlung und Auswahl der zahlreichen und sicherlich nicht immer leicht zugänglichen Dokumente hat Nolte nicht nur den Verfassern neuer Pläne und Materialien für den Musikunterricht einen guten Dienst erwiesen. Das Buch hilft darüber hinaus der Musikpädagogik bei der Aufarbeitung ihrer eigenen Geschichte, und auch die historische Musikwissenschaft kann darin reichlich Material finden, wenn sie

erforschen will, mit welchen Kenntnissen und Anschauungen ausgerüstet der größte Teil des Volkes im 19. und 20. Jahrhundert der Musik gegenübergetreten ist.

Werner Abegg, Dortmund

FREIA HOFFMANN: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag 1974. 216 S. (Luchterhand Arbeitsmittel für die Hochschule/Lehrerbildung)

Seit in der Öffentlichkeit über die Bildungsreform gesprochen wird, gilt Bildung allgemein als Politikum. Daß aber die Politik nicht erst seit zehn Jahren die Erziehungsziele mitbestimmt, sondern daß der „politische Freiraum“ Schule auch vorher schon politisch, ja sogar ideologisch gesteuert wurde und daß diese Steuerung recht massiv auch in den Musikunterricht hineingewirkt hat – solche Thesen wird so mancher wohlmeinende Musikerzieher als Unterstellungen eines politisch Radikalen abtun. Doch es handelt sich nicht um Unterstellungen, sondern um Ergebnisse der vorliegenden, sehr sorgfältigen und breit angelegten Untersuchung von Freia Hoffmann.

Aus insgesamt 165 Schulbüchern, die zum Schuljahresbeginn 1971/72 in der Bundesrepublik zugelassen waren, hat sie die 24 Bücher herausgegriffen, die nicht lediglich Liederbücher sind, sondern auch theoretische Kenntnisse vermitteln wollen. Die Autorin geht aus von der Erkenntnis früherer Schulbuch-Untersuchungen, daß in diesem Bereich ideologische Inhalte noch weiterleben, nachdem die Fachwissenschaften sich längst davon gelöst haben – man denke an die Inhalte der Geschichtsbücher. In einem ersten Kapitel stellt sie den Bedingungsrahmen für die Produktion von Schulbüchern dar. Sie hellt den kommerziellen Hintergrund auf, schildert z. T. an konkreten Einzelfällen die Hemmnisse, die von der Verwaltungsbürokratie einer zügigen Aktualisierung von Lernmitteln in den Weg gestellt werden, und untersucht die Konsequenzen der Lernmittelfreiheit, die das an sich richtige Prinzip in der Praxis häufig in sein Gegenteil verkehren.

Das zweite, sehr umfangreiche Kapitel enthält die Analysen der Musiklehrbücher.

Es ist gegliedert nach den Schulstufen Grundschule, Mittelstufe und gymnasiale Oberstufe. Den größten Anteil nimmt die Untersuchung der Lehrbücher für die Mittelstufe ein, denn für diese Stufe gibt es auch die meisten Bücher. (Für die Grundschule gibt es nur ein Musiklehrbuch, aber sehr viele Liederbücher.) Es stellt sich heraus, daß in allen Büchern neben der Vermittlung der sogenannten Elementarkenntnisse (Notenkenntnis und Musiktheorie) die Musikgeschichte im Zentrum steht. Doch sie wird festgemacht an den Biographien der Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts, die unverbunden nebeneinanderstehen und überhaupt keine historischen Zusammenhänge herstellen. Zudem halten sich in den Biographien hartnäckig die immer gleichen Anekdoten, die teils von der Wissenschaft längst als falsch erkannt wurden, teils von sehr zweifelhaften Autoren stammen. Was sich Musikgeschichte nennt, ist in Wahrheit – man muß Freia Hoffmann zustimmen – die Anleitung zur Heroenverehrung und die Verhinderung der Entwicklung einer historischen Sichtweise.

In den Lehrbüchern für die gymnasiale Oberstufe werden zwar Entwicklungszüge der Kompositionsgeschichte dargestellt, doch zufriedenstellend ist auch das noch nicht: weder erfahren die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen der Komposition die gebührende Beachtung, noch wird die zeitgenössische Musik genügend berücksichtigt. Das beliebte Schlagwort von der „wissenschaftsorientierten Schulmusik“ auf der gymnasialen Oberstufe scheint von den Autoren der untersuchten Lehrbücher (mit einer Ausnahme) lediglich als Übernahme tradierter, wenn nicht gar veralteter Forschungsergebnisse verstanden zu werden, und nicht etwa als Einführung in wissenschaftliches Arbeiten, in das Aufspüren von Problemen und sinnvollen Fragestellungen. Was die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten geleistet hat, findet in den untersuchten Lehrbüchern überhaupt keinen Niederschlag.

Als theoretische Basis für ihre Kritik entwirft Freia Hoffmann ein „Modell des musikalischen Mitteilungsprozesses“, mit dem sie ein dialektisches Verhältnis zwischen dem „musikalisch aktiven Subjekt“, seiner „menschlichen Umwelt“ und seiner „dinglichen Umwelt“ herstellt (S. 36). Dies

dialektische Verhältnis findet sie in den Lehrbüchern nicht wieder, hier ist ihr zu einseitig – und damit unrichtig – nur der Komponist als Subjekt Unterrichtsgegenstand. Aber die Autorin zieht aus ihrem Modell noch weitere Folgerungen, z. B.: „Eine Gesellschaft, die den meisten ihrer Angehörigen die Möglichkeit musikalischer Aussage unmöglich macht, sie etwa nur einzelnen Angehörigen privilegierter Schichten als angeblich genial Veranlagten zugesteht, konstruiert mit den entsprechenden ästhetischen Theorien Stützen der bestehenden politischen Unterdrückungsverhältnisse.“ (S. 37) Die in den Musiklehrbüchern vermittelte Ideologie zu entlarven, hat Freia Hoffmann sich zum Ziel gesetzt; sie geht dabei sehr scharfsinnig vor und kommt z. B. mit gut angelegten Tabellen zu einwandfreien Ergebnissen; warum nur hält sie es für nötig, nach sorgfältig differenzierenden Analysen so häufig selbst derartig unkritisch neue Ideologie zu verbreiten wie in dem zitierten Beispiel? Müßte nicht Ideologiekritik auch gegen die eigene Ideologie etwas kritischer machen? Diese gravierende Schwäche des Buches wird allerdings mehrfach wettgemacht durch die alarmierenden Ergebnisse und Erkenntnisse, die zu Konsequenzen zwingen. Übrigens hat die Musikpädagogik seit 1972 einige neuartige Lehrwerke hervorgebracht, die Freia Hoffmann im Anhang ihrer Arbeit noch untersucht: daß auch hier zum Teil Fehler der älteren Bücher noch nicht überwunden wurden, beweist nur, wie radikal tatsächlich umgedacht werden muß. Der Appell der Autorin an die Musikwissenschaft, sich an dieser Arbeit aktiv zu beteiligen, findet hoffentlich genügend Gehör.

Werner Abegg, Dortmund

ETA HARICH-SCHNEIDER: A History of Japanese Music. London: Oxford University Press 1973. 720 S., 32 Abb., Schuber mit drei 17 cm Platten (33 1/3 Umdrehungen)

Schon dem Umfang nach gibt sich diese Geschichte der japanischen Musik als derzeit gewichtigste Veröffentlichung in Buchstabenschrift zu erkennen. Der Verlag hat keine Mühe gescheut, um ein in jeder Hinsicht vorbildliches, nachgerade bibliophiles

Buch herauszubringen: das gilt für den Einband ebenso wie für die Wahl des Papiers und der Schrifttypen, gilt für die außerordentlich übersichtlich dem Text integrierten Musikbeispiele und für die vielen instruktiven Zeichnungen und Abbildungen.

Die Veröffentlichung stellt, so darf man ohne Übertreibung sagen, das Lebenswerk von Eta Harich-Schneider dar. 1957 begann die Autorin mit der Niederschrift der ersten Kapitel, 1967 war das Manuskript im wesentlichen vollendet, wurde aber noch bis zur Drucklegung ständig um neue Forschungsergebnisse bereichert.

Die Fülle des in sieben Hauptkapiteln zusammengetragenen Materials von den prähistorischen Anfängen bis zur „Musik nach der Restauration“ ist beeindruckend, vor allem, wenn man bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten es verbunden ist, auch nur zu einem Bruchteil der in unzähligen Privatarchiven der Nobilität aufbewahrten Quellen Zugang zu finden.

Japanische Musik kann – so Eta Harich-Schneider – ohne den jeweiligen sozialen und politischen Hintergrund nicht vollends verstanden werden. Getreu dieser Ansicht bildet die Darstellung der japanischen Geschichte den verbindlichen Rahmen, durch den die literarischen, bildnerischen und instrumentenkundlichen Quellen zur Musik zusammengehalten werden, und sie bildet auch die Grundlage zur Interpretation dieser Quellen. Ein erklärtes Hauptanliegen der Autorin besteht darin, zu zeigen, daß man die Unveränderlichkeit der japanischen Musik durch die Jahrhunderte hindurch überbetont habe. Im Hinblick auf die Palastmusik z. B. gelangt sie zu der wichtigen Schlußfolgerung: „*There is in fact no indication that the T'ang tempo was slow and stately. We may even be reasonably sure that Japanese court music also was not as slow as it is now, before the Meiji restoration . . .*“ (S. 83).

Der Inhalt der ersten Kapitel des Buches ist dem Kenner der Literatur schon weitgehend vertraut. Über den Einfluß der frühen chinesischen auf die japanische Musik liegt in den Monumenta Nipponica ein Artikel von Harich-Schneider aus dem Jahr 1955 vor, und den Rekonstruktionsversuch der alten Musik nach dem *Book of Odes* hat die Autorin bereits 1954 zur Diskussion gestellt (*The Rhythmical Pat-*

terns in Gagaku and Bugaku). Der notgedrungen hypothetische Charakter des verdienstvollen Bemühens um die Veranschaulichung einer verlorengegangenen, nur noch aus sekundären Quellen zu erschließenden Musik wird leider infrage gestellt durch den damit verbundenen Absolutheitsanspruch, der aus Formulierungen wie der folgenden spricht: „*He [Dr. Leopold Müller] is the first and (before myself) the only Westener to describe correctly the pattern system of the percussion ensemble . . .*“ (S. 550). Dieser Überheblichkeit einerseits entspricht andererseits jedoch durchaus das Wissen um die Revidierbarkeit der Ergebnisse mit dem Auffinden neuer Quellen, die im Extremfall dazu führen könnten, daß Teile der Geschichte der japanischen Musik neu geschrieben werden müßten. Trotzdem aber steht außer Zweifel, daß die Autorin mit Erfolg bemüht war, unter den derzeit gegebenen Umständen bestmögliche Ergebnisse vorzulegen.

Die Vielfalt des dargebotenen, wenn auch bei weitem nicht vollständigen Quellenmaterials birgt zugleich die Problematik der Präsentation in sich. Wer eine überschaubare Abhandlung über die japanische Musik sucht, der wird trotz der vorzüglichen Namen- und Sachregister mit den sehr viel geschlosseneren, freilich weniger detaillierten Ausführungen bei William P. Malm (1959) oder Pierre Landy (1972) mehr anfangen können. Eta Harich-Schneider setzt bei dem Leser Kenntnisse über die japanische Musik eigentlich schon voraus. Hauptgegenstand ihres Buches ist, pointiert gesagt, die Geschichte der japanischen Musik, nicht aber die japanische Musik. Die dem Band beigefügten Schallplattenaufnahmen lassen das ganz deutlich werden: der Hörer muß sich mit einigen wenigen, mehr gemeinheitsgeschichtlichen Anmerkungen zufrieden geben. Instruktive und für die verschiedenen Musikstile jeweils exemplarische Analysen fehlen, obwohl das die geschickte Auswahl der Klangbeispiele ohne weiteres erlaubt hätte.

Trotz vieler vorzüglicher Einzelbeobachtungen, trotz des Aufräumens mit unbewiesenen Vorurteilen (wie etwa dem immer wieder nachgeredeteten, daß in der späten Heian-Periode die Emanzipation der japanischen von der chinesischen Musik erfolgt sei), trotz der ausführlichen Berichterstattung über viele bislang unveröffentliche-

te Dokumente und über wichtige japanischsprachige Fachliteratur (z. B. über die Musikinstrumente in den Shōsōin, Tokyo 1967) macht es die Autorin dem Leser nicht gerade leicht, diesem beachtlichen Versuch einer Geschichtsschreibung der japanischen Musik in seiner Gesamtheit zu folgen. Der komprimierte Text und die Faktenfülle rücken das Buch in die Nähe eines Nachschlagewerkes; wer es als solches benutzen will, wird aber sehr schnell feststellen, daß es seiner Anordnung nach als Buch konzipiert ist, das zumindest kapitelweise gelesen sein will.

Als bislang umfangreichste Quellensammlung wird die Geschichte der japanischen Musik für den Wissenschaftler und für jeden, der sich ernsthaft um ein tiefergehendes Verständnis dieser Musikkultur bemüht, vorerst unentbehrlich bleiben, und das, obwohl die Interpretation der zusammengetragenen Fakten im Hinblick auf die Musik häufig etwas zu kurz kommt.

Helmut Rösing, Kassel-Saarbrücken

MARGARET J. KARTOMI: Matjapat Songs in Central and West Java. Canberra: Australian National University Press 1973. 556 S. (Faculty of Asian Studies: Oriental Monograph Series. 13.)

Studien über indonesische Vokalmusik sind eine Seltenheit. Selbst Brandts Buys, Kunst und McPhee haben, obwohl sie sich während vieler Jahre im Lande aufhielten, dieses Forschungsgebiet umgangen, da die dafür notwendige Beschäftigung mit den Inselformen ihre Kräfte überfordert hätte. Frau Kartomi, Dozentin für Musikwissenschaft an der Monash Universität, ist mit einem Javaner verheiratet und daher zu Arbeiten auf dem Gebiet von Musik und Sprache gerüstet. Kern ihrer überarbeiteten Dissertation bilden 201 Übertragungen von zentral- und westjavanischen unbegleiteten Sololiedern, wobei die zugrundeliegenden Tonaufnahmen meist von ihr stammen. Die Liederausgabe wird durch englische Übersetzungen ergänzt. Daneben bringt die Publikation einen über 100 Seiten starken analytischen Teil, dem ein historisch-soziologisch-linguistischer Vorspann von 60 Seiten vorausgeht. Glossar, Literaturverzeichnis, Literaturbericht und Register runden das Ganze ab.

Der Vorbau besteht in einer ziemlich ausgewogenen, aber nicht sehr systematischen Einführung in das Thema, hauptsächlich basierend auf Theodore Pigeauds Standardwerk über die javanische Literatur und R. Tedjohadisumartos *Mbombong Manach*, einem schwer zugänglichen 1958 in Jakarta erschienenen Kompendium des Macapat-Lieds. Es bleibt etwas unbefriedigend, daß die Macapat-Poesie nicht deutlich von anderen Gattungen der Vokalmusik abgehoben wird; die konkreten Unterschiede zur *Tengahan*-Dichtung oder zu Chor- und Kinderlied sind nirgends dargestellt und der inkonsequente Gebrauch der Begriffe *tembang*, *tengahan* und *kidung* verdunkelt den ohnehin nicht einfachen Tatbestand.

Im Hauptteil bespricht die Autorin die Übertragungen hinsichtlich Modus, Melodie, Rhythmus und Metrik sowie Verzierungstechnik. Es berührt sympatisch, daß sie nicht vorgibt, sie erfasse das Thema vollständig, obgleich das Material – hinter dessen Darbietung eine immense Arbeit steckt – recht stattlich ist. Andererseits werden nirgends die Auswahlkriterien für das Gebotene genannt, und abgesehen von der Einzelanalyse bringt das Werk auch nicht mehr als einen kurzen Vergleich des Zentraljavanischen mit dem Westjavanischen. So begleitet einen während der Lektüre unausgesetzt die Frage, worin denn die Spezifika der einzelnen Lieder liegen, welche stilistischen Merkmale für einen bestimmten Sänger oder eine Region gelten, wie sich die moslimische Gesangstechnik niederschlägt, usw. – Fragen, die zum Teil schon Kunst in *Music of Java* (z. B. S. 126) aufgeworfen hat. Hier gewährte eine kleine, stabile Ausgangsbasis Hilfe, etwa in der Form einer umfassenden Darstellung eines Sängers und seines kompletten Repertoires, oder einer Analyse des epischen Macapat, wo der Sänger viele Strophen, die metrisch und musikalisch gleich gebaut sind, vorträgt. Beide Verfahren würden eine Melodielehre und die Klärung des Wesens von Variante und Version in dieser vokalen Gattung ermöglichen. Das Buch ließe sich auch viel besser durch die Parallelveröffentlichung der Aufnahmen ausschöpfen; denn wenn z. B. Seite 111 festgehalten wird, die Sänger aus der Gegend von Solo pflegten ein besonders starkes Vibrato, so läßt sich dies der Transkription nicht entnehmen. Umsomehr, als

Margaret Kartomi die Fragwürdigkeit des Übertragens betont, erwartet man die Edition des Klangmaterials.

In Anbetracht der seit Jahrzehnten andauernden heißen Bemühung um die javanobalinesische Moduslehre ist bemerkenswert, daß aufgrund der Ergebnisse Frau Kartomis die modale Praxis in Java sehr viel differenzierter aussieht, als dies aus den bisherigen Arbeiten hervorging. Ob die alten Annahmen über die Patets nur im Bereich der Vokalmusik zu revidieren sind oder auch im instrumentalen, um die Beschäftigung mit dieser Frage wird nunmehr niemand herumkommen.

Eine unnötige Wertminderung des Buchs bedeutet die ungenügende Mitarbeit des Verlegers. Wohl selten hat man es mit einem Text zu tun, der so häufiges Nachschlagen und Blättern erfordert und mit derart unübersichtlich geschriebenen Notenbeispielen ausgestattet ist; der Einband schließlich hält auch sorgfältige Behandlung nur wenige Stunden aus. Man staunt, daß die Nationale Universitätspresse Australiens nicht imstande ist, ein substantielles Buch wie das vorliegende besser zu betreuen.

Tilman Seebaß, Arlesheim/Basel

HEINZ NICKEL: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa. Herausgegeben und eingeleitet von Santiago NAVASCUÉS. Hainhausen: Verlag „Biblioteca de la Guitarra“ (1972). (VI), 247 S., 169 Abb.

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, endlich der Gitarre den ihr gebührenden Platz unter den historischen Zupfinstrumenten zu verschaffen, indem nachgewiesen werden soll, daß sie nicht – wie bislang angenommen – ein abgesunkener Lautentyp ist, sondern sich eigenständig und parallel zur Laute in Spanien entwickelte; nur zufällig kommt es im 16. Jahrhundert zu einer mehr oder weniger starken Annäherung zwischen Laute und Gitarre/Vihuela in Spielweise, Repertoire und Notierungsform, da beide Instrumente die von der Gesellschaft an sie gestellten Forderungen erfüllen: Man kann mit ihnen mehrstimmige Musik darstellen; sie sind leicht zu transportieren und leicht zu stimmen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlaufen die Entwicklungen wieder unabhängig voneinander, da sich die jeweils an die Instrumente gestellten

Ansprüche ändern, um erst im 19. Jahrhundert und verstärkt zu Beginn dieses Jahrhunderts in der 'Gitarrenlaute', einer Gitarre mit Lautenkorpus, wieder eine Verbindung einzugehen. Diese mehr aus ideologischen denn aus realen Gründen erzwungene Verbindung – die Laute wurde als das 'wahre Werte' repräsentierende Instrument gegenüber dem Virtuoseninstrument Gitarre verstanden, ohne daß man aber auf die Annehmlichkeiten in Stimmung und Besaitung der Gitarre verzichten wollte – drängte die Gitarre in eine Nebenrolle, die auch den Blick des Instrumentenkundlers und Musikwissenschaftlers trübte. Von letzterem überzeugt, durchleuchtet Nickel kritisch den Stand der Gitarreforschung und arbeitet Widersprüche heraus, um dann seine Hypothese zu entwickeln und durch eine akribische Analyse ikonographischer und literarischer Zeugnisse zu beweisen, daß sich trotz aller arabischen Eroberungen und christlichen Rückeroberungen eine ungebrochene Tradition eines volkstümlichen Instruments 'Gitarre' in Spanien erhielt, daß sich „von den frühesten Belegen des Namens ‚quitara‘ und ‚gitarra‘ im 12. Jahrhundert in Spanien bis heute grundsätzlich nichts geändert hat“. Die vorübergehende Verwendung des Terminus 'vihuela' spielt dabei keine Rolle, da sie die Bezeichnung für eine besonders hochentwickelte Variante des alten iberischen Volksinstrumentes durch die damalige Oberschicht ist, wie überhaupt der Name ‚Gitarre‘ mehr die Bezeichnung für einen Instrumententypus – Saiteninstrument mit Hals – als eine Bezeichnung für ein genau zu definierendes, unverwechselbares Instrument war. Dadurch mußten im Laufe der Geschichte des Instruments immer neue Zusatzbezeichnungen gefunden werden, wenn ein dem bisher bekannten Instrument ähnliches fremdes Instrument importiert wurde oder sich Varianten entwickelten und beide Formen nebeneinander existierten. So sind die Bezeichnungen (gitarra) ‚lat(d)ina‘ und ‚morisca‘ sowie (vihuela) ‚de penola‘, ‚de arco‘ und ‚da mano‘ zu erklären. „Dieser Zusatz wurde wieder fallen gelassen, als die Instrumente heimischer waren und man spezifischere Namen für sie hatte.“ Die Entwicklung vollzog sich ausschließlich auf spanischem Boden, so daß erst das Endergebnis – die Gitarre des 16./17. Jahrhunderts – von den anderen europäischen

Völkern adaptiert wurde unter dem Namen „spanische Gitarre“. Unterschiedliche Schreibweisen weisen nun nicht mehr auf Formvarianten hin, sondern sind Angleichungen des Namens an die eigene Sprache; nur in einigen Fällen sind kleinere Typen gemeint.

Das zentrale Anliegen Nickels – die Aufwertung der Gitarre/Vihuela als eines der Renaissancelaute gleichwertigen Instruments – wird auch daran ersichtlich, daß er fast die Hälfte der Arbeit den Problemen von Gitarre und Vihuela im 16. Jahrhundert widmet, wobei er seine Aufgabe als Wissenschaftler darin sieht, dem Berufsmusiker, der sich historischer Musik widmen will, die Mittel hierzu an die Hand zu geben. Daher werden Fragen der Stimmung und Besaitung ebenso angesprochen wie spieltechnische Probleme der rechten und linken Hand, während Stil- und Repertoirefragen vorerst ausgeklammert bleiben. Das höherstehende Instrument ist in dieser Zeit die Vihuela mit 5-7 Saitenchören, während die Gitarre mit nur 4 Chören eine Nebenrolle spielt.

Nickel möchte die Erörterung dieser Einzelprobleme gerne unter dem übergeordneten Gesichtspunkt einer gesellschaftlich-soziologischen Begründung aufeinander bezogen wissen, „*denn das bloße Aufzeigen einer Entwicklungslinie, das Verfolgen einzelner Details oder das Konstatieren einer neuen Konstruktion bringt allein noch wenig, wenn nicht gleichzeitig nach den Gründen gefragt wird*“. Allerdings scheint die soziologische Fragestellung zu sehr aus einem modernen Verständnis heraus angegangen, vor allem was das Problem des ‚Künstlers‘ angeht. Wenn es heißt, „*sie (die Musik) fordert mehr, als ein gebildeter Laie – Höfling – gewöhnlich bieten kann*“, so muß man sich fragen, ob es notwendig war, eine relativ große Zahl von Drucken mit Gitarre- bzw. Vihuela-Musik zu veröffentlichen für eine doch notgedrungen immer relativ kleine Zahl von Berufsmusikern, wie Nickel vermutet. Es ist eher zu glauben, daß in Spanien wie im übrigen Europa einer kleinen Schicht berufsmäßiger Gitarre- und Vihuela-Spieler die große Schicht der Liebhaber – Amateure – gegenüberstand, wobei wir den Unterschied eben nicht analog zur heutigen Zeit in der besseren oder schlechteren spieltechnischen Beherrschung des Instruments, sondern in der Beherrschung bzw.

der Unkenntnis der Technik der Bearbeitung und Improvisation sehen müssen: Die Amateure benötigen eine auskomponierte Vorlage, die zudem in der Tabulatur mit der Musik auch die spieltechnische Ausführung aufzeigt, wie Nickel selbst ausführlich belegt. Ein Grund für das plötzliche Auftreten und wieder Verschwinden von Vihuela-Tabulaturen wäre dann ein Zeichen für eine vorübergehende Mode ähnlich der Vorliebe für die Gitarre in Italien im 17. und in Frankreich im 17./18. Jahrhundert.

Neben dem ausführlichen Literaturverzeichnis, das die Breite widerspiegelt, unter der Nickel das Problem angegangen ist, wird in einem Bildteil und einem Noten- bzw. Tabulaturanhang zu Teil II dem Leser die Möglichkeit geboten, Ergebnisse und ihre Deduktion aus dem analysierten Material zu kontrollieren. Leider sind aber die 169 Abbildungen i. a. derart kleinformatig und undeutlich, daß ein Verweis auf Quelle oder andere Publikationen sinnvoller gewesen wäre. Einige großformatige Reproduktionen gezielt ausgewählter Beispiele würden durchaus genügen, ohne daß Zweifel an der wissenschaftlichen Sorgfalt auftauchten. Dagegen möchte man von den Tabulaturbeispielen noch einige mehr abgedruckt sehen, zumal hier etliche Stücke zum erstenmal in authentischer Fassung veröffentlicht sind. Um so bedauerlicher ist es, wenn bei so knapper Auswahl das gleiche Stück zweimal abgedruckt wird (Mudarra, *Fantasia Imer tono*, S. 134 und 136a). Auch sollte man offensichtliche Druckfehler (oder sind es nur Schreibfehler des Kopisten?) in der Rhythmusangabe stillschweigend (S. 173, Takt 4, 17, 18; S. 174, Takt 24, 38; S. 176, Takt 16) und Übertragungsfehler bei einer Neuauflage verbessern (S. 166, Takt 12; S. 178, letzter Takt; S. 179, Takt 7).

Es ist Nickel voll und ganz zuzustimmen, daß die Übertragung der Tabulatur in herkömmliche Notation überflüssig ist und nur neue Probleme aufwirft, doch ist nicht ersichtlich, aus welchen Gründen den vollständig abgedruckten Stücken für Vihuela eine Übertragung hinzugefügt wurde, nicht aber den Stücken für 4-chörige Gitarre und den Ausschnitten aus Kompositionen, an denen stilistische und spieltechnische Fragen erörtert werden, die für viele vorerst kaum verständlich sein werden; und es bleibt auch unersichtlich, warum eine auf prakti-

sche Belange abzielende Ausgabe – Anregung zum Tabulaturspiel – keinerlei Rücksicht auf Wendestellen u. dgl. nimmt, so daß man sich genötigt sieht, die Beispiele abzuschreiben oder zu kopieren (z. B. S. 138/139; S. 142/143; S. 178/179). Hingewiesen sei auch auf die vielen störenden und teilweise sinnentstellenden Druckfehler, die das Errata-Verzeichnis nur zu einem geringen Teil erfaßt; so wurde z. B. nicht darauf hingewiesen, daß Abb. 140 seitenverkehrt reproduziert ist.

Mit dieser Arbeit ist es Nickel gelungen, ein wenig Licht in das Dunkel zu bringen, das über der Entwicklung der Gitarre liegt. Dadurch dürfte nun feststehen, daß Gitarre und Vihuela keine Nebenformen der Laute sind, sondern einen selbständigen Instrumententypus darstellen. Daher ist zu hoffen, daß diese Arbeit die an historischer Musik interessierten Gitarristen ermuntert, nicht nur mehr oder weniger gut bearbeitete Lautenmusik zu spielen, sondern Kompositionen, die für ihr Instrument konzipiert waren. Und man darf erwarten, daß dann auch Instrumentenbauer die Anregungen aufgreifen und analog zum Lautenbau sich um die Rekonstruktion historischer Gitarren und Vihuelas bemühen, wozu Nickel ebenfalls die Vorarbeiten geleistet hat.

Dieter Klöckner, Hemmerich

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von W. A. BAUER und O. E. DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Band VII: Register, zusammengestellt von Joseph Heinz EIBL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XXIV, 645 S.

Mit Erscheinen des Registerbandes ist die siebenbändige Gesamtausgabe aller *Briefe und Aufzeichnungen* der Familie Mozart beendet worden. Als Herausgeberin zeichnet die ISM. Die Briefbände I-IV wurden gesammelt durch Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch und erschienen in den Jahren 1962-63. Leider war es den beiden genannten Editoren nicht mehr vergönnt, auch den Kommentar zu den Textbänden vorzulegen. Noch zu deren Lebzeiten wurde Joseph Heinz Eibl zur Mitarbeit eingeladen. Nach dem Tode von Deutsch (23. Nov. 1967)

und Bauer (28. Febr. 1968) legte Eibl die beiden Kommentarbände V und VI 1971 vor. Die nachschlagstechnische Krönung der zu einem vorbildlichen Arbeitsinstrument gediehenen Briefausgabe der Mozarts bringt nun der vorliegende Registerband VII.

Er enthält der Reihe nach folgende Teilverzeichnisse: eine Konkordanz der vorliegenden Briefausgabe mit den Ausgaben von Schieder, Müller von Asow und Anderson; je eine Übersicht über die Brief-Absender und -Empfänger; eine Aufstellung über die Quellenfundorte; zwei Werkverzeichnisse aller in den Brief- und Kommentarbänden erwähnten Werke Mozarts, einmal nach KV-Nummern, einmal nach Gattungen geordnet; ein Verzeichnis aller in den Brief- und Kommentarbänden erwähnten Bühnenwerke, die nicht von Mozart stammen; eine Zusammenstellung der für die Kommentierung herangezogenen Spezialliteratur; schließlich je ein getrenntes Orts- (mit 82 S.), Sach- (32 S.) und Personenverzeichnis (203 S.). Dadurch wird der Inhalt der Briefe sowie des Kommentars nach allen möglichen Richtungen aufgeschlüsselt. Praktisch kann jede Briefstelle, jede Bemerkung in den Kommentaren hinterfragt werden. Jedes Ereignis im Leben der Mozarts, das in den Briefen und Aufzeichnungen seinen Niederschlag gefunden hat, kann von verschiedenen Seiten her eingekreist und schließlich lokalisiert werden. Indiziert wird jeweils nach Briefnummern und Zeilenzahl, analog in Textbänden und Kommentar. In den Orts- und Personenregistern sind zudem Verweise besonders gekennzeichnet, wenn sie ausführlichere Angaben bereit halten. Es versteht sich fast von selbst – ist jedoch allein technisch nicht ganz selbstverständlich –, daß alle Nachträge, also auch die über 100 Seiten umfassenden *Ergänzungen und Berichtigungen zu allen Nummern* (am Schluß dieses Registerbandes) in die Register eingearbeitet sind. Wie ein feingesponnenes Netz hat Joseph H. Eibl den Registerapparat über die Briefe gelegt, um dem Benutzer den raschen Zugriff zu allen gewünschten Details zu ermöglichen. Das hat nicht nur einen ungeheuren Fleiß erfordert, sondern mußte untermauert werden sowohl von einer soliden Sachkenntnis in allen Belangen des 18. Jahrhunderts als auch von einer subtilen Kenntnis der Mozartschen Handschriften und sprachlichen Eigentümlichkeiten. Bei

der damaligen orthografischen Freizügigkeit kommen z. B. für den Komponisten Jommelli Formen wie *Jomela, Jemelf, Jomèlo* vor. Oder wer möchte gleich auf Anhieb die Formen *Waditska, Wodiska, Woschika, Woschitka, Wotschika* auf ein und denselben Wotschitka zurückführen? Oder es stehen *Littzow, Litzau, Litzauw* für Lützwow, nicht zu reden von den neun verschiedenen Schreibweisen von Mysliveček. Erstaunen läßt das ausgedehnte Verzeichnis von nahezu 800 Titeln der für die Kommentierung herangezogenen Spezialliteratur. Eibl hat die Forschungsergebnisse bis etwa Ende 1973 berücksichtigt. Aus den sachlich weit verzweigten und vielfältigen Abhandlungen von Echtheitsfragen bis zum Schuster der Familie Mozart galt es vor allem, Hunderte von Personen, die mit den Mozarts in Fühlung standen, verlässlich zu identifizieren.

In einem Exkurs innerhalb des Vorworts kommt Eibl auf die Gruppierung, die Quellenlage und die Überlieferungsgeschichte der Briefe und Aufzeichnungen zu sprechen. Aufgrund von Eibls und anderer Autoren Forschungen weiß man heute ziemlich genau, welche Briefe sich nicht erhalten haben; es sind leider nicht wenige, indem in einigen Fällen nur die eine Hälfte des Briefwechsels vorliegt. Eigentlich hat sich der Briefwechsel als Ganzes erhalten nur in der Korrespondenz zwischen Wolfgang und seiner Mutter einerseits und Vater Leopold andererseits von der Reise nach Paris 1777/79 sowie in der Korrespondenz zwischen Wolfgang und Leopold von der Reise nach München 1780/81 anlässlich der Uraufführung des *Idomeneo*.

Daß ein so extensives Unternehmen wie die Sammlung, Sichtung, Kommentierung und schließlich Aufschlüsselung von andertausend Briefen sich nie abschließen läßt, weil die Forschung dauernd im Fluß ist, versteht sich von selbst. Eibl stellt denn auch weitere Forschungsergebnisse sowie inzwischen notwendig gewordene Ergänzungen und Berichtigungen im *Mozart-Jahrbuch* zu publizieren in Aussicht.

Franz Giegling, Basel

L'UBA BALLOVÁ: Ludwig van Beethoven a Slovensko. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum – Osveta-Verlag 1972. 111 S., 110 Abb.

Im parallelen slowakischen und deutschen Text faßt die Autorin bisherige Forschungen sowie Ergebnisse ihrer eigenen museologischen Arbeit zusammen. Sie verfolgt drei Aspekte: a) Kontakte Beethovens zu den Persönlichkeiten, die aus slowakischem Gebiet stammen oder dort ansässig waren (insbesondere J. N. Hummel, H. Klein, B. Keglevich, N. Zmeškal und die Familie Brunsvik), b) Beethovens Aufenthalte in der Slowakei (Preßburg, Schloß Krupá, Bad Piešťany u. a.), c) das Interesse für Beethovens Musik im slowakischen Kulturraum von den Lebenszeiten Beethovens an bis zum heutigen Tag. Sorgfältig werden nicht nur alle neu entdeckten, sondern auch die bereits bekannten Dokumente herausgegeben und kommentiert. Zahlreiche Bildanlagen erhöhen den Wert dieses Beitrags für die beginnenden Forschungen einer Beethoven-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Der deutsche Leser wird hier auf manche verdienstvolle, aber sprachlich unzugängliche Arbeit der Mitglieder der Tschechoslowakischen Beethoven-Gesellschaft (von M. Tarantowá, A. Klodner, Z. Hrabussay u. a.) aufmerksam gemacht.

Vladimir Karbusický, Mönchengladbach

GEORG CHRISTOPH GROSHEIM: Das Leben der Künstlerin Mara. Neudruck der Ausgabe 1823. Kassel: Verlag Horst Hamecher (1972). 1, 72 S.

Georg Grosheim, der Kasseler „*Doctor der Philosophie und Tonkünstler*“, erster Ordner und Sachwalter der Kasseler Hofmusikalien im 19. Jahrhundert, verfaßte – noch zu Lebzeiten der Künstlerin – eine kleine Biographie über eine der berühmtesten Primadonnen ihrer Zeit: Gertrud Elisabeth Mara geb. Schmeling. Da er mit der Künstlerin persönlich bekannt war, konnte er vermutlich vieles von ihr selbst erfahren und so gewissermaßen als „*Ghostwriter*“ fungieren. Das schmale kleine Pappbändchen im Duodezformat ist ein Neudruck der Ausgabe von 1823. Man erfährt in dem anschaulichen, etwas umständlichen Berichtstil jener Zeit den Lebenslauf der Künstlerin, die, – zunächst schwer behindert durch die „*englische Krankheit*“ – sich selbst das Geigenspiel beibrachte, dann beim Vater, einem Mitglied der Kasseler Hofkapelle,

Unterricht erhielt und ihre Karriere als Geigenwunderkind begann, bevor sie zur Sängerin ausgebildet wurde. Sie verfügte über einen Stimmumfang vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *e* „bei vollkommener Ausgeglichenheit der Stimme, die im Fortissimo das volle Orchester übertönte, aber auch alle übrigen Stärkegrade bis zum zartesten Pianissimo beherrschte, die sowohl für heftige Leidenschaft als auch für Zärtlichkeit und Klage stets packenden Ausdruck fand und alle Zuhörer in den Bann schlug“. Grosheims Bericht ist angefüllt mit Schilderungen über Querelen, Theaterklatsch, Intrigen, mit Beschreibungen der vielen Reisen der Sängerin nach Wien, London, Paris, Venedig, Petersburg, ihre Anstellung bei Friedrich II. und Reichardts anfänglicher Abneigung gegen sie: „Er, der mehr durch Litteratur der Kunst, als durch die Kunst selbst wirkte, und den nicht selten ein ziemlich hoher Grad von Egoismus anwandte . . .“. Nicht ohne Heiterkeit verfolgt man die Ehescheidung von dem stets betrunkenen Cellisten Mara: „Sie setzte dem Abgeschiedenen ein Jahresgehalt aus, von dem er gemächlich leben konnte, und sah ihn dann nie wieder.“ Doch darüber hinaus entsteht in Grosheims Bericht ein buntes kultur- und geistesgeschichtliches Bild jener Jahre aus der Perspektive einer reisenden Gesangsvirtuosin. Das Buch schließt mit einem Besuch der Sängerin in Kassel von London her, wo sie als Händelsängerin sehr gefeiert war.

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht,
Vlotho-Exter

TADEUSZ A. ZIELIŃSKI: Bartók. Aus dem Polnischen übersetzt von Bruno HEINRICH. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag 1973. 403 S.

Das Bartók-Schrifttum der letzten Jahre war im wesentlichen gekennzeichnet durch monographische Rekapitulationen früherer Veröffentlichungen, über deren recht unterschiedlichen, mitunter unzuverlässigen Informationsstand hinaus nur punktuelle Fortschritte erreichbar schienen, und fachwissenschaftliche Arbeiten über einzelne Bereiche von Bartóks kompositorischem Werk. Da einerseits diese Spezialuntersuchungen laufend weitergehen, andererseits aber die offi-

ziellen dokumentarischen Quellen in Budapest derzeit nur spärlich fließen, könnte man das Vorhaben, eine neue Bartók-Biographie zu schreiben, noch fast als verfrüht bezeichnen. Nicht zuletzt durch die engagierte persönliche Informationshilfe seitens des Bartók-Forschers Denis Dille, die er im Vorwort ausdrücklich hervorhebt, sah sich der Autor jedoch in der Lage, den Kenntnisstand der ausgehenden 1960er Jahre über den großen ungarischen Komponisten in sein Buch einzubringen. Adressat von Zielińskis Arbeit ist der musikkundige, aber nicht wissenschaftlich orientierte Leser, dem „eine möglichst vollständige Sammlung von Informationen über das Leben, das Werk und die Klangwelt eines der größten Schöpfer unseres Jahrhunderts“ vorgelegt werden soll. Dies ist unter den gegebenen Voraussetzungen weitgehend gelungen.

In der Anordnung des Stoffes entscheidet sich Zieliński für eine zweckmäßige, der Chronologie folgende Darstellung, die auch dem vornehmlich biographisch interessierten Leser weitgehend entgegenkommt, ohne dem fachspezifisch orientierten Musiker die unverzichtbaren Werkinterpretationen vorzuenthalten. Den Lebensweg des Komponisten zeichnet er anschaulich in allen wichtigen Schritten, spart nicht mit erhellenden Briefstellen und Zitaten aus musikologischen Veröffentlichungen Bartóks und belegt auch dessen umfangreiche Konzerttätigkeit mit genaueren Angaben. Der polnische Autor hält sich dabei wohltuend frei von allzu subjektiven Kommentaren oder politischer Einfärbung. Das Hauptgewicht des Buches liegt allerdings auf der Werkbesprechung. Sie geht erheblich über das hinaus, was in biographisch konzipierten Arbeiten üblicherweise zu erwarten ist, bewegt sich durchwegs auf respektablem Niveau und erreicht stellenweise den Kreis fachwissenschaftlicher Analyse. So gelingt dem Verfasser beispielsweise auf 11 Seiten eine Darstellung der bedeutenden *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die den interessierten Nichtfachmann – soweit er sich zuvor aufmerksam durch die wechselnde Klangszene anderer Werke hat führen lassen – kaum überfordert, aber zugleich auch den fachkritischen Leser nicht enttäuscht. Die Synthesequalität und das Bartóksche „Urprinzip“ permanenter Variation werden mit gebührender Deutlichkeit her-

vorgehoben, kaum eine der vielfältigen, die Satzgrenzen überschreitenden Motivbeziehungen bleibt unerwähnt, auf die Kontrastbildungen in den verschiedenen Gestaltungsbereichen wird immer wieder hingewiesen, die Skala der variablen streichinstrumentalen Artikulation erscheint lückenlos. Mit großer Umsicht verfolgt Zieliński die Entwicklungsstränge, die zu dem kühnen Synthesegipfel der großen Werke aus der Zeit klassisch zu nennender Reife zusammenführen. Mehr als die (im weiteren Sinn) folkloristischen Traditionsmuster hat er dabei die Organisation des Tönematerials als reflektierendes Moment im Auge. Klangschichten-Überlagerungen und -Durchdringungen, „veränderliche Diatonik“ und „chromatische Rotation“, totale Ausschöpfung verschiedener Intervallräume und Horizontal-Vertikal-Projektionen beherrschen die strukturellen Werkinterpretationen. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Verfasser jener melischen Tendenz, die zur Dodekaphonie hätte führen können, stünde nicht Bartóks Tonalitätsbewußtsein mit demonstrativen Markierungen von Zentraltönen ihr entgegen. Ebenso wird die reiche Palette rhythmischer Formen weniger unter dem Gesichtspunkt ihrer traditionsbestimmten Herkunft denn als eine Fülle von Möglichkeiten betrachtet, die sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen regulären „Pulsationen“ und unregelmäßigen Akzentsetzungen ergeben. Die Frage nach der Herkunft gewisser Erscheinungsformen und Verhaltensweisen Bartóks stellt sich dem Verfasser zwar auch, und sie wird nicht nur hinsichtlich mancher Jugendwerke sporadisch mit Hinweisen, etwa auf Beethoven oder Brahms, beantwortet. Auch erstmaliges Auftreten klanglich-struktureller Merkmale wird registriert: Quartengebilden, Tritonushervorhebung, Großseptspannung, engspurige Tonraumbewegung u. dgl.; dazu die früh sich abzeichnende Neigung zu kontrastierender Variation. Besonders wichtig erscheint dem Verfasser die Perspektive der über Bartók hinausweisenden Ansätze. Er registriert aufmerksam die Entwicklung der Clusterbildung in Bartóks Musik besonders der 1920er Jahre, weist auf die artifizielle Übertragung dieses Klangphänomens selbst auf die Geige hin und vergißt in diesem Zusammenhang nicht, die Londoner Begegnung des ungarischen Meisters mit dem jungen amerikanischen

Komponisten Cowell zu erwähnen. Die vielschichtige Durchdringung des Klangfelds als spezifisches Merkmal der Bartókschen Kunst wird, zukunftsbezogen, vor allem an den verschiedenen Stadien des „Geräuschkolorismus“ aufgezeigt, der bereits im frühen nationalromantischen Stil der beiden Orchestersuiten wegweisend zutage getreten war. Die Aufzeichnung in der überlieferten Notenschrift wird bei Flächenglissandi, dieser „ganz und gar neuen Methode der künstlerischen Behandlung des Klangstoffes“, wie sie erstmals im 3. Streichquartett zutage tritt, fast schon zu einem Anachronismus und weist somit auf neuere, konsequentermaßen graphisch-linear skizzierte Klangstrukturen voraus. Ein einmaliger Anstoß blieb dagegen in Bartóks eigenem Schaffen die vorweggenommene „Aleatorik“ in der frühen *Elegie* von 1909.

Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

IGOR STRAVINSKY: Themes and Conclusions. London: Faber and Faber 1972. 328 S., 29 Fotos.

IGOR STRAVINSKY mit ROBERT CRAFT: Erinnerungen und Gespräche. Aus dem Amerikanischen übersetzt von David und Ute STARKE. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1972. 390 S.

Der Unterzeichnete bekundet gern seine Erleichterung darüber, daß ihm die mühevollste und undankbarste, gleichwohl aber unerlässliche Aufgabe eines Rezensenten zweier Bücher Strawinskys inzwischen abgenommen wurde: herauszufinden und aufzulisten nämlich, wie sich die mannigfachen Publikationen der listigen Autoren Craft und Strawinsky zueinander verhalten, welcher Beitrag schon wo – sei es in Zeitungen, Zeitschriften oder älteren Büchern – erschienen war, welcher Aufsatz oder auch welches Interview einen wörtlichen, ergänzten, gekürzten oder gar vielfach veränderten Wiederabdruck darstellt (letzteres ist ja besonders bei Interviews naheliegend . . .), welches scheinbar neue Buch nur eine (natürlich etwas ergänzte) Neuzusammenstellung aus älteren ist, und – last not least – wo etwa ein wirklich neuer Text vorliegt. Dieser Detektivarbeit hat sich Louis Cyr (NZfM 1973, Heft 2, S. 83 ff.) kenntnisreich unterzogen; seine Konkordanz, die

auch alle Divergenzen der amerikanischen und englischen Ausgaben des gleichen Titels (ein Instrument, auf dem Autoren wie Verlage virtuos zu spielen vermögen) verzeichnet, ist bibliographisch von großem Wert; seiner kritisch-freundlichen Wertung dieser besonderen „Art, Bücher zu schreiben“ braucht hier nichts hinzugefügt zu werden.

Themes and Conclusions enthält zunächst – wie schon der Titel es andeutet – den Inhalt der amerikanischen Bücher *Themes and Episodes* (New York 1963) und *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969), mit einigen Ausnahmen, versteht sich, dazu ein Gespräch aus Robert Crafts Publikation *Bravo Stravinsky!* (Cleveland 1967). Die Craft'schen Tagebücher sind nicht erneut abgedruckt, dafür jedoch sind neu aufgenommen einige Briefe an amerikanische Zeitungen, vier Interviews mit der New York Review of Books und wohl vier Texte, die (nach L. Cyr's Angaben) für *Harper's Magazine* geschrieben worden sind, sowie eine neuerliche Rezension dreier *Sacre*-Aufnahmen. Daß im Buch selbst genauere bibliographische Daten fehlen, ist sicherlich eine Konsequenz der oben angedeuteten Publikationspolitik. Ein Orts-, Werk- und Namensregister ist beigelegt. An deutschen Übersetzungen lag bislang (neben den *Erinnerungen* und der *Musikalischen Poetik*) nur die der *Gespräche mit Robert Craft* vor. Die *Erinnerungen* und *Gespräche* füllen daher eine wirkliche Lücke. Im großen und ganzen ist das Buch die deutsche Entsprechung von *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969), das aber sowohl um einige Beiträge gekürzt wie um andere (die aus *Themes and Conclusions* bekannt sind) erweitert wurde. Das Verwirrspiel der englischsprachigen Ausgaben wird also mit neuen Überschneidungen in die deutschen hinein fortgesetzt. Die Quellenachweise sind hier etwas ausführlicher als in der englischen Publikation, wenngleich keineswegs befriedigend. Namen- und Werkregister sind ausreichend auch für eine selektive Benutzung des Buches; sehr verdienstvoll ist das diskographische Werkregister für Strawinsky, das David Starke erstellt hat. Die Übersetzung erscheint dem Rezensenten ausgezeichnet.

Für den Musikwissenschaftler ist das englische Buch ohne Zweifel wichtiger und

informativer. Die Programmnotizen zu eigenen Werken, die größere Zahl der Interviews, die Briefe, Vorworte und Besprechungen wiegen einfach schwerer als die – ohnehin problematischen – Tagebuchnotizen 1948 bis 1968 Crafts, die in der deutschen Veröffentlichung fast die Hälfte der Seiten ausmachen. Wobei natürlich zuzugeben ist, daß auch diese manches biographische und atmosphärische Detail von Interesse enthalten. Aber generell gilt doch Crafts frühere selbstkritische (aber inzwischen leider wieder verdrängte) Einschätzung, die Tagebücher enthielten zu viel vom Ambiente des Autors und zu wenig von ihrer Hauptperson.

Beide Publikationen aber sind bewegende Dokumente der scheinbar ungebrochenen geistigen Frische Strawinskys, bewegende Dokumente jedoch auch der zunehmenden Schwierigkeiten, die das Altern ihm bedeuten mußte. Äußert sich ersteres zum Beispiel in der erstaunlichen Anteilnahme am Schaffen der jüngeren Komponistengeneration (es ist faszinierend zu sehen, wie gut der alte Strawinsky Stockhausen und Boulez kannte – und zwar ihre Werke), so bekundet letzteres in sarkastischer Nüchternheit und nicht ohne Erschütterung zu lesen das Vorwort zu *Themes and Conclusions*, das nur wenige Wochen vor Strawinskys Tod niedergeschrieben wurde. Vor fast fünf Jahren, heißt es dort, habe er die letzte Komposition vollenden können: „I have had to transform myself from a composer to a listener. The vacuum which this left has not been filled but I have been able to live with it“. Das letzte Wort bei Strawinsky aber hat Beethoven. Die Besprechung von J. Kermans Buch über Beethovens Quartette ist ein in der Tat erstaunliches Dokument (ähnlich das Interview vom 22.10.1970; beide Texte auch in der deutschen Publikation). Beethoven – heißt es dort – „war schon immer der aufmerksamste Bote aus der Zukunft, jedenfalls aus der einzigen Zukunft, die mich interessiert“ (*Erinnerungen und Gespräche*, S. 130), und von den späten Quartetten: „Diese Quartette bilden die wichtigsten Artikel in meinem musikalischen Glaubensbekenntnis (was schließlich auch ein Wort für Liebe ist, was denn sonst) und sind so unentbehrlich für die Kunst . . . wie die Wärme für das Leben“ (S. 187). Beide Publikationen sind teilweise faszinierende, oft aufschlußreiche, wenigstens aber fast

durchweg kurzweilige Bekundungen eines ungebrochenen souveränen und eigenwilligen Geistes. Und manchmal ist es bei der Behendigkeit – und auch Schrulligkeit – des Strawinsky'schen Witzes gar nicht so leicht, seine wirkliche Meinung zu erkennen. Vielleicht wird man in einigen Jahren auch erfahren, was an diesen Texten nun eindeutig von Strawinsky selbst geschrieben oder doch konzipiert wurde, und was der nachfühlenden Feder des Adlatus zu verdanken ist. Vielleicht auch nicht.

Daß die Interviews, Besprechungen, Vorworte und offenen Briefe der letzten Jahre wirtschaftlichen Erwägungen entsprungen sind, hat Strawinsky selbst im Vorwort zu *Themes and Conclusions* mit schonungsloser Offenheit dargelegt. Die Steuerfreibeträge, die der Komponist für seine materielle Existenz benötigte, waren davon abhängig, daß er produzierte und veröffentlichte: „wenn schon keine Musik, dann doch wenigstens Worte“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ANNE REY: *Erik Satie. Paris: Éditions du Seuil 1974. 192 S. (Collections Microcosme. Solfèges, 35.)*

GRETE WEHMEYER: *Erik Satie. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 320 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 36.)*

Der bescheidenen Anzahl größerer Veröffentlichungen über Erik Satie – der französischen Biographie Templiers (1932; englisch 1969), der englischen von Meyers (1948; französisch 1959; englische Neuauflage 1968) und dem amerikanischen Essay von Shattuck in dessen *Banquet Years* (1955; deutsch 1963) – sind nun, fünfzig Jahre nach dem Tode des „Monsieur le Pauvre“, zwei hinzugefügt worden, eine französische und eine deutsche. Sie erscheinen in einer Zeit, in der das Interesse für Satie, ebenso sehr wie für andere Einzelgänger wie Ives und Varèse, sichtbar zugenommen hat.

Die Veröffentlichung von Anne REY bildet, durch reiches Bildmaterial belebt, einen kleinen, aber reizenden Beitrag über Leben und Werk Saties. Sie ist in einem flüssigen Stil geschrieben und scheint deshalb besonders geeignet für ein breites Lesepublikum.

Obgleich die Besprechungen von Saties Kompositionen manchmal auch etwas allzu summarisch sind, fehlt es bei einigen nicht an guten Beobachtungen. Am interessantesten aber sind jene Seiten, die die Persönlichkeit Saties in den Jahren um 1900 beleuchten: hier begegnet man einem frustrierten, verbitterten und vor allem einem einsamen Menschen, dessen Versuche zur sozialen Integration immer wieder misslingen. Wichtig ist auch der Abschnitt, den die Autorin der Beziehung Satie-Debussy widmet. Mit Recht werden die in der Satie-Literatur häufig zitierten Aussagen Cocteau's über den Einfluß, den Satie auf die Ästhetik Debussys gehabt hätte, als unzuverlässig und als nicht verifizierbar angeprangert.

Das Büchlein schließt mit einer kleinen Anthologie von Zeugnissen und Dokumenten (Texten von u. a. Satie, René Clair und Boulez). Die Bibliographie ist mit ihren acht Titeln wohl ein wenig zu dürftig ausgefallen. (Die übrige verwendete Sekundärliteratur ist verstreut in den Anmerkungen zu finden.) Die Discographie (von Marcel Marnat) ist ausführlich, aber nicht komplett. Durchaus störend ist es schließlich, daß nicht nur ein Namenregister, sondern auch sogar eine Inhaltsangabe fehlen.

Die Darstellung Grete WEHMEYERs verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, nicht nur wegen ihrer großen Qualität, sondern auch, weil es sich hier um die erste deutschsprachige Satie-Monographie überhaupt handelt. Dies Buch will sich weder als eine Biographie, noch als eine chronologische Werkbesprechung präsentieren: „Das Material“, so liest man im Vorwort, „muß sich um die Bezugspunkte zur Gegenwart ordnen. Das versucht das vorliegende Buch“. Nun muß sofort dazu bemerkt werden, daß diese Intention kaum realisiert worden ist. Nicht, daß es bei Satie an „Bezugspunkten zur Gegenwart“ fehlen würde, im Gegenteil: „Musik ohne Zusammenhang, Musik als Zustand, Musik als Klingen ohne Ausdrucksbezug, das stellt ihn in die Nähe zu Cages Zufallsmusik, zu Messiaens Vorstellung, daß Musik wie ein bunter Teppich oder wie Vogelgezwitscher sein sollte . . .“ (S. 18). Derartige Berührungspunkte werden zwar hier und da nebenbei erwähnt, thematisch sind sie aber keineswegs.

Das Buch ist mit einer erfreulich großen Anzahl von Notenbeispielen, Faksimiles,

Abbildungen und Zeichnungen illustriert. Als „verbale Illustrationen“ könnte man die zahllosen kulturhistorischen Exkurse bezeichnen, die Satie und seine Musik in einen farbenreichen Kontext setzen. So werden uns u. a. der Wagnerismus, die Wiederentdeckung der griechischen Antike und des Mittelalters, die Rosenkreuzerbewegung Sar Péladans, der Kubismus und der Dadaismus eins nach dem andern vor Augen geführt. (Die Gefahr der Oberflächlichkeit, die eine solche Anhäufung von Informationen leicht mit sich bringt, hat die Autorin nicht immer zu umgehen gewußt.)

Grete Wehmeyer hat ihre Monographie in fünf große Kapitel eingeteilt. Jedes dieser Kapitel hat ein eigenes „Leitmotiv“, das den Blickwinkel, aus dem einzelne Werke oder ganze Gruppen von Werken interpretiert werden, bestimmt. Im ersten, *Neogregorianik und Neogrec*, werden die beiden musikalischen Strömungen aus dem 19. Jahrhundert skizziert, die für viele Werke Saties einen wichtigen Hintergrund bilden. Diese Strömungen, von der Musikwissenschaft bis heute kaum beachtet, haben ihre Parallele in der Literatur und in der Baukunst. Bestimmend für Saties Schreibweise war die Orientierung an der Gregorianik: „An die Stelle von formaler Entwicklung und Logik traten bei ihm Reihung und das Zusammenetzen einer Komposition aus wenigen Elementen, seine Baukastentechnik. Durch die Verwendung modalen Tonarten fielen Dominant- und Leittonspannung wie auch die durch Harmonik hervorgerufenen Ausdrucksfärbungen weg. Gleichzeitig gab Satie nach mittelalterlichem Vorbild Metrum und Takteinteilung auf und ließ dynamische Bezeichnungen weg“ (S. 18). Auf den Nenner *Neogrec* bringt die Autorin Kompositionen wie die *Gymnopédies*, die *Gnossiennes* und Saties Meisterwerk *Socrate*. Im gleichen Kapitel werden Saties Kompositionsprinzipien erörtert. Hier konnte sich Grete Wehmeyer auf die Studien von Patrick Gowers stützen (*Satie's Rose Croix Music*, in: *Proceedings of the R. Mus. Ass.* 92, 1965/66; *Erik Satie: his Studies, Notebooks and Critics*, Diss. Cambridge University 1966). Übrigens wird bei Gowers Saties Harmonik ausführlicher und vor allem systematischer als im vorliegenden Buch behandelt.

Interessant und informativ ist der Abschnitt über die Zusammenarbeit Saties mit

dem Rosenkreuzer und Wagnerianer Péladan. Die Feststellung, daß Saties Musikauffassung „*der Ästhetik Péladans und Wagners in allen Punkten*“ widerspreche (S. 83), ist nur richtig, insofern Péladans Ästhetik mit der Wagnerschen zusammenfällt. Zu Péladans ästhetischen Idealen gehörten aber auch die „*naïveté*“ und die „*simplexe sublime*“ der Malerei eines Puvis de Chavannes. Und es sind dies die Kennzeichen, die er ebenfalls bei Satie wiederfinden konnte.

Es sind vor allem Saties kuriose Bemerkungen im Notentext seiner Kompositionen – Bemerkungen, die nach 1912 zu kleinen Gedichten und Erzählungen auswuchsen – die ihn in den Ruf eines exzentrischen Spaßmachers gebracht haben. Im Kapitel *Simultaneität der Künste* hat sich Grete Wehmeyer als erste gründlich in die verschiedenen Funktionen dieser literarischen Elemente vertieft. Wichtig scheint ihre Feststellung, daß „*das Kabarettchanson die Keimzelle für Klavierstücke mit Stories*“ bildet (S. 123). Mit Recht weist sie darauf hin, daß es prinzipiell unrichtig ist, ein Werk wie *Sports et Divertissements*, ein aus Bild, Text und Musik zusammengesetztes Simultankunstwerk, nur nach musikalischen Gesichtspunkten zu beurteilen.

Die Atmosphäre im Montmartre-Kabarett *Le Chat Noir* (eingerichtet im quasi Louis XIII-Stil), wo Satie um 1890 als Klavierspieler arbeitete, wird im Kapitel *Alltagsmusik* auf fesselnde Weise geschildert. (Die meisten Kabarettkompositionen Saties sind nicht veröffentlicht worden und befinden sich seit 1973 in der Bibliothek der Universität Harvard. Die Autorin hat sie vor dem Druck ihres Buches nicht gründlich studieren können.) Innerhalb der Gruppe von Kompositionen, die gleichsam mit einem Pfeil vom Konzertsaal auf die Straße weisen, nehmen die *Trois Morceaux en Forme de Poire* eine Schlüsselstellung ein: hier durchdringen sich zum erstenmal die Sphären „seriöser“ und „leichter“ Musik. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht das Ballett *Parade*. Der lange Exkurs über die Frage, ob Saties Musik zu diesem Stück kubistisch genannt werden kann oder nicht (S. 201-208), macht einen nicht ganz überzeugenden Eindruck. Die Tatsache, daß einige Autoren (u. a. Templier, Meyers, Shattuck) sie als kubistisch bezeichnet haben, braucht man nicht allzu ernst zu nehmen; schon gar

nicht, wenn man bedenkt, daß ein Zeitgenosse wie Apollinaire in seinem Artikel im Programmheft zur Uraufführung das Wort Kubismus ausschließlich in bezug auf die Dekors und Kostüme Picassos verwendet.

Mit seiner 1920 entstandenen Idee einer „*musique d'ameublement*“ befindet sich Satie in überraschender Nähe der Musikauffassung eines John Cage. Der Musik wird jede Autonomie abgesprochen. Sie ist „musikalisches Ambiente“. Das Kapitel mit dieser Überschrift ist fast ganz *Socrate* gewidmet, Saties *Drame symphonique* nach Texten aus Platons Dialogen. In diesem Stück schuf Satie ein akustisches Ambiente für den Text: „... er gibt keine Interpretation, keine Ausdrucksmusik. Mehr Bescheidenheit gegenüber der Großen Vorlage ist nicht möglich. Das ist die ernstgemeinte Seite der *musique d'ameublement*“ (S. 248).

In dem letzten Kapitel, *Instantaneismus*, stehen die Ballette *Mercure* und *Relâche* wie auch Saties Musik zu René Clairs Film *Entr'acte* im Mittelpunkt. Das letztgenannte Stück wird gewürdigt als „die erste moderne Lösung des Problems Filmmusik . . . Modern, weil sie zwar die zeitlichen Abschnitte des Films mitmacht, aber nicht, wie sonst zu dieser Zeit üblich, inhaltlich auf die Einzelheiten des Films eingeht und sie tonmalersisch wiederzugeben versucht“ (S. 281). Das Bild des Pariser Dadaismus aus dem Anfang der zwanziger Jahre – der Instantaneismus ist eine Schöpfung Picabias und ein Ausläufer des Dadaismus – hätte zweifelsohne an Aussicht gewonnen, wenn die Autorin die Spezialstudien, die in den letzten Jahren über dieses Thema erschienen sind, verwendet hätte (vgl. bes. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris 1965). Unklar bleibt nun z. B. Saties Verhalten dem Dadaismus gegenüber und seine Beziehung zu den Protagonisten dieser Bewegung. Die Frage, ob man die Musik zu *Relâche* dadaistisch nennen kann, beantwortet Grete Wehmeyer negativ. Dennoch weist sie auf die Verwandtschaft der Musik Saties mit Picabias „*dernier cri*“ hin: indem sie Element an Element, Augenblick an Augenblick reiht, ist sie „instantaneistisch“ (S. 278). Im Grunde aber gilt dies, wie die Autorin bemerkt, für sein Oeuvre überhaupt. Satie war immer schon Dada, würden die Dadaisten sagen.

Es ist zu betonen, daß Grete Wehmeyer mit dieser Monographie einen besonders

wichtigen Beitrag zur Satie-Literatur geliefert hat. Ihr Buch ist das erste, das sich ganz auf das Oeuvre Saties konzentriert. Überdies ist es ihr gelungen, das künstlerische Profil dieses Außenseiters schärfer zu umreißen, als es bis heute jemand vermochte. Die folgenden kritischen Bemerkungen sollen denn auch ausdrücklich als Randbemerkungen verstanden werden.

Im *Verzeichnis der Kompositionen* (S. 297-302) fehlen bei den Klavierstücken: *Valse-Ballet* und *Fantaisie-Valse* (beide 1885) wie auch *Poudre d'Or* (um 1900). Fälschlich in dieser Gruppe untergebracht dagegen sind *Salut Drapeau!*, eine Hymne für Singstimme und Klavier, und die *Messe des Pauvres*. Daß die *Sonneries de la Rose-Croix* ursprünglich für Harfen und Flöten geschrieben worden sind, hätte sicher erwähnt werden müssen. Die Titel *Première Pensée Rose-Croix*, *Pages mystiques*, *Nouvelles Pièces froides* stammen nicht vom Komponisten selbst, sondern sind Phantasietitel eines unverantwortlichen Verlegers. Ein Nachteil dieses Verzeichnisses ist schließlich die Tatsache, daß die Chronologie innerhalb der verschiedenen Werkgruppen nicht beibehalten ist.

Im *Literaturverzeichnis* (S. 303-306) fehlen einige wichtige Titel. Nicht erwähnt sind z. B. die Artikel von Austin, Ecorcheville, Hirsbrunner und Jankélévitch. (Die bis heute ausführlichste Satie-Bibliographie erschien kürzlich in: Kenneth Thompson, *A Dictionary of Twentieth-Century Composers*, London 1973, S. 463-466.) Es passiert öfters, daß man die Quellen, aus denen im Text zitiert wird, in der Bibliographie nicht wiederfinden kann. Daß der Schriftsteller Satie, der „dem Musiker gleichrangig und in vielen Fällen von ihm untrennbar ist“ (S. 9), im vorliegenden Buch zu wenig dokumentiert ist, kann man der Autorin unmöglich zur Last legen: Für einige wesentliche Texte konnte das Veröffentlichungsrecht nicht erlangt werden. Das verhindert aber nicht, daß eine Bibliographie von Saties Schriften in dieser Studie wohl am Platz gewesen wäre.

Noch eine Bemerkung zum Schluß: im letzten Abschnitt ihres Buches zitiert Grete Wehmeyer fast das ganze Kapitel *Erik Saties Tod* aus der deutschen Fassung der *Notes sans Musique* Milhau's. Man fragt sich in aller Bescheidenheit, ob es nicht sinnvoller

gewesen wäre, an dieser Stelle den Aufsatz von Saties Mitarbeiter Contamine de Latour, *Satie intime* (Comoedia, August 1925) vollständig abzdrukken. Nicht nur weil dieses Dokument einen Schatz von Informationen aus erster Hand enthält, sondern auch, weil es – im Gegensatz zum Text Milhauds – außerhalb Frankreichs so gut wie unbekannt ist. Paul Op de Coul, Groningen

GÜNTER WAGNER: *Die Musikerfamilie Ganz aus Weisenau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Juden am Mittelrhein. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 127 S. (Genealogische Tabelle, Notenbeispiele, Photos.)*

Schon vor etwa 50 Jahren ist, meistens von jüdischer Seite aus, die Beobachtung gemacht worden, daß nach der Judenemanzipation des vorigen Jahrhunderts Massen von reproduzierenden Musikern jüdischer Abstammung die Konzertsäle überfluteten, während die zeitgenössischen Komponisten der deutschen Juden an den Fingern beider Hände abzählbar waren. Dabei sind die Musiktheoretiker und -historiker noch nicht in Erwägung gezogen, die (bis 1848) mit drei Namen aufgezählt sind: A. B. Marx, H. Hirschberg, Josef Saalschuetz (auf deutschem Sprachgebiet). Schon vor mehr als 50 Jahren hat Max Brod (in M. Bubers *Der Jude*) die Vermutung ausgesprochen, daß diese Diskrepanz, vor allem die Fülle jüdischer Geiger, Cellisten und Pianisten des 19. Jahrhunderts auf eine jahrhundertalte Vertrautheit mit diesen Instrumenten und ihrer Handhabung von seiten der jüd. *Klezmorim* (Straßenmusikanten) zurückgehen müsse. Diese aber waren nur die Nachfahren der mittelalterlichen „Fahrenden“ und jüdischer Spielleute, von denen wir durch die Sammlungen alter jüdischer Volkslieder in der Bodleiana und durch viele Abbildungen (in hebr. Handschriften), wohl auch durch die ihnen feindlich gesinnten Pamphlete der Rabbiner recht gute Kenntnis haben. Sehr wenig aber weiß man, abgesehen von ganz wenigen Einzelfällen, vom Eindringen jener *Klezmorim* in das europäische Repertoire und die Konzertsäle. Zur Aufhellung dieses dunklen Kapitels hat nun Günter Wagner einen Beitrag geliefert, der hoch anzuerkennen ist; denn er schildert nicht nur den Auf-

stieg eines einzelnen Musikers aus dem Getto in den Konzertsaal, sondern er stellt an Hand eines reichen Quellenmaterials die Entwicklungsgeschichte eines solchen Musiker-clans dar, der sich, wenn auch nur von Weitem und mit gebührendem Abstand, mit dem clan der Bachs vergleichen ließe. Ganze fünf Generationen sind hier vertreten und ihre Schicksale werden ausführlich erzählt. Sie sind alles andere als „romantisch“; denn sie bewegen sich zwischen dem täglichen Darben, amtlicher Erpressung, persönlicher Unsicherheit, und monotoner Misere in einem vitiösen Zirkel bis etwa 1830. Für einen jüdischen Historiker ist das Schicksal der Ganz-Familie sehr typisch: man duldet sie, solange man sie brauchen kann und solange man Geld von ihnen erheben kann; ist dies nicht mehr möglich, so wirft man sie kurzerhand hinaus. Dieses Schicksal hat sich bei ganzen Volksteilen so oft wiederholt, daß man es als den soziologischen Archetypus der europäischen Judenheit ansehen muß, wie schon W. Sombart vor mehr als 60 Jahren angedeutet hat.

Nach einer Einführung in die soziale und ökonomische Lage der Juden am Mittelrhein im 17. Jahrhundert gibt der Verfasser einen kurzen Überblick über das jüdische Musikleben am Mittelrhein außerhalb der Synagoge. Die damalige liturgische Musik war getrübt durch die lange andauernden Zänkereien zwischen Rabbinern, Gemeindepräsidenten, und Synagogensängern, verursacht durch das Auftreten von Pseudo-Messiassen und durch den wachsenden Einfluß kabbalistischer Elemente. Der Verfasser konnte sich aber auf die *Klezmorim* beschränken und ist ihren Geschicken mit Eifer nachgegangen. Sie waren damals viel in Kurorten tätig, wo sie zugleich gebraucht und mißachtet wurden. Schon früh hört man, daß „*sie wohl zu gebrauchen, weil sie alle Arten Arien und Tänzten, die in anderen Ländern gebräuchlich sind, inne haben . . . Sie dienen auch den ausländischen Cavaliers zu grosser Bequemlichkeit, wenn sie sich ein Vergnügen daraus machen . . . denen Damen die Tänzte ihres Vaterlandes zu zeigen, welches ihnen zu einem starcken Zeitvertreibe dienet . . .*“ (S. 12) Diese oft erwähnte kosmopolitische Versiertheit verband diese armen Juden mit ihren „Hofjuden“ und den Finanziers, die von Berufs wegen international zu verhan-

deln hatten. Damals war dieser Internationalismus eine schätzbare Tugend; keine 100 Jahre später wurde sie denselben deutschen Juden zur Last gelegt; der Grund dafür liegt darin, daß die deutschen Kaufleute schon ihre eigenen internationalen Verbindungen etabliert hatten; man bedurfte des jüdischen Mittelsmannes nicht mehr. Wie für alle verachteten Berufszweige, etwa die Lokalzöllner (Mautnehmer) oder die Prostituierten, so fanden sich auch für die jüdischen Musikanten ihre (christlichen) Pächter, die ihnen Anstellungen oder Kontrakte vermittelten und dafür den Pachtzins einheimsten. Die Dokumente sprechen da eine klare Sprache.

Kurz vor und auch während der Emanzipation hatten diese Musikanten einen besonders schweren Stand: von den orthodoxen Rabbis gebannt, von den „Liberalen“, die klassische Musik kultivierten, verachtet, von ihren christlichen Kollegen gehaßt und als Pfuscher verschrien, mußten sie überall gegen den Strom schwimmen, bis sie endlich Auswege in die Stadtorchester und ihre Konzertsäle und, um den Anfeindungen ihrer jüdischen Mitbürger zu entgehen, oft genug auch in die Taufe fanden. Von hier an wird die Geschichte der Familie Ganz bedeutend weniger interessant, weil sie sich in hundert anderen Erwerbszweigen wiederholt und nichts Außergewöhnliches bietet.

Ich hatte seinerzeit Gelegenheit, in meinem Buch über Felix Mendelssohn auf die neuen „Musik-Achsen“ Europas, Berlin-London-Paris, gegen Wien-Mailand-Neapel, hinzuweisen, und finde meine Thesen im Schicksal der Nachkommen der Ganz' bestätigt. Obwohl mir die von ihnen überlieferten Kompositionen ziemlich kümmerlich vorkommen, wäre noch manches Interessante über die reproduktiven Leistungen der „Gänze“ zu bemerken. Sie kamen mit so ziemlich allen Musikern und Komponisten von Bedeutung in Berührung, wenigstens bis etwa 1870 – dann verläuft sich das Spezifisch-Musikalische.

Wenn mir eine kritische Bemerkung nötig und berechtigt erscheint, dann ist es diese: die innere Situation der Familie vor und während der Emanzipation ist mit keinem Wort erwähnt. Ich vermute, daß es damals viel Spannung und wohl auch Spaltung innerhalb der Familie gegeben hat, wovon sogar einige Spuren im Buch zu finden

sind. Doch vermute ich, daß Genaueres über das soziale, religiöse, nationale und musikalische Denken jener Familien nur aus ihren Briefen, und vielleicht – in kurzen Sätzen – aus den hebräischen Gemeindeprotokollen zu erfahren sein wird. Es steht zu hoffen, daß der vorliegende Band nur ein Anfang der Erforschung der deutsch-jüdischen Spielleute ist! Als solcher ist er beispielgebend. Eric Werner, New York

MARIUS FLOTHUIS: Notes on Notes. Selected Essays. (Amsterdam): Frits Knuf 1974. 180 S.

Eine hübsch aufgemachte kleine Publikation, enthaltend zehn seiner Essays (der letzte besteht nur aus gegenübergestellten Zitatvergleichen), geschrieben 1949-1974, wurde Marius Flothuis zu seinem 60. Geburtstag verehrt. Zwei Drittel der kleinen Auflage, so der Schlußvermerk, hat der Autor numeriert und signiert; „these copies are available for his friends only“. Mein Exemplar trägt Nummer und Unterschrift. Da bin ich gerührt: Freundschaftlich zuge dachte Geschenke kann ich nicht rezensieren – ich möchte nur sagen, daß mir die zwei größeren Schubert-Aufsätze – der eine über die politische und gesellschaftliche Umwelt Schuberts, der andre über die Lieder aus *Wilhelm Meister* – mit ihrer vorurteilsfreien Sachkenntnis und ihrem weiten aber unaufdringlichen Bildungshorizont am besten gefallen haben.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Autographus musicus. Faksimilereihe mit Werken aus schwedischen Bibliotheken. Stockholm. Seit 1973 sechs (nichtnumerierte) Hefte. [Mit Werken von Buxtehude, J. H. Roman, Johan Agrell und J. M. Kraus].

Der Titel *Autographus musicus* scheint zugleich Verlagsname für diese privat gestartete, bei der Sigma-Tryckeriet in Stockholm hergestellte Faksimilereihe zu sein. Sie hat auch für die deutsche Musikforschung Interesse, besonders da unter den bisher vertretenen vier Komponistennamen drei auch der deutschen Musikgeschichte angehören. Der (in den Ausgaben ungenannte) Herausgeber ist Amateur, und so sympathisch

seine Idee erscheint, so ist andererseits der amateurhafte Charakter der Reihe unverkennbar. Schon ihr Titel ist ungenau, denn sie enthält neben Autographen auch Abschriften und Drucke. Außer dem jeweiligen Werktitel und Fundort der Vorlage fehlt es an jeglicher philologischer Beigabe; ein Minimum hiervon wäre jedoch notwendig gewesen und hätte dem bibliophilen Moment des Ganzen keinen Abbruch getan.

So erfährt man z. B. nicht, daß die eine der beiden hier veröffentlichten Klaviersonaten von J. H. Roman trotz autographischer Niederschrift und (nichtautographischer) Beischrift „Roman. 1728“ nach Ingmar Bengtssons Untersuchungen über Romans Instrumentalmusik (1955) nicht zweifelsfrei authentisch ist; sie steht in C-dur und trägt bei Bengtsson die Nummer 215. Die andere, Nr. 233 in d-moll, ist dagegen sicher echt; sie ist ebenfalls autograph und gehört zu der merkwürdigen Reihe von zwölf unbenannten zyklischen Werken Romans, die zwar rein äußerlich für Klavier niedergeschrieben sind, artmäßig aber seinen instrumentalen Ensemblewerken nahestehen und vielleicht teilweise Auszüge aus diesen oder auch Materialsammlungen zu ihnen darstellen. Sie liegen übrigens in einem kompletten Neudruck von P. Vretblad vor (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1947-48), und ein Vermerk hierüber sowie eine Angabe von Bibliothekssigeln und Bengtssons Werknummern hätte natürlich zu den unerläßlichen Informationen gehört. Für die übrigen Publikationen der Reihe gilt Entsprechendes.

Buxtehude ist mit zwei Werken aus der Dübensammlung vertreten. Das eine, ein Stimmensatz zu einem etwas alttümlichen *Benedicam Dominum a 24* in sechs Chören (wohl identisch mit dem Werk, das F. Blume auf Seite 185 seiner Evangelischen Kirchenmusik als *Laudate pueri* anführt), ist nach den Untersuchungen Bruno Grusnicks in *Svensk tidskrift för musikforskning* 1966 von dem Stockholmer Kopisten „DBH,c“ geschrieben. Grusnick stellt – teilweise von früherer Forschung abweichend – zusammenfassend fest, daß kein einziger der Stimmensätze zu Vokalwerken Buxtehudes in der Dübensammlung autograph ist, dagegen wahrscheinlich sechs Tabulaturen von solchen. Es wäre also möglich gewesen, anstelle des hier wiedergegebenen (das sich übrigens in Band 4 der GA findet) ein auto-

graphes Vokalwerk Buxtehudes zu faksimilieren. Dies wäre umso angelegener gewesen, als auch das andere der beiden publizierten Werke, eine Triosonate in G, nicht autograph ist. In einer bisher unpublizierten Arbeit über die Instrumentalwerke in der Dübensammlung weist Erik Kjellberg die Niederschrift dieser bisher ungedruckten Sonate Gustaf Düben zu.

Ein weiteres Heft der Reihe enthält zwei Cembalosonaten (in B bzw. D) von Johan Agrell, dem aus Schweden stammenden langjährigen Leiter der Nürnberger Stadtmusik. Sie sind einem Druck Haffners aus dem Jahre 1748 entnommen, leicht lesbar und auch auf Grund ihres Charakters dem Liebhaber unserer Tage zugänglich (allerdings muß er Sopranschlüssel lesen können). Agrell war seinerzeit anscheinend ein beliebter Komponist, von dem in Neuausgaben aber nicht viel zugänglich ist. Der Neudruck ist also zu begrüßen.

Das letztzunennende und jüngste Werk unter den bisher erschienenen dürfte auch das wichtigste sein. Es ist eine Symphonie in Es-dur von Joseph Martin Kraus, wiedergegeben nach der ebenso deutlichen wie schönen Eigenschrift des Komponisten. Kraus ist eine interessante, aber zugleich komplizierte Figur, Literat und Musiker, in Mannheim erzogen, dem Göttinger Hainbund verbunden und dem Sturm und Drang nahestehend, was ihn ebenso geprägt hat wie seine Begeisterung für Gluck und seine Tätigkeit im Stockholm Gustavs III. Von Kraus' Symphonien ist die bedeutende in c-moll aus dem Jahre 1783 die bekannteste. In modernen Ausgaben sind heute allerdings auch andere zugänglich (die Trauersymphonie für Gustav III. erscheint demnächst in *Monumenta Musicae Svecicae*). Es ist aber auf jeden Fall wertvoll, ein Werk aus seiner Reifezeit – die in der Ausgabe genannte Entstehungszeit 1782–1786 ist allerdings rein hypothetisch und nicht zu präzisieren – in autographischer Gestalt studieren zu können.

Die Editionsreihe vereinigt einfache Ausstattung mit typographischer Sorgfalt und Geschmack. Ob und in welcher Form sie weitergeführt werden wird, ist im Augenblick unklar. Nicht ausgeschlossen ist, daß dies in Zusammenarbeit mit der schwedischen Musikwissenschaft geschehen wird. Dies würde bedeuten, daß sich in Werkauswahl und Art der Herausgabe auch wissen-

schaftliche Gesichtspunkte geltend machen können, und zugleich, daß eine verdienstliche private Initiative die Unterstützung erhält, die ihr zukommt.

Hans Eppstein, Stocksund

ANTONIO CESTI: Orontea. Edited by William HOLMES. Wellesley: Wellesley College 1973. XVII u. 274 S. (The Wellesley Edition. No. 11.)

Die vollständige Partiturausgabe einer Oper des 17. Jahrhunderts ist eine so große Notwendigkeit, daß sie in jedem Fall begrüßt werden muß. Es handelt sich um die erste Oper des Antonio Cesti, die 1649 in Venedig zur ersten Aufführung kam und welcher 22 weitere Einstudierungen an anderen Bühnen bis zum Jahre 1686 folgten, wie aus erhaltenen Libretti zu entnehmen ist. Es handelt sich also um eine der meistgespielten Opern jener Zeit, deren Partitur erst im Jahre 1953 durch Nino Pirrotta wieder aufgefunden wurde, und zwar in drei verschiedenen Exemplaren in Rom, während eine vierte Fassung in Cambridge durch Owen Jander nachgewiesen wurde. Diese Tatsache läßt hoffen, daß vielleicht noch manche andere bedeutende Oper jener Zeit aus unbekanntem Quellen auftaucht, was angesichts der großen Unkenntnis der Opern des 17. Jahrhunderts zu begrüßen wäre. Der Verfasser hat sich in der *Introduction* sehr kurz gefaßt, da er in zwei anderen Aufsätzen über Quellen und Stil der *Orontea* berichtet hat, und zwar *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Orontea*, in: *New looks at Italian Opera, Essays in Honor of Donald J. Grout*, ed. by William W. Austin, Ithaca N. Y. 1968, S. 108-132 und *Comedy-Opera-Comic Opera*, in: *Analecta Musicologica V*, 1968, S. 92-103.

Orontea war eines der vier Opernlibretti, welche der bekannte italienische Komödiendichter Giacinto Andrea Cicognini verfaßte, er übernahm aus dem spanischen Theater seiner Zeit die dramatischen Intrigen, die enge Verbindung ernster und komischer Szenen sowie viele sprachliche Einzelheiten, wie z. B. die blitzschnell wechselnden Dialoge. Die Beurteilung Cicogninis durch das klassizistisch eingestellte 18. Jahrhundert war falsch und ungerecht, so daß sein Bild immer wieder revidiert werden muß. Dies betrifft auch

die gesamte ihm folgende venezianische Oper des 17. Jahrhunderts. Cicognini trennte viel stärker als Monteverdi Rezitativ und Arie, gab den Hauptpersonen oft kurze liedartige Arien und stellte höfische und volkstümliche Personen auf gleiche Stufe, was die Musik betrifft. Zu den Eigenarten dieser Operndramaturgie gehörte auch die gehäufte Anwendung überraschender und wunderbarer Elemente sowie eine auf das höchste gesteigerte Affektdarstellung, Dinge, die allem Klassizismus diametral entgegengesetzt waren.

Orontea ist eine ägyptische Königin, die sich überraschend in einen bürgerlichen Maler verliebt, der als Flüchtling an ihren Hof kommt. Alle Standesunterschiede beiseite setzend will sie ihn sofort zu ihrem Gemahl, zum König von Ägypten machen, was eine Fülle dramatischer Verwicklungen und Verzweigungen hervorruft, die bis an die Grenze des Tragischen gehen. Wenn der Verfasser *Orontea* als romantische Komödie bezeichnet (*a true comedy in the sense that humor is generated not merely through satirizing mythological personages, ridiculing humble peasants, introducing pure farce, or creating laughter at the expense of someone's comfort, but by presenting a romantic situation in which the characters through their actions and reactions, which are eminently human reactions, evoke a pleasant, jovial – not a malicious – laughter from the spectator*), so kann man das in einem übertragenen Sinn akzeptieren, es handelt sich eher um den Stil des Manierismus, der nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in Literatur und Theater, speziell in der Oper des 17. Jahrhunderts einen prägnanten Ausdruck gefunden hat. Cicognini brachte diesen Stil auch in seinem gleichzeitig entstandenen Libretto *Il Giasone* (Venedig 1649) zur Anwendung, zu welchem Francesco Cavalli die Musik schrieb. Dem Verfasser ist wohl mein Buch *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Berlin 1937) nicht bekannt gewesen, in welchem ich Ähnliches nachweisen konnte. In *Orontea* gibt es zwei komische Personen, die zwar mit der Haupthandlung verbunden sind, die aber auch völlig losgelöste groteske Szenen haben: Der dauernd betrunkene Diener Gelone sowie die von einem Tenor gesungene Amme Aristeia. Die Hauptpersonen haben ebenfalls groteske Szenen erhalten, so wenn die Königin *Orontea* die als Mann verkleidete *Gia-*

cinta mit ihrem Szepter verprügelt (II, 4) oder wenn sie die Pinsel des Malers Alidoro wütend auf den Boden wirft, weil dieser eine andere porträtiert – eine reizende Malszene (II, 13). Gemeinsam ist allen Personen dieser Oper die Maßlosigkeit des Liebestriebs, die im Prolog durch Amore und Filosofia als Thema aufgestellt wird: Diese beiden wollen die Menschen prüfen, was stärker ist, der Trieb oder dessen Beherrschung. Als Vertreter der Filosofia tritt in der Oper der Hofphilosoph Creonte auf, ein Verwandter des Seneca aus Monteverdis *Incoronazione di Poppea*. Creonte versucht, Orontea zu Vernunft und Maß zu bewegen, was ihm restlos mißlingt, er kann aber zuletzt die adlige Herkunft des Malers mit Hilfe eines Medaillons nachweisen, so daß die Königin ihn heiraten kann und es zu einem happy end kommt. Die Handlung ist äußerst kompliziert, so daß sie nicht mit wenigen Worten wiedergegeben werden kann. Der Verfasser hat den Verlauf der Handlung in seiner Einleitung Szene für Szene angegeben, in der Partitur jedoch die Szenenangaben der Libretti nicht abgedruckt, so daß man sich manches auf Grund der gesungenen Worte zusammensuchen muß.

Orontea hat ihre moderne Bühnenwirksamkeit durch zwei Aufführungen in der Cornell University 1968 sowie in der University of California in Los Angeles 1972 beweisen können, an denen der Verfasser praktisch beteiligt war. Über die Musik des Werkes hat er sehr wenig Angaben gemacht, was angesichts der vielen Neuerungen derselben etwas zu bedauern ist. Wichtig ist sein Hinweis, daß Cesti vieles in seinen vorher veröffentlichten Kantaten vorausnahm, von denen ebenfalls eine Auswahl in einem Neudruck vorgelegt wurde. Im einzelnen mögen zwei Dinge erwähnt werden, die man auch anders hätte lösen können. Das eine betrifft die Setzung der Vorzeichen in den Arien, die der Verfasser genau nach dem Original gab, statt sie in der gewohnten Weise zu vereinheitlichen, so daß er alle Vorzeichen in jedem Takt von neuem vorschreiben mußte, etwa in der *A-dur-Arie* der Orontea „*Adorisi sempre*“, S. 102-106. Das zweite betrifft das Strophenprinzip mancher Arie, wenn die zweite Strophe notengetreu der Musik der ersten Strophe entspricht, wie in der Arie der Aristeia II, 6 „*S'amor insolente*“, hätte man den Text der zweiten Strophe unter den der ersten setzen können, um Platz zu

sparen. Erwähnt seien die *Performance Notes*, welche den Verfasser als guten Kenner der Aufführungspraxis zeigen. Alles in allem eine sehr verdienstvolle Neuausgabe, der man manche Fortsetzung mit Opern jenes Jahrhunderts wünscht.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV. Band 11: Orlando Paladino, Dramma eroicomico 1782. Libretto von Nunziato PORTA. Hrsg. von Karl GEIRINGER. Erster (Zweiter) Halbband. München: G. Henle Verlag 1972 (1973). XI, 410 S. Dazu: Kritischer Bericht. München 1973. 63 S.*

Bis weit in unser Jahrhundert hinein war Joseph Haydn als Opernkomponist kaum gekannt und dennoch gering geschätzt. Heutzutage ist nach den Forschungen Wendschuhs, Geiringers und Wirths sein Rang als Dramatiker unbestritten, und Meinungsverschiedenheiten grundsätzlicher Art entzündeten sich allenfalls an der Frage, ob er als Meister der ernsten oder der heiteren Oper Größeres geleistet habe.

Zur Entscheidung dieser Frage trägt seine Oper um Roland, den Gefolgsmann Karls des Großen, wenig bei: sie gehört zu der gemischten Gattung, in der ernste wie heitere Szenen, seriöse wie komische Figuren auftreten, wo Zauberspuk und Ritterwesen mal ans Romantische streifen, mal Anlaß zum komischen Bramarbasieren renommierender Knappen oder zum Schwerterklirren finsterner Helden sind, die sich rühmen, Riesen und gausliche Ungeheuer wie Bisquitplätzchen zu zerbröseln. Aber auch in den ernsthaften Nummern weiß man nie ganz genau, wie ernst sie zu nehmen sind; und wer in des rasenden Rolands drei großen Szenen beim *Accompagnato* sich des parodierenden Witzes freute, wird bei der anschließenden Arie vielleicht wieder unsicher: so fein hält Haydn in seiner geistvollen Musik alles in der Schwebe.

Diese Gattung des „*Dramma eroicomico*“ konnte sich nicht lange halten; jedenfalls spottet E. T. A. Hoffmann schon 1813 über die „so genannten heroisch-komischen Opern . . ., in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahren Heroismus über alles hinwegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern“ (Der

Dichter und der Komponist). Allzu viel poetisches Feingefühl brauchte der Librettist, um Ernstes und Komisches zur Einheit zu verschmelzen, allzu wenige Komponisten gab es wie Haydn, die scheinbare Naivität mit musikalischer Intelligenz zu paaren wußten – und hätte es sie gegeben, wer weiß, ob das Publikum so sublimen Gebilde zu schätzen gewußt hätte? Immerhin war dem *Orlando Paladino* zu Haydns Lebzeiten ein gewaltiger Erfolg beschieden. Im ganzen deutschen Sprachraum – der Herausgeber berichtet darüber im Vorwort – verbreitete er sich in Übersetzungen, an denen auch Haydn Anteil nahm; selbst in St. Petersburg wurde das Stück noch 1813 auf deutsch gegeben, und Simrock und Götz druckten deutsche Klavierauszüge. (Mancher Benutzer wird vielleicht die Zusammenstellung der Korrekturen, die Haydn an einzelnen Stellen der Mannheimer Übersetzung seiner Oper vorgenommen hat, für sinnlos halten, weil nicht zugleich die Übersetzung selbst mitgeteilt wurde. Die Korrekturen Haydns, die der Herausgeber im Anhang des Kritischen Berichts zusammenstellt, sind jedoch in sich wertvoll als belehrendes Beispiel für die Frage, ob bei einer Übersetzung die Notenwerte des Originals den Vorrang haben sollen, oder die richtige Deklamation des neuen Textes.)

Das Libretto von Nunziato Porta geht letztlich – wie so manche andere ernste, halbernstere oder komische Oper – auf Ariosts *Orlando furioso* zurück. Geiringer vermag als unmittlaren Vorläufer das vom älteren Guglielmi vertonte Libretto *Le pazzie d'Orlando* (London 1771) von C. F. Badini namhaft zu machen, eine durch und durch komische Oper, die von N. Porta für eine Prager Aufführung (1775) bearbeitet wurde. Hierbei wurden Medoro und Angelica zu parti serie umgeformt, und der Anteil der Zauberin Alcina an der Handlung beträchtlich zurückgedrängt. Diese Prager Fassung wurde 1777 auch in Wien gespielt und sollte, wie Geiringer vermutet, möglicherweise für das Schloßtheater in Esterházy übernommen werden. Man entschloß sich dann aber, das Buch nach einigen Veränderungen, die aber die Grundgestalt des Librettos nicht antasteten, von Haydn neu komponieren zu lassen.

Dem Herausgeber, der eine überaus sorgfältige Revision des Werkes vorgelegt hat, standen gute Quellen zur Verfügung. Neben

dem Autograph haben sich auch die meisten Vokalstimmen der ersten Aufführung erhalten, die am Nikolaustag des Jahres 1782 unter Haydns Leitung stattfand. Daneben gibt es fünf Quellen zu einzelnen Nummern aus Haydns Umkreis und über 50 sekundäre und tertiäre Quellen, zwei davon mit Korrekturen Haydns, darunter 23 Aufzeichnungen des vollständigen Werks. Zur Textlegung dienten nur das Autograph und die Originalstimmen. Einige der Nebenquellen boten Anregungen zu Konjekturen; wichtig waren sie insbesondere zur Ausfüllung einer Lücke des Autographs, die drei Lagen des zweiten Akts umfaßt. Dieses verlorene Faszikel enthielt das Duett Nr. 32 sowie den Schluß der vorhergehenden Nummer samt folgendem Rezitativ und den Anfang der anschließenden Arie. Just dieses Duett wurde in die Londoner Aufführung des *Burbero di buon cuore* von V. Martin y Soler eingelegt, der ebenso wie Haydn 1794/95 für die Opera concerts engagiert war. Geiringer vermutet, daß bei dieser Gelegenheit die betreffenden Lagen kurzerhand aus dem Original-Manuskript entfernt wurden. Haydns Duett wurde als Einlegestück für Martins Oper von dessen Librettisten L. da Ponte neu textiert. Es ist dankenswert, daß dieser Text ebenfalls mitgeteilt wird; warum dies aber nicht im Kritischen Bericht geschieht, ist unverständlich; er erscheint vielmehr kleingedruckt zusammen mit den Namen der betreffenden Personen aus Martins Oper (Angelica und Terramondo) an Ort und Stelle der Partitur unter dem Originaltext. Daß irgendein unverständiger Regisseur deshalb die Angelica des *Orlando* eine Szene früher auf die Bühne holen und dieses Duett mitsingen lassen werde, ist nicht zu befürchten, wohl aber könnte man da Pontes Worte als Alternativ-Text auffassen. Davor sei gewarnt: sie passen in den Zusammenhang der Oper Haydns ganz und gar nicht.

Dieser Mißgriff ist gewiß nicht dem Herausgeber anzulasten; er dürfte vielmehr dem Prinzip der Editionsleitung zuzuschreiben sein, so weit wie möglich den Kritischen Bericht auf Kosten der Partitur zu entlasten. Über die daraus folgenden Eigenheiten der Textgestaltung in der Haydn-Ausgabe ist in dieser Zeitschrift wiederholt geklagt worden (vgl. Mf 20, 480 f., 24, 358 f., 26, 286 f.); hier also dazu kein Wort weiter. Bei so günstiger Quellenlage sind ja auch die runden

Klammern sehr selten, und mit den eckigen und Winkelklammern wird bei dem hervorragenden Notenstich das willige Auge leicht fertig. Auch wäre es ja in der Tat unbillig zu verlangen, eine Editionsleitung solle auf halbem Wege ihre wohlwogeneren Grundsatz-Entscheidungen wieder umstoßen. In Details aber war das Haydn-Institut stets flexibel; daher sei der Wunsch wiederholt, man möge im Lesarten-Verzeichnis des Kritischen Berichts die angezogenen Textstellen zusammen mit den betreffenden Seitenzahlen der Partitur zitieren. Dies würde die Benutzung des Apparats sehr erleichtern, zumal in den Partituren außer dem ersten Vorsatz jeder Nummer kein Hinweis auf die singenden Personen – etwa in Form eines abgekürzten Vorsatzes vor jeder Zeile – zu finden ist. Wer dies für unnötig hält, weil in wenigen Jahren jeder Opernfreund jede beliebig aufgeschlagene Partiturseite Haydns so sicher wird identifizieren können, als handle es sich um *Don Giovanni*, wird vermutlich Recht behalten – vorausgesetzt, daß bald Klavierauszüge und Stimmen auf dem Markt erscheinen, und sei es auch nur als Leihmaterial. Denn ohne Aufführungen ist dem Opernkomponisten Haydn nur halb Genüge getan. Gerhard Allroggen, Bochum

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK:
Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 26: La corona. Azione teatrale in einem Akt von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel usw.: Bärenreiter 1974, XVI, 167 S.

Drei Jahre nach der Wiener Uraufführung seiner Oper *Orfeo ed Euridice* schrieb Christoph Willibald Gluck im Auftrag des kaiserlichen Hofes die azione teatrale *La corona*. Es war seine letzte Komposition auf ein Libretto des kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio, des bedeutendsten Operntextdichters seiner Zeit. Gedacht war das Bühnenwerk für den 4. Oktober 1765, den Namenstag des Kaisers. Zu einer Aufführung ist es indessen nicht gekommen, denn Franz I., Gemahl der Kaiserin Maria Theresia, war am 18. August zu Innsbruck gestorben. Die Hoftrauer verbot das theatrale Ereignis: *La corona* ist bis heute nicht auf der Bühne dargestellt worden. Das

kleine Huldigungswerk, ein Einakter, ist mit vier Sopranpartien als einzigen Solostimmen ausgestattet. Sie sollten von vier Erzherzoginnen gesungen werden. Ein Kompliment den kaiserlichen Damen, denn von den Singstimmen wird bis in die hohen Koloraturen und auch in der Bewährung innerhalb des Ensemblegesangs einiges verlangt. In den stellenweise etwas weitschweifigen Rezitativen zeigt sich Gluck als Meister der Rhetorik. Neben den Sopranistinnen, von denen eine eine Männerrolle verkörpert, gibt es einige nicht singende Begleitpersonen sowie einen Jägerchor, der szenisch nicht in Erscheinung tritt. Das Ganze ist ein ungemein liebenswürdiges Werk ohne Probleme. Es gehört in die große Reihe der Huldigungen und Serenaden opernhafte Gepräges, die für den Tagesbedarf gedacht waren. Auch der berühmte Gluck verstand sich auf diese Kunst. Er „konnte sich noch sehr gut auf dem Parkett der alten Konvention bewegen, . . . desto besser, je weniger ihm die betreffenden Werke dramatisch am Herzen lagen“ (A. A. Abert, *Chr. W. Gluck*, München 1959, S. 150 f.). Der *Orfeo*, als Reform-Oper musikgeschichtlich bekannt, und die Opéra comique *La Rencontre imprévue* („Die Pilger von Mekka“), 1764 als letzte der Wiener französischen Opern des Meisters komponiert, sind sowohl historisch als auch künstlerisch bedeutender. *La corona* ist im Aufbau einfach und übersichtlich. Den acht kurzen Szenen geht eine umfangreiche Sinfonia *D-dur* voraus. Bemerkenswert ist der Mittelteil dieses traditionell gebauten Stückes, ein Trio in *d-moll* aus zwei Violinen und Viola zu harmonischen Einwüfen der Holzbläser, eine Technik, die man zuweilen auch bei Joseph Haydn antrifft. Die Instrumentation der ganzen Oper bleibt durchsichtig. Die Blasinstrumente, je zwei Oboen, Fagotte und Hörner, treten in einigen Arien solistisch hervor. Durchweg herrscht die homophone Schreibart vor, die Melodik ist sangbar und zeigt gelegentlich volkstümliche Elemente, wie sie einerseits aus der italienischen Oper, andererseits aus der jungen deutschen Symphonik überliefert sind. Es ist nicht einzusehen, warum *La corona* nicht aufgeführt werden sollte. Auch wenn diese kleine italienische Oper nicht zu Glucks großen Schöpfungen zählt, darf man sie nicht vergessen. Der Charme des bayerischen Chevaliers, dessen Einfluß auf Mozart und

insbesondere auf Haydn immer noch nicht genügend erforscht ist, durchflutet die leicht gefügte Partitur. Die Ausgabe ist übersichtlich gestochen. In dem ausführlichen Vorwort berichtet Gerhard Croll über die Entstehungsgeschichte und die traurigen Umstände der Nichtpremiere. Abbildungen der schwungvollen Handschrift Metastasios, Notenbeispiele aus zeitgenössischen Kopien – Glucks Originalpartitur ist nicht erhalten – und ein Szenenbild aus der 1782 in Paris erschienenen Ausgabe der Dichtungen Metastasios sind eine lebendige Einführung in Glucks bis heute fast unbekannt gebliebene Oper. Der ausführliche kritische Bericht bestätigt die mühevollen Arbeit an der Herstellung der glaubwürdigen Fassung eines gleichsam absichtslos wirkenden Meisterwerkes.

Helmut Wirth, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte. Hrsg. von Werner NEUMANN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974. 512 S.

ILSE SUSANNE BAIERLE-STARAL: Die Klavierwerke von Johann Christian Bach. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1974. 328 S. (Dissertationen der Universität Graz. 24.)

FRIEDRICH BASER: Große Musiker in Baden-Baden. Tutzing: Hans Schneider 1973. 237 S., 6 Taf.

Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Berlin: Verlag Merseburger 1975. 344 S. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 2.)

Beiträge 1974/75. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Rudolf KLEIN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). 87 S.

Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 7: Musikperiodika-Zeitschriften-Jahrbücher-Almanache. Bestandsverzeichnis. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1974. 147 S.

Klaus BLUM: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung. Veröffentlicht anlässlich des 150. Jubiläums der Zusammenarbeit zwischen Philharmonischer Gesellschaft und Philharmonischem Staatsorchester. Tutzing: Hans Schneider 1975. 685 S.

PIERRE BOULEZ: Anhaltspunkte. Essays. Aus dem Französischen übertragen von Josef HÄUSLER. Stuttgart-Zürich: Belsar Verlag (1975). 415 S.

FERRUCCIO BUSONI: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold SCHÖNBERG und einem Nachwort von H. H. STUCKENSCHMIDT. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1974). 84 S.

CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG: 1971/72/73 supplement to international jazz bibliography. Selective bibliography of some jazz background literature. Bibliography of two subjects previously excluded. Graz: Univeral Edition 1975. IX, 246 S. (Beiträge zur Jazzforschung. 6.)

Das Chorwerk. 125: Madrigali a diversi Linguaggi von Luca Marenzio-Orazio Vecchi, Johann Eccard und Michele Varotto. Hrsg. von Warren KIRKENDALE. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1975). XVII, 38 S.

SAMUEL CLARO: Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile. Santiago de Chile 1974. VII, 67 S.

FULVIA CONTER: La Musica da Camera di Ferdinando Gasparo Turrini detto Bertoni. Prefazione di Giovanni UGOLINI. Brescia: Ateneo 1975. 145 S.

HANS CURJEL: Experiment Krolloper 1927-1931. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Eigel KRUTTGE. München: Prestel-Verlag (1975). 504 S., 11 Abb. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 7.)

HERMANN DECHANT: E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora“. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. XVI, 294 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.)

CHRISTIAN ERBACH: Acht Motetten. Hrsg. von William K. HALDEMAN. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1974). VIII, 35 S. (Das Chorwerk. 117.)

Les Fêtes de la Renaissance. III. Quatrième Colloque International d'Études Hu-

manistes, Tours, 10-22 Juillet 1972. Réunies et présentées par Jean JACQUOT et Elie KONIGSON. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1975. 661 S., 51 Taf.

Auß Glareani Musick ein vßzug. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe Basel 1559. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975.

SIEGFRIED GOSLICH: Die deutsche romantische Oper. Tutzing: Hans Schneider 1975. 460 S., 25 Taf.

WALTER F. HINDERMANN: Die nachösterreichlichen Kantaten des Bachschen Choral-kantaten-Jahrgangs. Versuch einer Genesisdeutung mit synoptischen Tabellen und vergleichenden Notenbeispielen. Hofheim am Taunus: Verlag Friedrich Hofmeister (1975). XV, 141 S.

FELIX HOERBURGER: Studien zur Musik in Nepal. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 147 S., 22 Taf., 1 Schallpl. (Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde. Band 2.)

Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana. Catalogo della Mostra a cura di Franco MANCINI, Maria Teresa MURARO, Elena POVOLEDO. (Venezia:) Neri Pozza Editore 1975. 188 S., 81 Abb. (Fondazione Giorgio Cini. Centro di Cultura e Civiltà. Cataloghi di Mostre. 37.)

MARCO ANTONIO INGEGNERI: Sieben Madrigale. Hrsg. von Barton HUDSON. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1974). VI, 30 S. (Das Chorwerk. 115.)

Jazzforschung/Jazz research. 5. Graz: Universal Edition 1973. 206 S.

WILHELM JERGER: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 39.)

EKKEHARD JOST: Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 256 S.

JOACHIM KAISER: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten. Frankfurt

a. M.: S. Fischer Verlag GmbH (1975). 661 S.

ISTVÁN KARDOS: Die klassische Sonatenform in Liszt's H-moll Sonate. Berlin: F. W. Peters Verlag 1972. 12 S., 4 Taf.

REINER KLUGE: Faktorenanalytische Typenbestimmung an Volksliedmelodien. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1974). 327 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 6.)

K. J. KUTSCH-LEO RIEMENS: Unvergängliche Stimmen. Sängerlexikon. Bern und München: Francke Verlag (1975). 731 S.

HEINZ LOHMANN: Handbuch der Orgelliteratur. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. XVI, 206 S.

FRIEDRICH WILHELM MARPURG: Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, und den berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet. Berlin 1763. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1763. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. (12), 171 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik: Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

JOHANN MATTHESON. Philologisches Tresepiel. Hamburg 1752. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1752. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. (32), 133, (10) S. (Auslieferung für die Bundesrepublik: Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

KATHI MEYER-BAER: Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik. Zweite Auflage mit einer Notenbeilage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. (VIII), 267 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 5.)

DONALD MITCHELL: Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries. London: Faber and Faber (1975). 461 S.

EDWARD B. MOOGK: Roll Back the Years. History of Canadian Recorded sound and its Legacy. Genesis to 1930. Ottawa: National Library of Canada 1975. XII, 443 S., 1 Platte.

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexikon. Chemnitz 1749. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1749. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. 431 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik: Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

Oeuvres d'Albert de Rippe. II. Motets-Chansons (première partie). Édition, Transcription et Etude Critique par Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1974. XXVI, 187 S. (Corpus de Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

CARL ORFF: Lehrjahre bei den Alten Meistern. Tutzing: Hans Schneider 1975. 216 S., (I), XXIII Taf. (Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. II.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 11: Messen 56-63. Hrsg. von Siegfried HERMELINK. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXXI, 280 S.

Répertoire de Manuscrits Médiévaux, contenant des Notations Musicales. Sous la direction de Solange CORBIN. III: Bibliothèques Parisiennes Arsenal, Nationale (Musique), Universitaire, École des Beaux-Arts et Fonds Privés par Madeleine BERNARD. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1974. 246 S., LII Taf.

Eustachio Romano: Musica Duorum. Rome, 1521. Edited from the Literary Estate of Hans T. David by Howard Mayer BROWN and Edward E. LOWINSKY. Chicago-London: The University of Chicago Press (1975). XVIII, 179 und (II) S. (Monuments of Renaissance Music. Vol. VI.)

ALESSANDRO SCARLATTI: Marco Attilio Regolo. Edited by Joscelyn GODWIN. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1975. XI, 261 S. (The Operas of Alessandro Scarlatti. Volume II. - Harvard Publications in Music. 7.)

ALBERT SEAY: Music in the Medieval World. Second Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1975). IX, 182 S. (Prentice Hall History of Music Series, ohne Bandzählung.)

Sohlmans Musiklexikon. Band 2: Campora-Fue. Stockholm: Sohlmans Förlag AB (1975). 704 S.

DANIEL SPEER: Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt. Faksimile-Nachdruck. Leipzig: Edition Peters 1974. (VI), 290, 143, XIII S. (Peters Reprints, ohne Bandzählung.)

Spettacolo e musica nella Firenze Medicea. Documenti e restituzioni 1: Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi. Firenze Palazzo Medici Riccardi Museo Medicea 31 maggio/ 31 ottobre 1975. Catalogo a cura di Mario FABBRI, Elvira Garbero ZORZI, Anna Maria Petrioli TOFANI. (Milano:) Electa Editrice (1975). 171 S., zahlreiche Abb.

BERND SULZMANN: Die Orgelbauerfamilie Martin in Waldkirch im Breisgau. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. XVI, 235 S., 64 Abb.

BRUNO STÄBLEIN: Schriftbild der Einstimmigen Musik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1975). 260 S. (Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 4.)

HABIB HASSAN TOUMA: Die Musik der Araber. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 190 S., 38 Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 37.)

Mitteilungen

Dr. K. J. Laurence FEININGER, Trient, ist am 7. Januar 1976 im Alter von 66 Jahren verstorben.

Professor Dr. Paul MIES, Köln, ist im Alter von 86 Jahren verstorben.

Prof. Dr. phil. habil. Hermann MATZKE, Konstanz, verstarb nach kurzer schwerer Krankheit am 22. Mai 1976 im 86. Lebensjahr. Sein Studium der Musikwissenschaft betrieb er an den Universitäten Breslau, Berlin sowie Bern und promovierte 1920 an der Universität Mainz mit einer Arbeit über *Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesangs*. Im Jahre 1924

erhielt er einen Lehrauftrag an der TH Breslau als Lektor und Leiter des Collegium musicum, erwarb 1930 die *venia legendi* und wurde 1938 zum Professor ernannt.

Matzke war 1925–1928 Herausgeber der Schlesischen Monatshefte *Taghorn* und führte von 1934–1943 die von Paul de Wit 1880 mit O. Laffert begründete „Zeitschrift für Musikinstrumentenbau“ (ab 1946 als „Musikinstrumentenbau-Zeitschrift“) fort. Von seinen Buchveröffentlichungen seien u. a. genannt: *Musikökonomik und Musikpolitik* (1927), *Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft* (1928), *Grundzüge einer Musikalischen Technologie* (1931), *Unser technisches Wissen von der Musik* (1949), *Musikgeschichte der Welt im Überblick* (1949) und daneben über 700 Abhandlungen und Musikkritiken. Auch mit Kompositionen (op. 1 bis 12), die meisten aufgeführt, trat Matzke hervor. Seine großen Verdienste um die deutsche Musikkultur, insbesondere als Nestor der Musikinstrumentenforschung, fanden die krönende Anerkennung durch die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes I. Klasse aus Anlaß seines 85. Geburtstages.
Leopold Vorreiter

Prof. Dr. Rudolf STEGLICH, Erlangen, ist am 8. Juli 1976 im Alter von 90 Jahren verstorben.

Professor Dr. Walter H. RUBSAMEN, Los Angeles, feierte am 21. Juli 1976 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Eric WERNER, New York, feierte am 1. August 1976 seinen 75. Geburtstag.

Vladimir FEDOROV, Paris, feierte am 18. August seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmut FEDERHOFER, Mainz, feierte am 6. August 1976 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmuth OSTHOFF, Frankfurt a. M., feierte am 13. August 1976 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Karl LAUX, Dresden, feiert am 26. August 1976 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Paul Henry LANG, Chappaqua N. Y., feiert am 28. August 1976 seinen 75. Geburtstag.

Frau Professor Dr. Anna Amalie ABERT, Kiel, feiert am 19. September 1976 ihren 70. Geburtstag.

Dr. Martin GECK, Dortmund, wurde mit Wirkung vom 8. Juni 1976 als ordentlicher Professor im Fach Musik und ihre Didaktik – Schwerpunkt Systematische Musikwissenschaft – an die Pädagogische Hochschule Dortmund berufen.

Dr. Vladimir KARBUSICKÝ, Köln, hat einen Ruf als Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg angenommen.

Dr. Martin STAEHELIN, bisher Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Zürich, neuerdings Editionsleiter am Beethoven-Archiv Bonn, hat sich am 14. Juni 1976 mit einer Antrittsvorlesung über das Thema *Mozart und Raffael. Zum Mozartbild des 19. Jahrhunderts* an die Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn umhabilitiert.

Dr. Georg FEDER, Köln, ist am 28. Mai 1976 von seinem Amt als Schriftführer der Gesellschaft für Musikforschung zurückgetreten.

Professor Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Münster, wurde zum ordentlichen Mitglied der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Düsseldorf gewählt.

Professor Dr. Lars Ulrich ABRAHAM, Rektor der Musikhochschule Freiburg i. Br., ist am 4. April 1976 wegen der ungesicherten Finanzlage der Musikhochschule von seinem Amt zurückgetreten.

Professor Dr. Bruno STÄBLEIN, Erlangen, wurde von der 1975 in Rom gegründeten Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano zum Ehrenmitglied ernannt.

Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, wurde am 25. Oktober 1975 zum Mitglied der Accademia Filarmonica di Bologna ernannt.

Zum 1. April 1976 wurde Martin BEHRMANN zum Direktor der Berliner Kirchenmusikschule berufen. Er tritt damit die Nachfolge von Heinz Werner Zimmermann an.

Vom 17. bis 19. August 1976 findet in Bregenz ein Symposium *Johann Strauss und Jacques Offenbach* statt. Die Leitung hat Univ. Dozent Walter PASS, Wien. Anfragen sind zu richten an das Kongreßbüro der Wiener Medizinischen Akademie, Alserstraße 4, A-1090 Wien.

Das Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet vom 27.-29. November 1976 ein internationales Symposium mit dem Titel *Aspekte des Klavierspiels im 20. Jahrhundert - historischer Wandel und Werk-treue*. Namhafte Pianisten, Musikkritiker und Musikwissenschaftler untersuchen in Workshop-Demonstrationen, Diskussionen und Referaten das Erbe des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung bis zur Gegenwart. Anfragen sind zu richten an das Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Sporgasse 25, A-8010 Graz.

Die Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger (IMHV) hat am 9. April 1976 in Kassel ihre Generalversammlung abgehalten. Dabei konnte festgestellt werden, daß die Zahl der Werkanmeldungen sich weiterhin erhöht hat. Mit der Evangelischen und Katholischen Kirche wurden Pauschalverträge abgeschlossen, so daß die IMHV ab 1976 und zum Teil rückwirkend für das Geschäftsjahr 1975 Ausschüttungen für alle bei der IMHV angemeldeten Werke vornehmen kann, deren Verwendung in den Gottesdiensten beider Kirchen möglich ist.

Um musikwissenschaftlichen Herausgebern die Möglichkeit zu geben, ohne finanzielle Belastung Mitglied der IMHV zu werden, wurde beschlossen, die Herausgeber-Mitglieder der IMHV so lange von Mitgliedsbeiträgen freizustellen, bis beitragsdeckende Erträge aus ihren Werken erzielt werden. Als Ausgleich wurde der Beitrag der Verleger-Mitglieder auf DM 1.50 erhöht.

Anfragen und Anmeldungen sind an den Vorstand der IMHV zu Hd. von Herrn Wolfgang Matthei, Heinrich-Schütz-Allee 35, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, zu richten.

„Kritische Berichte“ zur Neuen Schubert-Ausgabe

Frau Dr. Renata Wagner, Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München,

macht darauf aufmerksam, daß die *Kritischen Berichte* zur Neuen Schubert-Ausgabe auch in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden sind.

Im Zusammenhang mit einer Biographie über Otto Klemperer wäre Frau Lotte Klemperer dankbar, wenn ihr entsprechendes Material (Briefe, Dokumente etc.) überlassen werden könnte. Ihre Anschrift lautet: Reb-wiesstraße 50, CH-8702 Zollikon.

The Committee for the Preparation of the New Josquin Edition has decided to publish Josquin's works in three groups: the Masses, the motets and the secular works. A proposal for ordering the works within these groups has been recently published in *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (TVNM), XXVI/1 (1976). The Committee welcomes comments on and/or corrections to the proposed orderings, as well as any new proposals. Offprints are available from Prof. dr. Willem ELDERS, Coordinator, Committee for the Preparation of the New Josquin Edition, Drift 21, Utrecht (Netherlands).

The Arnold Schoenberg Institute would be pleased to receive information about related materials in library, archival, or private collections. Kindly communicate with Clara Steuermann, Archivist, California State University, 5151 State University Drive, Los Angeles, California 90032.

Jahrestagung 1976 des AMPF

In der Zeit vom 30. April bis 2. Mai 1976 veranstaltete der „Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V.“ (AMPF) seine nicht-öffentliche Jahrestagung (7. Arbeitstagung) in der Pädagogischen Hochschule Rheinland - Abteilung Köln. Im Mittelpunkt der Diskussionen standen die folgenden Einzelberichte über musikpädagogische (schülerbezogene) Forschungsprojekte:

Eberhard STIEFEL, *Förderung der Kreativität im Musikunterricht. Lernpsychologische Grundlagen und musikdidaktische Konsequenzen*; Dörte WIECHELL, *Der Einfluß von Jugendsendungen auf die Bildung des Musikgeschmacks von Schülern (Ergebnisse einer empirischen musiksoziologischen Studie)*; Hans-Christian SCHMIDT, *Untersuchungen zur Rezeption von Musik im Fernsehen*; Harry LIEBERS, *Kontrolle der Hörintensität bei 5-10jährigen Kindern (u. a.:*

Hördauern in Abhängigkeit von Alter, Musikart, Umwelteinflüssen usw.); Hans-Peter REINECKE, *Informationen über Musik in den Massenmedien (Ergebnisse einer Klausurtagung am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz)*; Eberhard KÖTTER, *Zur Prestigesuggestion bei der Beurteilung von Beat-Musik durch Schüler*; Josef ECKARDT, *Das Petitem nach dem Schulmusikunterricht (Ergebnisse einer Umfrage bei Schülern und Eltern im Kölner Raum)*; Peter BRÖMSE, *Zur Situation des gegenwärtigen Musikunterrichts in der Schule (eine empirische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der von den Musiklehrern vertretenen didaktischen Konzeptionen)*.

Eine noch größere Teilnehmerzahl als im Vorjahr sowie die Zunahme der Mitgliederzahl des AMPF deuten darauf hin, daß der Gedanke der wissenschaftlichen Begründung des Musikunterrichts in Fachkreisen aufs Ganze gesehen an Interesse zugenommen hat. Trotz dieser erfreulichen Entwicklung wird der AMPF in Zukunft verstärkt Öffentlichkeitsarbeit leisten. – In der Mitgliederversammlung wurde u. a. über die Schwierigkeiten bei der Finanzierung von Forschungsprojekten gesprochen, über den wünschenswerten Ausbau internationaler Beziehungen (Vergleichende Musikpädagogik) sowie die Dokumentation und Publikation musikpädagogischer Forschungsarbeiten.

Zum neuen Geschäftsführer nach dem Tode von Kurt-Erich Eicke wählte die Versammlung Hans-Christian Schmidt.

Siegmund Helms, Karben

Die Jahrestagung 1976 der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 22. bis 25. September in Räumen der Universität Freiburg/Breisgau statt. Im Mittelpunkt der

Tagung steht ein Symposium: „Aspekte und Methoden der Musikgeschichtsschreibung“ unter Leitung von Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht mit den folgenden Teilnehmern: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Professor Dr. Ludwig Finscher, Professor Dr. Kurt von Fischer, Professor Dr. Hellmut Kühn, Professor Dr. Stephan Kunze, Professor Dr. Zofia Lissa, Professor Dr. Jiří Vyslouzil, Professor Dr. Walter Wiora und Michael Zimmermann. Die Mitgliederversammlung ist für Sonnabend, 25. September, vorgesehen. Den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung ist eine ausführliche Einladung bereits zugegangen. Leser der „Musikforschung“, die an der Tagung interessiert sind, werden gebeten, sich an die Geschäftsstelle der GfM, Heinrich-Schütz-Allee 35, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, zu wenden.

„Musik und documenta '77, Musik der siebziger Jahre – Werk und Prozeß“ ist das Thema der Kasseler Musiktage 1977 (17. bis 25. September), die im Jahr der documenta 6 mit der 7. Woche für geistliche Musik der Gegenwart „neue musik in der kirche“ ausnahmsweise vereinigt werden. Die Veranstalter, der Internationale Arbeitskreis für Musik und die Kantorei an St. Martin in Kassel, planen u. a. audiovisuelle workshops, Studios, Konzerte, Seminare und eine „Kaskadenmusik“ im Park Wilhelmshöhe. Der Prospekt mit dem endgültigen Programm wird etwa im April 1977 vorliegen und kann dann bei der Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, angefordert werden. – Außerdem veranstaltet die Kantorei an St. Martin in Kassel vom 9. bis 24. Juli documenta-Konzerte in der Martinskirche Kassel. In Werkstattkonzerten mit akustischen und optischen Mitteln wird Musik zwischen Ives und Elektronik unter Leitung von Klaus Martin Ziegler dargestellt.