

Bruno Stäblein (1895–1978)

von Martin Ruhnke, Erlangen

Am 6. März 1978 ist Bruno Stäblein, emeritierter Professor der Musikwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg, nach nur kurzem Krankenhausaufenthalt gestorben, unerwartet für alle, die in den letzten drei Jahren miterlebt hatten, wie er immer wieder schwerste gesundheitliche Beeinträchtigungen ertrug und alle Rückschläge überwand, um sich weiterhin seiner Arbeit widmen zu können.

In seiner Geburtsstadt München hat Bruno Stäblein in den Jahren 1914-1918 eine gründliche musikwissenschaftliche und musikalisch-praktische Ausbildung erhalten. Sein musikwissenschaftliches Studium an der Universität unter Adolf Sandberger und Theodor Kroyer schloß er 1918 ab mit einer ungedruckten Dissertation über *Musique de Joye, Studien zur Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts*. Daneben studierte er an der Akademie der Tonkunst Dirigieren, Komposition, Orgel und Klavier. 1927 legte er außerdem die staatliche Prüfung für das Lehramt Musik an den höheren Lehranstalten ab. So konnte er sich entscheiden, ob er als praktischer Musiker, als Musikpädagoge oder als Musikwissenschaftler tätig werden sollte. Keine dieser Möglichkeiten ließ er ungenutzt. So wirkte er zuerst als Dirigent am Stadttheater Innsbruck und am Landestheater Coburg, dann seit 1929 als Musikpädagoge in Coburg und seit 1931 am Alten Gymnasium in Regensburg. In dieser Stadt, in der Karl Proske seine Kirchenmusikreform durchgeführt und in der Franz Xaver Haberl als Musiker und als Wissenschaftler Maßstäbe gesetzt hatte, fand Bruno Stäblein endgültig den Weg zur Musikwissenschaft. Schon 1932 veröffentlichte er in der Zeitschrift *Musica sacra* einen Aufsatz über die Choralhandschriften der Regensburger Bibliotheken. In sehr kurzer Zeit muß er erkannt haben, daß von den Tausenden von Quellen mittelalterlicher einstimmiger Musik nur ein ganz kleiner Teil bekannt war und welche immensen Aufgaben die Gregorianikforschung noch zu lösen hatte. So machte er sich mit beispielloser Energie und weitschauender Planung daran, die noch unbekanntenen Quellen zu erschließen. Noch als hauptamtlicher Musikpädagoge machte er dafür Reisen in die verschiedensten Länder und nahm in Bibliotheken und Archiven alle einschlägigen Handschriften auf Mikrofilmen auf, um später die Melodien erfassen, ordnen und veröffentlichen zu können. Als ihm 1946 die Leitung des neu gegründeten Regensburger Instituts für Musikforschung übertragen wurde, konnte er sein Mikrofilmarchiv als Grundbestand hier einbringen. In den folgenden Jahren studierte er die Quellen so gründlich, daß er schon bald als der deutsche Gregorianik-Spezialist gelten konnte. Die 59 Artikel, die er für MGG geschrieben hat, würden zusammengefaßt ein nahezu komplettes Gregorianik-Kompendium abgeben. Im *Lexikon für Theologie und Kirche* stammen 35 Artikel aus seiner Feder.

Nachdem Bruno Stäblein sich 1946 an der Universität Erlangen mit einer Arbeit über *Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* habilitiert hatte, wurde er 1956 auf den Erlanger Lehrstuhl für Musikwissenschaft berufen. Er konnte jetzt das Filmarchiv weiter ausbauen zu einer der Zentralstellen für musikalische Mittelal-

terforschung, die auch von vielen ausländischen Fachkollegen aufgesucht und konsultiert wird. Einer Reihe von Schülern bot die Quellensammlung die Grundlage für Dissertationen. Aber nicht nur archivieren wollte Bruno Stäblein die unzähligen unbekannteren Melodien, die in den Handschriften überliefert sind, sondern er setzte mit der Reihe *Monumenta monodica medii aevi* auch ihre Edition ins Werk. 5 Bände dieser Reihe sind bisher erschienen.

Einen Überblick über seine wissenschaftlichen Publikationen, die bis 1967 erschienen waren, bietet die Bibliographie, die der ihm zu seinem 70. Geburtstag überreichten Festschrift beigelegt ist; 37 Musikforscher aus 11 Ländern hatten ihre Beiträge zu der Festschrift beigelegt. Von den Publikationen aus den letzten zehn Jahren wären vor allem zu nennen der Band *Schriftbild der einstimmigen Musik* in der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* (III/4, Leipzig 1975), in dem nicht nur Beispielmateriale zur Geschichte der Notation zusammengestellt ist, sondern die gesamte Entwicklung der mittelalterlichen geistlichen und weltlichen einstimmigen Musik dargestellt wird, und zum anderen die umfangreiche Einleitung zum Band II der *Monumenta monodica medii aevi*; hier hat Bruno Stäblein noch einmal seine Thesen zur Entstehung des gregorianischen Chorals und zur altrömischen Liturgie dargelegt und untermauert, mit denen er 1950 auf den Kongressen in Rom und Lüneburg zuerst an die Öffentlichkeit getreten war und die er in späteren Aufsätzen (AfMw 1967 und 1970; Mf 1974) immer wieder verteidigt und ergänzt hatte. Seine letzten Arbeiten, die noch veröffentlicht wurden bzw. werden, beschäftigen sich mit Problemen der Sequenzen und greifen damit ein Thema auf, das ihn jahrzehntelang besonders beschäftigt und fasziniert hat.

Bruno Stäblein hat immer gewußt, daß für eine Realisierung musikwissenschaftlicher Forschungsunternehmen auch mühselige und undankbare organisatorische Arbeit geleistet werden muß. Seit 1953 gehörte er dem Vorstand der Musikgeschichtlichen Kommission an, die das *Erbe deutscher Musik* herausgibt und das Deutsche musikgeschichtliche Archiv Kassel betreut; seit 1967 war er Vorsitzender der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte und wurde zweimal in dieses Amt wiedergewählt. In Anerkennung seiner wissenschaftlichen Verdienste wurde er zum Mitglied der Musikhistorischen Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften und zum Ehrenmitglied der Associazione internazionale di studi del canto gregoriano ernannt.

Sein Lebenswerk wird nicht vergessen werden. Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg wird das Filmarchiv weiter betreuen und nutzbar zu machen versuchen und auch die Edition der *Monumenta monodica* fortführen. Die künftige musikalische Mittelalterforschung wird sich mit den Ergebnissen seiner Forschungsarbeiten weiterhin auseinandersetzen und auf dem, was er erarbeitet hat, aufbauen.

Zur Psychologie des ästhetischen Urteils Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil *

von Peter Faltin, Frankfurt a. M.

1. Das Problem

Gegenstand dieser Untersuchung ist der psychologische Aspekt des ästhetischen Werturteils. Die philosophischen und geschichtlichen Gesichtspunkte dieses uferlosen Problems bleiben im weiteren, soweit das überhaupt möglich ist, ausgeklammert, zumal sie bereits des öfteren diskutiert worden sind¹.

Daß Werturteile unter anderem Produkte subjektiver Aktivität des Menschen sind, war selbst bei Sokrates und Platon, bei denen man immer wieder nach den ersten Argumenten für eine nicht psychologisch fundierte Axiologie sucht, nicht umstritten. Der Jahrhunderte andauernde Streit um die „Objektivität“ oder „Subjektivität“ des Werturteils geht vielmehr darum, ob solche Urteile bloß auf diversen Lustgefühlen gründen, die durch Befriedigung von Bedürfnissen entstehen, oder ob Werturteile von der Beschaffenheit der zu wertenden Objekte bzw. von Kriterien und Normen des Geschmacks abhängen, die weder „subjektiv“ noch „objektiv“, sondern a priori oder „intersubjektiv“ seien.

Der psychologische Aspekt ästhetischer Werturteile, dasjenige also, was im deutschen Sprachgebrauch oft durch den zu engen und nicht wenig paradoxen Ausdruck „Gefühlsurteil“ bezeichnet wird, kann in Anlehnung an Mead² und Morris³ wie folgt beschrieben werden: Infolge einer Konfrontation zwischen ästhetischer Erwartung und erfolgter Wahrnehmung entsteht zwangsläufig eine psychische Reaktion, deren Produkte meßbar sind. Diese Meßwerte werden in der vorliegenden Untersuchung als Kennzeichen des psychologischen Aspekts ästhetischer Urteile aufgefaßt und daraufhin überprüft, inwiefern sie mit der klingenden Struktur der Musik in Zusammenhang stehen. Hingegen werden in diesem Experiment die externen Bedingungen, Interessen und Motive, die das ästhetische Ideal einer Epoche, einer sozialen Schicht oder einer Altersgruppe bilden und die die ästhetischen Normen entscheidend prägen, nicht näher untersucht. Die Tatsache, daß jedes ästhetische Ideal und somit auch jedes ästhetische Urteil durch externe Indikatoren bedingt ist, wird im weiteren als selbstverständlich vorausgesetzt. Es wird aber davon ausgegangen, daß die Bedingungen für die Existenz einer Sache nicht mit der Sache selbst zu verwechseln sind: das ästhetische Urteil, so sehr es auch als Teil eines ästhetischen

* Diese Untersuchung bildet einen Teil des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen Forschungsprojektes „Einfluß musikalischer, verbaler und non-verbaler Information auf das Erleben von Musik“. Der DFG sei für die Unterstützung dieses Vorhabens an dieser Stelle gedankt.

¹ Vgl. C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970.

² G. H. Mead, *The Philosophy of the Act*, Chicago 1938.

³ Ch. W. Morris, *Esthetics and the Theory of Signs*, in: *Journal of Unified Science* 8 (1939), S. 157 ff.; deutsch in: ders., *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972, S. 91 ff.

Ideals geschichtlich, geographisch und sozio-kulturell determiniert ist, ist nicht identisch mit diesen seinen Voraussetzungen, weil es in erster Linie immer mit der Sache zusammenhängt, auf die es sich bezieht, mit der Musik nämlich, genauer: mit ihrer gehörten Struktur. Die Musik – etwa ein Agitationslied von Schostakowitsch – ist nicht vollständig auf die Bedingungen, aus denen sie entstanden ist, und auf Funktionen, die sie erfüllt, zurückzuführen, selbst wenn sie durch diese entscheidend mitgeprägt wurde. Das ästhetische Urteil ist primär ein Urteil über den gehörten tönenden Vorgang, der sich natürlich in einer extern bedingten Situation abspielt.

In dieser Untersuchung wird versucht – unter Bedingungen eines bestimmten ästhetischen Ideals, dessen Determinanten weiter unten (4.3) angegeben werden –, Zusammenhänge zwischen musikalischer Struktur, ihrem ästhetischem Wert und ihrem musikalischen Sinn aufzuzeigen. Die heikle Dialektik der äußerst komplizierten Wechselwirkungen zwischen der Struktur des Werkes (Objekt) und dem Geschmack des Hörers (Subjekt) – eine Dialektik, die aber gerade der ästhetischen Urteilsbildung zugrunde liegt – mündet als Erklärung des Werturteils nur dann nicht in eine nichtssagende Leerformel, wenn es gelingt, den Mechanismus dieser Wechselbeziehungen genau zu erfassen. Gelingt dies nicht, so sind die komplexen dialektischen Begriffe in Gefahr, als Floskel wertlos und überflüssig zu werden. Die Tatsache nämlich, daß ästhetische Urteile weder im Subjekt, noch im Objekt allein, sondern in nicht-kausalen Interaktionen zwischen den beiden Gründen, bedeutet nicht, daß in diesem Zusammenwirken keine Tendenzen, Präferenzen und auslösende Momente vorhanden wären.

Die Erklärung des Werturteils kann von zwei Seiten aus angegangen werden. Darin spiegeln sich die beiden konstituierenden Komponenten dieses Urteils wider: Die psychologische Erklärung geht von dem subjektiven Eindruck aus, während die strukturelle Analyse über die auslösenden Momente dieses Eindrucks Auskunft geben soll. Was dabei meist fehlt, ist die Herstellung eines überzeugenden und nachprüfbaren Zusammenhanges zwischen Struktur und Wertung. Die scheinbar banale Frage, was eigentlich das sei, was gewertet wird, worauf also sich das Werturteil bezieht, bildet den Kern unseres Problems.

2. Theoretische Voraussetzungen

2.1 Es ist in der Tat fast aussichtslos, das, was irrtümlicherweise für das psychische Korrelat des Werturteils gehalten wird, die unfaßbaren Gefühle nämlich, in irgendeine rational begründbare Beziehung zu der Struktur des Materials zu setzen. Emotionen und Affekte, die zwangsläufig auch beim Musikhören entstehen – Emotionslosigkeit wird bekanntlich als psychopathologisches Symptom angesehen –, sind aber sekundäre und nicht spezifisch musikalische Phänomene, die den Hörvorgang zwar begleiten, jedoch keine psychischen Abbilder der wahrgenommenen innermusikalischen Vorgänge sind, auf die sich das ästhetische Werturteil bezieht. Eine Musikpsychologie, die sich ernst nimmt, wird sich wohl kaum als eine Gefühlspsychologie ausgeben wollen, sondern unterscheidet streng zwischen dem psychischen Vollzug des tönenden Geschehens und etwaigen Gefühlen, die sich daran knüpfen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint auch der Terminus „Gefühlsurteil“

recht problematisch, denn der Zusammenhang zwischen Gefühl und Werturteil ist nicht unmittelbar und zwingend: eine „traurige“ Musik, die gefällt, gefällt nicht, weil sie traurig ist, sondern sie gefällt zunächst einmal als tönendes Gebilde und kann erst dann dem einen traurig, einem anderen betrübt und einem dritten elegisch vorkommen.

Der Wahrnehmungsvorgang der Musik – und wahrscheinlich jedes ästhetischen Artefakts – ist nicht ein zweifach, sondern ein dreifach gegliederter Vorgang: Empfindungen, die durch akustische Stimuli ausgelöst werden, werden nicht unmittelbar in „Gefühle“ (welcher Art auch immer) übergeleitet und als emotionale Zustände „bewertet“, sondern zwischen den Empfindungen ästhetisch indifferenter Signale und den Gefühlen, die sich an jeden komplexen Stimulus zwangsläufig knüpfen, liegt der entscheidende Bereich ästhetischer Wahrnehmung, in dem Töne überhaupt erst als Musik aufgefaßt werden. In diesem Bereich erfolgt eine Transformation des Akustischen ins Musikalische. Hier werden aus physikalischen Parametern (Frequenzen, Amplituden und Klangspektren) musikalische Qualitäten, die miteinander ästhetische Sinnzusammenhänge bilden und als Musik, also als ein tönender logischer Vorgang erlebt werden. Diesem Vorgang liegt eine spezifische musikalisch-tektonische Intention zugrunde, die sich nur als ein tönender Vorgang verwirklichen kann. Und die wahrgenommenen Produkte des Vollzugs der Töne als Musik lösen den eigentlichen Prozeß der ästhetischen Urteilsbildung aus. Nicht die „Trauer“ einer Musik bewirkt das ästhetische Urteil, sondern es ist die tönende Struktur der Musik, die zunächst als eine sich bewegende Konstruktion, als ein ästhetisch mehr oder weniger sinnvoller Prozeß erlebt wird, und sich als solcher dem ästhetischen Urteil aussetzt, bevor sie überhaupt traurig oder heiter empfunden werden kann. Eine Musik, die als Musik, also als erlebte Struktur, nicht gefällt, weil sie gewissen Erwartungsmustern nicht entspricht – Erwartungsmustern, die in einem bestimmten onto- und phylogenetisch entwickelten ästhetischen Ideal gründen –, wird kaum Gefühle „wecken“ können, die ästhetisch relevant sind. Also nicht ein allgemeines Gefühl, sondern die erlebte Innendynamik jedes Musikstückes ist das eigentliche psychische Korrelat musikalischer Strukturen, auf das sich das ästhetische Werturteil bezieht.

Die erlebte Spannung, die etwa durch eine nicht aufgelöste Dominante ausgelöst wird und die auf die Urteilsbildung sicherlich von nicht geringem Einfluß ist, ist indessen keine undurchschaubare Emotion oder ein durch Töne suggerierter Seelenzustand, sondern das Ergebnis eines adäquaten Vollzugs einer tönenden Konstruktion, ein zweifellos psychisches Phänomen also, das aber in der Struktur einer Akkordfolge angelegt ist und daher mindestens zum Teil aus dieser Struktur heraus erklärbar sein muß. Ein ungewohnter syntaktischer Vorgang, ein Trugschluß etwa, der die gängige Erwartung nach der Auflösung der Dominante nicht erfüllt, ist selbst die eigentliche „Ursache“ für ein spezifisch musikalisches Erleben, das als „Ausweichen“, „Öffnung“, „Überraschung“, „Spannung“, „Unsicherheit“ oder „Täuschung“ beschrieben werden kann und auf das sich die Wertung der Musik als Musik primär bezieht. Jedes Gefühl, das beim Erleben der Musik unzweifelhaft entsteht, wird durch Beziehungen ausgelöst, die beim Hören (also im Subjekt) zwischen Tönen, Akkorden, Pausen, Rhythmen, Motiven und anderen Elementen der Struktur

gebildet werden und die gerade als ein eigenartiger, nicht ersetzbarer, aber auch nicht übersetzbarer Prozeß des Werdens erlebt und gewertet werden. Die erlebte strukturelle Intention ist also das auslösende Moment und das ästhetisch einzig relevante psychische Fundament ästhetischer Urteile. Dies bedeutet natürlich nicht, daß das Werturteil allein durch Sachurteile über die Struktur vollständig erklärt werden kann, denn es ist, als ein ästhetisches Urteil, nicht auf die strukturellen Bedingungen, auf denen es gründet, restlos zurückzuführen. Die in dem Prozeß ästhetischer Wahrnehmung entstehenden musikalischen Sinnzusammenhänge sind gerade deshalb auf die Materialität, durch die sie getragen werden, nicht reduzierbar, weil sie eben als musikalische Sinnzusammenhänge nicht nur strukturelle, sondern ästhetische Phänomene sind.

2.2 Die unermüdlich gehegte Hoffnung, man könne das Werturteil allein durch rationale Analyse der Struktur, also durch das, was Teil des Sachurteils ist, vollständig erklären, beruht auf einer Täuschung, die verkennt, daß Analyse, wenn sie nicht bloße Beschreibung sein soll, immer ein projektives und interpretatives Verfahren ist: In der Struktur kann durch Analyse nur das „entdeckt“ werden, wofür bereits außerhalb der Struktur Kategorien vorhanden sind. Jede Analyse ist weniger eine Entdeckung neuer Sachverhalte als vielmehr eine Prüfung, bzw. eine Bestätigung von Hypothesen über vermutete musikalische Sachverhalte. Das Phänomen „Kontrast“ etwa, das sich seit der Renaissance allmählich zu einer ästhetischen Norm entwickelte und bis heute der gängigen – man wäre versucht zu sagen der „natürlichen“ – Urteilsbildung zugrunde liegt, ist keine „Eigenschaft“ einer materiellen Struktur, die etwa aus den Noten herauszulesen wäre, sondern eine Kategorie, die sich zunächst durch musikalische Erfahrung im ästhetischen Bewußtsein eines Kollektivs herausgebildet haben mußte, bevor sie mittels der Analyse in den Noten überhaupt gesucht und gefunden werden kann. Die Tatsache, daß die sinngebenden Kategorien der Musik⁴ nicht ohne das Material, in dem sie sich entwickelt haben, zu existieren vermögen, ist eine Trivialität, jedoch kein Argument dafür, daß der musikalische Sinn, der das ästhetische Urteil entscheidend prägt, eine Eigenschaft der Struktur ist und durch eine „objektive“ Analyse ausschließlich in der Struktur gefunden werden könnte.

Der strukturalistisch-analytischen Erklärung ästhetischer Urteile ist nicht zuletzt dadurch eine Grenze gesetzt, daß die wahrgenommenen Sinnzusammenhänge zwischen den Tönen nicht in den Noten ihr „objektives“ Substrat haben, sondern erst als Produkte der subjektiven Tätigkeit des Bewußtseins entstehen. Ein wenig salopp formuliert: Es kommt bei der ästhetischen Urteilsbildung nicht auf die Noten an, sondern darauf, wie sie gehört und ästhetisch verarbeitet werden. Denn keine strukturelle Analyse, deren verbale Produkte oft vereinfachend mit dem Sachurteil schlechthin identifiziert werden, vermag darüber zu entscheiden, ob zwei im Notenbild nicht übereinstimmende Themen miteinander kontrastieren oder beziehungslos

⁴ Näheres zum Problem der sinngebenden Kategorien in der Musik vgl. bei P. Faltin, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: AfMw 34 (1977), S. 1–19.

nebeneinanderstehen. Kontrast- und Beziehungslosigkeit sind nämlich keine bloß strukturellen, sondern sind psychologische und ästhetische Qualitäten, und sie können erst durch das Hören als solche identifiziert werden. In dem Maße aber, wie das Hören ein psychischer Vorgang ist, ist auch die durch das Hören generierte ästhetische Qualität einer Struktur ein zum Teil psychologisches Problem. Und die schwierige Dialektik des ästhetischen Urteils besteht nun gerade darin, daß es sich auf psychische Phänomene und Mechanismen stützt, dabei aber – weil es ein ästhetisches Urteil ist – nicht ausschließlich psychologisch erklärt werden kann; weil es aber durch die Struktur bedingt ist, erscheint es als eine Qualität der Struktur, obwohl es nicht ausschließlich eine solche ist. Das ästhetische Werturteil ist als ein ästhetisches Phänomen weder allein durch die Analyse der Struktur noch durch die der Wahrnehmung vollständig zu erklären.

2.3 Morris⁵ hat die These aufgestellt, Bedeutungen ästhetischer Gebilde seien Werte und nicht Gegenstände oder sonstige Ideen, auf die sie sich wie die sprachlichen Zeichen beziehen würden. Mittels dieser Hypothese versuchte Morris, das unsterbliche Problem der Ästhetik, das des Inhalts ästhetischer Objekte, zu lösen. Diese Lösung zielt darauf ab, das unleugbare Phänomen „Bedeutung“ (*meaning*) auch für die Musik zu retten, ohne dabei in eine vulgäre Inhaltsästhetik zu verfallen. Jedoch stellt sich hierbei immer wieder die Frage, wie denn das Phänomen „ästhetischer Wert“ inhaltlich näher zu bestimmen sei. Trifft nämlich die Morris'sche Hypothese zu, ist sie also mehr als eine Leerformel, so muß sich zeigen lassen, daß Werturteile, als die mutmaßlichen Inhalte der Musik, in einer Beziehung zu einer anderen „Realität“ stehen, auch wenn diese „Realität“ keine gegenständliche, ja nicht einmal eine verbal erschließbare ist; weiter muß nachgewiesen werden, daß diese Werte und die Urteile, in denen sie erscheinen, unendlich mannigfaltig und differenziert sind und nicht stets auf die einfache und zu allgemeine polare Kategorie „schön – häßlich“ zurückführbar sind; weiter, daß diese Differenzen einen systematischen Charakter aufweisen und gewissen Tendenzen folgen; und schließlich, daß ästhetische Werturteile der wissenschaftlichen Diskussion zugänglich sind, d. h., daß die diesbezüglichen Sätze widerlegbar oder zumindest in sich stimmig sind.

Es gibt zwei ernstzunehmende Argumente, die gegen diese Wert-Hypothese immer wieder angeführt werden: Zum ersten wird mit Recht behauptet, daß Werte, die meist nur in Form von polaren Gegensätzen beschrieben werden können, zu allgemeine Phänomene seien und die inhaltliche Vielfalt der gewerteten Artefakte stets auf zwei konträre Begriffe (und deren Synonyma) reduzierten. Wie soll denn etwas, das mit nur zwei Wörtern berrannt werden kann, die gesamte Bedeutungs-
vielfalt der Musik erfassen? Zum zweiten leuchtet der Zusammenhang nicht ein, der zwischen „Wert“ und „Bedeutung“ vermutet wird, zumal es bisher nicht gelang, ihn näher zu bestimmen und transparent zu machen. Sind Werte in der Tat Bedeutungen ästhetischer Gebilde, so müssen sie sich genauer klassifizieren lassen, und die Ausdrücke, durch die sie beschrieben werden, müssen auch mehr als Metaphern sein, sollen sich die gesuchten „Inhalte“ nicht wieder in allgemeine Floskeln wie „gut“,

⁵ *Grundlagen*, S. 95.

„angenehm“, „schön“, „langweilig“ etc. auflösen. Aus der These, Bedeutungen der Musik seien Werte, folgt auch, daß das Werturteil ein Mittel zur Erfassung des musikalischen Sinnes, der Substanz der Musik also, sein könnte, wenn es gelänge zu erfahren, was denn die Werte eigentlich seien.

Alle diese Argumente gegen die Morris'sche Hypothese sind insofern berechtigt, als sie die zentralen Schwächen dieser Hypothese berühren; sie sind jedoch deswegen unzutreffend, weil sie die Ursachen dieser richtig erkannten Probleme verfehlen.

Das Problem der genauen und differenzierten Beschreibung der Werturteile, ein Verfahren, durch das sicherlich Näheres über deren Inhalte zu erfahren wäre, ist primär ein Problem der Sprache über die Werte und nicht das Problem der Werte selbst; es ist also ein Problem der geeigneten Methode, die ein inhaltliches Erfassen von Werturteilen gewährleisten würde. Aus Erfahrungen des täglichen Lebens ist wohl bekannt, daß es Phänomene gibt, die sehr deutliche Inhalte haben, über die sich aber einfach nicht sprechen läßt, weil hierfür die Worte „fehlen“. Ebenso ist nicht zu bezweifeln, daß individuelle Wertungen unvergleichbar differenzierter und mannigfaltiger sind als die sprachlichen Ausdrücke, durch die sie nur ungenau beschrieben werden können. Daß mittels der Sprache nicht zu erfahren ist, welcher Bedeutungsreichtum sich etwa hinter dem Prädikator „schön“ verbirgt, ist aber noch bei weitem kein Argument dafür, das Phänomen des Schönen schlechthin abzutun. Verbalisierbarkeit ist noch kein hinreichendes Kriterium für die Entscheidung über die Existenz von Dingen. Das Vermittlungsproblem droht hier mit dem Substanzproblem verwechselt zu werden. Selbst der zum Aphorismus herabgesunkene Satz Wittgensteins: „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*“⁶, sagt doch nicht, daß das, worüber man nicht sprechen kann, nicht existiere, sondern behauptet im Gegenteil, daß es eben solche Phänomene gibt, über die man nicht sprechen kann. Gäbe es sie nicht, so hätte Wittgenstein diesen Satz gewiß nicht geschrieben. Wollte man also konsequent sein, so müßte man über ästhetische Werte entweder schweigen, oder man muß nach einer nicht hermeneutischen Methode suchen, die es erlaubt, das zweifelhafte Phänomen „Wert“ zumindest so zu erfassen, daß man darüber mit Argumenten streiten kann.

2.4 In der Psychologie etwa gilt es als Selbstverständlichkeit, daß es psychische Phänomene gibt, über die man einfach nicht redet, weil man über sie sinnvoll nicht reden kann. Dabei ist der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit in der Psychologie sicherlich nicht geringer als in der Ästhetik. Was in der Psychologie aber legitim ist, wird der Ästhetik als Schwäche vorgehalten. Als Folge davon läßt sie sich – um ihre „Wissenschaftlichkeit“ unter Beweis zu stellen – oft in den hoffnungslosen Versuch hineinmanövrieren, gerade über das sprechen zu wollen, wovon man in der Wortsprache kaum angemessen sprechen kann. Der Zwang zur Redlichkeit führt aber nicht immer zu brauchbaren Erkenntnissen und noch seltener zu wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit. Zwischen dem Schweigen, in das sich die Ästhetik aus Unbehagen an den Methoden und bisherigen Resultaten der Axiologie hüllt, und dem Reden über Werte, das sich nicht selten an der Grenze zur Poesie bewegt, gibt es

⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, ⁶Frankfurt 1969, S. 115.

einige Denkansätze und Methoden, die sowohl die interindividuelle Variabilität als auch die intraindividuelle Differenziertheit der ästhetischen Urteile zu erfassen vermögen, selbst wenn diese Verfahren weder die durch sie erfaßten Merkmale in die Wortsprache übersetzen können noch vorgeben, daß diese Merkmale die Werturteile selbst seien. Es sind psychologische Methoden, deren folgende Einschränkungen als Ausgangsbedingungen auch für diese Untersuchung gelten (vgl. dazu auch 4.5):

a) Sie können nur den psychologischen Aspekt des Werturteils erfassen. Die ermittelten Kennwerte sagen weder aus, „was“ Urteile sind, noch sind sie deren mathematische Substanz: sie sind deren meßbare Erscheinung. Wenn diese Methode das ästhetische Urteil doch auf ein „Gefühlsurteil“ reduziert, weil nur dieses empirisch erfaßbar ist, so muß man wissen, daß das „Gefühlsurteil“ nicht das ästhetische Urteil, sondern lediglich eines seiner Teilaspekte ist, der hier erfaßt wird.

b) Sprachliche Ausdrücke (Wörter), mit denen man die numerischen Ausdrücke (Zahlen) aus praktischen Gründen umschreibt und inhaltlich aufzuschlüsseln versucht, sind nicht äquivalente Bezeichnungen für Sachverhalte, die hinter den Zahlen verborgen seien, sondern Metaphern, derer man sich bedient, weil es ungewohnt ist, sich in der Ästhetik darüber, was eben nur numerisch erschließbar ist, durch numerische Ausdrücke zu verständigen. Allerdings führt das Unterfangen, Relationen (Zusammenhänge) durch Wörter „verdeutlichen“ zu wollen, unvermeidlich dazu, daß die wohl differenzierten Zusammenhänge, werden sie mittels Wortsprache umschrieben, undifferenziert erscheinen. Es ist, als wollte man etwa eine Integralgleichung dadurch verständlicher machen, daß man sie „verbalisiert“.

c) In dem quantitativ erfaßten Erleben wird zwischen der „subjektiven“ Einstellung des Hörers und den wahrgenommenen „Eigenschaften“ der Struktur nicht unterschieden, weil das gemessene Erleben bereits das Produkt einer Konfrontation dieser beiden Komponenten des Werturteils ist.

3. Die Hypothesen

3.1 Das ästhetische Urteil stützt sich unter anderem auf psychische Vorgänge, die meßbar sind und auf einer Ordinalskala dargestellt werden können.

3.2 Zwischen dem ästhetischen Werturteil – insbesondere seiner psychologisch erfaßbaren Komponente – und der Struktur der Musik bestehen direkte Zusammenhänge: Die Struktur bildet das auslösende und qualitativ bestimmende Moment des Werturteils. Sie erfüllt diese Rolle jedoch erst als erlebte Struktur, also auch als ein psychisches Phänomen. Nicht das Sachurteil selbst, sondern der erlebte Sachverhalt dieses Sachurteils steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Werturteil. Die verbal formulierten Sachurteile sind keine Voraussetzung für Werturteile, denn Werturteile stützen sich auf das Erleben dessen, worüber im Sachurteil reflektiert wird, und nicht auf die theoretische Reflexion, durch die das Werturteil meist nachträglich legitimiert wird.

3.3 In ästhetischen Werturteilen bildet sich ein Aspekt der Bedeutung (*meaning*) ästhetischer Gebilde ab⁷. Die unendliche Differenzierung der nicht verbalisierbaren

⁷ Vgl. Morris, *Grundlagen*, S. 91 ff.

Bedeutungen der Musik wird in den unendlich differenzierten und ebenfalls nicht vollständig verbalisierbaren Werturteilen offenkundig. Nachzuweisen ist, daß Werturteile untereinander differieren und daß sie systematisch differieren.

3.4 Strukturelle Intentionen, die als klingende Strukturen wahrgenommen und diesen Intentionen entsprechend erlebt werden, bilden die grundlegende Schicht des Prozesses musikalischer Bedeutungsbildung. Die einzige „Nachricht“, die die Musik „übermittelt“, ist die „Nachricht“ über sich selbst, ist also selbst Musik. Und ihre erlebte Struktur ist der psychisch vollzogene strukturelle Vorgang, in dem sich die strukturelle Intention als eine gehörte offenbart. Zu prüfen ist, ob zwischen Intention und Wahrnehmung eine Adäquanz besteht, ob also die strukturelle Intention als strukturelle Intention wahrgenommen wird.

4. Die Methode

4.1 Zum Charakter psychologischer Meßwerte in der Ästhetik

Mittels psychologischer Meßmethoden soll das ästhetische Werturteil auf die Weise zugänglich gemacht werden, daß es möglich wird, darüber überhaupt sinnvoll zu sprechen. Die differierenden und sich einer Systematik fügenden Meßwerte werden im weiteren als Kennzeichen einer ästhetischen Stellungnahme aufgefaßt; sie sind aber keine mathematischen Substrate der Werturteile. Denn wir werden auch aufgrund dieser Meßwerte nicht erfahren können, welche Wertung genau die einzelnen Zahlen bezeichnen, „was“ sie also „sind“. Sie sind nämlich keine Zeichen für den Inhalt ästhetischer Werturteile, sondern lediglich eine Veranschaulichung gewisser Relationen, aus welchen auf den Inhalt ihrer Elemente geschlossen werden kann. Eine „5“ bedeutet auch „nur“, daß dieser Ausdruck größer ist als „4“ und kleiner als „6“; sie drückt also eine Relation aus. Psychologische Meßwerte sind keine Substanzbegriffe, sondern weisen die Existenz von Phänomenen durch Relationen nach; sie erlauben es, diese Phänomene zu ordnen, zu systematisieren und daraufhin zu überprüfen, ob sie in der Tat existieren und sich voneinander unterscheiden, ob sie in sich gewisse Tendenzen verbergen, oder ob sie nur zufällig auftreten. Sie sagen jedoch nicht, „was“ sie sind, geben aber Auskunft darüber, „wie“ sie und die Relationen, die sie bilden, sind. Die Frage, was sich hinter ihnen verbirgt, ist nicht beantwortbar, weil sie keine Erscheinungen eines Wesens sind, das außerhalb ihrer selbst zu suchen wäre, sondern selbst das Wesen sind, das in numerischen Ausdrücken veranschaulicht werden kann. Deswegen kann man sie auch nicht in die Wortsprache „übersetzen“: Die „5“ bedeutet eben nichts anderes als die „5“, wobei man über die „5“ genauso sprechen kann, wie man darüber spricht, was etwa „Wasser“ bedeutet und dabei nicht versucht, es dadurch zu erfahren, daß man das Wort „Wasser“ in eine andere Sprache übersetzt, oder daß man es durch den Gegenstand Wasser ersetzt.

Die im weiteren erhobenen und diskutierten Daten, die mehr oder weniger das spontane ästhetische Wohlgefallen oder Mißfallen, also die emotionale Komponente des ästhetischen Urteils erfassen und an denen wir die Bedeutungsunterschiede der wahrgenommenen Musik sowie die Tendenzen dieser Unterschiede abzulesen hoffen, werden mit den strukturellen Intentionen, die den unterschiedlichen Musik-

beispielen zugrunde liegen, in möglichst exakt formulierte Beziehungen gesetzt. Dadurch soll festgestellt werden, inwieweit unterschiedliche Werturteile von den intendierten Unterschieden der Struktur abhängig sind.

4.2 Die Stimuli

Als Stimuli wurden in dieser Untersuchung fünf Musikbeispiele verwendet, die eigens für diesen Zweck komponiert wurden⁸. Diese Beispiele stellen fünf unterschiedliche Arten von musikalischen Zusammenhängen dar: *Identität*, *Ähnlichkeit*, *Kontrast*, *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit* (vgl. Abb. 1, S. XXX). Diesen fünf Beispielen ist gemeinsam, daß sie syntaktische Intentionen darstellen, also ausschließlich strukturelle und keine außermusikalischen Inhalte intendieren. Diese fünf Beispiele bilden fünf von einem Komponisten willkürlich gesetzte Punkte, die irgendwo zwischen totaler Identität und äußerster Zusammenhangslosigkeit liegen.

Damit ein Vergleich der fünf Beispiele überhaupt möglich ist, mußte eine gemeinsame musikalische Basis gefunden werden, auf der diese intendierten syntaktischen Unterschiede als solche überhaupt wirksam werden können. Aus diesem Grund wurde ein viertaktiges Thema komponiert, das in den darauffolgenden vier Takten immer im Sinne der jeweiligen strukturellen Intention variiert wurde. Somit entstanden fünf achttaktige „Perioden“ mit demselben „Vordersatz“. (Vgl. Abb. 1, S. 158.)

Es war weiterhin notwendig, sich bei dieser Untersuchung auf jeweils einen musikalischen Parameter zu beschränken, um damit den Einfluß der restlichen Parameter auf die Urteile so weit wie möglich zu eliminieren. Es ist einleuchtend, daß sonst nicht eindeutig festzustellen wäre, ob etwa ein aufgetretener Unterschied zwischen melodischem *Kontrast* und rhythmischer *Ähnlichkeit* auf den Unterschied zwischen den Parametern „Melodik“ und „Rhythmus“, oder auf den Unterschied zwischen den Kategorien *Kontrast* und *Ähnlichkeit* zurückzuführen ist. Aus diesem Grund wurde zunächst nur ein Parameter, die „Melodik“, variiert, während alle anderen Parameter konstant gehalten wurden. Die fünf Beispiele, auf die wir uns im folgenden beziehen, wurden von einer Solo-Violine vorgetragen⁹.

Diese Beispiele, deren „Inhalt“ allein die strukturelle Intention ist, bilden keine Realität ab, sondern sind materialisierte „*musikalische Ideen*“¹⁰. Diese Ideen sind die einzige „Realität“, auf die sich diese Musik bezieht. An dieser Stelle wird deut-

⁸ Ladislav Kupkovič, der die Musikbeispiele für diese Untersuchung komponierte, danke ich auch an dieser Stelle für seine engagierte Mitarbeit an diesem Projekt.

⁹ Da eine von uns angestrebte statistische Auswertung (vgl. 4.7) aufgrund von nur fünf Musikbeispielen kaum sinnvoll und möglich wäre, haben wir in dieser Untersuchung auch den Einfluß des Parameters „Klangfarbe“ (nicht aber der anderen Parameter) mitgetestet, indem jedes dieser fünf Beispiele auf sechs unterschiedlichen Instrumenten gespielt wurde. Somit erhielten wir Urteile über $6 \times 5 = 30$ Musikbeispiele, die entweder in Bezug auf die Variable „Parameter“ oder auf die Variable „syntaktische Intention“ vergleichbar sind. Da uns im weiteren nur die Variable „syntaktische Intention“ interessieren wird, greifen wir aus der Gesamtheit aller dreißig Beispiele einen Satz von fünf Beispielen heraus, der die fünf verschiedenen syntaktischen Intentionen bei einem Parameter repräsentiert (vgl. Fußnote 19).

¹⁰ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (Reprint Darmstadt 1973), S. 32.

lich, warum wir den mißverständlichen Begriff „Realität“ durch den phänomenologischen Begriff „Intention“ ersetzen¹¹. Denn „Kontrast“ ist weder eine Emotion noch eine außermusikalische Realität, die durch die Musik „vertont“ wäre, sondern eine tektonische Intention oder, wenn man so will, eine Vorstellung, die nur in einem dieser Vorstellung entsprechend geformten Material überhaupt existent werden kann. Dieses geformte Material, etwa unser Beispiel für *Kontrast*, ist die in den Tönen erscheinende Substanz der musikalischen Intention „Kontrast“ und keine bloße Erscheinung eines außermusikalischen Kontrastes, das sein Wesen außerhalb der Musik hätte und in den Tönen bloß erscheinen würde. Die Art aber, wie die Intention „Kontrast“ in dem vorliegenden Beispiel in hörbarer Form erscheint, ist kein materielles Pendant der Intention „Kontrast“ schlechthin, sondern nur eine der unzähligen Möglichkeiten für das musikalische Erscheinen dieser Intention.

4.3 Die Stichprobe

Hundertsechzig Studenten (höhere Semester) der Universität Gießen (je vierzig aus den Fächern Psychologie, Musikpädagogik, Mathematik und Humanmedizin) nahmen an dieser Untersuchung als Probanden (Versuchspersonen = Vpn) teil. Durch die Unterteilung der Vpn in vier Gruppen sollte geprüft werden, ob es in Bezug auf ästhetische Urteilsbildung überhaupt sinnvoll ist, von „den Studenten“ als einer homogenen Population zu sprechen. Die Alternativhypothese lautet: Zwischen Studenten einzelner Fachrichtungen bestehen hinsichtlich ihrer ästhetischen Urteilsbildung statistisch bedeutsame Unterschiede. Wird diese Zusatzhypothese zurückgewiesen, so bedeutet das, daß die nicht zu leugnenden Unterschiede zwischen den nach Studienfächern gruppierten Studenten für ihre ästhetische Einstellung irrelevant seien. Daraus folgt, daß eine Reduktion der Rohdaten (der Einzelurteile), etwa durch die Mittelwertbildung, in diesem Fall ein durchaus legitimes Verfahren ist, da dadurch Information, die in nicht differierenden Einzelurteilen ohnehin nicht enthalten ist, auch nicht verloren gehen kann.

4.4 Der Versuchsplan

Die Prüfung der Hypothesen erfolgt wegen der soeben aufgestellten Zusatzhypothese (4.3) nach einem zweifaktoriellen Versuchsplan: Den ersten Faktor bilden die fünf Stufen der unabhängigen Variablen „strukturelle Intention“ (dargestellt durch fünf Musikbeispiele); der zweite Faktor wird durch die vier Stufen der unabhängigen Variablen „Fachzugehörigkeit“ besetzt (vier Vpn-Gruppen). Die „ästhetische Wertung“ der fünf Musikbeispiele durch die 160 Vpn, die Größe, um die es in dieser Untersuchung eigentlich geht, wird als die abhängige Variable dieses Experiments betrachtet.

¹¹ Auf die Tatsache, daß „Musik ein Zeichen für intentionale Momente ist“ wies C. Dahlhaus hin (C. Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: ders. [Hrsg.], *Musikalische Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 171).

4.5 Die Datenerhebung und das Problem des Semantischen Differentials

Die für die Hypothesenprüfung erforderlichen Daten wurden mittels eines für diese Untersuchung entworfenen Semantischen Differentials erhoben: Aus 218 Adjektivpaaren, die in vergleichbaren Untersuchungen ästhetischer Einstellungen in den letzten Jahren erprobt wurden, deren Dimensionszugehörigkeit im konnotativen Raum und deren Diskriminanzeigenschaften bekannt waren, wurde eine Polaritätenliste zusammengestellt, die 30 Adjektivpaare umfaßte. Dabei wurde darauf geachtet, daß Adjektivpaare für alle bekannten und zu erwartenden Dimensionen in diese Liste aufgenommen wurden. Jedes Adjektivpaar bildet die Eckpunkte einer sechsstufigen Skala, von der, in Anlehnung an die allgemeine Praxis, angenommen wird, daß sie Intervallskalencharakter hat.

Trotz aller begründeten Argumente gegen diese zweifellos problematische Methode sowie trotz aller unqualifizierten Vorwürfe gegen das „Polaritätsprofil“ – Vorwürfe, die allenfalls davon zeugen, daß der eigentliche Sinn und Zweck dieser Methode stets verkannt wird – halten wir mit folgender Begründung an ihr fest:

a) Bislang gibt es keine andere Methode, die das Erleben zumindest auf diesem wissenschaftlich diskutablen Niveau zu erfassen vermöchte und nicht zugleich genauso umstritten wäre wie die Methode des Semantischen Differentials.

b) Jede Methode hat Grenzen, die die Grenzen der Erkenntnis schlechthin widerspiegeln und die ihr also nicht als Mangel vorgehalten werden dürfen, deren sich jedoch jeder, der diese Methode anwendet, jederzeit bewußt sein muß, will er nicht unerlaubte Verallgemeinerungen seiner Ergebnisse vornehmen, oder aber – auf der anderen Seite – sich Enttäuschungen aussetzen, die meist die Folge naiver Wissenschaftsgläubigkeit sind. Es ist auch wenig sinnvoll, enttäuschte Erwartungen in ebenso naive „Argumente“ gegen diese Methode schlechthin umzuwandeln, solange man nicht versucht hat, alle ihre Möglichkeiten auszuschöpfen oder sie zu vervollkommen.

c) Niemand behauptet heute im Ernst, daß die Adjektive des Semantischen Differentials den eigentlichen, nunmehr endlich in Worte übersetzten Inhalt der Musik „enthüllten“, oder daß diese Adjektive verbale Äquivalente für das geheimnisvolle Erleben seien. Sie sind nicht mehr als Metaphern, die die nicht verbalisierbare Substanz des Erlebens ästhetischer Phänomene nur insofern umschreiben sollen, als es für eine rationale Diskussion über das Erleben notwendig ist. Wörter aber, die als Assoziationen der erlebten Musik frei zugeordnet werden, sind keine Namen, die die eigentliche musikalische Bedeutung der erlebten Musik bezeichnen würden.

d) Nicht die deskriptive Bedeutung einzelner Adjektive, sondern die Tatsache, daß mit Hilfe dieser Adjektivpaare ein Bezugssystem hergestellt werden kann, in dem sich Erlebensqualitäten als mathematische Größen und Relationen erfassen lassen, ist von entscheidender erkenntnistheoretischer Bedeutung und macht das Wesen dieser Methode aus: Es kommt primär nicht darauf an, ob ein Musikstück als „schön“ oder „häßlich“ erlebt wird – es weiß ohnehin kaum jemand, was „schön“ genau „ist“; sondern es kommt allein darauf an, daß über diesen Prädikator unterschiedliche Erlebensqualitäten und deren Differenzen erfaßt und nachgewiesen werden können, Qualitäten, die sich ohnehin nicht direkt verbal beschreiben, wohl aber

als Relationen, Proportionen und Hierarchien ausdrücken und als solche auch inhaltlich interpretieren lassen. Das Semantische Differential kann also als ein intentionales Relationssystem¹² aufgefaßt werden, das aus Beziehungen zwischen Elementen auf ihr Wesen schließen läßt. Die umstrittenen Adjektive des Semantischen Differentials helfen als Elemente dieses Relationssystems die einzig sinnvoll beantwortbare Frage der Musikpsychologie zu klären, wie Musik erlebt wird bzw. wodurch welches Erleben hervorgerufen wird; sie erheben keinen Anspruch darauf, die prekäre Frage der Ästhetik aufzugreifen, was denn eigentlich das sei, was erlebt wird.

4.6 Die Durchführung des Experiments

Wird das Erleben gerade ästhetischer Objekte zum Gegenstand einer experimentellen Untersuchung gemacht, so tritt das befürchtete Problem des Positionseffektes mit besonderer Dringlichkeit hervor: Es ist einleuchtend, daß etwa unser Beispiel für *Unähnlichkeit* anders erlebt wird, wenn ihm das Beispiel für *Identität* vorangeht, als wenn dieselbe *Unähnlichkeit* nach dem Beispiel für *Zusammenhangslosigkeit* beurteilt wird. Um komparative Urteile dieser Art zu vermeiden und optimale Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß abgegebene Urteile sich möglichst auf das jeweilig dargebotene Beispiel und nicht auf dieses Beispiel im Vergleich zu einem anderen bezieht, wurde in diesem Experiment pro Sitzung jeder der vier Vpn-Gruppen nur ein Beispiel zur Beurteilung dargeboten. Der Zeitabstand zwischen der Beurteilung einzelner Beispiele betrug mindestens zwei und höchstens vier Wochen.

4.7 Die statistische Auswertung

Die inhaltliche Interpretation dieses Experiments stützt sich generell auf die ermittelten *Factor-scores*¹³ der Musikbeispiele auf den Faktoren des konnotativen Raumes. Diese Faktoren wurden aus der Interkorrelationsmatrix der nicht gemittelten Einzelurteile der Vpn auf den dreißig Skalen des Differentials extrahiert (R-Analyse). Die Faktorenstruktur, die der gesamten folgenden Interpretation zugrunde liegt, ist die nach Varimax rotierte Struktur der faktorisierten Korrelationsmatrix der 5 x 160 Urteile auf 30 Polaritäten.

Zur Prüfung der Alternativhypothese (4.3) wurde über jede der 30 Skalen zunächst eine ein- und zweifaktorielle Varianzanalyse gerechnet. Um die immerhin möglichen, in den Versuchsplan aber nicht aufgenommenen Indikatoren zu erfassen, nach denen eine Gruppierung der Vpn-Urteile erfolgen könnte, wurden über die 800 Profile der 160 Vpn zusätzlich Cluster-Analysen¹⁴ gerechnet.

12 Näheres zum Problem der Bedeutung relationaler Systeme vgl. bei: W. Stegmüller, *Eine modelltheoretische Präzisierung der Wittgensteinschen Bildtheorie*, in: ders., *Aufsätze zu Kant und Wittgenstein*, Darmstadt 1970, S. 62–76.

13 Zu Factor-scores vgl. H. H. Harman, *Modern Factor Analysis*, Chicago 1967.

14 Zu Cluster Analyse vgl. H. Baumann, *Gruppierung und Klassifikation*, in: W. J. Schraml-H. W. Baumann (Hrsg.), *Klinische Psychologie II*, Bern 1974; H. Späth, *Cluster-Analyse Algorithmen*, München 1975; D. Schlosser, *Einführung in die sozialwissenschaftliche Zusammenhangsanalyse*, Reinbek 1976.

5. Ergebnisse und Diskussion

5.1.1 Die R-Analyse der nicht gemittelten Rohdaten ergab eine prägnante dreidimensionale Faktorenstruktur. Gemäß den höchsten Ladungen der einzelnen Skalen auf den extrahierten Faktoren wurden diese inhaltlich wie folgt interpretiert (Tab. 1):

Faktor	Varianzanteil	Kennworte der Skalen mit höchster Ladung	Inhaltliche Interpretation des Faktors
I	52%	geordnet, zusammenhängend, geschlossen	Dimension der <i>Strukturordnung</i> (= SO)
II	26%	aktiv, drängend, schwungvoll	Dimension der <i>Aktivität</i> (= AK)
III	18%	interessant, ausdrucksvoll, phantasievoll, schön	Dimension der <i>Ästhetischen Wertung</i> (= ÄW)

Tab. 1: Faktorenstruktur der R-Analyse und ihre inhaltliche Interpretation

5.1.2 Dieses Ergebnis bestätigt die Annahme, daß das Erleben der Musikbeispiele – wahrscheinlich auch von Musik überhaupt – weder ein homogener Vorgang noch ein undurchschaubares Konglomerat ist, sondern daß es in seiner Komplexität wohl strukturiert und auf mindestens drei unterschiedliche Grunddimensionen zurückführbar ist. Was im allgemeinen den Namen „Gefühlsurteil“, „Werturteil“ oder „ästhetisches Urteil“ trägt, beruht, genau genommen, auf einem innerlich differenzierten psychischen Vorgang, der aus mehreren Komponenten besteht: aus dem Vollzug der Musik als organisierter Struktur (Effekte auf der Dimension SO), aus dem Erleben der Musik als „Zeitgestalt“ (Effekte auf der Dimension AK)¹⁵ und schließlich aus der eigentlichen wertenden Reaktion, die auf einer psychischen Konfrontation der erlebten Musik mit vorhandenen ästhetischen Erwartungsmustern beruht (Effekte auf der Dimension der ÄW). Daraus ergibt sich, daß sich ästhetische

15 Die Tatsache, daß auch in dieser Untersuchung eine ausgeprägte Aktivitätsdimension extrahiert wurde, obwohl bei den Beispielen weder Rhythmus noch Tempo auf irgendeine Art hervorgehoben worden wären, weist erneut auf die überaus wichtige Rolle des Phänomens Zeit beim Erleben der Musik hin. Eine nähere Analyse des Erlebens auf dieser Dimension (Faktor II) zeigt, daß gerade hier noch Effekte festgestellt werden können, die auf den anderen Dimensionen überhaupt nicht erfaßt wurden; dabei sind diese Effekte weder auf das intendierte Tempo noch auf den Rhythmus der in dieser Hinsicht stets unveränderten Beispiele zurückzuführen. So wird etwa der intendierte strukturelle Unterschied zwischen *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit*, der – wie wir in Abb. 5 genau sehen werden – auf den Dimensionen SO und ÄW nur als quantitativer Unterschied wahrgenommen wird, gerade und nur auf der Aktivitätsdimension als eine qualitative Wende erlebt: *Unähnlichkeit* wird genau wie die restlichen Beispiele als mehr oder weniger „passiv“ erlebt, *Zusammenhangslosigkeit* dagegen als eindeutig „aktiv“ (vgl. die Daten in Fußnote 20). Es scheint, als schließe die ansteigende strukturelle Heterogenität von einem gewissen Punkt an in eine neue Aktivitätsqualität um: Chaos wird nicht nur als Zusammenhangslosigkeit erlebt, sondern bewirkt auch plötzliche Aktivierung. Chaos führt genau wie Wiederholung zu demselben negativen Urteil (vgl. 5.6.2; Abb. 5); unterscheidet sich aber von der Wiederholung entscheidend durch das entgegengesetzte Ausmaß an Aktivierung.

Werturteile auf keine mysteriösen Emotionen gründen, sondern daß sie unter anderem mit dem unreflektierten Erleben der Musik als tönend organisierter Struktur in einem Zusammenhang stehen, selbst wenn diese strukturellen Vorgänge im Sachurteil noch nicht reflektiert worden sind. Auch das, was den Gegenstand des Sachurteils bildet, hat als der erlebte Sachverhalt dieses Sachurteils sein psychisches Korrelat, auf das sich das Werturteil bezieht und dessen Existenz durch die Extraktion der SO-Dimension (Faktor I) nachgewiesen worden ist. Die erlebte Struktur der Musik ist ein integraler Bestandteil des Werturteils, gleichviel, ob sie im nachhinein durch das Sachurteil rational begründet wird oder nicht. Auf dem Faktor I, durch den das Erleben der Musik als Strukturordnung erfaßt wurde, wird sozusagen das „erlebte Sachurteil“ erfaßt, eine Reaktion auf die primär strukturellen Vorgänge der Musik, die mit dem ästhetischen Wohlgefallen (Faktor III) nicht identisch ist, wenn es sich auch in beiden Fällen um psychische, also „subjektive“ Qualitäten handelt.

Sachurteile über die Struktur sind, wenn sie ausschließlich rational, durch Analyse, also sozusagen vor dem Erleben gefällt werden, bloß Hypothesen, die nur durch das Erleben der in ihnen behaupteten strukturellen Sachverhalte verifizierbar oder widerlegbar sind. Ob das Sachurteil: „Diese zwei Themen sind beziehungslos“ auch zutrifft, entscheidet sich erst daran, ob diese zwei Themen als beziehungslos erlebt werden oder nicht. Und gerade dieses Erleben ist von den Meßwerten (*Scores*) der Musikbeispiele auf dem Faktor I (Dimension der SO; Abb. 3, S. 159) abzulesen und bestätigt oder widerlegt den Inhalt des analytischen Sachurteils.

Das Zutreffen eines Sachurteils ist auch nicht dadurch zu entscheiden, ob das betreffende Musikstück als „schön“ oder „langweilig“ erlebt wird, denn das auf der Dimension ÄW (Faktor III) extrahierte ästhetische Wohlgefallen ist kein ausreichendes Kriterium für Entscheidungen über das Zutreffen von Behauptungen, die strukturelle Sachverhalte zum Gegenstand haben. Denn das Erleben einer Struktur als „zusammenhängend“ ist noch kein ästhetisches Werturteil, sondern die Voraussetzung dafür; es ist die erlebte Qualität der Struktur als Struktur, die im Sachurteil verbalisiert werden kann, so daß es scheint, als hänge das Werturteil vom Sachurteil ab und nicht vom Erleben des im Sachurteil erfaßten musikalisch-strukturellen Sachverhalts. Andererseits aber schöpft das, was hier als „erlebte Struktur“ bezeichnet wurde, nicht den vollen Umfang des Sachurteils aus, weil Sachurteile auch andere, insbesondere geschichtliche Aspekte des Phänomens Musik reflektieren, Aspekte, die kein ausgeprägtes psychisches Pendant haben und sich, wenn überhaupt, wahrscheinlich als nicht zu spezifizierende Effekte auf der Dimension der ästhetischen Wertung (Faktor III) auswirken.

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, daß die ästhetische Urteilsbildung nicht als eine simple und kausale Objekt-Subjekt-Relation zu erklären ist: Das „subjektive“ Werturteil findet zwar nur in der Struktur seine „objektive“ Begründung, sie, die „objektive“ Struktur aber kann erst als eine erlebte, also als eine „subjektivierte“ Struktur zur unmittelbaren „Ursache“ des Werturteils werden. Die erlebte Struktur, die zum festen Bestandteil des Prozesses der ästhetischen Urteilsbildung gehört, wird auch im komplexen Werturteil nicht vollständig sublimiert; wäre das der Fall, so hätte nicht eine Dimension der erlebten SO (Faktor I) mit einem erheblichen

Varianzanteil von 52% extrahiert werden können. Damit zeigt sich also, daß die Struktur kein bloßer Gegenstand „entbehrlicher“ theoretischer Tätigkeit ist, sondern ein integraler und unentbehrlicher Bestandteil des Prozesses ästhetischer Urteilsbildung.

Wir stellten fest, daß die gehörte Musik nicht nur ästhetisch wertende Reaktionen auslöst, sondern daß sie auch als Struktur (und Aktivierung) erlebt wird. Offen bleibt bislang die brisante Frage, ob ein immer wieder vermuteter Zusammenhang zwischen der erlebten Strukturordnung (Dimension SO) und dem ästhetischen Urteil (Dimension ÄW) auch nachgewiesen werden kann, und welcher Art er ist (vgl. 5.6.1).

5.2.1 Die varianzanalytische Prüfung der Urteilsunterschiede auf den einzelnen Skalen (Prüfung der Zusatzhypothese 4.3) ergab innerhalb der vier Vpn-Gruppen keine signifikanten Unterschiede auf den Skalen der Dimensionen SO und ÄW. Lediglich einige Skalen der Aktivitätsdimension (Faktor II), vor allem die Skala „drängend-behaglich“, wies bei $p < 0,01$ erhebliche Diskriminanzeffekte auf. Die zweifaktorielle Varianzanalyse ergab selbst bei einer Irrtumswahrscheinlichkeit von $p = 0,05$ ($df = 39/4$) keine Effekte der Vpn-Gruppen; hingegen waren die Effekte der fünf Musikbeispiele stets hoch signifikant ($p < 0,01$). Die zu erwartenden Wechselwirkungen zwischen Vpn und den Musikstücken traten nicht nur auf den Aktivitätsskalen auf, sondern insbesondere auf allen Skalen der ästhetischen Wertung.

5.2.2 Dieses Ergebnis besagt zunächst, daß der Einfluß der intendierten strukturellen Unterschiede zwischen den fünf Musikbeispielen auf das differenzierte Erleben stärker ist als der Einfluß der unleugbaren Unterschiede zwischen einzelnen Vpn oder zwischen den vier Vpn-Gruppen. Eine zusätzliche Prüfung gegen den Zufall (Scheffé-Test) hat ergeben, daß die an einigen Skalen aufgetretenen Unterschiede zwischen den vier Vpn-Gruppen zufällig sind, so daß hieraus nicht auf einen systematischen Einfluß eines in dem Versuchsplan nicht aufgenommenen Indikators (etwa eines sozial- oder persönlichkeitsbedingten) zu schließen ist. Dennoch ist den aufgetretenen Interaktionen zu entnehmen, daß die Studienfachzugehörigkeit zwar keinen entscheidenden Einfluß auf die Urteilsbildung ausübt, jedoch gerade auf die ästhetische Stellungnahme nicht ohne Einfluß ist. Es liegt aber außerhalb der Möglichkeiten dieses Versuchsplanes, dieser Frage näher nachzugehen. Bevor wir jedoch die Zusatzhypothese endgültig verwerfen, wollen wir sie gerade wegen der hier vorgefundenen Wechselwirkungen einem weiteren Test unterziehen.

5.3.1 Eine Clusteranalyse des gesamten Datenmaterials (24.000 Einzelurteile der 160 Vpn über fünf Musikstücke auf 30 Skalen) bestätigte erneut das Ergebnis der Varianzanalysen. Mit Ausnahme der Aktivitätsskalen konnte an allen weiteren Skalen keine andere systematische Tendenz zur Gruppenbildung der Vpn festgestellt werden, außer der erwarteten Gruppenbildung nach den fünf Musikbeispielen. Der Indikator der Studienfachzugehörigkeit erwies sich erneut als nicht ausreichend trennungswirksam. Hingegen wurde insbesondere bei Polaritäten der Dimensionen SO und ÄW eine eindeutige Gruppierung der Urteile nach den fünf Beispielen ermittelt. Die mit Hilfe des Scheffé-Tests geprüften multiplen Unterschiede zwischen den

so entstandenen fünf Gruppen erwiesen sich auf dem 5%-Niveau insgesamt als noch signifikant. 87% aller Vpn bildeten, ungeachtet ihrer Fachzugehörigkeit oder anderer Kriterien, bezüglich der Merkmale „interessant“, „phantasievoll“, „geordnet“ und „zusammenhängend“ homogene und voneinander scharf getrennte Cluster.

5.3.2 Aufgrund der Ergebnisse in 5.2.1 und 5.3.1 kann die Zusatzhypothese über einen möglichen Einfluß der Variablen „Studienfachzugehörigkeit“ auf die Beurteilung der dargebotenen Musikbeispiele mit ausreichender Wahrscheinlichkeit zurückgewiesen werden. Allein die intendierten und erlebten strukturellen Unterschiede der Musik erwiesen sich eindeutig als das maßgebende Kriterium für unterschiedliche Urteile. Dieses Ergebnis besagt natürlich nicht, daß es keine sozial-, psychologisch-, geographisch- oder altersbedingten Unterschiede zwischen Studenten gibt; es besagt nur, daß in der vorliegenden Untersuchung diese Indikatoren keinen entscheidenden Einfluß auf die ästhetische Urteilsbildung haben.

Dieses Ergebnis erlaubt es uns, das umfangreiche Datenmaterial zu reduzieren, ohne daß dabei die Gefahr bestünde, durch die im weiteren vorgenommene Mittelwertbildung wesentliche Information zu verlieren. Wenn die Urteilsunterschiede zwischen den Vpn innerhalb jedes Musikbeispiels nicht bedeutend differieren, so können sie für jedes dieser Beispiele auch gemittelt werden. Diese Mittelwerte werden von uns als Kennwerte des Erlebens eines jeden der fünf Beispiele aufgefaßt. Dieses mathematisch hergestellte „durchschnittliche“ Erleben ist insofern keine Fiktion, als wir soeben nachgewiesen haben, daß die Einzelurteile, die gemittelt wurden, voneinander kaum abweichen und daß die festgestellten Abweichungen allein durch die Unterschiede zwischen den fünf Musikbeispielen bedingt sind. An Stelle von 24.000 Rohdaten können wir bei der gesamten folgenden Dateninterpretation von nur fünf Scores der pro Musikstück gemittelten Einzelurteile auf drei Dimensionen, also insgesamt von nur 15 Daten, ausgehen.

5.4.1 Abb. 2 (S. 159) gibt die Scores der Urteile über die fünf Beispiele auf der Dimension ÄW (Faktor III der R-Analyse; vgl. oben Tab. 1) wieder. Die Signifikanz der nach *face evidence* anzunehmenden Unterschiede wurde über die Prüfung der Mittelwertsdifferenzen (t-Test) auf den entsprechenden Skalen bei $p < 0,01$ bestätigt.

5.4.2 Auf den ersten Blick erscheint dieses Ergebnis als eine mit viel empirischem Aufwand durchgeführte Bestätigung der eigentlich trivialen Tatsache, daß unterschiedliche Musik auch unterschiedliches Wohlgefallen auslöst. Diese Feststellung verliert aber an Trivialität, wenn man bedenkt, daß die Alltagssprache, in der ästhetische Urteile in der Regel abgefaßt werden, über keine Möglichkeit verfügt, auch nur die hier erfaßten fünf unterschiedlichen Urteile überhaupt auszudrücken, geschweige denn eine wissenschaftlich verbindliche Basis dafür zu bieten, die Unterschiede zwischen solchen, meist metaphorisch abgefaßten Urteilen zu überprüfen. Die Flucht zu der Floskel „*de gustibus non est disputandum*“ ist kein bloßes Zeichen der Verlegenheit, sondern eine Notwendigkeit, hinter der sich die Erkenntnis verbirgt, daß man über alltagssprachlich formulierte Geschmacksurteile keinen wissenschaftlichen Disput führen kann, der durch rationale Argumente entscheidbar wäre. Das Problem des ästhetischen Werturteils, insbesondere das seiner psychischen

Komponente, erweist sich aufgrund dieses (in Abb. 2 dargestellten) Befundes erneut als ein Problem der Sprache über Urteile dieser Art (vgl. auch unter 2.3): Die Grenzen der Sprache drohen zu Grenzen der Sache selbst zu werden, nur weil die Sache, die psychische Komponente des Urteils nämlich, sich dem sprachlichen Zugang entzieht.

Aus Abb. 2 geht unter anderem deutlich hervor, daß das ästhetische Urteil zwischen drei Arten von musikalischen Zusammenhängen: *Kontrast*, *Unähnlichkeit* und *Zusammenhangslosigkeit* eindeutig unterscheidet. In der Tat gibt es also musikalische *Unähnlichkeit*, die anders als *Zusammenhangslosigkeit* gewertet wird und die weniger gefällt als etwa *Kontrast*. In der Sprache der musikalischen Analyse werden diese – wie hier gezeigt wurde – voneinander abweichenden Wahrnehmungsqualitäten sorglos unter die Vokabel „Kontrast“ subsumiert, und in der Sprache der Ästhetik werden ihnen diverse Schattierungen von unspezifischen und zu allgemeinen Prädikatoren wie „schön“, „interessant“ oder „gut“ zugeordnet, Prädikatoren, von denen man nie genau weiß, ob und wie sie sich tatsächlich unterscheiden. Aus Abbildung 2 ist dagegen genau abzulesen, daß das Wohlgefallen von *Identität* bis zu *Kontrast* in der Tat fast kontinuierlich steigt und von hier aus in genau entgegengesetzter Richtung abnimmt; daß etwa *Identität* fast genauso negativ bewertet wird wie *Zusammenhangslosigkeit* (näheres dazu vgl. unter 5.6.2); und daß unterschiedliche Strukturen in der Tat unterschiedlich erlebt und gewertet werden.

Das allerwichtigste Ergebnis dieser Datenanalyse ist jedoch darin zu sehen, daß nunmehr die zumindest statistisch erhärtete Gewißheit besteht, daß unsere Behauptungen, die – wie man so oft hört –, „ohnehin schon längst bekannt sind“, tatsächlich zutreffen; ja mehr, daß sie durch rational widerlegbare Argumente gestützt sind und jeden endlosen und notwendigerweise ausweglosen axiologischen Disput entscheidbar machen.

Natürlich wissen wir auch jetzt nicht, was genau der Wert von 0,36 für *Ähnlichkeit* „ist“ oder was er „bezeichnet“. Wir können aber mittels dieser Zahl gewiß Genaueres und Verbindlicheres über *Ähnlichkeit* erfahren als durch noch so wirksam scheinende sprachliche Ausdrücke wie „ist stinklangweilig“, „es geht nicht los“, „kaputte Musik“ oder „es gefällt mir mehr als das andere“. Wir können nämlich eine genaue Relation und Distanz des Wertes 0,36 zu den Scores anderer Beispiele angeben¹⁶, daraus differentiell auf die qualitative Eigenart dieses Urteils schließen und die Richtungen und Tendenzen dieser Urteilsunterschiede inhaltlich interpretieren. Weiterhin können wir mit Sicherheit von tatsächlich unterschiedlichen Wertungen sprechen und behaupten, daß diese Unterschiede nicht zufällig, willkürlich und nur vom Subjekt abhängig sind, sondern, daß sie, weil sie systematisch sind, mit

16 Auch Relationen, etwa numerische, die nichts bezeichnen, bedeuten etwas; sie haben die Bedeutung eben dieser Relationen. Sie haben mit sprachlichen Metaphern gemeinsam, daß sie verbal nicht näher zu explizieren sind, sie unterscheiden sich aber von sprachlichen Metaphern dadurch, daß sie wissenschaftlich kontrollierbar sind. Sie sagen nicht, „was“ das Urteil bezeichnet, sondern sagen genauer als alle Wörter der Wortsprache, „wie“ das Urteil im Vergleich zu anderen ist. Die Zahlen, die wir hier interpretieren, geben genau definierte und identifizierbare Punkte in einem relationalen System an, dessen Eckwerte durch das maximale Wohlgefallen und maximale Mißfallen bestimmt sind.

etwas anderem zusammenhängen müssen. Das „etwas“ werden wir unter 5.6.2 genau zu bestimmen versuchen.

5.5.1 Abb. 3 (S. 159) zeigt, wie unterschiedlich die fünf Beispiele auf der Dimension der Strukturordnung (Faktor I) erlebt wurden. Stellvertretend für die Scores dieser Beispiele seien hier die über Vpn gemittelten Urteile pro Musikstück angegeben, wie sie auf der Skala „geordnet-durcheinander“, die für diese Dimension repräsentativ ist, erhoben wurden. Diese Unterschiede zwischen dem Erleben der fünf Musikbeispiele sind auf dem 1%-Niveau signifikant.

5.5.2 Der auffallende Befund, daß die fünf musikalisch relativ homogenen Beispiele (keine rhythmischen und harmonischen Unterschiede zwischen den einzelnen Beispielen; alle wurden von demselben Instrument in unverändertem Tempo vorgetragen; alle schrieb derselbe Komponist im gleichen „Stil“, und alle gehören derselben „Gattung“ an) auch auf der Dimension SO unerwartet stark differieren, kann nur folgendermaßen erklärt werden: Das Erleben der Musik ist nicht nur viel reichhaltiger und differenzierter als die Sprache, die dieses Erleben zu erfassen versucht, sondern durch die ästhetische Wahrnehmung werden auch Vorgänge struktureller Art als solche verarbeitet, selbst wenn sie in dem abschließenden Werturteil kaum gesondert in Erscheinung treten.

Selbst von einem Experten ist kaum anzunehmen, daß er in der Lage wäre, die fünf unterschiedlichen strukturellen Qualitäten dieser Beispiele, die er bestimmt bemerken würde, genau, d. h. der Intention entsprechend, zu erkennen und zu klassifizieren. Dagegen ergab die Analyse des Erlebens dieser Beispiele, daß sogar musikalische Laien, denen nicht einmal angedeutet wurde, daß sie ihre Aufmerksamkeit auf die Struktur lenken sollten, die intendierten strukturellen „Eigenschaften“ dieser Beispiele genau vollzogen haben und sie der Intention entsprechend, also in Bezug auf das Merkmal „Strukturordnung“ genau klassifiziert und systematisiert haben, ohne dabei gewußt zu haben, was das eine oder das andere Beispiel „meint“. Diese affektive Klassifikation erfolgte ohne jede analytisch-kognitive Reflexion über die Struktur.

Abb. 4 (S. 160) zeigt, daß die Vpn die strukturelle Intention in der Tat adäquat vollzogen haben. Intendiert war ein stufenartig sich verringernder Zusammenhalt zwischen Vorder- und Nachsatz einer Periode (x). In der Hypothese 3.4 haben wir behauptet, daß Musik primär strukturelle Intentionen vermittelt. Trifft die Hypothese zu, so muß eine Entsprechung zwischen dem intendierten (x) und erlebten (y) Rückgang an Homogenität der Perioden nachgewiesen werden. Diese Entsprechung gilt dann als bestätigt, wenn die Meßwerte des erlebten Zusammenhaltes (y) eine Rangfolge bilden, die der Rangfolge der intendierten Kategorien (x) entspricht. Nur wenn dieser Nachweis erbracht werden kann, ist die phänomenologische Behauptung sinnvoll, der Sinn etwa des Beispiels *Kontrast* sei die als Kontrast erlebte Musik dieses Beispiels. Trägt man die Scores der fünf Beispiele an der Dimension SO (die inhaltlich durch den Gegensatz „Ordnung-Chaos“ veranschaulicht werden kann) auf die Achse y auf und versucht man, den Zusammenhang zwischen intendiertem (x) und erlebtem (y) Zusammenhalt der Perioden herzustellen, so ist aus dem Zusammenhang, den diese zwei Größen bilden (durchgezogene Linie) abzulesen, daß der erlebte Rückgang an Strukturordnung (y) in der Grundtendenz und insbesondere in

der Rangfolge dem intendierten Rückgang an Homogenität (x) entspricht. Somit gilt die Hypothese 3.4 als bestätigt: Der musikalische Sinn dieser Beispiele ist primär durch die musikalisch-strukturelle Intention gegeben, und der durch diese Musik vermittelte „Inhalt“ ist nichts anderes als diese Intention selbst, die adäquat erlebt wurde¹⁷.

Dadurch wurde auch ein ausreichender Nachweis dafür erbracht, daß die materielle Struktur sich weder im komplexen Erleben auflöst noch das ausschließliche Objekt rationaler Analyse, also des Sachurteils, ist, sondern daß sie in erster Linie als struktureller Vorgang nachvollzogen wird¹⁸. Wenn *Unähnlichkeit* chaotischer erlebt wird als *Kontrast*, jedoch weniger chaotisch als *Zusammenhangslosigkeit* (vgl. Abb. 3), wenn eine Materialbeziehung, die diese „Eigenschaft“, also die Intention *Unähnlichkeit* musikalisch verwirklichen soll, genau als *Unähnlichkeit* erlebt wird, so wird dadurch deutlich, daß die strukturelle Basis der Musik nicht nur durch kognitiv-analytische Akte erschlossen werden kann, sondern daß sie beim Hören als solche immer erlebt wird, selbst wenn sie durch das Sachurteil noch nicht reflektiert worden war. Die signifikanten Unterschiede beim Erleben der tektonischen Komponente dieser fünf Beispiele zeigen eindeutig, daß das Erleben dieser Stücke sich auf ihr Erleben als Struktur stützt und daß dieses Erleben, ein psychisches Phänomen also, der unerläßliche Bestandteil des Prozesses ästhetischer Urteilsbildung ist. Nicht also die undurchschaubaren Gefühle, unergründlichen „Inhalte“ und verschwommenen „Ausdrucksqualitäten“, die alle unleugbar das Hören der Musik mitbegleiten, sind die „Ursachen“ von ästhetischen Werturteilen; vielmehr trifft genau das Gegen-

17 Die so unermüdlich gesuchten Inhalte der Musik, von denen man immer wieder annimmt, sie seien durch Töne „dargestellt“, „abgebildet“, „ausgedrückt“ oder „vertont“ – die Alternative dazu ist die Ansicht, Musik sei bloß „inhaltlose Form“ –, sind also keine realen oder idealen Entitäten, die außerhalb der Musik stünden, sondern primär strukturelle Intentionen, die nur in den Tönen wahrnehmbar, also existent werden können und deren Substanz eine Vorstellung, eine Intention ist, die selbst das Wesen bildet, das in den tönenden Gestalten erscheint. Wenn die tönende Gestalt die einzige Existenzform musikalischer Intentionen ist, so folgt daraus, daß es keine intentionslose Form (Gestalt) je geben kann, weil sie immer – um mit Hanslick zu sprechen – eine realisierte „musikalische Idee“ ist. Eine Tongestalt könnte keine Gestalt werden, wenn ihr nicht die Intention zugrunde gelegen hätte, eine Gestalt sein zu wollen. Denn Musik ist kein toter Klangstoff, der erst mit etwas in Verbindung gebracht werden muß, damit er einen Sinn erlangt, sondern hat immer einen Sinn, den Sinn der Intention, die hier erst sinnlich wahrnehmbar wird. Der phänomenologische Ansatz bietet eben eine Methode, gerade diesen Sinn durch die Analyse des Erlebens als den Sinn der erlebten und nicht restlos in Wörter übersetzbaren Intention zu erfassen: Wenn Musik nicht inhaltslose Form sein kann, weil in ihr immer eine Intention erscheint, dann ist die Form genau dasjenige Phänomen, das einzig über diese Intention Auskunft geben kann. Sie gibt aber diese Auskunft nicht aus sich selbst, sondern nur als erlebte Form. Erst hier wird die Form als etwas, nämlich als Intention erlebt. Um aber als etwas erlebt werden zu können, muß die Intention als Form erscheinen, und wenn sie als Form erscheint, so ist die erscheinende Intention der Inhalt der erlebten Form. Form ist also keine Oberfläche, sondern Substanz, genauer: sie ist die Erscheinung einer musikalischen und nicht einer außermusikalischen Idee.

18 Der Leser hat gewiß bemerkt, daß überall, wo sich das Wort „Verstehen“ aufdrängt, konsequent von „Vollzug“ gesprochen wird. Eine theoretische und experimentelle Begründung des Unterschiedes zwischen diesen beiden Begriffen bildet den weiteren Teil des eingangs erwähnten Forschungsprojektes und wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

teil zu: Die psychologisch erschließbare Basis solcher Werturteile ist allein im Vollzug der strukturellen Beschaffenheit der Musik zu suchen, einem Vollzug, der sekundär auch unspezifische Gefühle auslösen kann.

5.6.1 Der Antwort auf die entscheidende Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil muß eine terminologische Unterscheidung vorangehen, für die wir im Laufe der bisher erfolgten Untersuchung genügend Argumente gefunden zu haben glauben: Wir unterscheiden zwischen Sachurteil einerseits, und dem erlebten strukturellen Sachverhalt des Sachurteils andererseits. Sachurteile lassen sich als Produkte theoretischer Reflexion definieren, die mehr als nur die strukturelle Beschaffenheit des Materials zum Objekt der Reflexion haben; sie sind nicht mit Aussagen einer bloßen Strukturanalyse gleichzusetzen. Die „erlebte Struktur“ dagegen wird als ein ausschließlich psychischer Vollzug der strukturellen Vorgänge der Musik aufgefaßt und als eine unmittelbare Reaktion auf die strukturelle Komponente der gehörten Musik verstanden.

Somit kann die allgemeine Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil zu einer psychologisch operationalisierbaren Frage danach umgewandelt werden, was eigentlich dasjenige sei, worauf sich das Gefühlsurteil unmittelbar bezieht. Unsere Hypothese lautet, es sei die erlebte Struktur, die ihrerseits nichts anderes ist als die vollzogene Intention selbst.

Diese Hypothese läßt sich dadurch prüfen, indem man das bislang künstlich in einzelne Dimensionen (Faktoren) zerlegte Erleben im Koordinatensystem aller Dimensionen darstellt und nach möglichen Zusammenhängen zwischen diesen sucht¹⁹. In Abb. 5 (S. 160) sind zunächst die bereits diskutierten Scores der Urteile auf der Dimension SO (Faktor I) und ÄW (Faktor III) dargestellt²⁰.

19 Dem sich geradezu anbietenden Einwand, man könne doch nicht Zusammenhänge zwischen Faktoren suchen, weil Faktoren mathematisch gerade dadurch definiert sind, daß sie voneinander unabhängig sind und sein müssen, ist, ohne ausführlich auf die mathematischen Aspekte dieses Verfahrens einzugehen, aus einer pragmatischen Position wie folgt zu entgegnen: Es ist durchaus legitim, aus einer Stichprobe von dreißig Musikbeispielen (vgl. Fußnote 9), deren Factor-scores miteinander in Zusammenhang setzen zu wollen unsinnig wäre, Unterstichproben zu bilden (in unserem Fall mit fünf Scores) und zu prüfen, ob aus dem Anteil dieser Unterstichprobe an der Gesamtvarianz auf mögliche Zusammenhänge zwischen den auf einzelne Faktoren zerlegten Teilvarianzen geschlossen werden kann. Ein Zusammenhang zwischen fünf von dreißig Scores kann durchaus bestehen, auch wenn ein Zusammenhang zwischen allen dreißig Scores geradezu absurd wäre. Man muß dabei nur wissen, daß es keine statistisch relevante Möglichkeit gibt, solche Zusammenhänge gegen den Zufall zu überprüfen und daß der als Faktum angenommene R-Raum der fünf Beispiele in Wirklichkeit der R-Raum aller dreißig Beispiele ist, so daß die beiden R-Räume mit Sicherheit nicht identisch, sondern bestenfalls nur analog sind. Trotz dieser Bedenken wagen wir die folgende, mathematisch nicht unanfechtbare und statistisch nicht gerade eleganteste Interpretation, weil sie inhaltlich überzeugend und inhaltlich widerlegbar ist.

20 Da wir aus Platzgründen auf die inhaltliche Interpretation der Effekte auf der Aktivitätsdimension verzichten und auf die zweifellos aufschlußreichen Zusammenhänge zwischen Werturteil und Aktivität bzw. zwischen Aktivität, Strukturordnung und Wertung nicht näher eingehen, geben wir an dieser Stelle die Werte der Factor-scores dieser fünf Beispiele auf allen drei Dimensionen der R-Analyse wieder, um es dem Leser, der sich für Fragen dieser Art näher inter-

5.6.2 Abb. 5 zeigt einen typischen kurvilinearen (metaphorisch auch parabelartig oder „U-förmig“ genannten) Zusammenhang zwischen dem fast kontinuierlichen Rückgang der erlebten Strukturordnung (Faktor I)²¹ und den zu- bzw. abnehmenden Werten für das ästhetische Wohlgefallen (Faktor III). Die quasi-direkte Proportionalität zwischen diesen beiden Variablen erreicht bei der Kategorie *Kontrast* einen Wendepunkt: Hier kehrt sich diese Tendenz ins Gegenteil um: jede über Kontrast hinaus steigende Mannigfaltigkeit bewirkt zunehmend negative Werturteile.

Wenn mit dem Rückgang an steriler Homogenität das ästhetische Wohlgefallen zunächst ansteigt, von einem gewissen Grad materieller Mannigfaltigkeit an jedoch wieder abnimmt, so liegen die Gründe dafür höchst wahrscheinlich darin, daß ästhetische Urteile nicht nur von strukturellen, sondern primär von inhaltlich-ästhetischen Aspekten der erlebten Struktur abhängig sind. Einfacher gesagt, nicht nur der Grad des Zusammenhaltes einer Struktur, sondern auch ihr ästhetischer Sinn und ihre ästhetische Funktion entscheiden darüber, inwieweit diese Struktur gefällt oder nicht gefällt. Und gerade an dieser Stelle wird der scheinbar einfache Zusammenhang zwischen Struktur und Wertung selbst zum Problem, ohne daß er sich dabei als Zusammenhang auflöst: er wird nur komplizierter, weil er nicht nur ein psychologisches, sondern in erster Linie ein ästhetisches Problem ist. Der unmittelbaren Abhängigkeit des Werturteils von der Strukturorganisation wurde in diesem Experiment gerade dort eine Grenze gesetzt, wo die zunehmende Heterogenität des Materials durch psychische Mechanismen und ästhetische Dispositionen des Subjekts nicht mehr zu einer ästhetisch sinnvollen²² Einheit integriert werden konnte. Diese Grenze wurde in unserem Fall bei einem musikalischen Zusammenhang gefunden, der als *Kontrast* intendiert und als solcher wahrgenommen wurde. Jeder weitere Anstieg der Heterogenität, der über diese Beziehung hinausgeht, führt deswegen zu zunehmend negativen Urteilen, weil der ästhetische Sinn solcher Beziehungen, gemessen an bestimmten ästhetischen Erwartungsmustern, als zunehmend „sinnloser“ erlebt wird.

essiert, zu ermöglichen, an Hand dieser Daten unsere Ausführungen im Hinblick auf den Problembereich „Aktivität“ selbst zu ergänzen:

	Strukturordnung	Aktivität	Ästhetische Wertung
<i>Identität</i>	1,23	- 1,32	- 1,27
<i>Ähnlichkeit</i>	0,83	- 1,57	0,36
<i>Kontrast</i>	0,34	- 1,19	2,72
<i>Unähnlichkeit</i>	- 0,04	- 1,13	0,92
<i>Zusammenhangslosigkeit</i>	- 0,64	0,64	- 1,15

21 Vgl. die Daten in Fußnote 20.

22 Was ästhetisch sinnvoll ist, hängt vom ästhetischen Ideal und von ästhetischen Dispositionen eines jeden Kollektivs ab, das sich in einem längeren Zeitraum und unter bestimmten soziokulturellen Bedingungen entwickelt hat. Damit ist auch gesagt, daß es weder ein allgemein verbindliches ästhetisches Ideal gibt noch jemals ein festes Kriterium oder eine sichere Norm dafür geben kann, was ästhetisch sinnvoll ist. Auch der „Punkt“, bei dem in diesem Experiment die positive Tendenz des Werturteils in eine negative umschlägt und der hier bei der Kategorie *Kontrast* gefunden wurde, ist keine anthropologische Konstante, sondern eine psychisch getragene ästhetische Konvention, die als solche interkulturell variabel ist.

Bemerkenswert ist ferner auch die Tatsache, daß eine sterile Wiederholung (*Identität*) fast genauso negativ bewertet wird wie eine lose Aneinanderreihung zusammenhangsloser Strukturen (*Zusammenhangslosigkeit*); gleichzeitig wird aber der strukturelle Gegensatz zwischen diesen beiden Beispielen als krass erlebt (vgl. die Scores auf Faktor I in Abb. 5). Dieses Ergebnis bestätigt zwar die Morris'sche Hypothese (3.3; vgl. S. 141 f.), indem es zeigt, daß das ästhetische Urteil mit dem musikalischen Sinn untrennbar zusammenhängt, ergänzt sie jedoch dahingehend, daß Urteil und Sinn nicht identisch sind: Wiederholung und Chaos sind ästhetisch nicht dasselbe, auch wenn ihre ästhetische Wertung fast gleich ist. Andererseits weist diese quantitativ nachgewiesene Übereinstimmung der beiden Urteile darauf hin, daß der nicht zu leugnende Zusammenhang zwischen erlebter Struktur und Werturteil kein direkter ist, sondern durch regulative Kategorien des ästhetischen Bewußtseins vermittelt wird: Beständen zwischen der erlebten Struktur und dem Wohlgefallen unmittelbare oder kausale Abhängigkeiten, so hätten die Urteile über diese zwei so entgegengesetzten Strukturen nicht so ähnlich ausfallen können. Daß sie dennoch fast gleich sind, besagt, daß im ästhetischen Werturteil nicht nur die Tektonik einer Struktur, sondern auch ihr ästhetischer Sinn zum Tragen kommt. Die Morris'sche Hypothese, Bedeutungen ästhetischer Gebilde seien ästhetische Werte, wird durch dieses Ergebnis auf eine paradoxe Weise gestützt, indem es darauf hinweist, daß Bedeutung und Wert nicht identisch sind, sondern gerade dadurch miteinander untrennbar verknüpft sind, daß sie voneinander abhängen.

Der hier diskutierte Befund, der zunächst nichts anderes als den Riemannschen Topos „Kontrast verbindet, Wiederholung trennt“ zu belegen scheint, gibt darüber hinaus eine empirisch gesicherte Antwort auf die triviale Frage, warum das so ist. „Kontrast“ verbindet deshalb, weil er nachweislich als der optimale Grad an erlebter Einheit in Mannigfaltigkeit empfunden wird, und gerade weil er diesen optimalen Ausgleich der erlebten Gegensätze zwischen Ordnung und Chaos darstellt, gefällt er auch am meisten. Das Wohlgefallen – dessen „Inhalt“ wir auch jetzt nicht kennen, dessen Ursachen aber allmählich immer greifbarer werden – wandelt sich von einem verschwommenen Substanzbegriff zu einem Funktionsbegriff, der sich auf die strukturelle Beschaffenheit des Materials, genauer, auf den Grad des inneren Zusammenhalts der Struktur bezieht. Spätestens hier wird deutlich, daß das Werturteil nicht auf Gefühlen gründet, sondern, daß Gefühle eine Konsequenz der erlebten Struktur sind: Auch das unerträglichste musikalische Chaos, das zweifellos eine spontane affektive Ablehnung auslöst und das mißfällt, ist zunächst ein materielles Chaos, das als Chaos erlebt wird und eben als Chaos nicht gefällt. Abb. 5 zeigt eindeutig, daß das ästhetische Wohlgefallen sich immer auf einen erlebten strukturellen Vorgang stützt, auch wenn es für sein Zustandekommen fast nie der theoretischen Reflexion darüber bedarf, worauf es gründet.

Daraus, daß das ästhetische Werturteil sich primär auf die intendierte und erlebte Konstruktion bezieht, die gerade erst durch das Erleben der Urteilskraft zugänglich gemacht wird, folgt nicht, daß Werturteile auf Sachurteilen beruhen, denn Sachurteile sind verbale Ausdrücke, die das konstituierende Moment des Werturteils reflektieren und meist nachträglich zu begründen und zu erklären versuchen, jedoch keineswegs stützen oder auslösen. Das psychologisch Faßbare eines jeden Wertur-

teils stützt sich auf einen erlebten strukturellen Sachverhalt, und nicht auf das Sachurteil, welches ihn beschreibt.

Die Unterscheidung zwischen *Sachurteil* und *erlebtem Sachverhalt des Sachurteils* ist kein bloßes Produkt terminologischer Spitzfindigkeit, sondern eine empirisch begründete Tatsache, die die scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Rationalität und Gefühl, zwischen Verstehen und Vollzug gerade durch diese konsequente Unterscheidung zu überwinden hilft: Sie zeigt, daß das, was dem „objektiven“ Sachurteil zugänglich ist, als „subjektive“ Tatsache erlebt werden muß, wenn ein „subjektives“ Werturteil überhaupt ausgelöst werden soll, ein Werturteil, das aber der gleichen rationalen, also „objektiven“ Reflexion sich öffnet, wenn dafür entsprechende Methoden gefunden werden. Diese Untersuchung war ein Versuch einer solchen Methode der „Objektivierung“ des beargwöhnten „subjektiven“ Gefühlsurteils.

6. Zusammenfassung

Eine syntaktische Intention wurde in fünf Musikbeispielen systematisch variiert; das Erleben dieser Musikbeispiele wurde bei 160 Probanden untersucht. Es ergaben sich signifikante Effekte auf drei Dimensionen: *Strukturordnung*, *Aktivität* und *Ästhetische Wertung*. Zwischen den Vpn konnten keine signifikanten Unterschiede im Hinblick auf die ästhetische Urteilsbildung festgestellt werden. Dagegen wurden signifikante Urteilsunterschiede zwischen allen Musikstücken auf allen Dimensionen nachgewiesen. Zwischen der intendierten Zunahme der strukturellen Heterogenität und der erlebten strukturellen Mannigfaltigkeit der Beispiele wurde eine eindeutige Entsprechung festgestellt. Zwischen der kontinuierlich steigenden strukturellen Mannigfaltigkeit der Beispiele und dem ästhetischen Wohlgefallen ergab sich dagegen ein kurvilinearere Zusammenhang mit dem Wendepunkt bei der syntaktischen Kategorie *Kontrast*. Somit wurde die zentrale Hypothese bestätigt, daß Werturteile von den erlebten strukturellen Vorgängen abhängen. Diese Abhängigkeit ist jedoch keine lineare und kausale, weil sie durch den inhaltlichen Aspekt der gehörten Strukturen wesentlich mitgeprägt wird. Der Zusammenhang zwischen ästhetischem Sinn und ästhetischem Wert wurde bestätigt; die Behauptung, beide seien identisch, wurde widerlegt. Der psychologisch greifbare Aspekt des Werturteils steht nicht mit dem rationalen Sachurteil, sondern mit dem Erleben des strukturellen Aspekts der Musik in engem Zusammenhang und setzt das Vorhandensein eines rationalen analytischen Sachurteils nicht voraus. Daß die Musik auch als ein struktureller Vorgang, der das Werturteil maßgebend prägt, erlebt wird, wurde durch Extraktion der Dimension der *Strukturordnung* nachgewiesen.

Abb. 1

The diagram illustrates musical structure and aesthetic judgment. It features a musical score with two main sections: **VORDERSATZ** (Antecedent) and **NACHSÄTZE** (Consequent). The **VORDERSATZ** section is marked *Non troppo*. The **NACHSÄTZE** section is divided into five staves, each representing a different aesthetic quality: **IDENTITÄT** (Identity), **ÄHNLICHKEIT** (Similarity), **KONTRAST** (Contrast), **UNÄHNLICHKEIT** (Dissimilarity), and **ZUSAMMENHANGSLOSIGKEIT** (Discontinuity). Lines connect these labels to their corresponding musical examples. A large bracket on the left groups the **VORDERSATZ** and **NACHSÄTZE** sections together.

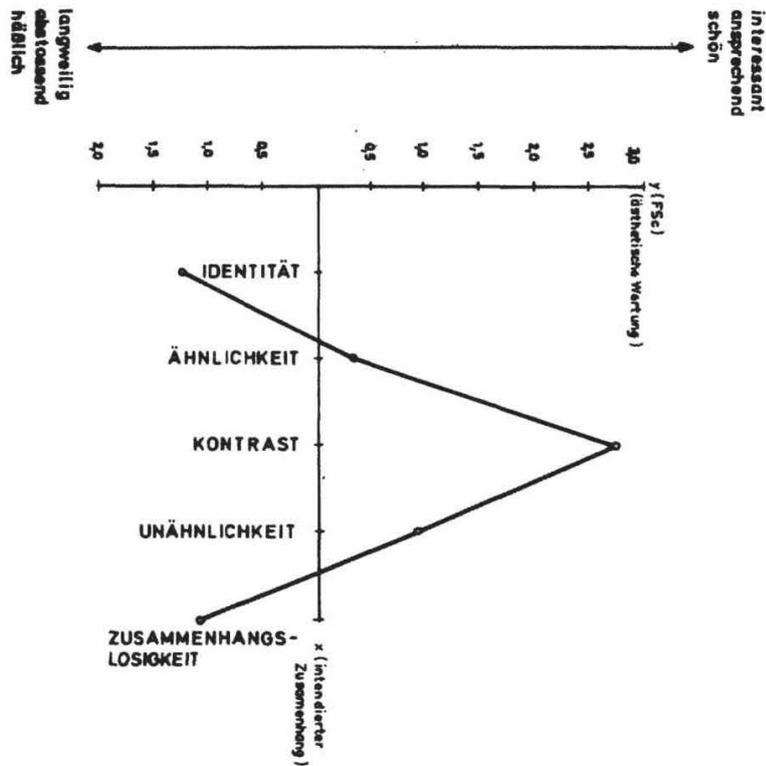


Abb. 2: Das Erleben der fünf Musikstücke auf der Dimension der ästhetischen Wertung (Factor-scores)

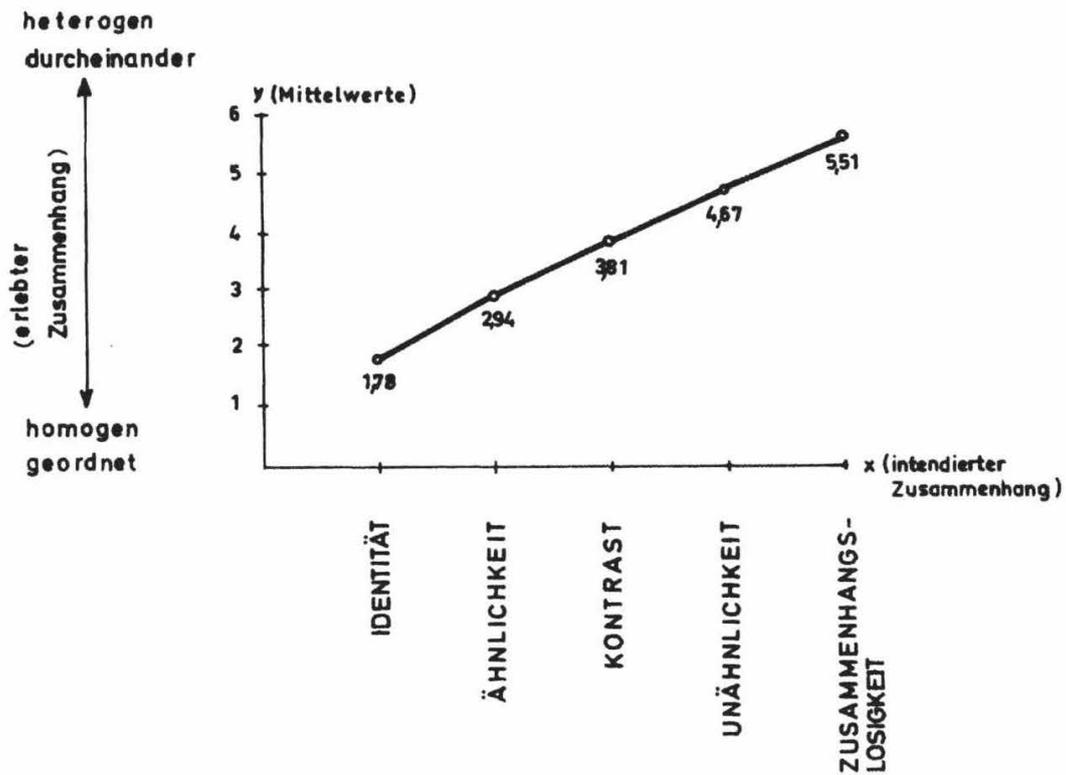


Abb. 3: Das Erleben der Strukturordnung auf der Skala „geordnet – durcheinander“ (Mittelwerte)

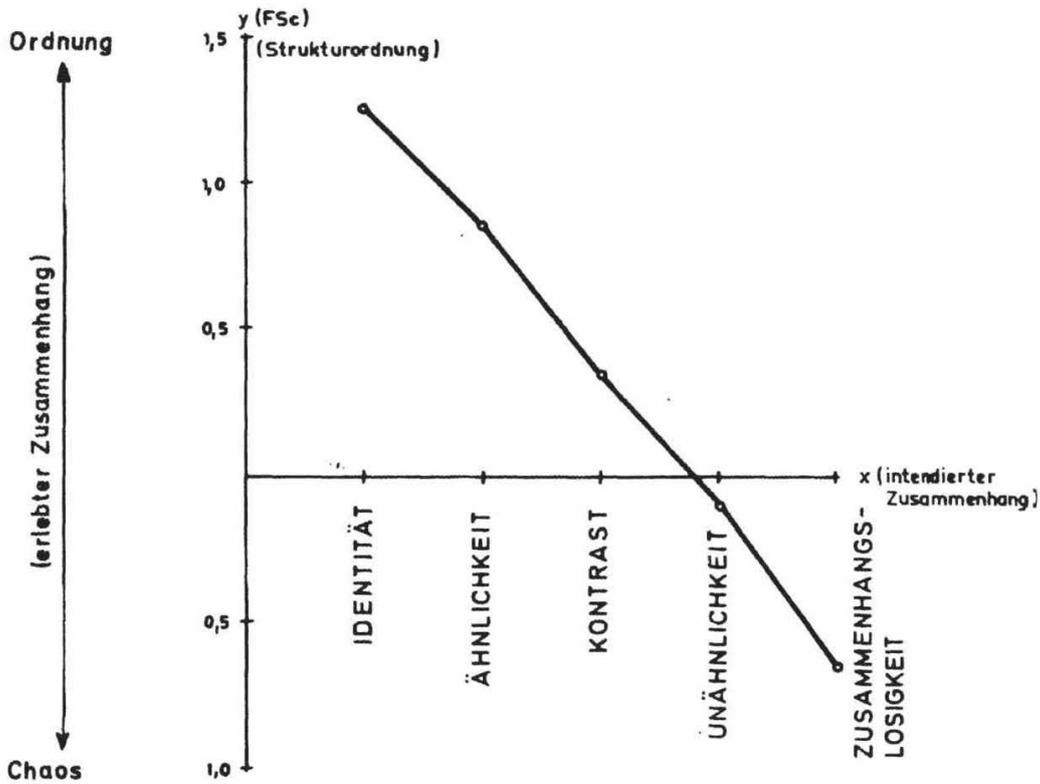


Abb. 4: Entsprechung zwischen dem intendierten (x) und dem erlebten (y) Zusammenhang der fünf Musikbeispiele (phänomenologische Prüfung der Hypothese 3.4)

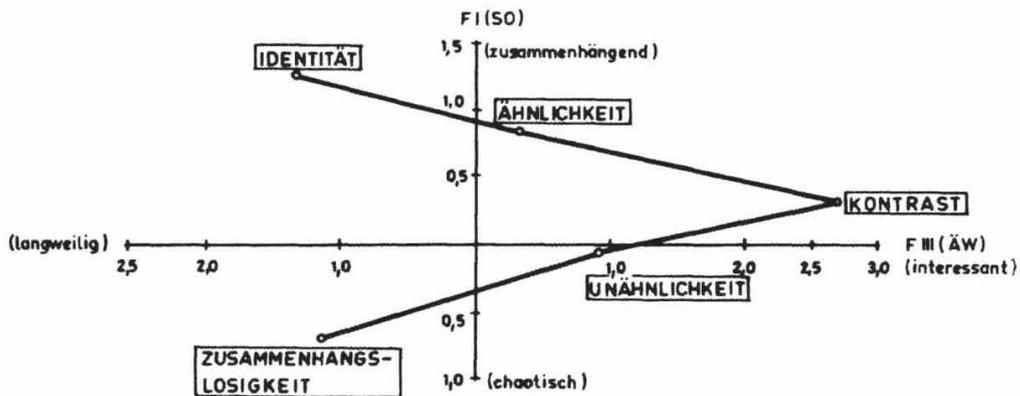


Abb. 5: Das Erleben der fünf Musikbeispiele auf den Dimensionen der Strukturordnung (SO) und der Ästhetischen Wertung (ÄW) (Factor-scores)

Befragungsmodell und Vergleich. Erläutert am Beispiel der Langtrompeten

von Max Peter Baumann, Berlin

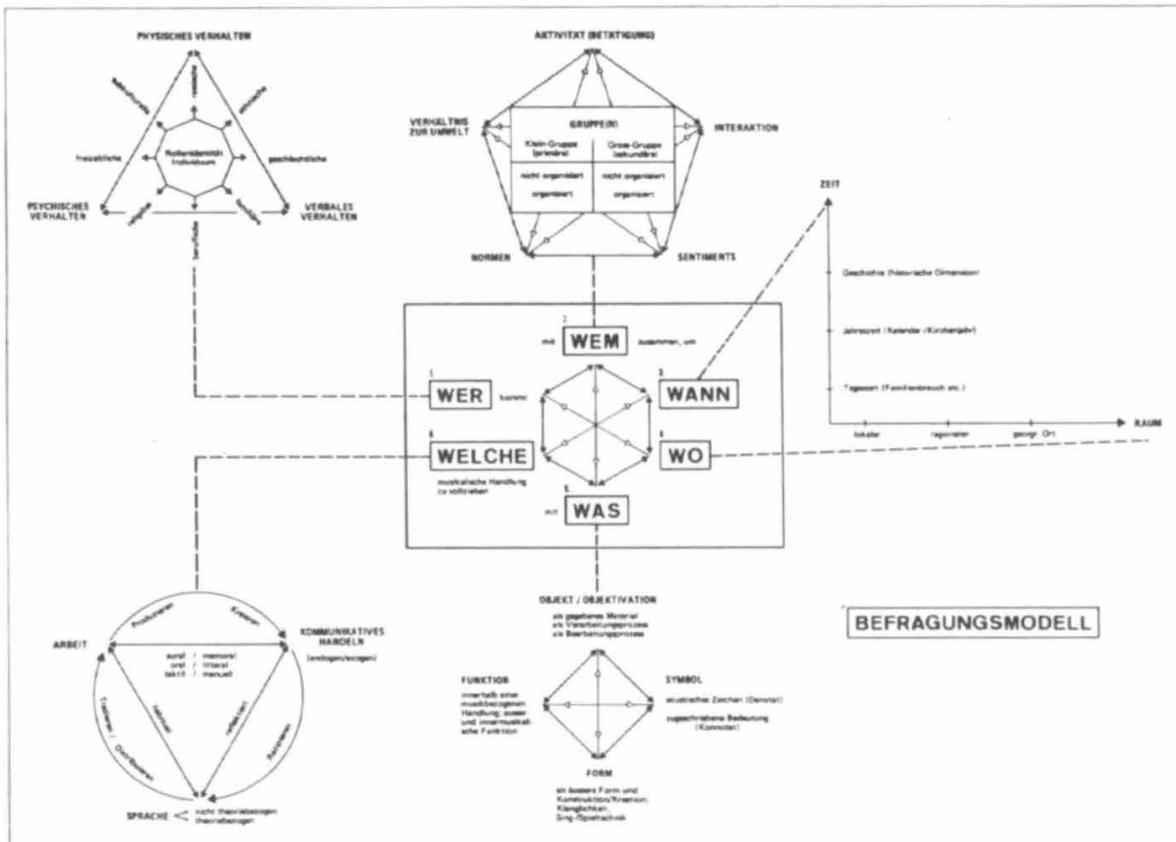
Wo Vergleiche angestellt werden, ist es unumgänglich, den Gegenstand immer unter denselben Gesichtspunkten zu befragen, zu beobachten und zu interpretieren. Alle drei Stufen des Untersuchungsprozesses in Form der „*Befragung*“ (wo grenze ich den Gegenstand ein?), der „*Beobachtung*“ (wann ist die empirische Überprüfbarkeit gegeben?) und der „*Interpretation*“ (welche Kriterien sind dazu gültig?) haben ihren besonderen Anteil an methodologischen Implikationen. Es ist hier nicht der Ort, auf diese komplexen Fragen des methodischen Vorgehens und der damit gegebenen Vorentscheide näher einzugehen¹. Für die folgenden Ausführungen seien nur zwei Forderungen im Hinblick auf vergleichende Forschung wegleitend:

1. ein Befragungsmodell soll so angelegt sein, daß das Erfragte mit Leichtigkeit empirisch beobachtbar ist, und
2. ein Befragungsmodell soll so konzipiert sein, daß es für alle möglichen Fälle anwendbar bleibt, um im Ergebnis darauf unter den gleichen Bedingungen Vergleiche anstellen zu können.

Den versuchten Entwurf zu einem systematischen Befragungs-, Beobachtungs- und Interpretationsrahmen bezeichne ich hier abkürzungshalber einfach als „*Befragungsmodell*“. Das Befragungsmodell bezieht sich auf den Musiker (oder die Musiker), auf die Gruppe (die Gruppen), in der gespielt oder gesungen wird, auf das Instrument (die Instrumente), resp. auf den Gesang, mit dem zu einer gegebenen Zeit an einem bestimmten Ort eine besondere musikalische Handlung vollzogen wird. Das Modell, wie es S. 162 skizziert ist, darf keineswegs als endgültig betrachtet werden, denn es bedarf dazu noch weiterer Differenzierungen, insbesondere auch einer besseren Modellierung.

Das Ganze ist als operable Verfahrenshypothese formulierbar, bei der die einzelnen Variablen in einem interdependenten Verhältnis stehen. Diese Verfahrenshypothese, zu der die einzelnen Befragungsmerkmale empirisch direkt in der Feldforschung oder aber auch indirekt aus der Literatur belegt und überprüfbar sind, soll Auskunft geben über das *Wie* und *Warum* eine *Musikalische Interaktion* geschieht. Das Interaktionsmodell fragt: *Wer* kommt mit *Wem* zusammen, um *Wann* und *Wo* mit *Was* *Welche* musikalische Handlung zu vollziehen²?

¹ Zu diesen Fragen vgl. die Kapitel „*Methoden und Methodologie*“, in: M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976.



- GRAFIK

Zu diesem einfachen Fragesatz ist es möglich, einzelne Protokollsätze zu bilden, als Beispiel: Ein Hirt kommt mit einem weiteren Hirten (*Wer*) und in Anwesenheit von Trauerleuten (*Wem*) während der Beerdigung von jung Verstorbenen (*Wann*) im Norden Transsilvaniens (*Wo*) zusammen, um im Sinne eines Abwehrmittels gegen feindliche Handlungen des Verstorbenen auf geraden zylindrischen Holztrompeten (mit *Was*) zu blasen (*Welche* musikalische Handlung)³.

Wie es aus der Skizze ersichtlich wird, steht jede einzelne Variable des Befragungssatzes (*wer*, *wann*, *wo*, *mit was* und *welche*) in einem erweiterten Bezug

2 Der Kern der Befragung geht auf ein Interaktionsmodell von G. McCall und J. L. Simmons zurück, das hier erweitert und aufs musikalische Handeln übertragen wurde; vgl. dazu deren soziologisch-anthropologische Studie *Identität und Interaktion*, Düsseldorf 1974 (Sprache und Lernen 36).

3 Vgl. E. Stockmann, *Volksmusikinstrumente und Arbeit*, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 11 (1965), S. 255; ebenso G. Habenicht, *Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten*, ebda. 13 (1967), S. 249.

außerhalb der umrahmten Fragewörter. So ist das *Wer* wesentlich mitbestimmt durch sein physisches, psychisches und verbales Verhalten (Dreieck in der Skizze oben links). Gleichermassen ist für den musikalischen Zusammenhang der Handelnden die Bezugsgruppe (das *Wem*) von höchster Wichtigkeit. Denn diese Gruppe liefert dem Individuum (oder Singulum) die musikalischen Normen, gefühlsmäßigen Bindungen, die Motivation zum Musizieren im Verhältnis zur Umwelt und zur Kooperation. Ob die Bezugsgruppe eine Großgruppe oder eine Kleingruppe, eine organisierte oder eine nicht-organisierte ist, prägt in formender Weise die tägliche Musikpraktik (vgl. dazu das Fünfeck in der Mitte oben). Jede musikalische Handlung (das *Welche*) ist wiederum unter dem dreifachen Aspekt von Arbeit, Kommunikation, von wortgebundener oder symbolischer Sprache erfaßbar (vgl. den Kreis im Schema unten links). Neben dem *Wann* und *Wo* – die hier in der Darstellung von Ordinate und Abszisse gekennzeichnet sind und auf die weiter einzugehen sich erübrigt – läßt sich das *Was* als Objekt oder Objektivation (d. i. Musikinstrument oder die musikalisch tönende Objektivierung im Beziehungsgeflecht zu Funktion, Symbol und Form) weiter aufgliedern (vgl. das Quadrat im Schema unten in der Mitte)⁴.

Anwendung

In einzelnen Schritten sollen nun die spezifischen Probleme einer solchen Vergleichsarbeit in der Anwendung kurz aufgezeigt werden. Es wird dabei die Langtrompete als zu vergleichender Gegenstand herangezogen. Mit diesem Untersuchungsgegenstand ist bereits ein konstantes Element in den Fragesatz eingeführt, – konstant hinsichtlich der Instrumentenklassifizierung, nicht aber hinsichtlich des Instrumententypus. Die Befragung *Wer* kommt mit *Wem* zusammen, um *Wann* und *Wo* mit *Was Welche* musikalische Handlung zu vollziehen, ergibt damit einen operablen Beobachtungssatz: Wenn der Spieler (oder die Spieler) *v* mit der Gruppe *w* zur Zeit *x* am Ort *y* zur Handlung *z* zusammenkommt(-kommen), bläst er (oder blasen sie) Langtrompete.

Weitere konstante Elemente könnten hinzugefügt werden. Gälte es etwa die Funktion der Langtrompete innerhalb einer Hirtenkultur oder eines Kulturraumes zu untersuchen und zu beschreiben, so könnte man sich „nur“ auf die Bereiche Europas, der Karpaten und des Balkans beziehen; oder ginge es darum, Vergleiche anzustellen, wie Rindentrompeten als besonderer Typus der Langtrompete verwendet und geblasen werden usw., so müßten jeweils die konstanten Elemente im voraus genauer definiert sein, damit das Vergleichbare auch vergleichbar bleibt. Ganz generell gilt, daß jede Variable (*v*, *w*, *x*, *y*, *z*) mit einer mehr oder weniger breit definierten Konstanten (*k*) besetzt werden kann, daß diese aber jedesmal auch andere Gesichtspunkte in den Mittelpunkt rückt. Die hier gestellte Frage lautet demnach vorerst: wann und wo usw. werden Langtuben oder Langtrompeten verwendet? Es beschränkt sich diese Frage weder auf die besondere Blastech-

⁴ Näheres s. M. P. Baumann, *Funktion und Symbol: zum Paradigma „Alphorn“*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* V, hrsg. von E. Stockmann, Stockholm 1977, S. 27–32.

nik, noch auf die Hirtenkultur. Denn ob die Langtrompete tatsächlich z. B. nur mit der Bauern- und Hirtenkultur zusammenhängt, kann nur am Gegenbeispiel falsifiziert resp. vorläufig bestätigt werden. Der Vergleich kann demnach nicht schon im Vorhinein eingeengt werden.

Werden nun alle gemachten und bekannten Beobachtungen zu dem oben erwähnten Fragesatz zusammengetragen, so ergibt sich in synchroner Schau die Summe der möglichen Fälle, bei denen die Langtrompete resp. -tuba gespielt oder geblasen wird. Es wird damit der funktionale Zusammenhang gewonnen, zu welchen bestimmten Situationen das Instrument Verwendung findet, wer sein Träger ist und welchen kulturellen Stellenwert es einnimmt. Aus der Vielfalt der Unterschiede zeigt sich in der Summe die „*typische Chance musikalischen Verhaltens*“ (dazu W. E. Mühlmann)⁵. Ein kurzes Aufzeigen in Protokollsätzen mag dies anhand der beiliegenden Ergebnisse etwas verdeutlichen. Leider – so ist zu bemerken – sind die aus der Literatur gewonnenen Informationen vielfach unvollständig. In diesem Sinne mag das Befragungsmodell vor allem für die Feldforschung auch ein wenig neue Impulse liefern. (Vgl. Tafeln, S. 168–176.)

Es braucht nicht sonderlich betont zu werden, daß diese Zusammenstellung keineswegs vollständig ist und zudem auch ungleichgewichtige Angaben liefert. Im allgemeinen sind die Hinweise sehr rudimentär, und es bedürfte in allem noch einer viel ausführlicheren Beschreibung. Der Vergleich bezieht sich zudem nur auf nicht-änderbare Einton-Instrumente, die beliebig-änderbaren sind hier ausgeschlossen⁶.

Schon auf den ersten Blick können aufgrund der Zusammenstellung einige generelle Feststellungen zu Trägerschicht, Verbreitung, Funktion und Art der Langtrompeten gemacht werden. Zu jedem Befragungswort ist es vorerst möglich eine Typologie aufzustellen.

1. Die *Trägerschicht (Wer)* von Langtrompeten können verschiedene Berufe sein: Hirten, Bauern, Jäger, Soldaten, Fischer, Priester, Würdenträger usw. Es gibt Gesellschaften, in denen das Instrument ausschließlich an eine Berufsgruppe oder eine Kaste gebunden ist. Bezeichnen wir z. B. für Europa Bauern, Hirten, Jäger als eine primäre Trägerschicht (primär im Sinne der vorrangigen Trägergruppe), so zeigt sich, wie bei der Aneignung des Instrumentes durch eine andere, sekundäre Trägerschicht gleichzeitig auch die Funktion der Langtrompete sich ändert. Am Beispiel des Alphorns ist dies leicht nachvollziehbar, weil durch die zahlreicheren

⁵ W. E. Mühlmann, *Umriss und Probleme einer Kulturanthropologie*, in: Kulturanthropologie, hrsg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller, Köln und Berlin 1966, S. 17.

⁶ Vgl. K. Reinhard, *Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente*, in: Mf 13 (1960), S. 160 ff. – Zum Vergleich der Langtrompeten müßten weitere Instrumente noch einbezogen werden, so u. a. das mhd. *her-horn*, die französisch-sarazenische *busine*, die russischen Hörner, die Hirtentrompeten aus den Republiken der UdSSR, arabische *Quarn*, persisch-indische *karna*, die chinesische Metalltrompete *La Pa* usw.

Aus Raumgründen mußte hier auf eine Literaturliste verzichtet werden.

geschichtlichen Daten der Wandel auch besser belegt ist. Das Alphorn wurde von Hirten und Bauern über Bettler, Soldaten, Komponisten und Liebhaber schließlich von Vereinen und Institutionen übernommen und vom Arbeitsinstrument zum primär ästhetisch-emotionalen Instrument umfunktioniert. Mit anderen Worten, je mehr gesellschaftliche Schichten sich an der Aneignung eines Musikinstrumentes beteiligen, desto vielfältiger werden die Funktionen. Ob dieser vorerst induktiv gewonnene hypothetische Satz auch im Einzelfall zutrifft, wäre nun deduktiv zu überprüfen. Im Prozeß der Akkulturation kann – so scheint es – wohl ein Instrument von einer anderen Trägerschicht übernommen werden, muß aber nicht notwendigerweise die alte Funktion beibehalten. Viel spricht dafür, daß in den meisten Fällen ein Funktionswandel eintritt. Zu fragen wäre weiter, ob eine genügend weite Überprüfung von hypothetischen Annahmen mit weiteren geschichtlichen Absicherungen die Berechtigung zuläßt, Aneignungen eines Musikinstrumentes durch andere Schichten rekonstruierbar zu machen. Ist die Aussage, ägyptische Soldaten hätten einst die Trompete von Bauern und Hirten übernommen, *malakat* und *kakaki* seien in gleicher Weise in eine gehobene Schicht gewandert, wahrscheinlicher als der umgekehrte Vorgang, wie etwa Ernst Emsheimer annimmt, daß die schwedische gebogene Holztrompete von Bauern den Militärtrompeten nachgebaut wurde?

2. Die *Bezugsgruppe* (mit *Wem*): Die Langtrompete (Alphorn, Rindentrompete) wird vielfach von einem einzelnen geblasen. Paarweises Spielen wird vor allem bei den dänischen Luren vermutet und ist bei den tibetanischen *dung-chen* und bei den sogenannten „Naturvölkern“ belegt. Das Spiel der Langtrompeten kann sich wiederum beziehen auf Geister, Götter, Tiere, Hexen, Menschen. Das Instrument gilt in diesem Sinne als Vehikel zur Kommunikation mit diesen verschiedenen Daseinsformen der Adressaten. Man kann daher von direkten und imaginären Bezugsgruppen sprechen.

3. Die *Zeitgebundenheit* musikalischen Handelns (*Wann*): Es scheint, je einheitlicher die Trägerschicht in einer Kultur ist (z. B. da, wo nur Hirten Träger der Langtrompete sind), desto fester ist der Zeitpunkt der musikalischen Tätigkeit bestimmbar. Der fixe Zeitpunkt (Arbeitsablauf, Ritual, religiöse Zeremonie im liturgischen Jahr, Festtage, Beerdigung usw.) ist zugleich auch an den Ort gebunden. Je vielfältiger die zeitlichen Möglichkeiten des Trompetenblasens werden, desto unabhängiger wird das musikalische Brauchtum vom Ort. Beides bedingt sich gegenseitig.

4. Die *Ortsgebundenheit* musikalischen Handelns (*Wo*): Mit einer entsprechend umfassenden Kenntnis wäre es möglich, eine Verbreitungskarte der Langtrompeten herzustellen. Dabei wäre allerdings zu unterscheiden zwischen den verschiedenen Typen im Zusammenhang mit den Beschaffungsmaterialien wie Rinde, Holz, Metall, Elfenbein, Bambus. Wo nicht Handelswege für das Material der Instrumente bestimmend sind, ist es der geographische Raum. – Schon von der Natur des Instrumentes her wird die Langtrompete fast ausschließlich im Freien (auf Hügeln, Bergen, auf Weiden usw.) gespielt, im Versteck (Brasilien, Australien), auf dem Feld (Zentraleuropa, Balkan, Karpaten) oder auf dem Tempel (Tibet, Indien). Mit dem Wandel der Trägerschicht und mit der Verfügung über die Zeit und den Raum,

ist der Ort des Alhornblasens auch in Kirchen oder in Folklore-Festsäle verlegt worden.

5. Die *Langtrompete* (mit *Was*): Zur Typologie des Instrumentes kann eines der bekannten Klassifizierungssysteme (z. B. Hornbostel-Sachs) herbeigezogen werden. Generell bleibt die Frage, wo die Abgrenzungen zwischen Tuba, Trompete, ja selbst Horn zu ziehen sind. Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden; immerhin kann von der Technik der verschiedenartig gespielten „Röhre“ her unterschieden werden zwischen Röhren, durch die gesprochen wird (*didjeridu*), durch die mit Falsettstimme gesungen wird (Lobeliatuba in Äthiopien, *didjeridu*), die als Tuba verwendet oder wie eine eigentliche Trompete geblasen werden. Die Langtrompeten können einzeln oder in Gruppen, einstimmig oder auch mehrstimmig gespielt werden. Ihre Formen sind recht mannigfaltig und können hier, in eine vereinfachte Typologie gebracht, unterschieden werden in zylindrische oder konische Röhren, mit zum Teil fließenden Übergängen, in Instrumente ohne Mundstück oder mit Mundstück, ohne Schallstück oder mit Schallstück; sie sind zudem einteilbar in gerade, geschwungene, geknickte, geschweifte oder gebogene Formen.

Das Einteilungsprinzip geht vielfach vom Einfacheren zum Komplizierteren, vom Nicht-Zusammengesetzten zum Zusammengesetzten und verfolgt darin ein additives Prinzip, das allerdings nicht entwicklungsgeschichtlich deutbar ist.

6. Die *musikalische Handlung* (*Welche*): Die Langtrompete wird verwendet, um Nachrichten zu übermitteln, um das Vieh vor Krankheiten zu bewahren, für Signalzwecke der Fischer und Holzfäller; sie wird geblasen, um den Feind zu erschrecken, um Würdenträger anzukündigen; gespielt zu Maskentänzen, um Unglücksfälle anzuzeigen, um das Vieh zu beruhigen, um Schafe, Rinder und Kühe einzutreiben; sie wird gespielt zur Vertreibung von bösen Geistern, bei Begräbnissen, zum Einstimmen der Götter und deren Entlassung usf. Auch hier kann wiederum eine Typologie verschiedenster Funktionen aufgezeigt werden:

Arbeitsfunktion (Herbeirufen der Tiere); Signalfunktion (Ankündigung von Unfällen); Ritualfunktion (Pubertätsriten); Apotropäische Funktion (Lärm- und Abwehrzauber); religiöse Funktion (Einstimmen der Gottheiten); Emblemfunktion (Würdenträger); ästhetisch-emotionale Funktion (Alhornkonzert); Symbolfunktion (pastorale Hirtensymbolik); Werbefunktion (Tourismus) usf.

Diese Einteilung nach Funktionstypen ist selbstverständlich nie rein ausgeprägt und hat vielfach mehrere Elemente in sich aufzuweisen. Die Haupttypen sind hier vorwiegend zu verstehen als dominierende Ausprägungen innerhalb eines mehrteiligen Gefüges (so enthalten z. B. Signale in Mitteilungsfunktion vielfach auch ein ästhetisches Element, wobei im Gesamtkontext dies weniger wichtig bleibt).

Musiksozialer Wandel

Nach diesem kurzen Umreißen der Fragestellung und dem Aufzeigen möglicher Typologien zu jedem einzelnen Fragenkomplex kann im einzelnen, wo genügend Daten vorhanden sind, eine diachronische Anordnung möglich sein. Dies betrifft vor allem jene Kulturbereiche, in denen wir genügend Beobachtungen über längere

Zeiträume hinweg machen konnten oder noch machen werden. An ihnen sind einzelne Akkulturationsprozesse ablesbar und es ergeben sich die Fragen: wann ändert sich die Trägerschicht?; wann verändert sich die Bezugsgruppe?; wann ändern sich die Zeitpunkte?; wann die Orte?; wann die Instrumentenformen und Spielweisen; und wann ändern sich die musikalischen Funktionen?

Es ist zu fragen, wie weit in diesem interdependenten Verhältnis sich die einzelnen Faktoren gegenseitig bedingen. Kann z. B. nachgewiesen werden, daß auch ein funktionaler Wandel eintritt, wenn die Trägerschicht wechselt? Wo liegen die dominierenden Ursachen für den musikalischen Veränderungsprozeß? Gibt es eine Hierarchie zwischen dem *Wer, Wem, Wann, Wo, Was* und *Welche* und worin liegen die ausschlaggebenden Momente, die eine Veränderung der anderen Faktoren nach sich ziehen?

Es scheint, wenn die Langtrompete in einer primären Trägerschicht (etwa zur Arbeit oder in einem religiösen Ritual) Verwendung findet, fungiert sie als Ankündigung einer Mitteilung, mit der bei den Angesprochenen (seien es Götter, Menschen oder Tiere) eine direkte Verhaltensänderung bewirkt werden soll, und zwar unter Zuhilfenahme eines Signals. Dagegen zeigt sich, daß bei der Aneignung eines Instrumentes durch eine nächste, sekundäre Trägerschicht die direkte Appellationsfunktion verloren geht und eine demonstrativ ästhetisch-funktionale Bedeutung hinzutritt. Darin wird auch keine tätige Verhaltensänderung mehr erwartet (Beispiel Schaustellung, Alphornkonzert). Als weiteres Beispiel im Hinblick auf eine Hierarchie kann etwa die Tibetan Drama Society in Dharmasala gelten, die mit einer neuen Trägerschicht organisierte Vorstellungen gibt, darin die *dung-chen* eine andere Funktion erhalten. Die Ursache zu diesem Veränderungsprozeß scheint in Abhängigkeit zu dem veränderten Ort zu liegen (Exil). Ob es eine Gesetzmäßigkeit gibt innerhalb der einzelnen Variablen – die allerdings nicht in naiver Art generalisiert werden könnte –, wäre abzuklären. Betrachtet man dazu etwa die Formveränderungen (Konstruktion) der Langtrompeten, so scheint dieser Veränderungsprozeß sehr stark von der funktionalen Verwendung abhängig zu sein (vgl. die Stützen des Alphorns, auch die des *dung-chen*; die zweckmäßige Formung der Luren, die relative Kürze der *šeneb*, die gebogene Form des Büchel usw.).

Zusammenfassung

Das Befragungsmodell versucht, mittels eines einheitlichen Fragesatzes die Ausgangsbasis für eine vergleichende Betrachtung zu geben. Primär für die Feldforschung als Verfahrenshypothese zur Feststellung von musikalischen Veränderungsprozessen gedacht, soll das Befragungsmodell die Möglichkeit zur Diskussion stellen, wieweit auch die Ursachen zu musikgeschichtlichen Veränderungen durch den Wandel von Trägerschicht, Bezugsgruppe, Zeit und Ort, von Musikinstrument und musikalischer Funktion in der gegenseitigen Bedingtheit nachvollzogen und erklärt werden können.

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Kuhhirt	Bewohner eines Dorfes in Visp (Wallis)	1212	Alp im Wallis	(Alp)-Horn	Warnen vor dem Feind
Bauer	Hirten/Kühe	1563 Melkzeit (auch im 17. & 18. Jahrhundert)	Alp	Rindentrompete	Zusammentreiben des Viehs
Jakob Henzi, Landstreicher	französische Hauptleute	1574	in der Garde des Herzogs von Anjou	Rindentrompete	Spielen zum Gefallen; Militärmusik?
Bauer	Gefolgsleute	1655 Bauernkrieg	Schüpfheim	Rindentrompete	Ordnen der Kriegsmannschaften
7 Alphornbläser	vor geladenen Gästen des In- & Auslandes	1805/1808	Unspunnenfest	Alphorn (Rindentrompete)	Preisblasen, Schaustellen
Äpler	Hotelgäste	um 1820	Rigihotel	Alphorn	Wecken der Hotelgäste und Betteln um ein Trinkgeld
Komponist F. F. Huber	„Lehrlinge“ des Alphornspiels	1826/27	Grindelwald (Berner Oberland)	Alphorn	Lernen & Wiedereinführen des verschwundenen Brauchtums
3 Alphornbläser	vor 80'000 Sportfans	1973 während der Pause des Fußballmatches	Fußballstadion in New York	Alphorn (Holztrompete)	Werbung für das Touristenland Schweiz
Sekretäre, Beamte, Handwerker, Köche, Kaufleute, Lehrer	Eidgenössischer Jodlerverband	1974	im Wald, in Fabrikhalle, bei Wettkämpfen während der Jodlerfeste	Alphorn	Üben im mehrstimmigen Wettkampfbblasen

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Josef Molnar, Solohornist im Orchestre de Chambre de Lausanne; Prof. am Konservatorium	Ostschweizerisches Kammerkonzertpublikum	21. Juli 1974	München	Alphorn	Uraufführung des Alphorkonzertes No. 2 von Jean Daetwyler
Mitglieder der Ortsmusikkapelle	Zuhörer	1959 im Sommer, 1959 nach der Weihnachtsmette	Alm bei Salzburg, Alm bei Salzburg	Wurzhörner	Platzkonzert Turmblasen
Rechenmacher	Gemeinde	Silvester 1960, erstmals nach 200 Jahren wieder	Chiemsee	auf eingeführten Alphörnern aus der Schweiz	Wiederbelebung eines Brauches
Wurzhornbläser	Trio	um 1900 an Festen	Schladming im Ennstal, Steiermark	3 Wurzhörner	2-3stimmiges Blasen
Bläser	Kirchgemeinde	Weihnachtszeit	in der Kirche, Steiermark	Holztrompeten, zu Krippen- und Hirtenliedern	Hirtensymbolik
Hirte	Wildfrauen	1819	Ennstal, Obersteiermark	Holztrompete	Vertreiben der Wildfrauen
Bläser	Kirchgemeinde	bis zum 1. Weltkrieg	Pfarrkirche zu Lavant, Osttirol	Holztrompeten	Zusammenrufen der Leute zum Gottesdienst
Bläser	Kirchgemeinde	Karwoche	Tirol	Holztrompeten	Kirchturmblasen (anstelle der Glocken)

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Hirten	Eisheilige (?)	Winterende 1788	Böhmen	Holztrompeten	Vertreibung des Frostes und des Reifes
Hirten (?)	solistisch im Orchester	an Weihnachten in der Kirche, 18. & 19. Jahrhundert	Böhmen	tuba pastoritia	Charakterisierung der pastoralen Atmosphäre
Holzhauer	Frauen in den Holzhauerkolonien	bis ca. 1860	Böhmerwald (Dreisselberg, Plöckenstein, Hochfichtl)	Alphorn „Drilutn“	Signal, daß die Arbeit fertig & daß die Frauen das Essen zubereiten sollten
Holzhauer	Frauen in den Holzhauerkolonien	bis ca. 1860	Böhmerwald (Dreisselberg, Plöckenstein, Hochfichtl)	„Drilutn“	Signal für Not- & Unglücksfall
Schaf- & Rinderhirten	von Haus zu Haus	Weihnachtsabend 1845	Mittelböhmen	Holztrompete (<i>tróba</i>)	blasendes Herumziehen als Weihnachtsbrauch
Hirten	von Haus zu Haus	bis zum 1. Weltkrieg	Südostmähren	Holztrompete (<i>trúba</i>)	Weihnachtsumgang
Hirten	Weinberghüter	1. Sonntag im September	Südostmähren	Holztrompete	Weinbergsperr: Weißen der Holztrompete dem Weinberghüter
Nachtwächter	Dorf	bei Ausbruch von Feuer	Böhmen	Holztrompete	Warnsignal

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Hirte	Trauerleute	während der Beerdigung	am Grabe jung Verstorbener in Transsilvanien & Bukowina	<i>bucin</i> oder <i>trimbita</i>	Lärm- und Abwehrmittel
Hirte	Schweine	während der Arbeit	Nordostserbien	<i>rikalo/bušen</i>	Austreiben zur Eichelmast
Hirte	Schafe	während der Arbeit	Nordostserbien	<i>rikalo/bušen</i>	zum Austreiben, beim Melken & wenn Lämmer zu den Schafen gelassen werden
Hirte	Schafe	im Frühling und am Vorabend des Georgitages	Nordostserbien (Homolje-Gebirge, Krajina-Gebirge)	<i>rikalo/bušen</i>	zur Bewahrung des Viehs vor Krankheiten
Hirte	Geliebte	beim Stelldichein	Rumänien	Hirtentrompete	Verständigung von Liebespaaren
Bauer (?)	Dorfbewohner	Versammlungszeit	Rumänien	Hirtentrompete	Einberufen zur Versammlung
Hirte	Vieh/Hexen	St. Georgi-Nacht 22./23. April	Rumänien auf der Alm in allen vier Windrichtungen	Hirtentrompete	Abwehrzauber gegen Hexen (Bannkreis)
Hirte	Wölfe	Sonntagabend	Westgebirge in Rumänien	<i>tulnic</i>	Vertreiben der Wölfe
Hirte	Vieh	während der Weidearbeit	Rumänien	<i>tulnic</i>	Signal, Arbeitsfunktion, Beruhigen der Tiere

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Hirte	Hirte im nachbarlichen Sommerquartier	ca. 1870	bei den Székeln von Korond, Ungarn	Lindertrompete (<i>zádokkürt</i>)	zur gegenseitigen Verständigung mit Formelmotiven
Fischer	Fischer	ca. 1898	Komárom (Westungarn)	Holztrompete (<i>halászkürt</i>)	Signale auf dem Wasser
Besitzer von Wassermühlen	Bauern der umliegenden Dörfer	19. Jahrhundert	Westungarn	Holztrompete	Aufforderung, neues Getreide zum Mahlen zu bringen
Schokatzten	Kämpfer	früher	Mohács (Ungarn)	Holztrompete	Abschrecken der herannahenden Feinde
Schokatzten	Spieler	1907 Fastenabend (busójárás)	Ungarn	Holztrompete	Begleitung zu den Maskenspielen
Szekler Soldat	Soldaten	1463	Ungarn	<i>zaldob</i> (Lindenholtztrompete)	Zusammenrufen der Soldaten
Hirten		seit 20-30 Jahren	bei den Székeln (Ungarn)	Holztrompete	wird nicht mehr geblasen
Sennen	Vieh	bis ins 19. Jahrhundert	Schonen bis Lappland (Schweden)	Holztrompete	(Arbeitsfunktion)
?	Touristen	Mitte 20. Jahrhundert	Schweden	Holztrompete (<i>Trúba/tróba</i>)	Souvenir (touristische Attraktion)
Soldaten (?)	Soldaten (?)	Bronzezeit (angeblich 2. Jahrtausend v. Chr.)	Ostseegebiete, Mecklenburg, südliches Schweden, Schonen, Jütland	Lurenpaare	militärische Signale (?)

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
Priester	Leute des Lagers	im Krieg (nach dem Alten Testament)	Israel	<i>hazozrah</i> (Schofar)	Signal zum Aufbruch, auch Lärmzauber
Träger aristokratischer Klassen	Soldaten	unter Ramses III., 4. Dynastie der Nilkrieger	Theben, Nilgebiete	<i>šeneb</i>	Begleitfanfaren zum Marschieren (Kriegs- & Marschsignal, Emblem)
Hirte	für sich allein	während des Viehhütens	Semien (Äthiopien)	Lobeliatuba	mit Falsett durch die Röhre „singen“ (Zeitvertreib)
Waito	Gefolge des Königs oder Ehrenmänner	bei Kriegszügen	Äthiopien	<i>malakat</i> (Bambus und Hornstück)	Ankündigung einer hohen Person
Orchestermitglieder	Orchestergruppe	beim Begrüßen eines Emirs	Haussa (nördliches Nigeria)	<i>kakaki</i>	Ehrenspiel mit Orchester zusammen
Bläser	Trauerleute	früher bei Niombo-Begräbnis	unterer Kongo	Holztrumpete oder Wurzeltrompete	(Lärm-)Abwehrzauber
Trompeter	Würdenträger	während der Reise durchs Land	Indien	<i>ranaschringa</i> (Messinghorn)	Ankündigung des Würdenträgers in einem Dorf & Antwort der Ranaschringas im Dorf
Brahmanen, Priester	mit den im Tempel Versammelten	bei feierlichen Gelegenheiten	im Tempel, Südindien	<i>kurna (buruga)</i>	zum Zeichen der hohen Würde geblasen
Trompeter	Zuschauer	heute bei Paraden & Umzügen	Usbekistan (Mittelasien)	<i>karnaj</i> (Messingtrumpete)	zeremonielle Präsentation

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
1 Mönch	mit Kegeloboisten und 4 Tänzern	Dezember 1930 Silvesterabend	in Kanze, chinesisches Tibet, im Hofe des Tempels	<i>dung-chen</i>	„Teufelstanz“, sakral
2 Mönche	Chor & Orchester	8., 15. und 30. Tag eines jeden tibetanischen Monats	im Kloster Sgang-Ngon in P'hiyang (Ladak)	<i>dung-chen</i>	Einladung an die Schutzgottheit Khyabjug, den Ort der Anbetung aufzusuchen
2 Mönche	Chor & Orchester	an bestimmten Tagen	im Kloster Sgang-Ngon in P'hiyang	<i>dung-chen</i>	Begrüßungsmusik für den Empfang Mensch gewordener Lamas
2 Mönche	Chor & Orchester	an bestimmten Tagen	in Tongsa Dzong, im Tempel	hochgestimmte & stark geblasene <i>dung-chen</i>	Chenden: Einladen und Herbeirufen einer Gottheit
2 Mönche	mit 2 Kegeloboenspielern	jeden Morgen bei Sonnenaufgang	außerhalb des Klosters in Rumtek, Sikkim	<i>dung-chen</i>	Lama-Chenden: den Geist des Lama einladen & auf die Zelebration (puja) des Tages lenken
2 Mönche	mit 2 Kegeloboenspielern	jeden Abend bei Sonnenuntergang	außerhalb des Klosters in Rumtek, Sikkim	<i>dung-chen</i>	die Götter an ihren Ort entlassen
2 Mönche	Chor & Orchester, 17 Mönche	7 Uhr vormittags täglich	im Tempel, Thumpu, Bhutan	<i>dung-chen</i>	Lobpreis von Gennyen (soll angeblich auf einem Ohr taub sein)

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
2 Mönche	Mönche des Klosters	zur Zeit der jährlichen heiligen Tanzfeste, September	im Kloster Thiumpu, Bhutan	<i>dung-chen</i>	Zeichen, um die Teepause anzukünden (= die 10 besten Kompositionen, die sich von den normalen Zeichen unterscheiden)
2 Mönche	Mönche des Klosters	während des ganzen Jahres	im Kloster Thiumpu, Bhutan	<i>dung-chen</i>	Zeichen zur Teepause während jeglichen Ritus'
2 Mönche	für sich selber	die Woche vor September des Tanzfestes	Thiumpu, Bhutan, vor einem Wasserfall	<i>dung-chen</i>	Einüben der Kompositionen für das Zeichen zur Teepause
4 Mönche	Götter und Wächtergeister	am Vorabend großer Feste	im Freien, auf dem Dach des Tempels	<i>dung-chen</i>	Einladung an die Gottheiten, am Fest teilzunehmen
2 Mönche	Gästekarawane	sobald die Gäste vom Altan der Burg erspäht werden können	im Freien, vom Tempeldach aus	<i>dung-chen</i>	Eintanzen der Gäste, Begleitmusik zum Tanz, mit dem das Böse in den Boden gestampft wird (heute profane Bedeutung)
Mitglieder der Tibetan Drama Society in Dharmasala	Zuschauer in allen größeren Städten & Dörfern Indiens	seit 1960	Indien, auf Tournee	<i>dung-chen</i>	organisiertes Vorstellen, um Dramen und Opern wiederzubeleben („to preserve a part of Tibet's dying culture“)

<i>Wer</i>	<i>mit Wem</i>	<i>Wann</i>	<i>Wo</i>	<i>mit Was</i>	<i>Welche</i>
ehemalige Lamas	–	seit Exilierung	im Exil	nicht mehr vorhanden	nur noch Kenntnisse vorhanden; mangels fehlender Instrumente keine Ausübung mehr; wohl auch um den Brauch nicht in Schaustellung absinken zu lassen
Piarao Männer	2 Musikgruppen	auf dem Weg zur Siedlung	Venezuela	Rindentrompete (auch <i>aguti</i>)	Zur Begleitung der Flöten als eine Art Bordun (Geisterbeschwörung)
Tucuna-Männer	junge Mädchen	bei Pubertätsriten der jungen Mädchen	Oberer Solimões, Brasilien	<i>buburé</i> (Rindentrompete)	Blicktabu vor Frauen
Tucuna	Stammesmitglieder	vor Festveranstaltungen	Oberer Solimões, Brasilien	<i>buburé</i>	Signal zum Versammeln
bei den Ipuriná	Tänzer	kamutši-Fest	am Rio Purus, Brasilien	15-20 Zaubertrompeten (Rindentrompeten)	zum Tanz geblasen
Kind	Kinder	Kinderfeste	Arnhemland, Carpentaria (Australien)	<i>didjeridu</i>	beim Tanz verwendet (steht als Instrument zwischen Megaphon und Trompete)
1 Spieler	mit Tänzern	bei korroborri-Tänzen; vor der Jagd; bei Beisetzungsriten	Gegend von Delisaville (Australien)	<i>didjeridu</i>	rituelle Tanzbegleitung
Männer	–	–	westliches Neuguinea	<i>brulbuis</i>	Geistertrompeten

KLEINE BEITRÄGE

Zur Krise der Musiktheorie

von Friedrich Neumann, Wien

Stefan Kunze hat unlängst an dieser Stelle die Frage nach dem Theoriebegriff der Musikwissenschaft gestellt¹. Er unterscheidet den griechischen Begriff von Theorie als denkender Anschauung der Dinge von dem Hegels und Marx' als System von Gesetzesaussagen und plädiert abschließend für die Rückkehr zum griechischen Theoriebegriff, nachdem insbesondere noch Riemann geglaubt habe, die Geschichte teleologisch als Weg zu den Erkenntnissen der musikalischen Logik verstehen zu können².

Die Polemik zwischen Gudrun Henneberg, Carl Dahlhaus und Wilhelm Seidel (in *Mf* 29, 1976, S. 183 f. und 465 ff.; und *Mf* 30, 1977, S. 191 ff.) scheint andererseits darauf hinzudeuten, daß die „in voller Auflösung“ begriffene „gängige Musiktheorie“ des 19. Jahrhunderts³ für das Verständnis der historischen Erscheinungen noch nicht entbehrt werden kann und daß die von ihr bearbeiteten Probleme noch nicht gegenstandslos geworden sind. Ist nun neben dem griechischen und dem neuzeitlichen Ansatz von Theorie wirklich kein anderer mehr denkbar? Dieser Frage soll hier nachgegangen werden, und zwar anhand des „Riemann-Wiehmayer-Problems“, also anhand der Frage, „ob die Übertragung der Struktur von Takt oder Motiv auf . . . größere Gebilde bei Riemann und Wiehmayer berechtigt ist“⁴.

Riemann und Wiehmayer haben diese Frage bekanntlich an achttaktigen Sätzen, an Halbsätzen und Phrasen studiert. Hier soll die „denkende Anschauung“ zunächst auf eine andere Art von Gebilden angewandt werden. Man vergleiche also Beethoven, Klaviersonate c-moll op. 13, 1. Satz, Allegro, Takt 187 ff. Ein „Gang“ von acht Takten Länge mündet in die Reprise, deutlich akzentuiert sind der Anfang dieses Ganges und der Anfang der Reprise, das Dazwischenliegende kann mühelos als Großtakt verstanden werden. Es folgen einige weitere Fälle aus Beethovens Klaviersonaten: op. 2, Nr. 1, 1. Satz, Takt 93 ff., acht Takte; ebenda 4. Satz, Takt 20, zwei Takte; im selben Satz Takt 134, vier Takte; op. 2, Nr. 2, 1. Satz, Takt 54 ff., vier Takte; im selben Satz Takt 216 ff., neun Takte, die zunächst ganz im Sinne eines Großtaktes zu verstehen sind, der letzte Takt wird verdoppelnd gedehnt, beachte die Fermate; ebenda 2. Satz, Takt 64, vier Takte; 4. Satz, Takt 92, Takt 169 usw.

Auf den ersten Blick fällt auf, daß es sehr unselbständige Gebilde sind, die sich als Großtakte verstehen lassen – auch der Einzeltakt ist ja ein solches⁵. Sie knüpfen an eine Dominante, die auf eine im Abstand von zwei, vier oder acht Takten folgende Tonika vorausweist. Analog zu

1 St. Kunze, *Musikgeschichte, Theorie der Musikgeschichte*, in *Mf* 30 (1977), S. 170-176.

2 Ebda., S. 173-174, 176.

3 Ebda., S. 170.

4 E. Apfel und C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974, S. 35. Diese bedeutende Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, Riemanns Ansatz kritisch zu erneuern.

5 In meiner Arbeit *Die Zeitgestalt*, Wien 1959, habe ich für Gebilde dieser Art die Bezeichnung „einleitender Ansatz“ vorgeschlagen (S. 58).

den Taktstrichen, die den Einzeltakt begrenzen, stützen sie sich auf das Widerlager z w e i e r Akzente. Versucht man dagegen relativ selbständige Gebilde wie z. B. achttaktige Sätze mit Riemann oder Wihmayer als Großtakte zu zählen, so kommt man in Konflikte. Entweder zählt man mit Wihmayer alle Anfangstakte als schwer, dann werden die Schlußtakte leicht; oder man verlegt das Gewicht mit Riemann in den 8. Takt, dann werden alle Anfänge leicht. In vielen – wenn auch gewiß nicht in allen – Fällen ist es die Sache selbst, die sich gegen die Deutung als Großtakt sträubt.

Die bisherigen Beobachtungen geben nun schon ein Kriterium an, das es erlaubt, bestimmte Takte als schwer zu erkennen. In den Fällen, in denen ein einleitender dominantischer Großtakt die Reprise eines achttaktigen Satzes vorbereitet, liegt es nahe, den ersten Takt dieses Satzes gewichtig zu hören, da er ja Widerlager der vorangehenden regelmäßigen Länge ist; vergleiche nochmals op. 2, Nr. 2, 4. Satz, Takt 92.

Ein anderes Kriterium liegt im *K o r r e s p o n d e n z p r i n z i p*⁶, also in dem Umstand, daß formal bedeutende Punkte des harmonisch-melodischen Geschehens über Zwischenharmonien hinweg in hörbare Beziehungen treten können. Riemann zieht, gemäß seiner auftaktigen Hörweise, im wesentlichen nur korrespondierende *A b s c h l ü s s e* in Betracht, vor allem das Verhältnis von Halbschluß im 4. und Ganzschluß im 8. Takt. Ganz sicher aber muß man auch mit korrespondierenden *A n f ä n g e n* rechnen. Im klassischen Sonatenhauptsatz und Rondo sind erster Anfang und Reprise des Anfangsthemas solche durch Korrespondenz der Anfänge verbundene Akzente höchster Ordnung, und die Klassiker haben das in vielen Fällen durch eindeutige kompositionelle Mittel wie z. B. Dominantorgelpunkte zu verstehen gegeben.

Aber man braucht gar nicht so große Gebilde wie ganze Sonatensätze oder Rondi heranzuziehen, um die Wirkung korrespondierender Anfänge zu beobachten. In Beethovens Klaviersonate *f*-moll op. 2, Nr. 1 bringen die ersten 16 Takte des langsamen Satzes eine Liedform. Auf eine achttaktige Periode folgt ein viertaktiger Mittelteil über einem Dominantorgelpunkt und dann die Reprise, die mit einigen Abweichungen den Nachsatz der Periode wiederholt. Es dürfte schwer fallen, den Repräsentakt nach vier dominantischen Takten *n i c h t* als schwer zu hören⁷. Aber schon innerhalb der ersten achttaktigen Periode wirkt die Korrespondenz der Tonika-Takte eins und fünf akzentuierend auf den Beginn von Vorder- und Nachsatz. Das Gefüge der Korrespondenzen läßt sich folgendermaßen darstellen:

	Periode				Mittelteil		Reprise	
Takt	1	4	5	8	9	12	13	16
Anfänge	T		T		D		T	
Schlüsse		D		T		D		T

Die Korrespondenz der Halbschlüsse und Ganzschlüsse in den Takten 4, 8, 12 und 16 unterstreicht die paarige Zusammenfassung von je zwei Viertaktern zu acht Takten. Die Korrespondenz der Anfänge dagegen hebt besonders den Anfang des dritten Viertaktters mit der Dominante und damit den dominantischen Mittelteil hervor. Es ergibt sich insgesamt der Eindruck einer paarigen Gliederung in 2 x 2 Viertakter.

Carl Dahlhaus hat unlängst versucht, die „*harmonischen Kriterien, auf die sich Riemann stützt, um schwere von leichten Takten zu unterscheiden*“, explicite darzulegen⁸. Zur Akkordfolge T-D sagt er: „*Es scheint, als werde die Akkordfolge T-D, soferne die Takte, denen sie zugrundeliegt, eine Zweitaktgruppe bilden, im Sinne eines (wenn auch verblaßten) Halbschlusses aufgefaßt, und zwar auch dann, wenn die Dominante zum Septakkord pointiert ist.*“ Die Zweitaktgruppe T-D versteht er also im Sinne von leicht-schwer. Auch die „*Viertaktgruppe*“

⁶ Vgl. H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, bes. S. 38.

⁷ Hier sei an ein allbekanntes Detail aus der Lehre vom Vortrag erinnert. Rückleitende Takte lassen ein den Umständen angemessenes Ritardando zu; vgl. A. Kullak, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, 11. Aufl., Leipzig 1922, S. 324. Im vorliegenden Fall sind es die letzten Sechzehntel von Takt 12, die eine geringfügige Verzögerung zulassen. Nach Kullak „*genügt*“ oft „*das Anhalten eines einzigen Tones, um den folgenden Gedanken angemessen anzukündigen*“ (S. 322).

⁸ *Studien*, S. 184 ff., bes. S. 186.

T-D-D-T will er im Sinne eines „*metrischen Parallelismus nach dem Schema leicht-schwer-leicht-schwer*“ verstehen. Diesem Schema entspricht der Anfang des 1. Satzes der Klaviersonate C-dur op. 2, Nr. 3 von Beethoven, deren erster Takt demnach leicht wäre; dasselbe müßte für den ersten Takt des letzten Satzes von op. 22 gelten. Im Fall von op. 2, Nr. 3 gehen der Reprise des Anfangsthemas von Takt 139 an gerechnet vier dominantische Takte voraus; bei op. 22 sind es, von Takt 145 an, acht Takte, von denen vier bestätigenden, die folgenden vier Takte dominantisch einleitenden Charakter haben. In beiden Fällen wird der erste Takt des Themas zum akzentuierten Widerlager eines Großtaktes. Auch Dahlhaus erkennt das Korrespondenzprinzip, ähnlich wie Riemann, nur für Schlüsse und nicht für Anfänge an. Macht man sich von dem Vorurteil frei, einen Großtakt oder eine „*Doppeltaktgruppe*“ hören zu müssen, so wird man der Korrespondenz des Anfangs auf der Tonika mit dem Schluß auf derselben Funktion in Takt 4 besser gerecht. Es wird sich dann überall dort, wo die Paarbildung als bestimmendes Moment in der Formbildung hervortritt, ein annäherndes Gleichgewicht zwischen korrespondierenden Anfängen und Schlüssen einstellen. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß es Korrespondenzen von verschiedenem Rang gibt. Die höherrangigen Korrespondenzen werden die rangniedrigeren an Gewicht übertreffen.

Für das „*Riemann-Wiehmayer-Problem*“ legen die vorstehenden Beobachtungen folgendes nahe: Riemann und Wiehmayer haben ihren Versuch, Großtakte zu lesen, am untauglichen Objekt, nämlich an paarig gebauten achttaktigen Sätzen, Perioden, Halbsätzen etc. unternommen. Die dafür geeigneten Objekte wie einleitende Großtakte, bei denen die paarige Korrespondenz für gewöhnlich keine Rolle spielt, hat insbesondere Riemann übersehen^{8a}.

Wie konnte es nun zu Riemanns Doktrin von der durchgängig auftaktigen Hörweise für achttaktige Sätze kommen? Hier ist festzuhalten, daß der Gegenstand Musik nicht so gegeben ist wie ein Baum oder ein Haus, das unabhängig vom Betrachter existiert; er bedarf, um zu erscheinen, der produktiven Mitarbeit des Hörers, des Musikers, des Menschen. Nun sind in der Tat verschiedene Höreinstellungen möglich. Hört man also die 16taktige Liedform des langsamen Satzes von op. 2, Nr. 1 im Sinne Riemanns, dann werden die Takte 8 und 16 schwer, die Takte 4 und 12 etwas weniger schwer, die Takte 2, 6, 10 und 14 noch leichter und schließlich die Takte 1, 3, 5, 7, 11, 13 und 15 ganz leicht⁹. Bei dieser Hörweise werden aber die korrespondierenden Anfänge, also die Takte 1, 5, 9 und besonders die Reprise von Takt 13 zu mehr oder weniger zufälligen Ereignissen, die inhaltliche Gleichheit verliert ihren Sinn oder tritt zumindestens, da sie sich nicht völlig ignorieren läßt, in den Schatten. Stellt man sich dagegen mit Wiehmayer auf eine Hörweise ein, die die Anfänge betont, so tritt die Reprise in Takt 13 deutlich hervor, dafür werden die Schlüsse mehr oder weniger zufällig und belanglos.

Riemann und Wiehmayer waren beide in erster Linie Wissenschaftler, sie glaubten an die Möglichkeit, die Musiktheorie wissenschaftlich zu begründen, der Streit ging nur um die richtige Höreinstellung. Immerhin hat Riemann seine wissenschaftlichen Erkenntnisse neben ausgedehnten Analysen noch in der praktischen Form einer Kompositionslehre niedergelegt. In der Gegenwart haben die üblichen Harmonie- und Kontrapunktlehrbücher auf der einen, die wissenschaftlichen Musiktheorien auf der anderen Seite nur mehr wenig gemeinsam. In diesem Zusammenhang sei an Ernst Apfels Aufsatz *Ein Menuett bei Johann Mattheson*¹⁰ erinnert. Matthesons

8a Den Weg zur Einsicht in das Spezifische dieser Gebilde hat sich Riemann mit seiner Polemik gegen die „*Marxsche Notlüge des ‚Ganges‘*“ verbaut, vgl. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 235. Beim Analysieren solcher einleitender Großtakte kann sich auch Riemann der Einsicht nicht entziehen, daß sie mit einem Schwerpunkt beginnen und auf einen Schwerpunkt hinzielen. Schwer ist in seinem System aber nur ein letzter, also vor allem ein achter Takt. Folgerichtig muß er den 16taktigen „Vorhang“, mit dem der erste Satz der 9. Symphonie von Beethoven anfängt, mit einem achten Takt beginnen lassen, um dann erst mit „eins“ weiterzuzählen (S. 238).

9 Vgl. H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Bd. I, Berlin 1918, S. 100.

10 Mf 29 (1976), S. 295 ff. Zum Sachlichen von Apfels Darlegungen wäre ergänzend wenigstens auf die Korrespondenz der Takte 1 und 5 des Menuetts hinzuweisen.

dort wiedergegebene Ausführungen aus dem *Kern melodischer Wissenschaft* und aus dem *Vollkommenen Kapellmeister* zielen darauf ab, zu zeigen, wie es gemacht wird, es kommt ihm darauf an, eine Hierarchie der Einschnitte und Abschnitte zu demonstrieren, die bewirkt, daß eine Melodie, die dieser Regel gehorcht, geschlossen und abgerundet wirkt. Dies war ganz allgemein gesprochen die Absicht der vorwissenschaftlichen Musiktheorie, sie gipfelte in der *Musica poetica* oder musikalischen Komposition. In seiner Studie verfolgt Ernst Apfel ein ganz anderes Ziel. Ihn interessiert nicht, wie es gemacht wird, sondern was es ist, er demonstriert an Matthesons Melodie nicht die Art, ein Menuett zu komponieren, sondern seine Auffassung der Doppeltaktgruppe und damit seinen eigenen Ansatz zu einer Theorie der musikalischen Rhythmik und Metrik. Sein Ziel ist es nicht, darin zu unterrichten, „wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich inventieren, und hernach . . . zu Papier bringen soll“¹¹, sondern ihm schwebt offenbar ein System der Analyse¹² vor, das jedenfalls auf größte Teile der in Sätzen ausgeformten durmolltonalen Musik angewendet werden kann. Von seinem System der Analyse aber erwartet er anscheinend nicht mehr, daß es unmittelbar in der Praxis realisiert werden kann. Es handelt sich hier um eine wissenschaftliche Spätform der Musiktheorie.

Gerade die wissenschaftlichen Spätformen der Musiktheorie nun sind nach Kunze „in voller Auflösung begriffen“. Es drängt sich die Vermutung auf, daß das Verlegen des Schwergewichts vom Machen auf die Analyse an dieser Auflösung beteiligt, ja geradezu ihr Grund sein könnte. Die Kunstlehre – so würde man wohl heute am besten sagen – scheint solange beweglich und anpassungsfähig gewesen zu sein, als sie von Künstlern formuliert wurde. Diese erfuhren die Geltung der „Gesetze“ oder besser der Regeln der Kunstübung gewissermaßen am eigenen Leibe, konnten sie ergänzen, erweitern, einschränken, verwerfen, und in diesem produktiven Verhältnis zur Regel lag die Wandlungsfähigkeit derselben beschlossen.

Mit dem Eindringen der modernen wissenschaftlichen Denkweise in die Kunstlehre versteiferte die Regel zum Gesetz, die *Musica poetica* zum „System von Gesetzesaussagen“, zur „dogmatischen Musiktheorie“. Im gleichen Augenblick aber zerfiel diese „dogmatische Musiktheorie“ in einen Plural von Theorien, die jeweils auf eine bestimmte Epoche bezogen waren¹³.

Will die Musikwissenschaft von heute die Auflösung der Musiktheorie zum Stillstand bringen, so wird sie über die „denkende Anschauung der Dinge“ weit hinaus gehen müssen. Zuerst sollten wohl die Scheinprobleme aufgelöst werden, die im Raum der wissenschaftlichen Musiktheorie entstanden sind, unter ihnen das hier erörterte Riemann-Wiehmayer-Problem. Dabei wird man einer Verarmung des Begriffsgefüges entgegenwirken müssen. Die vorliegende Studie hat den Unterschied zwischen Paarbildung und Großtakt und im Zusammenhang damit die Bedeutung der Korrespondenzen im allgemeinen, nicht nur auf Schlüsse beschränkten Sinn aufzuweisen versucht. Letztlich sind es die Begriffe von *initium*, *mediatio* und *finalis*, die in der Kunstlehre in wechselnden Gestalten seit ältesten Zeiten eine Rolle spielen.

Das eben Gesagte betrifft die Kunstlehre vergangener Epochen. Nachdem insbesondere Riemanns Versuch, die Musiktheorie – das Wort im Singular genommen – wissenschaftlich zu begründen und damit eine Art von Primat der Wissenschaft über die Kunstlehre zu errichten, gescheitert ist, sollte die Musikwissenschaft aber auch ihr Verhältnis zur Kunstlehre im allgemei-

11 J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 15.

12 Die *Studien* benützen in diesem Sinne ausgiebig die Beispiele der einschlägigen Arbeiten von Riemann und Wiehmayer und ziehen auch meine erwähnte Arbeit *Die Zeitgestalt* heran, um ihren theoretischen Ansatz zu exemplifizieren. Ich fühle mich sehr geehrt, daß die beiden Autoren den Beispielband der *Zeitgestalt* in diesem Sinne verwenden konnten. Interessiert hätte es mich allerdings noch, warum sie zu meinen Ausführungen über den Unterschied zwischen Großtakt und Paarbildung (Textband der *Zeitgestalt*, S. 37) schweigen.

13 Kunze, S. 170, Fußnote 1: „So hat sich spätestens seit den grundlegenden Arbeiten von Knud Jeppesen zu Palestrina die Erkenntnis durchgesetzt, daß es den Kontrapunkt nicht gibt, sondern den Kontrapunkt Palestrinas, Bachs, der Wiener Klassiker usw., wobei der Traditionszusammenhang, der im kontrapunktischen Satz besonders hervortritt, nicht zu leugnen ist.“

nen und damit auch zur Kunstlehre der Gegenwart neu überdenken. Das soll nicht so verstanden werden, daß man den Künstlern alles kritiklos abnehmen müßte, was sie als Kunstlehre auszugeben für gut befinden. Ebenso wenig darf aber die Möglichkeit von Kunstlehre in der Gegenwart dogmatisch verneint werden. Insbesondere kann niemand behaupten, daß die oben erwähnten Begriffe von *initium*, *mediatio* und *finalis* ihre Rolle unwiderruflich ausgespielt hätten¹⁴. Eine neue Sicht des Verhältnisses von Kunst und Kunstwissenschaft könnte vielleicht an Goethe anknüpfen, der von der „Unmöglichkeit“ spricht, „*Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen; denn*

ad 1 müßten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann, und

ad 2 die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann“¹⁵.

Die Wissenschaftler sollen einräumen, „*daß man auf diesen höheren Stufen nicht wissen kann, sondern tun muß*“¹⁶.

Zur Datierung des Erstdrucks der „Kunst der Fuge“ von Wolfgang Wiemer, Aichschieß (Eßlingen)

In dem kürzlich veröffentlichten Beitrag *Die Datierung des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“*¹ führt Walter Kolneder die schon in seinem Werk *Die Kunst der Fuge, Mythen des 20. Jahrhunderts*² vertretene Ansicht weiter aus, der Erstdruck von Bachs *Kunst der Fuge* sei – entgegen der allgemeinen Auffassung, die 1750 bzw. 1751 annimmt – erst zur Leipziger Ostermesse 1752 erschienen.

Die präsentierten Belege³ vermögen, für sich genommen, einzuleuchten, müssen jedoch angesichts einer Reihe mit Stillschweigen übergangener Fakten ihre Beweiskraft verlieren. Die Kenntnisnahme auch dieser, die einseitige Quellenauswahl in Frage stellenden Befunde kompliziert zwar das Problem, bildet aber eine unabdingbare Voraussetzung für seine Lösung.

Das heute zugängliche und erschlossene Quellenmaterial läßt kaum noch Zweifel daran, daß allerdings das Jahr 1750 für das Erscheinen des Erstdrucks „*so gut wie ausgeschlossen*“ ist⁴. Doch geht Kolneder zu weit, wenn er anhand der angeführten Dokumente auch das Jahr 1751 ausschließt.

14 In meiner Arbeit *Die Tonverwandtschaften, Phänomen und Problem*, Wien 1973, die unlängst an dieser Stelle gewürdigt worden ist, habe ich versucht, die grundlegenden harmonischen und Intervallverhältnisse nicht abstrakt sondern als zeitlich gestaltete zu betrachten.

15 *Maximen und Reflexionen*, dtv Gesamtausgabe 21, 2. Aufl., München 1968, S. 150. Die vorsichtige Skepsis, die aus diesen Worten eines großen Künstlers spricht, sollten alle die beherzigen, die mit großangelegten historischen Theorien anstelle von sachgebundenen die Abgründe des Nichtwissens zu überspringen hoffen.

16 Ebd., S. 47.

1 *Mf* 30 (1977), S. 329-332.

2 Wilhelmshaven 1977.

3 *Bach-Dokumente*, Bd. III, Kassel usw. 1972, Nr. 639, 649, 650.

4 Vgl. hierzu auch den Versuch einer Chronologie des Stichhergangs bei W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 48 ff.

Bevor wir dem im einzelnen nachgehen, ist vorerst ein Wort zu der am Schluß seines Aufsatzes aufgeworfenen Frage nach den verschiedenen „Auflagen“ des Originaldrucks nötig. Kolneder möchte anstelle von „Auflage“ lieber von „Abzug“ sprechen, und mit dieser Bezeichnung trifft er den Sachverhalt vielleicht tatsächlich genauer. Er unterläßt es aber, wesentliche Differenzen zwischen dem Erstdruck (mit der *Nachricht*) und dem Zweitdruck (mit dem *Vorbericht* Marpurgs) zu beschreiben und vermittelt dadurch ein irreführendes Bild. Hier die Unterschiede:

1. Die beiden Drucke unterscheiden sich in der Papiersorte. Die vier nachweisbaren Exemplare des Erstdrucks⁵ weisen sämtlich das gleiche Papier minderer Qualität (es ist filzig und läßt den Druck infolge schlechter Haftung der Druckerschwärze etwas blaß erscheinen⁶) mit dem Wasserzeichen *WOLFEG* und Kronenwappen auf. Dagegen sind die Exemplare des Zweitdrucks auf festem Royalpapier mit dem *WZICV* und einer heraldischen Lilie abgezogen.

2. Beim Zweitdruck wurde nicht nur die auf der Rückseite des Titelblattes der Erstausgabe befindliche *Nachricht* durch den „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ datierten zweiseitigen *Vorbericht* Marpurgs ersetzt, sondern auch der Titel *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig*, bei unverändertem Wortlaut, mit anderen Buchstabentypen und in veränderter Zeilenanordnung gedruckt⁷.

Da die Stichplatten für den Zweitdruck unverändert – mitsamt den zahlreichen Stichfehlern – verwendet wurden, ist schwer einzusehen, warum man nicht, wie Georg Kinsky⁸ es getan hat, im Fall der *Kunst der Fuge* mit Recht von einer „Titelausgabe“ bzw. von 1. und 2. Auflage sprechen darf⁹.

In diesem Zusammenhang muß ein fataler Irrtum Kolneders ausgeräumt werden. Die Behauptung, es seien außer dem Erstdruck (a) und dem Zweitdruck (b) später nochmals Abzüge (c) von den mit Hilfe des Stichfehlerverzeichnisses korrigierten Stichplatten hergestellt worden, trifft nicht zu: das erwähnte Exemplar (Signatur Kb 73) der „*Staatsbibliothek Berlin*“ (gemeint ist die „*Deutsche Staatsbibliothek Berlin*“) ist ein Zweitdruck, bei dem die Korrekturen der Stichfehler von späterer Hand mit roter Tinte nachgetragen wurden¹⁰. Ebenso wenig läßt sich die Annahme Kolneders halten, Forkel habe nur den Erstdruck gekannt. Im Nachlaßverzeichnis Forkels steht unter der Nr. 61: – *Kunst der Fuge 752 (=1752)*.

Nachdem es also an der Existenz z w e i e r verschiedener Drucke (nicht mehr und nicht weniger!) nichts zu deuteln gibt, stellt sich umso dringlicher die Frage nach den beiden Erscheinungsdaten.

Vom Zweitdruck steht fest, daß er zur Ostermesse 1752 oder bald danach erschienen ist¹¹. Dabei hat die Mutmaßung Kolneders, Marpurgs Vorwort sei von vornherein für den Druck der

5 Vgl. Chr. Wolff, *Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs*, in: *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach* (hrsg. von W. Wörthmüller), Nürnberg 1973, S. 20.

6 Diese Papiersorte ähnelt dem von Chr. Wolff im Kritischen Bericht der NBA zum *Musikalischen Opfer* S. 50 erwähnten Papier für Blatt 2 der Druckeinheit E.

7 Vgl. die Faksimiles beider Fassungen in: G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien usw. 1937, S. 74/78.

8 Kinsky, S. 78.

9 Hier muß auch auf den in den Quellen dokumentierten unterschiedlichen Preis von anfangs 5 Talern (= 1 Louisdor) (*Bach-Dok.* III, Nr. 639, 647) und später 4 Talern (C. Ph. E. Bachs Verkaufsangebot der Kupferplatten, 1756; vgl. *Bach-Dok.* III, Nr. 683) hingewiesen werden. Ein eindeutiger direkter Zusammenhang zwischen dem Preisunterschied und den beiden Auflagen läßt sich jedoch nicht unbedingt herstellen.

10 Davon konnte sich der Verf. vor Jahresfrist in Berlin selbst überzeugen.

11 Die Formulierung „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ könnte nach heutigem Verständnis bedeuten: der *Vorbericht* wurde während der Messe in Leipzig verfaßt. Dann wäre der Zweitdruck erst danach erschienen. Da jedoch z. B. in zeitgenössischen Breitkopf'schen Katalogen neben Datenangaben wie „*Leipziger Michaelmesse*“ gleichermaßen auch „*Leipzig, in der Michaelmesse 1761*“ gebraucht wird, kann man die Angabe im *Vorbericht* Marpurgs kaum nach heutigem Sprachgebrauch auffassen, sondern es ist anzunehmen, daß mit „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ der Erscheinungstermin gemeint ist.

Kunst der Fuge vorgesehen gewesen und nur verspätet eingetroffen, so daß man für den ersten Bedarf schnell ein paar Vorabzüge mit der *Nachricht* herstellte, wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Ein solcher Mangel an Ökonomie ist vor allem Carl Philipp Emanuel Bach nicht zuzutrauen: er hätte in diesem Fall wohl gleich eine größere Anzahl Exemplare¹² abziehen lassen, denen dann nur der *Vorbericht* noch hinzugefügt werden brauchte, zumal der Neudruck des Titelblatts zusätzliche Kosten verursachen mußte¹³.

So deuten die Umstände darauf, daß der Erstdruck nicht unmittelbar vor der 2. Ausgabe, sondern eine gewisse Zeitspanne früher erschienen sein muß.

Hierfür findet sich ein weiterer Hinweis in Marpurgs *Vorbericht* selbst. Vergleicht man die eingefügte biographische Notiz:

„Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird“

mit dem Wortlaut der *Nachricht*:

„Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen“,

so zeigt sich, daß Marpurg die *Nachricht*, nur geringfügig umformuliert, in seinen Text eingearbeitet hat¹⁴. Auch die Art, wie er bestimmte Details beschreibt – „Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapunten über eben denselben Hauptsatz aus dem *D moll*, oder dem *D la Re* über die kleine Terz gesetzt sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen so gleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet“ – , setzt die Kenntnis des fertigen Ganzen voraus. Aus alledem ist zu folgern: zum Zeitpunkt der Abfassung seines Vorworts lag Marpurg allem Anschein nach ein Exemplar des Erstdrucks vor.

Wenn oben schon Anhaltspunkte dafür gefunden wurden, daß die beiden Drucke kaum unmittelbar aufeinander gefolgt sein können, so bietet sich schließlich mit der berühmten Kurzzension der *Kunst der Fuge* in Matthesons *Philologischem Tresenspiel*:

„Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugemacher dereinst in Erstaunen setzen;

12 Der Hinweis Kolneders auf die Ersparnis von Buchbinderkosten geht fehl, denn es ist bekannt, daß Notendrucke nach damaligem Brauch in der Regel ungebunden verkauft wurden; jedenfalls scheint das für die *Kunst der Fuge* zuzutreffen, wie die unterschiedlichen Einbände und die verschieden beschnittenen Formate beweisen. Ob sich, wie bei den Originaldrucken des *Musikalischen Opfers*, noch ein ungebundenes Exemplar erhalten hat (vgl. Kritischer Bericht zum *Musikalischen Opfer*, NBA), müßte erst nachgeprüft werden.

13 Ähnliche Erwägungen hatten J. S. Bach seinerzeit veranlaßt, bei der Herausgabe des *Musikalischen Opfers* Titelblatt und Widmung gleich in einer Auflage von 200 statt der zunächst benötigten 100 Stück drucken zu lassen (vgl. Kritischer Bericht zum *Musikalischen Opfer*, S. 47).

14 Die unseres Wissens noch niemals in Betracht gezogene Möglichkeit der umgekehrten Reihenfolge – daß nämlich die *Nachricht* aus dem Text Marpurgs herausgezogen sein könnte und somit die bislang für Erstdrucke gehaltenen Exemplare in Wirklichkeit Reste einer von C. Ph. E. Bach veranstalteten Neuauflage wären – kann ausgeschlossen werden: Der sorgfältige Vergleich von Exemplaren des Erstdrucks mit späteren Abzügen im Hinblick auf minimale Veränderungen (Kratzer, Verschmutzungsgrad) des Plattenzustands bestätigt die Richtigkeit der Überlieferung.

dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louis d'or wagt? Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugeland“

ein zwar nicht ganz eindeutiges, aber dennoch beachtenswertes Indiz zur näheren Bestimmung des Erscheinungstermins der Erstausgabe an. Mattheson selbst bezeugt, sein „*Träsespiel*“, das „*gegen die Ostermesse 1752. erst fertig*“ wurde, sei bereits im November 1751 „*unter die Presse*“ gekommen¹⁵. Es ist schwerlich anzunehmen, eine Autorität wie Mattheson habe ihr Urteil über eine bedeutende Neuerscheinung lediglich auf die Ausführungen eines Avertissements gegründet, ganz abgesehen vom Wortlaut, der auch hier, so wenig Genauer zu erfahren ist, an einen zumindest flüchtigen Einblick in das fertige Druckwerk denken läßt¹⁶. Demnach ist für das Erscheinen des Erstdrucks die Zeit um Michaelis 1751 vorläufig nicht auszuschließen.

Eine weitere Überlegung drängt sich auf. Die beiden Ankündigungen vom 1. Juni 1751 und vom 3. Mai 1752 stehen merkwürdig zusammenhanglos nebeneinander¹⁷. Es läßt sich schwer vorstellen, daß man die Subskribenten, die laut Annonce das Werk „*alsdenn*“, d. h. doch, zur „*Michaelis-Messe*“ in Empfang nehmen sollten, ein halbes Jahr lang ohne Zwischenbescheid hätte warten lassen, wenn sich der Druck so erheblich über den angegebenen Termin hinaus verzögert hätte. Entweder handelt es sich bei den nach Ostern 1752 erwähnten Exemplaren¹⁸ tatsächlich um den Erstdruck: dann müßte sich aus der Zeit um Michaelis 1751 ein entsprechend bedauernder und vertröstender Zeitungsaufwurf finden lassen. Oder der Erstdruck erschien zur Michaelismesse 1751 und bei den Oster-Drucken handelt es sich um die mit Marpurgs Vorwort abgezogenen Exemplare: dann wäre eine entsprechende Vorankündigung der Neuauflage – um Weihnachten 1751 oder danach – anzunehmen. Die Überlieferung der Quellen ist hier möglicherweise lückenhaft. Die Frage nach der einen oder anderen Version muß so lange offen bleiben, bis gezielte Nachforschungen eine der beiden mutmaßlichen Zeitungsnotizen ans Licht gebracht haben.

Hinter dem Versuch Kolneders, das Erscheinungsdatum des Erstdrucks um jeden Preis ins Jahr 1752 zu verlegen, steht als erklärte Absicht die Beantwortung der Frage, „*ob Marpurg sein Arbeitsmaterial von Johann Sebastian Bach unmittelbar erhalten hat oder ob er den Erstdruck für sein Fugenlehrbuch benutzen konnte*“. Im 3. Band (S. 262 f.) seines Werks über die *Kunst der Fuge* verneint Kolneder das letztere mit der Begründung, der Originaldruck sei zu spät herausgekommen, als daß Marpurg die in seiner *Abhandlung von der Fuge* (1. Teil: 1753; 2. Teil: 1754) enthaltenen Informationen über die *Kunst der Fuge* daraus hätte beziehen können; Marpurg müsse schon im Winter 1749/50 anlässlich eines Besuchs in Leipzig von Bach Probeabzüge des fast fertigen Fugenwerks erhalten haben, und aus diesem Umstand möchte Kolneder sein entscheidendes Kriterium für die Authentizität der Reihenfolge der Sätze innerhalb der Originalausgabe gewinnen. Er übersieht dabei folgendes:

Selbst wenn Marpurg erst zu Ostern 1752 einen Originaldruck der *Kunst der Fuge* in die Hand bekommen hätte – wie sich gezeigt hat, spricht fast alles dagegen –, wäre es möglich gewesen, in seiner *Abhandlung von der Fuge* so beiläufig auf das Werk Bezug zu nehmen, wie er es im 1. Teil tut. Es ist höchst aufschlußreich, daß die wenigen Notenbeispiele aus der *Kunst der Fuge* (lediglich die Anfänge der vier- und dreistimmigen Spiegelfugen) erst im 2. Teil auftauchen.

Diese ausgesprochene Zurückhaltung widerspricht nachgerade der Vorstellung, Marpurg sei bereits 1749/50 im Besitz des Materials gewesen. Sie findet jedoch ihre Erklärung darin, daß of-

15 Vgl. *Bach-Dok.* III, Nr. 647.

16 Es fällt auf, daß Mattheson den Titel mit *Kunst der Fuge* wiedergibt, im Gegensatz zu der Zeitungsannonce vom 1. Juni 1751, die, womöglich unter Vorlage eines der Avertissements abgefaßt, „*Kunst der Fuga*“ betitelt. Doch vermöchte hier nur der Fund eines solchen Avertissements Klarheit zu verschaffen.

17 Z. B. fehlen in der Bekanntmachung vom 3. Mai 1752 die detaillierten Angaben des früheren Aufrufs betreffs Leipzig, Halle, Berlin und Naumburg.

18 *Bach-Dok.* III, Nr. 649, 650.

fensichtlich allein der Originaldruck als Informationsquelle für Marpurgs Fugen-Lehrwerk geeignet hat.

Als Ergebnis unserer Überlegungen sei abschließend folgendes zusammengefaßt:

1. Kolneders Datierung „*Leipzig, Ende April oder Anfang Mai 1752*“ für den Erstdruck der *Kunst der Fuge* erweist sich als fragwürdig.

2. Die Hinzuziehung einer Reihe von Kolneder nicht berücksichtigter Quellen beläßt die bisherige Annahme, der Erstdruck sei im Herbst 1751 erschienen, weiterhin im Bereich des Möglichen. Demnach wäre, aufgrund des enttäuschenden Echos auf den Subskriptionsaufruf, der Erstdruck mit der *Nachricht* in nur geringer Auflagenhöhe abgezogen worden. Unter den ersten Käufern – bzw. Empfängern eines Gratis-Exemplars – waren Mattheson und Marpurg, wobei letzterer sich zur Abfassung eines Vorworts für die auf Ostern 1752 geplante Neuauflage bereit erklärte.

3. Eine künftige Ermittlung des genauen Erscheinungsdatums der *Kunst der Fuge* – ob Herbst 1751, ggf. auch Neujahr 1751/52, oder Ostern 1752 – ist für die Frage, ob Marpurg die Originalausgabe bei Abfassung seiner *Abhandlung von der Fuge* vorgelegen habe, von geringer Bedeutung: selbst der späteste Termin, Ostern 1752, hätte es Marpurg ohne weiteres gestattet, die *Kunst der Fuge* im Text des mit 24. Mai 1753 datierten 1. Teils seines Lehrwerks einmal (S. 130) kurz zu erwähnen¹⁹, und im 2. Teil (die Widmung datiert am 1. Februar 1754, das Vorwort am 1. März 1754, also wohl erschienen zu Ostern 1754) im Text viermal (S. 28, 32, 35, 37)²⁰ darauf Bezug zu nehmen und im Anhang vier Notenbeispiele daraus (auf Tab. XI, XII, XIII die jeweiligen Anfänge der beiden Spiegelfugen) stechen zu lassen.

Ein unbekanntes Stammbuchblatt von Georg Philipp Telemann

von Martin Bircher, Zürich

Das Stammbuch des „*Bartho[lomäus] Matthias Hage[mann] Hamburgensis*“ enthält auf Blatt 15 einen Eintrag G. Ph. Telemanns vom 28. Juli 1721: „*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. In memoriam sui haec adjecit Georgus Philippus Telemann, Francof. ad Moenum 28. Jul. 1721*“. Telemann zitiert hier eine wichtige Stelle aus der *Ars Poetica* des Horaz (Vers 343), die nur wenige Verse nach dem berühmten geflügelten Wort steht „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*“, auf das sie sich inhaltlich bezieht. Frei übersetzt heißt der Vers: „*Der hat den größten Erfolg, der gefällig und nützlich zugleich schreibt*“. G. Büchmann (*Geflügelte Worte*) folgert, daß von diesem Horaz-Zitat unsere Redensart „*Das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden*“ stammt. Für den 40jährigen, auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehenden Komponisten stellen die Worte, die er hier – dem Brauch der Zeit gemäß – einem jungen und ihm wohl nicht weiter bekannten Studenten ins Stammbuch schreibt, einen wichtigen und zentralen Gedanken dar. Sie könnten als Motto über Telemanns Schaffen stehen. In den uns bekannten Briefen und Stammbuchblättern hat Telemann niemals Horaz erwähnt und somit diesen Vers nicht etwa jedem ihn besuchenden Autographensammler ins Stammbuch geschrieben. Aller-

19 *Bach-Dok.* III, Nr. 655.

20 Ebd.

dings sind nur insgesamt 130 Briefe und andere handschriftliche Dokumente von Telemann erhalten (vgl. G. Ph. Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972). Aus diesen Gründen verdient das neu aufgefundene Blatt unsere Beachtung. Überdies stammt es aus einer wichtigen Zeit des Umbruchs in Telemanns Leben: Genau eine Woche zuvor, am 21. Juli 1721, hatte er dem Rat der Stadt Frankfurt am Main die Kündigung seiner Stelle ausgesprochen, die er seit neun Jahren innehatte, um einem Ruf nach Hamburg zu folgen, der „*freywillig und ohne mein Ansuchen geschehen*“.

Leider ist nicht mehr festzustellen, wer der junge Hamburger Stammbuch-Besitzer gewesen ist, und ob Telemann die Verbindung mit ihm später weiterhin aufrecht erhalten hat. Die anderen Eintragungen im Stammbuch datieren alle aus der Zeit von Hagemanns Studienreisen in den Jahren 1720-1721 und sind von verschiedenen Persönlichkeiten in den Städten Marburg, Helmstedt, Rinteln, Kassel, Gießen, Frankfurt/Main, Hannover, Tübingen, Straßburg, Heidelberg, Nürnberg und Ulm verfaßt. Als prominentester Name nach Telemann findet sich derjenige des Dichters Benjamin Neukirch. Das Stammbuch Hagemanns befindet sich heute in der Stadtbibliothek Thorn (Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Książnica Miejska Toruń), Polen.

BERICHTE

Wissenschaftliche Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik in der Universität Gießen

von Wolfgang Birtel, Saarbrücken

Das Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikpädagogik ist seit langem eher von argwöhnischem Mißtrauen denn von Bereitschaft zur Kooperation geprägt, und dies, obwohl sich beide Disziplinen mit demselben Gegenstand, der Musik, beschäftigen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Art: Die Musikpädagogik etwa warf der Musikwissenschaft das Beharren auf rein musikgeschichtlichen Erkenntnissen vor, die Musikwissenschaft der Musikpädagogik im Gegenzug fehlende Wissenschaftlichkeit. Versuche in der Vergangenheit, beide Disziplinen einander näherzubringen, scheiterten mehr oder weniger. Die Bundesfachgruppe Musikpädagogik wagte nun vom 29. September bis zum 2. Oktober 1977 einen neuen Anlauf, als sie zu einer wissenschaftlichen Tagung in die Universität Gießen einlud, einer Tagung, deren Gesamtthematik sich um *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – inhaltliche, bildungspolitische und institutionelle Perspektiven* gruppierte. Das Programm umfaßte dabei sechs Round-Table-Veranstaltungen (mit Kurzreferaten) und eine abschließende Podiumsdiskussion mit Vertretern aus den verschiedenen Bundesländern. Die Teilnehmer kamen von Universitäten, Pädagogischen Hochschulen, Musikhochschulen, freien wissenschaftlichen Forschungsinstituten, Schulen und Kultusbehörden. Vertreten waren also Wissenschaftler wie Pädagogen, Praktiker wie Sachbearbeiter der Ministerien.

Der gleichsam programmierte Schlagabtausch zwischen Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen fand auf dieser Tagung nicht statt. In den beiden ersten Veranstaltungen, die klären sollten, was die einzelne Disziplin von der jeweilig anderen erwarte, kam es zwar zu heftigen Diskussionen, das ein oder andere Vorurteil über Musikwissenschaft wie Musikpädagogik wurde laut, aber allgemein zeichnete sich eine Tendenz ab, die auch für die übrigen Gesprächsrunden charakteristisch wurde: eine Tendenz zur Bereitschaft, sich gegenseitig zu respektieren. Damit wurde denn auch die Grundlage für eine mögliche Kooperation beider Fächer gelegt. Mit Detailfragen befaßten sich die übrigen Veranstaltungen der Tagung, so mit den Fragen, in welcher Breite und in welcher Form Erkenntnisse der Teildisziplinen Musikgeschichte, Musiksoziologie und Musikethnologie in die Unterrichtspraxis umgesetzt werden sollten. Die Diskussion über die *Eingangsvoraussetzungen für musikpädagogische Studiengänge und Überlegungen zu einem partiell gemeinsamen Grundstudium in Musikwissenschaft und Musikpädagogik* wie die abschließende Podiumsdiskussion mit dem Thema *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – Tendenzen künftiger Entwicklung* machten deutlich, daß zwar in vielen Bereichen auf dieser Tagung Übereinstimmung, zumindest aber Annäherung der Standpunkte beider Disziplinen gewonnen worden war, daß aber die Übertragung in die Praxis oft an die Schranken der einzelnen Institutionen wie auf allgemein organisatorische Probleme stoße. Carl Dahlhaus leitete aus all diesen Schwierigkeiten die Forderung nach einer verstärkten Grundlagenforschung ab, um aus den Erkenntnissen – wie diese verschiedenen Institutionen funktionieren, womit sie sich befassen, wie sie im Vergleich zu ähnlichen Einrichtungen des Auslandes arbeiten – Konsequenzen für eine teilweise oder eventuell auch für eine gesamte Revision unseres bestehenden Systems der Musiklehrerausbildung ziehen zu können. Walter Gieseler, der diese in angenehm entspannter Atmosphäre verlaufende Tagung umsichtig leitete, richtete einen dringenden Appell an alle

Teilnehmer, den Konsens, der in diesen wenigen Tagen erreicht werden konnte, am jeweiligen Arbeitsplatz umzusetzen, die Bande zwischen Personen und Institutionen enger zu knüpfen, um so mit kleinen Schritten das gemeinsame Anliegen der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik, eine Verbesserung der Musiklehrerausbildung und damit auch des Musikunterrichts in allen Schultypen, zu erzielen.

Musik und Revolution.

Das musikwissenschaftliche Kolloquium anlässlich der zwölften Internationalen Musikfestspiele in Brno/ČSSR (3. bis 5. Oktober 1977)

von Lotte Riethmüller, Tübingen

Das Kolloquium innerhalb der zwölften Internationalen Musikfestspiele *Musik – Kunst – Revolution* in Brünn hatte das Thema *Musik und Revolution*. Der aktuelle Anlaß dieses Themas war durch die 60jährige Wiederkehr der Russischen Oktoberrevolution gegeben. Geleitet wurde das Kolloquium von Jiří Vysloužil, dem Inhaber des Lehrstuhls für Kunstwissenschaften an der Brünnener Universität. An drei Tagen waren etwa 30 Referate von Teilnehmern aus sechs ost- und sechs westeuropäischen Ländern zu hören; trotz oder gerade wegen dieses Themas wurde in einer bemerkenswert entspannten Atmosphäre diskutiert. Aus der Fülle der Referate seien einige herausgegriffen, die die abgehandelten Hauptthemen des Kolloquiums schlaglichtartig und stellvertretend beleuchten können.

In seinem Eröffnungsreferat *Musikalisches Kunstwerk und soziale Revolution* versuchte Jiří Vysloužil, die historische, soziale und ästhetische Eigenart des revolutionären Kunstwerks voneinander abzugrenzen. Läßt sich einerseits der Begriff des Revolutionären vor allem durch inhaltliche Momente fassen, so betonte Vysloužil andererseits – im Anschluß an Eisler und Prokofjew –, daß sich das sozial fortgeschrittene Bewußtsein mit einem ästhetisch modernen Konstruktionsverfahren verbinden müsse, um – wie am Beispiel von Hába gezeigt – Kunstwerke von dauerhafter Wirkung zu schaffen (die auch ästhetisch bestehen können).

Zum Hauptthema des ersten Tages *Sozialistische Revolution und die Musik* sprachen zunächst die drei russischen Teilnehmer Danilevic, Ovcinikov und Glasar aus Moskau, die in ihren informativen Beiträgen die musikalische Produktivität in der gesamten Sowjetunion seit der Oktoberrevolution darstellten und einen Ausblick auf weitere Forschungsaufgaben der Musiksoziologie gaben. Zwei weitere Referate, die sich mit dem Problem der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Tradition nach der Oktoberrevolution beschäftigten, seien genannt: Hermann Danuser (Frauenfeld) zeigte an der Entwicklung Schostakowitschs, wie durch die Anwendung avantgardistischer Mittel Westeuropas die Revolution der Musik als Musik der Revolution ausgewiesen wurde. Eberhard Klemm (Leipzig) wies am Beispiel der Biographie Eislers auf die Schwierigkeiten hin, die die Loslösung vom bürgerlichen Konzertbetrieb für den Komponisten bedeutete. Die Ablehnung des Symphonischen hatte bei Eisler zwei Gründe: der eine liegt in seinem Lehrer Schönberg, der eine Art Vaterersatz für Eisler war, und dessen Überzeugung vom Ende der Symphonie; der andere liegt in der kritischen Diskussion über das bürgerliche musikalisch-kulturelle Erbe. Daß die Oktoberrevolution nicht nur auf die kompositorische Praxis einwirkte, sondern auch auf die Musikästhetik, machte Eberhard Lippold (Leipzig) deutlich, der Musikästhetik als Gesellschaftswissenschaft zur Erforschung sozial determinierter Gesetzmäßigkeiten der musikalisch-ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit bestimmte.

Zum Hauptthema des zweiten Tages *Bourgeoise Revolution und Musik* wurden insgesamt 13 Referate gehalten. Carsten Hatting (Kopenhagen) berichtete von revolutionärer Musik und politischen Liedern seines Landes, die – obwohl in Dänemark nie eine soziale Revolution durchgeführt worden sei – im politischen Leben eine zentrale Rolle spielen. Kurt von Fischer (Zürich) referierte über den *Friedensreigen*, ein Schweizer Gegenstück zur *Marseillaise* von Hans Georg Nägeli, und Theo Hirsbrunner (Bern) sprach über Erik Saties revolutionäre Tendenzen, die aber genau so wenig ernst zu nehmen seien wie seine Wagnerverehrung, da die Revolution des Dandy im Ästhetischen steckenbleibe. Ludwig Finscher (Frankfurt) machte in seinem Referat *Zur Dialektik der Grand opéra: Restaurative Form und revolutionäres Potential* deutlich, daß der Prototyp der Grand opéra nicht Meyerbeers *Robert le Diable*, sondern Aubers *La Muette de Portici* ist, was sich sowohl im musikdramatischen Stil zeigt, als auch in der Wahl eines Stoffes, der als politisch aktuell verstanden werden konnte – und es auch wurde. Carl Dahlhaus (Berlin-West) wies ausgehend von Liszts Rückzug nach Weimar nach, daß die Revolution von 1848 als gescheiterte musikgeschichtlich bedeutungslos war, und Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) ließ zum Schluß die neueste Musik zu Wort kommen, indem er das politische Zitat bei Henze, Nono und Stockhausen untersuchte.

Das Kolloquium endete mit dem Hauptthema des dritten Tages *Soziale Revolution und nichtartifizielle Musik*. Unter nichtartifizieller Musik wurde vor allem die Volksmusik verstanden. József Ujfalussy (Budapest) machte am Beispiel von Bartóks Volksliedsammlungen deutlich, daß die Fragestellung authentisch – nicht authentisch unhistorisch und simplifizierend sei, denn was für eine Gemeinschaft als Volkslied gelte, hänge immer davon ab, welche Klasse oder Schicht der Gesellschaft beim Begriff „Volk“ gemeint sei. Albrecht Riethmüller (Freiburg i. Br.) zeigte an der Musik von Mikis Theodorakis, welche politische Funktion diese auf Folklore basierende Musik – in Verbindung mit anspruchsvollen lyrischen Texten – hat und daß sie als eine Möglichkeit des Widerstands gegen die Athener Militärdiktatur verstanden wurde. Lukas Richter (Berlin/DDR) führte einen Gassenhauer vor (auch mit ausgesuchten Klangbeispielen), dessen Melodie auf das Attentat des Bürgermeisters Tschsch einerseits in die mündliche Tradition der Arbeiterbewegung einging und andererseits zur Weise eines Studentenliedes umgesungen wurde und dessen Text in einer revolutionären und einer konterrevolutionären Fassung existiert.

In der Schlußdiskussion wurden Fragen aufgegriffen, die bereits in einem Roundtable-Gespräch zu Beginn des Kolloquiums angeschnitten worden waren. So wurde vor allem nochmals über den Begriff „Revolution“ diskutiert, der nicht ohne weiteres auf die musikalische Erneuerung etwa Schönbergs zu übertragen sei; diese brauche, wie Hans-Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.) betonte, einen Freiraum, in dem sie sich, von politischen und gesellschaftlichen Bewegungen nicht unmittelbar abhängig, entfalten und eine Eigengesetzlichkeit entwickeln könne.

Das Grazer Symposium „Adorno und die Musik“

von Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

Theodor W. Adorno ist so etwas wie ein *genius loci* des Instituts für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Nicht nur hatte er, wie der jetzige Institutsleiter, Otto Kolleritsch, bei der Eröffnung des letztjährigen Symposiums ausführte, an der Konzeption dieses 1967 von Harald Kaufmann gegründeten Instituts Anteil; sondern er beteiligte sich auch bis zu seinem Tod (1969) an den dortigen Symposien. Es lag daher nahe, das Jubiläums-Symposium ihm zu widmen. Die pannenlos und gastfreundlich durchgeführte Veranstaltung war zeitlich mit der Konzertreihe *Musikprotokoll* des Steirischen Herbstes 1977 abge-

stimmt, in der neben Werken jüngerer Komponisten auch Adornos *Sechs kurze Orchesterstücke* op. 4 erklangen und – wie die *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier* op. 6 bei der Symposionseröffnung und die Tonbandbeispiele in Dieter Schnebels (München) Beitrag über den Komponisten Adorno – einen Eindruck von Adornos Musik vermittelten. Erwies sich diese als durchaus hervorragend (Schnebel verglich ihre vulkanische Expressivität mit Schönberg, ihre Klanglichkeit mit Berg und ihre Kurzmotivik mit Webern und charakterisierte sie als besonders sprachähnlich, expressiv und nostalgisch), so sind Adornos musikalische Detailanalysen nach Diether de la Motte (Hamburg) mit merkwürdigen technisch-musikalischen „Fehlern“ behaftet.

Im übrigen ließen sich die Symposionsbeiträge vier Themenkreisen zuordnen: 1. Das Formproblem bei Adorno, 2. Adornos Musikgeschichtskonstruktion, 3. Adorno als Kritiker, 4. Adorno-Rezeption.

Zu 1.: Ludwig Finscher (Frankfurt a. M.) entwickelte den Begriff des Kunstwerks in Adornos *Ästhetischer Theorie* aus den einander entgegengesetzten Forderungen der Stimmigkeit und der Fragmentarität und bestimmte es als den Ort der (diskursiv nicht zu benennenden) Wahrheit. Dieselbe Antinomie zwischen der geschlossenen klassizistischen Form, die als der Schein eines harmonischen Ganzen unwahr, doch zugleich auch utopischer Vor-Schein ist, und der ästhetischen Brüchigkeit, die eine anders nicht zu erlangende Einsicht vermittelt, bildet auch, wie Carl Dahlhaus (Berlin) zeigte, den Grundgedanken von Adornos Beethoveninterpretationen. Beethovens „dramatisch-finale“ klassizistische Form verfällt bei Gustav Mahler der Kritik, der sie zur „epischen“ umbildet; gleichwohl orientiert sich die Idee der integralen Komposition (*Philosophie der neuen Musik*) an ihr. Verglich Dahlhaus das Verhältnis Beethoven-Mahler bei Adorno als Denkfigur mit den Verhältnissen Beethoven-Wagner bei Bloch und Bach-Beethoven bei Halm, so führte Martin Zenck (Berlin), der über die Auseinandersetzungen Adornos mit Benjamin referierte, Adornos am späten Beethoven entwickelten Begriff des fragmentarischen Ausdrucks auf Benjamins Allegoriebegriff zurück. Zenck wies die Idee des Fragments auch in der Zeitgenossenschaft Beethovens (Friedrich Schlegel) nach und stellte Adornos Interpretation des späten Beethoven neu zur Diskussion. – Um die widerstreitenden Ansprüche von Formganzem und Teil ging es bei Helmut Haack (Graz), der anhand von Adornos Rundfunksendung *Schöne Stellen* darauf hinwies, daß Adorno beim Sprechen über Musik entgegen der in seinen Schriften vertretenen Forderung nach hörendem Wahrnehmen des Formganzen das Recht der „schönen Stelle“ verteidigt.

Zu 2.: Claudia Zenck (Berlin) erörterte Adornos Schwierigkeiten, Ernst Krenek historisch einzuordnen: einerseits sieht Adorno ihn in der fortgeschrittensten Position (womit Adorno auch – im Widerspruch zu Kreneks ausdrücklicher Mahlernachfolge – eine völlige Abkehr von der Tradition meint), andererseits ist seine Geschichtskonstruktion auf die Extreme Schönberg-Strawinsky angewiesen, denn (so Martin Zenck) anders als Benjamin, von dem Adorno das Prinzip der Begriffsbildung von den Extremen her übernimmt, sieht Adorno einen dialektischen Umschlag zwischen den Extremen vor, der wohl bei Schönberg, aber nicht bei Krenek als Extrem denkbar ist. (Umgekehrt leiden nach Martin Zenck Adornos Bemühungen [im *Versuch über Wagner*], mit Hilfe des gemeinsam mit Benjamin entwickelten Begriffs der Phantasmagorie die Determination der gesellschaftlichen Wahrnehmung und der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit durch die Warenproduktion aufzuzeigen, an mangelnder dialektischer Vermittlung zwischen Individuum, Gesellschaft und Kunstwerk.) – Die Geschichte der musikalischen Avantgarde nach Adorno deutend, gelangte Heinz-Klaus Metzger (München) zur Auffassung, daß John Cage mit seinen *Variations* (1958) die absolute Grenze des musikalischen Fortschritts erreicht habe und weiteres Komponieren nur noch im Rückschritt möglich sei. – Günter Mayer (Berlin, DDR) verglich Adornos und Hanns Eislers politische Perspektiven und ihre Auffassungen über die Funktion der Musik in der Zeit der Revolutionserwartung vor 1933, während des gemeinsamen Exils in den USA (1938-1948) und nach der Rückkehr nach Europa. Erkennen sie übereinstimmend z. B. die Krise der bürgerlichen Musik, die Geschichtlichkeit (nur scheinbare „Natürlichkeit“) des musikalischen Materials und seine relative Gleichgültigkeit angesichts der neuen Kompositionsweise und arbeiten sie in Amerika sogar zusammen, so fordert nur Eisler eine Funktionsänderung der Musik gemäß den politischen Zielen; Adorno hingegen hält eine politische Musik allenfalls als Abfallsprodukt der jeweils neuesten musikalischen Technik für möglich, und ein Ende der Leiden des Subjekts (die er vor allem sieht) ist bei ihm ins Utopische gerückt.

Zu 3.: Erik Tawaststjerna (Helsinki) vermochte sich Adornos Sibelius-Kritik nur durch eine Antipathie gegen diese Musik zu erklären, die überdies mit der von ihm favorisierten Musik Mahlers konkurrierte. Ähnlich scheint Adornos Einschätzung von Paul Hindemith, deren überraschend wechselhafte Geschichte Rudolf Stephan (Berlin) nachzeichnete, eher durch Regungen von Sym- und Antipathie begründet zu sein. Und nach Wolfgang Sandner (Frankfurt a. M.), der über Adornos Kritik der leichten Musik referierte, ist der tatsächliche Gegenstand von Adornos Kritik des Jazz nicht dieser selbst, sondern eine notierte, kommerzialisierte, auf wenige Effekte reduzierte Musik à la Paul Whiteman.

Zu 4.: Giacomo Manzoni (Mailand) und Filippo Juvarra (Padua) berichteten über die Adornorezeption in Italien, der breitesten in einem nicht deutschsprachigen Land, an der außer der Musikpublizistik vor allem auch die Komponisten teilhaben (so Maderna, Nono, Bussotti, Berio, Castaldi, Evangelisti, Clementi, Donatoni und Manzoni selbst; eine Gesamtausgabe der Kompositionen Adornos plant ein italienischer Verlag). In Schweden beeinflusste Adorno, wie Jan Ling (Göteborg) berichtete, einzelne Komponisten, vor allem aber die Musikwissenschaft, in der seine musiksoziologischen Thesen zu empirischen Nachprüfungen (vielfach Widerlegungen) und weiteren Untersuchungen anregten. In Norwegen gibt es, wie aus einem Referat von K. Skylland und St. Wikshaland (Oslo) hervorging, philosophiegeschichtlich wohlfundierte, leider bisher nur auf norwegisch erschienene Arbeiten über Adorno, von denen die folgenden genannt seien: A. Öfsti, *Noen hovedlinjer i kritisk hori. Notater til Adorno*, Tromsø 1976; *Adornos estetikk – fire inlegg*, Oslo 1975; A. Bö-Rygg, *Estetikk erfaring i det moderne. En studie i Walter Benjamins og Th. W. Adornos estetikk*, Oslo 1977. – Otto Kolleritsch wies den Einfluß Adornos in den musiktheoretischen Schriften Harald Kaufmanns nach. Als Beispiel, das nochmals die Kritik der klassizistischen Form (s. oben unter 1.) beleuchtet, sei hier der Fall des Parataxepinzips angeführt, das Adorno bei Hölderlin aufweist und in dem Kaufmann das typisch Österreichische in der Musik und der Dichtung erkennt: dasjenige, wodurch sich Wien gegenüber der „syntaktischen“ Weimarer Klassik behauptet.

Die genannten Referate werden in den *Studien zur Wertungsforschung* erscheinen.

Erste Tagung der Hindemith-Stiftung in Boswil: Gibt es Nationalstile im 20. Jahrhundert?

von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Aus der Perspektive des mitteleuropäischen Musik-Marktes muß es zwangsläufig den Anschein haben, als seien musikalische Nationalstile, wenn sie noch irgendwo existieren, nicht mehr als ein romantisches Relikt. Ob dieser Eindruck weiter abseits von Europa derselbe bleibt, sei dahingestellt – bemerkenswerterweise wird auch die Frage nach musikalischen Nationalstilen von Komponisten zeitgenössischer Musik oftmals als durchaus aktuell empfunden. Ihr galt die erste öffentliche Veranstaltung, die die neugegründete *Paul-Hindemith-Stiftung* zusammen mit der *Stiftung „Alte Kirche Boswil“* ausrichtete. Kurt von Fischer (Zürich) war Moderator dieser Tagung und analysierte Wandlungen dieses Begriffes „national“: im 18. Jahrhundert zusammenhängend mit allgemeinen humanistischen Bestrebungen, wurde er schon im 19. Jahrhundert zur Bezeichnung für musikalische Randerscheinungen abseits der internationalen, wohlgermerkt aber von deutscher Vorherrschaft geprägten Normen. Peter Benary (Luzern) brachte das Nationale in der Musik in Verbindung mit dem Landschaftserleben der Romantik. In Kodály und Bartók analysierten Ferenc Bonis und Laszlo Eöszé aus Budapest das Werk der bekanntesten Vertreter nationalen Denkens in der Musik des 20. Jahrhunderts. Auch Musiker, die das Idiom des 20. Jahrhunderts so prägnant verkörperten wie Charles Ives, waren national

verwurzelt, wies Andres Briner (Zürich) nach: Ives in den Traditionen der amerikanischen „Transzendentalisten“ – er war im Grunde ein Konservativer romantischer Prägung. Dem amerikanischen Nationalstil war am Tagungsabend – mit Werken von Ives, Henry Cowell und John Cage – ein Konzert von Werner Bärtschi (Klavier), Ingrid Frauchinger (Sopran), Werner Zumsteg (Flöte) und dem Berner Streichquartett gewidmet.

Wie auf Verabredung (doch in Wirklichkeit ohne) wurden die wichtigsten Vertreter nationaler Orientierungen im 20. Jahrhundert eigener Betrachtungen gewürdigt: Heitor Villa-Lobos durch Giselher Schubert (Frankfurt), die russischen Komponisten durch Hermann Danuser (Berlin), und der Berichtersteller befaßte sich mit dem Wiederaufleben byzantinischer Strukturen in Rumänien und Griechenland. Den nationalen Einfluß in der postseriellen Musik Mitteleuropas behandelte Fritz Muggler (Zürich) im Hinblick auf den Einfluß asiatischen Kulturgutes auf dem Umweg über Kalifornien. Die asiatische Musik war auch das Thema von Hans Oesch (Basel); sie bilde eine Art künstlicher neuer Folklore und habe etwa im Werk Stockhausens mehr als nur oberflächliche Parallelen. Wird also der Orient zur Fluchtperspektive geschichtsmüder Kleinbürger? So die provokative Frage von Jürg Stenzl (Freiburg i. Ue.): Stockhausen habe die ganze Welt buchstäblich verkabelt, sich selbst jedoch zur Führerpersönlichkeit, zum kosmischen Medium stilisiert.

Einen wirklichen Synkretismus östlicher und westlicher Musikkulturen gebe es nicht, gab demgegenüber Everett Helm aus den Erfahrungen seiner UNESCO-Arbeit zu bedenken, dazu seien die Unvereinbarkeiten zu groß – es gebe allerdings immer wirksamere Begegnungen, in denen auch einzelne Musiker (er nannte den Niederländer Ton de Leeuw) über eine bloß oberflächliche Kenntnisnahme von außereuropäischer Musik hinausgekommen seien. Übrigens hätten außereuropäische Musikkulturen untereinander dieselben Kommunikationsprobleme.

Kein Zufall, daß sich die Thematik dieser Tagung mit dem Namen Paul Hindemiths verknüpfte: ihm warfen seine völkischen Gegner in den 20er Jahren vor, seine Musik sei völlig undeutsch und kulturbolschewistisch – so Toni Haefeli (Zürich) in seinem Referat zur Wiener Schule und ihrem Verhältnis zu ethnischen Gegebenheiten –, während er in den Augen französischer Kritiker eine ganz typisch deutsche Erscheinung war: ein junger Barbar, neurotisch in seinem Verdruß und seiner Hoffnungslosigkeit und noch nicht von Schlacken gereinigt, leidend an jener Krankheit der Deutschen, das Absolute gegen das Wirkliche durchsetzen zu wollen.

Im Jahre 1977 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen *

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

Berlin. Freie Universität. Suzanne SUMMERVILLE: Johann Ludwig Freydt (1748–1807): A Moravian Composer.

Abtl. Musikethnologie. Helmut SCHAFFRATH: Der Einfluß von Information auf das Musikurteil. Eine Kontextstudie am Beispiel fünfzehnjähriger Gymnasiasten.

Berlin. Technische Universität. Norbert CHRISTEN: Analytische Untersuchungen der melodischen und klanglichen Struktur in den Opern Puccinis. – Hans-Werner HEISTER: Untersuchungen zu Publikum, Rezeptionsweise und ästhetisch-musikalischem Gegenstand des Konzerts. Ein Beitrag zur Theorie des Konzertwesens. – Michael JARCZYK: Untersuchungen zur deutschsprachigen Chorballeade. – Clemens KÜHN: Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns. – Raminta LAMPSATIS: Dodekaphonische Werke von Balsys und Inzeliunas. – Roland MAISSNER: Der Einfluß von Vorbildung, Vorinformation, Persönlichkeitsmerkmalen und Intelligenz auf die Beurteilung von Musik. – Ursula SPALINGER-DITZIG: Der Einfluß von Gruppennormen auf die Beurteilung Neuer Musik. – Michael ZIMMERMANN: Mallarmé und Wagner.

Bern. Jürgen MÄHDER: Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes. Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes, 1. Teil. – Andreas TRAUB: Robert Schumanns Kinderszenen op. 15. Studien zu seiner frühen Klaviermusik.

Bonn. Rainer C. CADENBACH: Das Problem des musikalischen Kunstwerks. Systematische Untersuchungen zu Randbegriffen der Musiktheorie. – Albrecht SCHNEIDER: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft.

Frankfurt a. M. Alfred STENGER: Studien zur Geschichte des Klavierwalzers.

Freiburg i. Br. Norbert S. SCHNEIDER: Popmusik. Eine Bestimmung anhand bundesdeutscher Presseberichte von 1960-1968. – Dieter TORKEWITZ: Die Harmonik im Frühwerke Franz Liszts.

Hamburg. Nicodemus KOFIE: Außermusikalische Bedeutungen afrikanischer Musik. Ein Beitrag zum Verständnis afrikanischer Musik.

Heidelberg. Ursula DAUTH: Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. – Elke LANG-BECKER: Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique. – Wolfgang WILLAM: Anton Weberns II. Kantate op. 31. Studien zu Konstruktion und Ausdruck.

Innsbruck. Franz BACKHAUS: „Arlecchino“ – Ein theatrales Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Oper. – Manfred SCHNEIDER: Studien zu den Messenkompositionen Johann Baptist Gänsbachers (1778-1844).

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

Köln. Gothard BRUHN: Über die Hörbarkeit von Glockenschlagtönen. Untersuchungen zum Residualphänomen. – Hans KNOCH: Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek. – Wolfgang KÖNIG: Vinko Globokar. Untersuchungen zum Schaffen 1965-1975. – Helmut GIESEL: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche. – Peter PÄFFGEN: Laute und Lautenspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beobachtungen zu Bauweise und Spieltechnik. – Winfried RITTERSHAUS: Das Volkslied in der östlichen Eifel. Überlieferung und Singgewohnheiten dargestellt am Beispiel der Gemeinde Ettringen. – Wilhelm SCHEPPING: Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts. – Franz Josef VOGT: Franz Wilhelm Sonreck (1822–1900). Untersuchungen zum Leben und Schaffen eines rheinischen Orgelbauers.

Marburg. Brunhilde SONNTAG: Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts.

München. Ivana PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein.

Münster. Hugo WOHNFURTER: Die Orgelbauerfamilie Bader 1600-1742.

Saarbrücken. Gerhard STRADNER: Spielpraxis und Instrumentarium um 1500, dargestellt an Sebastian Virdung's „Musica getutscht“ (Basel 1511).

Tübingen. Hartwig BÖGEL: Studien zur Instrumentation in den Opern Giacomo Puccinis.

Wien. Michael ADENSAMER: Theoretische Untersuchungen zur Wandlung des Sprachproblems in der seriellen und postseriellen Musik. – Eva ADENSAMER: Leoš Janáčeks Werke im Wiener Musikleben. – Ernst BALAČ: Hanns Jelinek. Leben und theoretisches Schaffen. – Eva DIETRICH: Tendenzen der Popmusik. – Ludwig FLICH: Der k. k. Hofkapellmeister Benedict Randhartinger (1802-1893). Leben und Werk. – Josef GMEINER: Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte und Soziologie des Tonsatzes der Wiener Klassik. – Wolfgang GUHSWALD: Musikalische Aspekte des Orgelbaues. – Ernst KUBITSCHKEK: Studien zur Verzierungspraxis dargestellt an den Drucken von Girolamo dalla Casa und Giovanni Basano. – Wolfgang OBERKOGLER: Das Streichquartettschaffen in Wien von 1910 bis 1925. – Gottfried WAGNER: Die musikalische Verfremdung in den Bühnenwerken von Kurt Weill und Bertolt Brecht.

Zürich. Dorothea BAUMANN: Die dreistimmige italienische Liedsatztechnik im Trecento.

BESPRECHUNGEN

Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1975. 536 S.

Wenn ein in der Musikwissenschaft, in der Publizistik (Rundfunk und Fernsehen) sowie im Bibliothekswesen derart engagierter und ausgewiesener Jubilar wie Franz Grasberger, seit 1970 Direktor der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek in Wien, geehrt wird, dann kann man einen stattlichen, international beschickten Sammelband erwarten. Ein solcher ist mit hohem Informationsgehalt für etliche Forschungsbereiche – vorzüglich ausgestattet und redigiert – überreicht worden. Das Buch enthält neben Grußadressen (Gottfried von Einem, Robert Schollum, F. Strauss), Berichten und Verzeichnissen von Beständen aus etlichen an Schätzen reichen Bibliotheken auch einige Abhandlungen sowie ein Verzeichnis der Schriften des Geehrten von A. Ziffer. Ermittlungen von Dokumenten zur Musikgeschichte Österreichs bilden den Hauptinhalt der Festschrift. Otto E. Albrecht bietet einen Überblick über die Fundorte von *Autographs of Viennese Composers in the U.S.A.*, Günter Brosche verzeichnet *Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I.*, die fast ausnahmslos der ÖNB in Wien gehören; Hans Jancik katalogisiert die ebenfalls dort lagernden *Hugo Wolf-Autographen*, Leopold Nowak die *Kompositionen und Skizzen von Hans Rott*, einem Schüler Bruckners. Ivan Kecskeméti liefert eine Zusammenstellung der *Dittersdorf-Handschriften in der Széchényi NB, Budapest*, H. C. Robbins Landon interpretiert eine neue Quelle zu Haydns Oper *La fedeltà premiata*. A. Hyatt King (London), Clemens von Gleich (Den Haag), Robert Münster (München), Alfons Ott (†) (München), Milan Poštolka (Prag) und Karl-Heinz Köhler (Berlin) berichten über die Musikabteilungen oder Teilbestände in ihren Bibliotheken und Antony van Hoboken über die Entstehung seiner Sammlung musikalischer

Erst- und Frühdrucke, die inzwischen – dank der Initiative des Jubilars – in das Eigentum der ÖNB Wien überführt werden konnte. Das Verzeichnis der in Prag lagernden Musikerbriefe von Milan Poštolka dürfte besondere Beachtung finden, denn viel bislang Unerschlossenes kann von hier aus noch zugänglich gemacht werden, was der Anhang ausgewählter Briefe aus der Feder von Felix Mendelssohn Bartholdy, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Richard Wagner, Antonín Dvořák, Gustav Mahler und Richard Strauss ahnen läßt. Rudolf Elvers zeichnet *Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy* die „*verschlungenen Pfade*“ nach, die selbst ein von einem Autor wohlgeordneter Nachlaß nehmen konnte. H. Horcicka erläutert aus der Sicht des österreichischen Bundesdenkmalamtes juristische und praktische Probleme des „*Musikalischen Denkmalschutzes*“. François Lesure versucht eine erste Übersicht über die *Editeurs de Musique dans les Provinces Françaises* zu vermitteln, die bislang gemessen an den Pariser Druckern zu wenig beachtet wurden. Eine „Bibliotheksreise“ 1841 bis 1846 von S. W. Dehn nach Wien beschreibt Friedrich Wilhelm Riedel, während Othmar Wessely rekonstruierend die *Indici der Firma Franzini in Rom* minutiös zusammenstellt. Joseph Schmidt-Görg legt exemplarisch dar, wie hilfreich die „*Wasserzeichen für die Datierung von Beethoven-Briefen*“ sein können und F. G. Zeileis teilt faksimiliert eine Fuge aus Schuberts Studienzeit erstmals mit. Erich Schenk (†) erweitert einen früher bereits publizierten Aufsatz über *Die emphatische None* zwecks Bestimmung des spezifischen Gehalts dieses Intervalls um weitere Belege aus dem 18. Jahrhundert. Alexander Weinmann bemängelt, daß bislang die Großen der Musikgeschichte allzu einseitig im Mittelpunkt des musikologischen Interesses gestanden hätten, daß die „*Österreichischen Kleinmeister*“ daneben nicht die gebührende Beachtung finden würden. Der Autor intendiert eine auf breitester Basis angelegte Mu-

siktopographie, wobei freilich die herkömmliche Trennung von sogenannter Volksmusik und der davon abgesetzten Kunstmusik als unvereinbar verschiedenartiger Forschungsgebiete aufgegeben werden möge, sollte der Plan vollends verwirklicht werden. Das vom Adressaten dieser Festschrift begründete Institut für österreichische Musikdokumentation bietet für das Konzept gewiß bereits auszubauende Möglichkeiten.

Überschauend kann man feststellen, daß diese Festschrift erfreulicherweise zu denen zählt, deren Inhalt gänzlich auf die Leistungen und die Person des zu Ehrenden bezogen ist; sie bietet viele gewichtige neue Dokumente zur Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte und befördert bemerkenswerte Aspekte der Buchkunde sowie im Speziellen der Geschichte des Notendrucks. (Dezember 1975) Walter Salmen

Musikerhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher. Festschrift zu Paul Sachers siebzigstem Geburtstag. In Verbindung mit Ernst LICHTENHAHN und Tilman SEEBASS hrsg. von F. HOFFMANN-LA ROCHE & Co. AG, Basel. Basel: Editiones »Roche« 1976. 45 S. Text, 32 S. Katalog, 68 Farbseiten, Halbpergament in Schuber. (Auslieferung Haus der Bücher AG., Basel.)

Im Zeitalter der Festschriftenflut müssen derartige Jubiläumspublikationen, wollen sie eine wirkliche Ehrung darstellen, auf Einmaligkeit und Originalität hin konzipiert werden. Daß dies nur (im Gegensatz zur landläufigen Anhäufung beliebiger Miszellen) durch Konzentration auf eine bestimmte Thematik, durch das Ausrichten an spezifischen Interessen des Jubilars, durch selektierendes Heranziehen von Autoren, die z. B. dem zu Ehrenden besonders verbunden sind, oder durch ähnlich überlegte Herausgeber-tätigkeit möglich ist, scheint – wie Beispiele belegen – ziemlich sicher.

Es erfreut zu sehen, wie die Festschrift für Paul Sacher zum 70. Geburtstag einen solchen Vorzug auf das Schönste repräsentiert. Zudem: ein wahrhaft opulenter Prachtband, großformatig, in Halbpergament mit rotem Deckel gebunden wie ein Teil der Autographensammlung Sacher selbst. Nur (und das mag dem Rezensenten, der glücklich ist, diesen Band zu besitzen, gestattet sein zu bemerken) ist leider und natürlicher-

weise auch der Preis angemessen stolz – kaum ein Institut wird das Buch anschaffen können. (Vielleicht aber findet sich auch hier noch ein Mäzen?)

Paul Sachers jahrzehntelange Tätigkeit als erfolgreicher Dirigent und Organisator und sein damit in seltener Weise verbundenes Wirken als Mäzen für Komponisten ist der glücklich gewählte Bezugspunkt der Festschrift. Denn den Grundstock der bedeutenden Musikautographensammlung des Jubilars bilden Manuskripte von Werken, die er für seine Konzerte mit dem Basler Kammerorchester seit der Mitte der zwanziger Jahre in Auftrag gab. Sachers „aktive Beziehung zu den Komponisten“ will der Text der Festschrift darstellen, „Substanz und Umfang der Sammlung“ der Katalog deutlich machen, die Schönheit und den Aspektereichtum der Autographe der Abbildungsteil veranschaulichen. Ohne Zweifel ist das gelungen. Ernst Lichtenhahn gibt – unter Heranziehung des Sacherschen Briefwechsels – eine flüssig geschriebene und gut gewichtete *Chronik der Kompositionsaufträge*, aus der besonders auch das Zusammenwirken von Komponist und Auftraggeber deutlich wird; anhand des Briefwechsels trägt Lichtenhahn ferner lesenswerte Aspekte zum Problem des Auftragswesens aus der Sicht der Komponisten zusammen. Tilman Seebass stellte mit Akribie den Katalog zusammen. Beim Durchblättern dieses Kataloges fällt sofort auf, daß drei der wichtigsten Kompositionen, die Sacher in Auftrag gab und zur Uraufführung brachte (die *Musik für Saiteninstrumente*, die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, das *Divertimento* von Bartók) fehlen: von Bartók enthält die Sammlung erstaunlicherweise kein Manuskript. Andererseits wird deutlich, daß Sacher dort arrondierte, wo Lücken in der gewünschten Repräsentation der von ihm aufgeführten Komponisten empfunden wurden: Strawinskys *Sacre-Partitur* zum Beispiel ist ein Glanzstück der Sammlung, die letzte Fassung von Boulez' *Le Soleil des Eaux* gehört ebenso dazu wie das vollständige Skizzenmaterial der *Tenebrae* von Klaus Huber. Charakteristisch für die Auftragstätigkeit Sachers ist, daß er neben seiner durchaus und verständlicherweise von Vorlieben bestimmten Förderung einiger Heroen der neuen Musik (kein Varèse; die Wiener Schule z. B. fehlt, nur in der Kolle-

tion ist Berg mit drei Nummern vertreten) besonders die Schweizer Komponisten berücksichtigte. Solche Verschränkung eines auf einige große Namen gerichteten Mäzenatentums mit einem zugleich an den persönlichen Umkreis gebundenen erscheint dem Rezensenten als besonders bemerkenswert: sie spiegelt das persönliche Engagement des Auftraggebers. Will man einige Namen herausgreifen, so die Schweizer Conrad Beck (mit 75 Nummern der umfangreichste Autographenbestand), Willy Burkhard, Frank Martin und Arthur Honegger (von ihm ist das Particell der *Symphonie liturgique* vorhanden), den Franzosen Jacques Ibert, die Italiener Alfredo Casella und Goffredo Petrassi, die Engländer Benjamin Britten und Michael Tippett, den Österreicher Joseph Matthias Hauer, den Austro-Amerikaner Ernst Krenek (mit 2 Werken), die Deutschen Wolfgang Fortner (u. a. *The Creation und Triplum*), Hans Werner Henze (mit vier Kompositionen) und Richard Strauss (Partitur der von Sacher angeregten *Metamorphosen*), den Tschechen Bohuslav Martinů (mit einer sehr großen Zahl von Manuskripten), schließlich den Schweden Bo Nilsson (neben Boulez einer der wenigen Vertreter der ‚Darmstädter‘ Generation). Im Zentrum des Archivs aber steht eindeutig Strawinsky: nicht nur die *Sacre*-Partitur, sondern weitere Autographe von *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonies*, *Konzert für Klavier und Bläser*, *Apollon Musagète* (mit vollständigem Skizzenmaterial), *Violinkonzert*, *Concerto in D für Streichorchester*, *A Sermon a Narrative and a Prayer* (die beiden letzteren wiederum mit Skizzen) belegen diesen Schwerpunkt. Zu hoffen ist, daß all dies Material für die Forschung, wenn es nötig ist, zugänglich sein wird.

Der reichhaltige und sorgfältig auf Repräsentanz hin ausgewählte Abbildungsteil lädt ein zu mancherlei Vergnügen. Da kann man seiner Freude an kalligraphischen Kabinetttstückchen nachgehen (bei Boulez zum Beispiel in außergewöhnlicher und fast beängstigender Vollendung der mehrfarbigen, akribischen Detaildurchbildung und Blattstrukturierung, aber auch bei Honegger und Nilsson); da kann man den Versuch wagen, akribischen Detaildurchbildung und tionsart Beziehungen zu suchen (deutlich etwa bei Hauers altväterlich-einfachen Notenzeichen); da kann man kleine Abwei-

chungen von den Endfassungen der Kompositionen studieren (so bei Bergs *Schilflied* nach Lenau, der Nr. 2 aus den *Sieben frühen Liedern* – der Hinweis auf Letztere fehlt im Katalog); da kann man (z. B. bei Henze und Strawinsky) Skizzierungsarten nachvollziehen oder (wie aus Klaus Hubers farbigen Aquarellskizzen) Konzeptionsformen von Musik, Denkvorstellungen eines Komponisten begreifen lernen.

Vor zwei Jahrtausenden pries ein Dichter jenen Gönner und Förderer, der dem Mäzenatentum seither beispielhaft den Namen gab, mit bewegten Worten als seinen Schutz und Hort – Ernst Lichtenhahn zitiert Henzes nüchtern-saloppe Interviewantwort von 1967 auf die Frage, ob er Kompositionsaufträge noch für sinnvoll halte: „*Sehr sinnvoll, denn davon lebe ich*“: Kontinuität des Künstlerdaseins? Wichtig aber scheint zu sein, daß gerade auch „*in der Fremde der Gegenwart*“ (Klaus Huber, nach Lichtenhahn S. 42) der Auftraggeber mit Namen zu nennen ist, ein teilnehmender Zeitgenosse. Paul Sachers Mäzenatentum war und ist, so zeigt es die Festschrift, stets ein persönliches. (September 1976) Reinhold Brinkmann

THRASYBULOS G. GEORGIADES:
Kleine Schriften. Tutzing: Hans Schneider 1977. 246 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 26.)

Theodor Göllner beklagte in seinem Nachruf auf Thrasybulos Georgiades, daß dessen Ideen in der Musikwissenschaft, außer in den Zirkeln der Eingeweihten, der unmittelbaren oder indirekten Schüler, kaum angemessen rezipiert worden seien. Und der Vorwurf erscheint nicht unberechtigt angesichts einiger Diskussionen bei der Münchener Jahrestagung 1977, in denen die durch Georgiades geprägte Terminologie von der einen Seite als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt und von der anderen nicht einmal als die Sondersprache erkannt wurde, die sie ist, so daß manche Formulierungen, und gerade die zentralen, seltsam ungreifbar und befremdlich wirkten. Die Terminologie der Münchener Schule ist insofern vertrackt, als sie sich nicht unmittelbar als Terminologie zu erkennen gibt, sondern sich als Umgangssprache maskiert. Oder genauer: Was Georgiades unter „*Komposition*“ und „*Inter-*

pretation“, „Satz“ und „musikalischer Struktur“ versteht, ist zwar eine Auslegung dessen, was die Wörter im Alltag des Redens über Musik bedeuten, eine Auslegung aber, die sich von der gewöhnlichen Auffassung (deren Tiefe durch sie erschlossen werden soll) manchmal so weit entfernt wie etwa Heideggers Begriff der Wahrheit von der schlichten *adaequatio rei atque intellectus*.

„Man könnte daher auch sagen: Das *tertium comparationis* zwischen Musik und schriftlicher Musikdarstellung ist die musikalische Struktur selbst. Ja, musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der schriftlichen Darstellung offenbar“ (80). Als *tertium comparationis* ist die „musikalische Struktur“ mit der „Bedeutung“ von Sprache als dem *tertium comparationis* von geschriebener und gesprochener Sprache vergleichbar: Sie ist ein „Sinnzusammenhang“, den der musikalische Text ebenso meint wie dessen Erklingen, ohne daß sie jedoch eine „Bedeutung“ im strikten Sinne wäre, die so, wie die Sprache auf Außersprachliches zielt, auf Außermusikalisches verweisen würde. Damit aber, daß musikalischer Sinn in der Musik selbst eingeschlossen bleibt, hängt es nach Georgiades zusammen, daß geschriebene Musik nicht ebenso Musik ist, wie geschriebene Sprache gleichberechtigte Sprache ist. Anders ausgedrückt: Die musikalische Schrift gleicht einer sprachlichen, die nicht für sich, sondern einzig durch den Wortlaut hindurch „Sinn“ zu repräsentieren vermag (einer sprachlichen Schrift also, die es nach Georgiades nicht gibt, weil geschriebene Sprache – jedenfalls als „denotative“ Sprache – immer unmittelbar, ohne Umweg über den Wortlaut, auf die Bedeutung zielt).

„Struktur“, „Satz“ oder „Komposition“, die den „Sinn“ von Musik in sich begreifen, sind nicht als Text „gegeben“, sondern durch den Text lediglich „aufgegeben“: Sie realisieren sich erst im „Erklingen“, im „Hinstellen von Klang“, wie Georgiades mit Vorliebe sagt. Doch ist andererseits der „Sinn“ von Musik weder in den einzelnen klanglichen Verwirklichungen noch in deren Summe restlos gegenwärtig. Er schwebt vielmehr als „Nomos“, als bleibendes „Gesetz“ über den vergänglichen Realisierungen (ohne die er andererseits nicht bestehen kann). Und damit nicht das gerade Erklingende mit der „Sache selbst“ verwechselt wird, bedarf es der musikalischen Schrift, die das Bewußt-

sein von „Komposition“, „Satz“ oder „Struktur“ als dem *tertium comparationis* von Text und Erklingendem aufrecht erhält. „Die hörbare Hervorbringung des Nomos bedeutete eine Einschränkung seines Sinngehalts. Aber zugleich war der Nomos auf das Erklingen angewiesen. Ohne dieses blieb er ein Phantom“ (S. 112 f.).

Die Herausgabe der *Kleinen Schriften* von Georgiades, ein Geschenk zum 70. Geburtstag des Gelehrten, ist um so nützlicher, als die zwanzig Aufsätze, die der Band umfaßt, zum Teil an entlegener Stelle publiziert worden waren. Daß Georgiades 1950 eine Rezension von Adornos *Philosophie der neuen Musik* geschrieben hat, war wohl nur wenigen bekannt.

(November 1977)

Carl Dahlhaus

Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966, hrsg. von Carl DAHLHAUS, Reiner KLUGE, Ernst H. MEYER, Walter WIORA. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 571 S.

Die Fülle an bedeutsamen Vorträgen, die beim letzten gemeinsam mit den Musikwissenschaftlern der DDR von der Gesellschaft für Musikforschung veranstalteten Kongress in Leipzig gehalten wurden, kann hier nur mehr angedeutet, kaum zutreffend umrissen werden. Die zeitliche Distanz zum Erscheinungstermin dieses Berichtes ermöglicht es, neben der Herausstellung der Gesamtanlage und besonders gewichtiger Beiträge in dieser Sammelpublikation einige Reflexionen über den bereits Geschichte gewordenen Standpunkt vorzutragen, der sich in diesem Druck widerspiegelt. Der Leipziger Kongress zeigte in Organisation und Anlage eine Übergangssituation, die angemessen als Mischtechnik zu umschreiben ist. Neben den vielen freien Referaten, wie sie in den älteren Kongressen üblich waren, und zweier großer repräsentativer öffentlicher Vorlesungen, nämlich von Walter Gerstenberg über *Goethes Dichtung und die Musik* und von Walther Siegmund-Schultze über *Probleme des historischen Musikverständnisses*, sind drei aktuelle Themen in Symposien behandelt worden: 1. *Fortschritt und Avantgardismus*, 2. *Zum Begriff der Tonalität*, 3. *Zum Begriff der*

Klassik. Im freien Referatenteil sind die einzelnen Vorträge nach historischen Gesichtspunkten geordnet worden, so daß sich ein Überblick über die abendländische Musik vom Mittelalter bis in unsere Tage ergibt. Es folgen dann Untersuchungen mit arbeits-technischem und analytischem Charakter, schließlich solche zur Systematischen Musikwissenschaft und zur Musikethnologie. Damit ist das Gesamtspektrum der heutigen Musikwissenschaft in diesem umfangreichen Kongressbericht wiederzufinden.

Die damals stark empfundene Austragung politisch-ideologischer Ansätze ist jetzt fast nur noch in dem 1. Symposium über *Fortschritt und Avantgardismus* zu spüren, in dem die ‚östlichen‘ und ‚westlichen‘ Positionen aufeinander gestoßen sind. Bei der Vielzahl der Beiträge macht die Zusammenfassung der Diskussion in diesem Symposium lediglich einen kleinen Teil aus, während die anderen Beiträge meist die verbleibenden und verbliebenen musikwissenschaftlichen Gemeinsamkeiten und gleichen Grundanliegen dokumentieren. Inzwischen hat sich in der Beurteilung der Avantgarde in den volksdemokratischen, aber auch in den westlichen Ländern manches verändert, so daß diese Gegensätze jetzt anders ausfallen dürften.

Auch unter den freien Referaten sowie in den großen Vorträgen der Symposien sind grundlegende Betrachtungen vorhanden, welche die damalige Situation erfaßten, sie durchleuchteten oder Anregungen für weitere Arbeiten gaben, welche also ein Stück Wissenschafts- oder sogar Musikgeschichte repräsentieren. An erster Stelle ist hier Ludwig Finschers Beitrag zur Erhellung des Begriffs der musikalischen Klassik zu nennen, den er besonders von der Wortgeschichte her interpretierte. Spätere Untersuchungen (z. B. von Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt von Fischer im Wiener Beethoven-Symposium 1970) haben sich kritisch damit auseinandergesetzt. Ebenso steht etwa die Forderung von Walter Clemens nach „*wissenschaftlicher Grundlegung der Musikerziehung*“ am Anfang vielfältiger Bemühungen, die im Verlaufe der letzten zwölf Jahre entwickelt wurden. Als weiteres Beispiel sei Hansjürgen Schäfers grundsätzliches Referat angeführt: Schäfer bietet mit seinen tief-schürfenden Beobachtungen über Charakter und Typ im zeitgenössischen Musiktheater

und der Operninterpretation (vornehmlich der DDR) eine umfassende Bestandsaufnahme, die damals zutraf, sich inzwischen aber in einigen Punkten verlagert hat.

Weiter sind hier eine Menge Untersuchungen vorgelegt worden, in denen neue Forschungsergebnisse oder neue Zusammenfassungen für Detailfragen geboten werden, an denen der Interessent von Spezialfragen keineswegs vorüber gehen kann. Es ist nicht möglich, aus dem Reichtum dieses Kongressberichts die einzelnen Beiträge dieser Art oder exemplarische Beispiele dafür zu nennen. – Der Gerechtigkeit willen darf allerdings der Hinweis nicht fehlen, daß unter den 75 Referaten (ohne die Diskussionsbeiträge der Symposiumsteilnehmer) ganz vereinzelt auch einfache Berichterstattungen zu finden sind. Insgesamt jedoch beeindruckt die vielgestaltige Fülle und Bedeutung dieses Leipziger Kongressberichts. Zugleich läßt dieser Sammelband heute den – vielleicht utopischen – Wunsch entstehen, daß bei den kaum vorhandenen Begegnungsmöglichkeiten von musikwissenschaftlichen Fachkollegen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland einmal die Chance wahrgenommen werden könnte, zusammen mit dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, der Gesellschaft für Musikforschung, der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft und der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft einen gemeinschaftlich ausgerichteten und durchgeführten Kongreß zu veranstalten. Könnte und sollte vielleicht eines Tages ein deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dachverband nützlich und möglich sein?

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 1 (1974). Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 278 S.

Ob es dringlich war, ein neues musikwissenschaftliches Jahrbuch zu begründen, mag angesichts der Schwierigkeit, für Zeitschriften Beiträge von wissenschaftlichem Rang aufzustöbern, zweifelhaft erscheinen. Unzweifelhaft aber ist, daß das *Hamburger*

Jahrbuch für Musikwissenschaft, vom Verlag großzügig ausgestattet, sich mit seinem ersten Band als durchaus geglückte Publikation präsentiert. Und die Absicht, sich nicht „einer bestimmten musikwissenschaftlichen Disziplin oder gar einer bestimmten Richtung“ zu verschreiben, ist in einem Maße erfüllt, daß man geradezu von Buntscheckigkeit sprechen kann (was in einer Disziplin, die sich der Aufteilung in voneinander isolierte Departements einstweilen noch widersetzt, kein Mangel ist).

Heinrich Husmann untersucht die paläo-byzantinische Notation der 1233/34 entstandenen Handschrift syr. 261 des Sinai-Klosters. Eine Facsimile-Edition des Manuskripts soll in der Reihe *Syriaca* der „Göttinger Orientforschungen“ erscheinen. – Andreas Holschneider (*Zur Aufführungspraxis der Marien-Vesper von Monteverdi*) unterstützt die These Leo Schrades, daß Monteverdis *Marien-Vesper* ein Zyklus und keine bloße Sammlung sei, durch einleuchtende Argumente. Schrades Vermutung, die Concerti seien Ersatzstücke für Antiphonen, läßt sich tonal begründen: Da die Psalmen die Dur-Moll-Tonalität ausprägen, wäre es unstimmig gewesen, ihnen gregorianische Antiphonen in den Kirchentönen anzufragen. Andererseits erweitert Holschneider Wolfgang Ostoffs Annahme, das zweite Magnificat sei eine Alternative zum ersten, zu der Hypothese, daß die ganze Vesper entweder in reicher instrumentaler Ausstattung (wie Magnificat I) oder bloß vokal mit Generalbaß (wie Magnificat II) aufgeführt werden könne. – Hans Joachim Marx (*Ein Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom*) analysiert Händels Kantate *Ero e Leandro*. Er zeigt einerseits, daß es sich um ein Werk für eine der Akademien des Kardinals Ottoboni handelt (der als Händel-Mäzen durch neuere Forschungen fast zur Bedeutungslosigkeit reduziert worden war), und andererseits, daß die *Ero*-Kantate zu den Vorlagen gehört, aus denen Händel die Oper *Agrippina* zusammenstückte. – Helmut Wirth kommentiert kenntnisreich Haydns Symphonie „mit dem Paukenwirbel“. – Constantin Floros (*Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg*) versucht in einer vielschichtigen Abhandlung nachzuweisen, daß die Tagore-Gedichte, die Alexander Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* zugrundeliegen, das „esoterische Programm“

zu Alban Bergs *Lyrischer Suite* darstellen. Die These steht oder fällt mit der Behauptung, daß sich außer dem offenen Zemlinsky-Zitat im Adagio appassionato einige latente Zitate in drei weiteren Sätzen entdecken lassen; und einem Leser, den die Motiv-Vergleiche nicht überzeugen, muß der lange Argumentationsgang, so fesselnd er an sich ist, als vergebliche Mühe erscheinen. – Peter Petersen untersucht die „begrenzte Aleatorik der Form“, die individuell geprägte Zwölftontechnik und die rhythmische Organisation durch Zahlensysteme in Witold Lutosławskis *Präludien und Fuge* (1972).

Wolfgang Dömling, niemals um eine interessante Fragestellung verlegen, demonstriert mit drastischen Worten, daß die „Idee einer selbständigen ‚Geschichte des musikalischen Hörens‘ ein Phantom“ sei. Man gerät, solange das Fundament einer historischen Psychologie oder Verhaltensforschung fehlt, in den vitiösen Zirkel, daß man aus der Kompositionstechnik einer Epoche eine Rezeptionsweise erschließt, die dann umgekehrt die Kompositionstechnik begründen soll. – Ingmar Bengtsson (*Empirische Rhythmusforschung in Uppsala*) untersucht mit apparativer Hilfe „systematische Variationen“ rhythmisch-metrischer Modelle („systematisch“ im Unterschied zu „zufälligen“, aber auch zu „agogischen“ Variationen). Was oft auseinanderklafft: exakte Messung und musikalische Triftigkeit, ist bei Bengtsson eng miteinander verbunden. – Hans-Peter Reinecke plädiert für eine „kommunikativ orientierte Musikpsychologie“, die weniger von einem tönenden „Objekt“ ausgeht, dem der Hörer gegenübersteht, als von „Formen der Interaktion“, in denen Individuen oder Gruppen miteinander und mit musikalischen Phänomenen umgehen. – Horst Peter Hesse übt, gestützt auf Experimente, Kritik am „Ohmschen Gesetz der Akustik“. „Die Sinuswelle“ sei zwar „eine hinreichende, nicht aber die notwendige Bedingung für die Tonhöhenempfindung“. – Artur Simon schließlich schildert *Islamische und afrikanische Elemente in der Musik des Nordsudan am Beispiel des Dikr*. Der „Dikr“ ist eine Art Gottesdienst des Sufismus, und die Beschreibung Simons umfaßt im Sinne einer anthropologisch orientierten Musikethnologie außer musikalischen auch liturgische, religions- und gesellschaftsgeschichtliche Momente. (November 1977) Carl Dahlhaus

Jahrbuch für Volksliedforschung. 21. Jahrgang/1976. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976. 254 S., Notenbsp.

Das 21. Jahrbuch ist überwiegend mit Liedmonographien gefüllt, die aus dem Spätmittelalter heraus die Quellenbasis für die Geschichte des Volksliedes z. T. beträchtlich erweitern helfen. Aus studentischem Milieu entstammt das hier minutiös beschriebene lateinisch-deutsche Lied *Rusticus amabilem obsecrabit virginem* (R. Caspari und E. Kleinschmidt) und das *Lied von der Fischerin* (D. Schmidtke); das sehr populär gewesene *Lindenschmidtlied* (W. Zink) sowie das vom *Alten Zimmermann* (Renate Brockpähler) können nun ebenfalls anhand neuerer Belege in ihrem geschichtlichen Wandel deutlicher erfahren werden. Ein Gesellschaftslied des 15. Jahrhunderts aus einer Fritzlarer Handschrift (L. Denecke und H. Braun) wird hier erstmals abgedruckt. Zmaga Kumer bringt Belege dafür, daß auch in Slowenien seit dem 16. Jahrhundert Flugblattlieder hergestellt und verbreitet worden sind, wengleich für das Auftreten von Bänkelsängern sich bislang keine Dokumente haben finden lassen. Helga Thiel und Walter Deutsch, die in jüngster Vergangenheit mit Erfolg Feldforschung in lokaler Begrenztheit betrieben haben, legen ihre Sammelergebnisse aus dem niederösterreichischen Markort Hohenruppersdorf vor. Nachdem es etwa aus Scheibbs, dem Lungau u. a. O. ähnliche Erhebungen gibt, werden demnächst Vergleiche der Repertorien das für die Nachkriegszeit in Österreich besondere der Wandlungen im Bereiche volksmusikalischer Traditionen herauszustellen haben. Ebenfalls einen Baustein für soziographische Aspekte liefert D. Kayser in einem Beitrag *Schlager und Schulausbildung* anhand von Umfragen in Südbaden. H. Rölleke klärt ein bei Mörrike vorkommendes Volksliedzitat auf, J. Dittmar streift kurz das Problem der „poetischen Textkohärenz der deutschen Volksballade“. Mithin halten sich historische und gegenwartskundliche Fragestellungen in erfreulicher Abgewogenheit die Waage. (November 1977) Walter Salmen

Avantgarde und Volkstümlichkeit. Fünf Versuche. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 69 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 15.)

Die vom 4. bis zum 9. April 1974 in Darmstadt durchgeführte 28. Arbeitstagung des „Instituts für neue Musik und Musikerziehung“ hat sich – nachdem bereits vorher Themen wie *Musik und Kritik* und *Musik und Politik* im Mittelpunkt standen, dem polaren Begriffspaar *Avantgarde und Volkstümlichkeit* verschrieben. In acht teils allgemein theoretischen, teils am Werk eines Komponisten exemplifizierenden Referaten und jeweils nachfolgenden Diskussionen bemühte man sich, kontroverse Standpunkte zu verdeutlichen; an eine vorschnelle Harmonisierung war nicht gedacht. Der jetzt vorliegende Sammelband enthält von den in Darmstadt gehaltenen Referaten lediglich drei und ist durch zwei einen ähnlichen Themenbereich bearbeitende, aber nicht im Zusammenhang mit der Tagung entstandene Arbeiten erweitert. Warum die Referate, die Hansjörg Pauli, Peter Rummenholler (über Luigi Nono), Reinhold Brinkmann (über Karlheinz Stockhausen), Konrad Boehmer und Janos Maróthy (über Probleme des sozialistischen Realismus) hielten, in dieser Publikation fehlen, teilt der Herausgeber Rudolf Stephan nicht mit, und es wäre müßig, über die Gründe zu spekulieren. Daß dadurch aber eine Publikation, die sich doch als Dokumentation einer Veranstaltung versteht, an Wert einbüßt und in die Nähe der Beliebigkeit gerät, dürfte ebenso klar sein.

Carl Dahlhaus, dem während der Tagung die Rolle des „diabolus in musica“ zufiel, hebt in bekannter logischer Stringenz auf die polaren Inhalte der beiden Begriffe „Avantgarde“ und „Volkstümlichkeit“ ab und versagt sich faule Kompromisse, weist aber am Schluß in einem untersuchenswerten Gedankengang auf den Versuch, „die Musik der Revolution und die Revolution der Musik konvergieren statt auseinanderklaffen zu lassen“ (S. 16) im sozialistischen Rußland der zwanziger Jahre hin. Károly Csipák faßt in seinen Darlegungen *Zur Entwicklung des Begriffs der Volkstümlichkeit bei Eisler* Gedanken aus seiner inzwischen erschienenen Dissertation zusammen. Seine nicht auf der Tagung vorgetragenen Über-

legungen, die sich an Eislers Schriften und ihrem Wechsel in Akzentuierung und Wertung orientieren, gewinnen an Schärfe und Überzeugungskraft gerade dort, wo er die Grundwidersprüche des Eisler'schen Denkens darlegt: ein Schwanken zwischen dem Postulat des Verstehens großer Musikwerke und dem Eintreten für eine neue Volkstümlichkeit – jeweils durchaus an der konkreten historischen Situation des Berlin der späten zwanziger Jahre, des Exils oder der Tätigkeit in der DDR orientiert – mit bisweilen etwas hilflosen Ausflüchten zum schlichten Pragmatismus. Gleichwohl wird aus Csipáks Darstellung deutlich, daß Eisler – gerade wegen seiner Skrupel gegenüber einer vorschnellen Abkehr von der Tradition, die für ihn jene des Schönbergsschülers war – für den hier behandelten Problembereich Nachdenkenswertes geschrieben hat. Wolfgang Burde knüpft an das Tagungsthema *Überlegungen zum neueren Schaffen von Hans Werner Henze* und sieht in dem Auseinandertreten von theoretischem Anspruch und kompositorischer Wirklichkeit die Hauptproblematik der neueren, sich sozialistisch nennenden Kompositionen. Er mißt dabei Henzes seit 1968 entstandene Werke am Anspruch des Eisler'schen Satzes einer ‚kritischen Musik‘, die sich nicht in assoziativer, bildhafter Verdoppelung des jeweiligen Textes erschöpfen dürfe. Für Henzes *Versuch über Schweine*, an dem er seine Überlegungen exemplifiziert, stellt Burde jedoch eine im Vergleich zum vorherigen Komponieren unveränderte Auffassung fest. Gerade im Zusammenhang mit dem Burde'schen Untersuchungsansatz hätte man gern die Referate zu Nono und Stockhausen gelesen. Rudolf Stephan geht in seinen Überlegungen *Zu Hindemiths Entwicklungsgang* ein Stück in die Historie, beleuchtet an einschlägigen Beispielen und zeitgenössischen Zitaten die Wirkung des jungen Hindemith, geht aber meiner Meinung nach fehl, wenn er in der Verwendung von tanz- und unterhaltungsmusikalischen Typen im Bereich der Konzert- und Kammermusik lediglich den Versuch sieht, „sich nützlich zu machen.“ (S. 53). Das „l'épater le bourgeois“, das gerade in der Verklammerung von hohen und niederen Formen bestand, dürfte daneben ebenso mitspielen, zumal der Rahmen, in dem Hindemith seine Kompositionen aufführte – Quartettabende, Musikfeste, Opernaufführungen – in seiner

institutionalisierten Hermetik dafür geradezu sich anbot. *Gedanken über die Entstehung und Kanonisierung der volkstümlichen Musik* kündigt Hellmut Kühn in seinem ebenfalls nicht in Darmstadt vorgetragenen Beitrag an, und er versucht dies anhand von Beispielen aus den Opern *Freischütz*, *Siegfried*, *Erwartung* und *Hänsel und Gretel*; doch viel mehr als einige – im Zusammenhang mit einer Rundfunkreihe – entstandene Vorüberlegungen finden sich nicht; eine logische Strukturierung, schließlich eine Verbindung von Vorhaben, ausgewählten Beispielen und daraus folgenden Schlüssen vermisste ich völlig; über den Zettelkastenzustand ist dieser Beitrag meiner Meinung nach nicht weit hinausgediehen. Was sich auf diesen 69 Seiten bietet, bleibt somit zwiespältig: es erfüllt weder den Anspruch, ein Tagungsbericht zu sein, noch vermag es – über einzelne, auch andernorts schon publizierte Überlegungen hinaus – viel Originäres oder Neues zu bieten.

(Februar 1977)

Wulf Konold

1876–1976. 100 Jahre Musikverlag Doblinger. Wien-München: Ludwig Doblinger 1976. 216 S.

Jubiläumsschriften der Musikverlage spiegeln nicht nur die Arbeit der einzelnen Firmen, sondern ein gutes Stück Musikgeschichte. Auch das vorliegende repräsentative Buch gibt Einblick in eine außerordentlich vielfältige Verlagsarbeit, die sowohl der alten Musik wie dem neuen Schaffen gewidmet ist. Neben den obligatorischen Geleitworten stellt Herbert Vogg als Verfasser die Entwicklung des Unternehmens von Bernhard Herzmansky sen. über den Junior bis zu Christian Wolff, der den Verlag heute leitet, dar. Die einzelnen Aufgabenbereiche des Verlages werden ebenso skizziert wie die verantwortlichen Persönlichkeiten. Von den Darlegungen über die verschiedenen Sparten des Verlagshauses interessieren die Musikforschung in erster Linie die Abschnitte über die Editionsreihe zur alten Musik und über die Musikbücher, denen der Verlag sein besonderes Augenmerk gewidmet hat. Stark zu fesseln vermögen die bemerkenswerten Bildbeigaben, die das Gedruckte nicht nur erläutern, sondern überwiegend dokumentarisch belegen. Diese Abbildungen verleihen der

Jubiläumsschrift den Wert einer beachtenswerten Quellenpublikation zur Geschichte des Verlagswesens.
(Dezember 1976) Richard Schaal

Rapport om status og perspektiv innom musikkvitskap i Noreg i 1973, utarbeidd av Rådet for humanistisk forskning og NAVF's utredningsinstitutt. Oslo: 1975. 83 S. (The Norwegian Research Council for Science and the Humanities.)

Die Studie ist Teil eines vom NAVF initiierten Vorhabens, um Rolle und Bedeutung der Geisteswissenschaften an norwegischen Universitäten mit der Hilfe einer gezielten Fragebogen-Aktion zu erfassen. Lediglich 5% der für Forschung und Lehre zur Verfügung stehenden Mittel gehen an geisteswissenschaftliche Disziplinen, obwohl es, gemessen an der Effektivität ihrer Leistungen, rund 30% sein müßten. Innerhalb der Geisteswissenschaften stellt die Musikwissenschaft den kleinsten Fachbereich dar. Im Mittelpunkt steht die Historische Musikwissenschaft mit dem Schwergewicht auf Fragen zur nationalen Musik. Ergänzt wird dieser Schwerpunkt durch mehrere Forschungsvorhaben zur norwegischen Volksmusik und Instrumentenkunde. Ein weiteres Projekt gilt der Stilanalyse unter Einbeziehung der EDV.

Die vom Research Council im Hinblick auf die Gesamtsituation der Geisteswissenschaften in Norwegen gezogenen Schlußfolgerungen (in einem zusätzlichen Communiqué in Englisch) treffen in gewissem Grad auch für die Fachrichtung Musikwissenschaft zu: 1) Der Forschung solle gegenüber der Lehre wieder mehr Freiraum gewährt werden, 2) eine engere Zusammenarbeit mit Vertretern der Sozialwissenschaften sei wünschenswert und 3) der Fragenkomplex „Geisteswissenschaften und Massenmedien“ solle in den Kanon der Forschungsvorhaben aufgenommen werden. Daraus spricht ein Trend zu interdisziplinärer Zusammenarbeit, der der Musikwissenschaft, auch ohne Aufgabe der historischen Position, durchaus zugute kommen kann.

(November 1976) Helmut Rösing

Musik og Forskning 1 / 1975. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. København: Akademisk Forlag 1975. 146 S.

Mit Band 1 von *Musik und Forschung* wird eindrucksvoll bewiesen, daß sich die dänische Musikwissenschaft auf bemerkenswertem Niveau befindet. In neun Artikeln werden Themen zur Musikgeschichte, zu volkstümlicher Musik und zum Jazz abgehandelt, die weites Interesse beanspruchen dürfen. Der Anlage nach ist dieses Publikationsorgan, das jährlich einmal erscheinen soll, weniger Zeitschrift als vielmehr eine Sammlung wichtiger Vorträge und Abhandlungen. Es vermittelt einen guten Einblick in den jeweiligen Stand der musikwissenschaftlichen Aktivitäten in Dänemark und trägt dazu bei, grundlegende Forschungsergebnisse auch über die Ländergrenzen hinaus bekannt zu machen. Für den internationalen Charakter spricht die Tatsache, daß die meisten der Beiträge in englisch abgefaßt sind oder sonst zumindest eine ausführliche englische Zusammenfassung haben. Legitimerweise ist dänisch dort Hauptsprache, wo es um einheimische Musik und um einheimische Komponisten geht: in den Aufsätzen über den dänischen *Polks-danse*, über die Ouvertüren von J. P. E. Hartmann, über Musik im Programm des dänischen Rundfunks und über das Jahresfest 1974 an der Universität Kopenhagen. Alle weiteren Beiträge sind englisch abgefaßt: über J. C. Bachs Sinfonien für Doppelorchester, über „naiven Strukturalismus“ bei H. Schenker, über G. Bendas Instrumentalmusik, über Fragen der kollektiven Improvisation und über jugoslawische Volksmusik. Es bleibt zu wünschen, daß die zukünftigen Bände der Reihe das Niveau von Band 1 halten können.
(Mai 1977) Helmut Rösing

Code Internationale de la Catalogage de la Musique. Vol. IV: Rules for Cataloging Music Manuscripts. Compiled by Marie Louise GÖLLNER. Französisch Yvette FEDOROFF, deutsch Horst LEUCHTMANN. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters (1975). 56 S.

Die Katalogisierung von Musikhandschriften stellt den Bibliothekar vor Aufgaben, die mit der Katalogisierung von Musikdrucken

nur teilweise übereinstimmen. Jede Handschrift ist ein Einzelstück, dessen Inhalte gerade darum sehr viel genauer erfaßt werden müssen als bei Drucken: hier reichen – anders als bei Manuskripten – Plattennummer, Erscheinungsjahr, Orts- und Verlagsangabe meist zur Identifizierung aus. Die vorliegende Veröffentlichung bedeutet aus diesem Grund eine notwendige Ergänzung zu den 1971 als Band III herausgegebenen *Rules for Full Cataloging*.

Die Richtlinien zur Handschriften-Katalogisierung wurden von der Katalogisierungskommission der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken durchdiskutiert und von Marie Louise Göllner in ihre endgültige Form gebracht. Der Gedankenaustausch erfahrener Fachkräfte unter Vorsitz von Kurt Dorf Müller hat zu Ergebnissen geführt, die von einer einzigen Person wohl kaum zustandegebracht worden wären. Auf 26 Seiten werden (dreisprachig in synoptischer Anordnung) alle erforderlichen Angaben zur Musikhandschrift in bemerkenswerter Sachlichkeit aufgeführt, auf weiteren elf Seiten durch Beispiele erläutert und schließlich in einem Sachregister zusammengefaßt. Alternativvorschläge lassen hinlänglichen Freiraum, um etwaigen speziellen Erfordernissen bei der Katalogisierung gerecht zu werden. Die Schematisierung wurde eben nicht bis zur leeren Perfektion getrieben, sondern nur soweit wie sinnvoll, um dem Bibliothekar die Bearbeitung des Materials zu erleichtern und dem Benutzer des Kataloges ein Maximum an Information auf der Karteikarte zu sichern.

Wahrscheinlich hat der Gedanke an die Raumbegrenzung auf der Karteikarte zu dem problematischen Hinweis geführt, daß „unwichtige Teile“ von „sehr langen“ Originaltiteln ausgelassen werden können (wer wollte entscheiden, was wirklich unwichtig ist?), ferner zu dem Reglement, daß Notincipits bei „*Werken mit fester Opuszahl*“ fehlen können, auch wenn weder Werkverzeichnis noch Gesamtausgabe vorliegen (anscheinend feste Opuszahlen erweisen sich häufig erst im Nachhinein als nicht gesichert), und zu der Feststellung, daß die einzelnen Werke einer Sammelhandschrift unter bestimmten Voraussetzungen nur mit einem Nebeneintrag bedacht zu werden brauchen. Zwar aufwendiger, aber eindeutiger wäre die für Konvolute vorgeschlagene

ne Regelung, nach der jedes einzelne Werk einen Haupteintrag erhält.

Die Veröffentlichung bietet also durchaus Diskussionspunkte. Gerade darin aber liegt ihre Stärke. Es werden Regeln angeboten, von denen man hoffen darf, daß sie möglichst bald zur internationalen Gepflogenheit avancieren. Zugleich aber wird ein legitimer Kompromiß geschlossen zwischen Idealanforderungen der Wissenschaft und dem, was man gerechterweise von einem Musikbibliothekar erwarten darf: seine Aufgabe besteht schließlich primär darin, die in der Bibliothek verwahrten Materialien einem interessierten Publikum zugänglich zu machen, nicht aber darin, wissenschaftliche Forschungsarbeit zu leisten.

(Juni 1976)

Helmut Rösing

GUY A. MARCO: Information on music. A handbook of reference sources in European languages. Vol. 1.: Basic and universal sources. Littleton, Colorado: Libraries unlimited 1975. 16, 164 S.

Bibliographie Musik: In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur Musik und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur Musik der Deutschen Demokratischen Republik. Mit einem Anhang DDR-Neuerscheinungen von Musikalien. Berichtsjahr 1975. Zusammengestellt von Cornelia von ARDENNE, Ute HÄRTWIG und Maria SCHOLZE. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1977. 25, 297 S.

Zwei Bibliographien liegen dem Rezensenten zur Besprechung vor, die beide zeigen, welche Aktivitäten auf dem Feld der Musikbibliographie möglich sind und auch wahrgenommen werden. Da sie auf Grund ihrer Zielsetzung nicht vergleichbar sind, sollen sie im folgenden nacheinander besprochen werden.

Ein Jahr nach der 3. Auflage des Handbuchs von Duckles (1974) erschien der erste der auf sechs Bände geplanten Bibliographie, die, für Musikwissenschaftler wie auch für den Musikbibliothekar als umfangreiches Handwerkzeug gedacht, sowohl erste Informationen geben als auch Wege zur Beantwortung spezieller Fragen aufzeigen soll. Das ehrgeizige Projekt – bzw. dessen 1. Band – ist, das muß vorab gesagt werden, mit sehr viel Arbeit und Mühe verbunden

und stellt den „compiler“ der Bibliographie vor nicht einfach zu lösende Probleme. Außerdem muß bedacht werden, daß der Begriff „*reference sources*“ umfassender zu verstehen ist, als unser Terminus ‚Bibliographie‘ (das erklärt z. B. die Aufnahme von Titeln zur Musikgeschichte bei „*principal histories*“, S. 25 ff.). In der Berichtszeit ist keine rückwärtige Begrenzung der aufzunehmenden Titel vorgesehen, einzelne hätten aber auf den neuesten Stand gebracht (Riemann, Nr. 63, 1. Ergänzungsband; Rössner, Nr. 224, Ergänzungsband und Register; Schaal, Nr. 348, Teil 2, 1961 ff.) und angezeigt werden können. Die ausgewählten Titel sind überwiegend in den Sprachen Englisch, Deutsch und Französisch; ihre Verzeichnung ist ausführlich und vollständig auf der Grundlage der Titelaufnahmen der Library of Congress. Für alle finden sich z. T. recht kritische Annotationen. Bei den zahlreichen Titeln allgemeinen Charakters (z. B. Nr. 262, 268, 300, 331) würde man sich eine ausführlichere Wertung der speziell für die Musikforschung interessanten Aspekte vorstellen können. Jedem Abschnitt ist eine kurze Einleitung zur Einführung in das vorgelegte Material vorangestellt. Ein Register für Namen (Autoren, Herausgeber, Rezensenten), Sachbegriffe und Titel erschließt die umfangreiche Bibliographie. Es versteht sich fast von selbst, daß für jede Musikbibliothek das Werk eine wesentliche Hilfe bedeuten wird; ebenso kann der Forscher bei Beginn einer Forschungsarbeit an Hand der zahlreichen Titel ohne Irrwege eine bibliographische Grundlage seines Projekts erstellen. Der Nutzen der Bibliographie von Guy Marco wird wohl erst voll zum Tragen kommen, wenn die anderen geplanten Bände (II: *Sources for individual countries and regions*; III: *Sources for specific topics*; IV-V: *Sources for individual musicians*; VI: *Guide to musical editions*) vorliegen.

Als Bibliothek mit „Sammelschwerpunkt“ Musik hat die Sächsische Landesbibliothek eine weitere periodische Zusammenstellung in ihr Publikationsprogramm aufgenommen. Erfasster Berichtszeitraum ist das Jahr 1975, dessen – von der Zielsetzung zu verzeichnendes Titelmateriale – „*die in der DDR erscheinende Literatur zur Musik und die im Ausland erscheinende Literatur über die Musikkultur der DDR*“ – hier zum ersten Mal vorgelegt wird. Während die DDR-Ver-

öffentlichungen erstaunlich vollständig erfaßt wurden, betont der Herausgeber die lückenhafte Verzeichnung der ausländischen Publikationen, wobei er aber gleichzeitig der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die Verbreitung der Bibliographie auch hier zu besseren Ergebnissen führen möchte.

Die Bearbeiter haben 2600 Titel zusammengetragen (aus Zeitschriften, Zeitungen, Sammelwerken und Einzelmonographien) und diese in einer relativ feingliederten Systematik aufgeschlüsselt. Erschlossen wird das umfangreiche Material (bei monographischen Titeln auch Rezensionen!) durch ein Namen- und ein Sachregister. Im Anhang eine ausgewählte Auflistung von Neuerscheinungen des Musikalienhandels, die von der Sächsischen Landesbibliothek erworben wurden (mit Signaturen) und in dieser Form die 1974 eingestellten *Neuerwerbungsverzeichnisse* der Musikabteilung weiterführt. – Die Verzeichnung ist so vollständig wie irgend möglich und läßt bei der ersten Durchsicht keine Wünsche offen.

Eine Anmerkung zur Ausstattung der Bibliographie: Die Papierqualität ist, ebenso wie die buchbinderische Verarbeitung, mangelhaft. Da geplant ist, die jährlich erscheinende Bibliographie durch ein Fünfjahresregister zu erweitern (Vorwort S. VIII), wäre besseres Papier wünschenswert. Nicht zuletzt sieht es wie eine Mißachtung der bibliothekarischen Arbeit aus, wenn eine mit so viel Mühe zusammengestellte Publikation so wenig repräsentativ herausgegeben wird. Eine Bemerkung sei gestattet hinsichtlich des Begriffs „*marxistisch-leninistische Musikwissenschaft*“ (S. VII). Das Phänomen einer solchen Musikwissenschaft kann der Rezensent nicht sachgerecht beurteilen. Da die Titel zum einen bibliothekarisch einwandfrei erfaßt wurden, zum anderen für sich selbst sprechen, muß man sich fragen, warum ein solch gänzlich überflüssiger Hinweis aufgenommen wurde. Der bibliothekarischen Arbeit hat er – Gott sei Dank – keinen Abbruch getan, sieht man von einzelnen Eigenheiten in der Systematik ab, die aber nicht ins Gewicht fallen.

(Februar 1978)

Jörg Martin

BERNHARD BRÜCHLE: *Horn-Bibliographie. Band 1: Hauptband. 2. Auflage. 304 S. Band 2: Ergänzungsband zu Band 1. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1970 und 1975. 246 S.*

BERNHARD BRÜCHLE – KURT JANETZKY: *Kulturgeschichte des Horns. Ein Bildsachbuch. Mit englischer Textfassung von Cecilia BAUMANN. Tutzing: Hans Schneider 1976. 304 S., 257 Abb. im Text, 16 Farbtaf.*

Mit den beiden vorliegenden Veröffentlichungen haben sich die Autoren um ein Instrument verdient gemacht, das seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts bis in die Neuzeit stetig an Bedeutung gewonnen hat. Vom einfachen Parforcehorn mit der Beschränkung auf die Naturtonskala über die Technik des Inventionshorns (Erreichen der Zwischentöne durch Stopfen) bis zur Erfindung der Ventile, die die Chromatisierung durch alle drei Oktaven ermöglichte, hat das Waldhorn eine Entwicklung gefunden, die in dieser Breite und Nutzung von keinem anderen Blechblasinstrument nachgewiesen werden kann. Ein Blick in die beiden Bände der Horn-Bibliographie beweist diese Feststellung überzeugend. Die fast 7000 Titel, die nach Besetzungsgruppen vom „Horn allein“ bis zu „Zehn und mehr Hörner“ geordnet sind, zeigen die Vielseitigkeit der Verwendung dieses Instruments, das sich durch den großen Umfang, durch die Anpassung an die anderen Klanggruppen des Orchesters, durch seine technische Wendigkeit und durch die dynamischen Vorzüge seines Klangvolumens auszeichnet. Man denke an die Wirkung des reinen Hornquartetts, dessen malerische Färbung in unzähligen Werken der Romantik für Wald-, Jagd- und Märchenszenen auftritt, oder an die Aufgabe des Horns in den Bläserquintetten (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott), die mit 750 Werken die größte Gruppe in der Bibliographie stellt. Der Bibliograph hat sich nicht nur darauf beschränkt, Originalwerke zu verzeichnen, er führt auch Bearbeitungen auf, wie Bach's *Air* aus der *D-dur* Suite, Schumann's *Fröhlichen Landmann* oder Brahms' *Wiegenlied* für Horn und Klavier oder die *Träumerei* mit Begleitung eines Streichquartetts. Das mag nicht immer so überzeugend sein wie Strauss/Hasenöhr's *Till Eulenspiegel einmal anders* für Violine, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabaß. Der für sein Instru-

ment literatursuchende Waldhornist findet in den beiden Bänden nahezu alles, was von M. A. Cesti bis Y. Xenakis in Bearbeitung oder Original für Einzahl oder Mehrzahl mit Hörnern geschrieben wurde. Es ist eine aufschluß- und lehrreiche, bisweilen sogar vernünftige Lektüre. Jedem Besetzungsabschnitt folgt eine Abbildung oder Vignette, bei der der Herausgeber selbst ein auf Stühlen abgestelltes „Hornquartett“ beigesteuert hat, dessen Bläser pausieren. Ein Bilderanhang mit 21 Abbildungen zeigt Horn Typen und Bläser von der Antike bis zu den heutigen Alexander-Hörnern als F/B-Doppelhorn und B-Horn. Wer sich selbst bibliographisch betätigt hat, weiß, welcher unermüdlicher Fleiß, welcher ausgesprochenen Ordnungssinn und welche Ausdauer notwendig sind, um diese Titelmassen übersichtlich durch Sonderregister für Komponisten, Autoren und Verleger vorzulegen. Brüchle hat da eine Arbeit geleistet, die hoher Anerkennung würdig ist.

Im Verein mit ihm hat Kurt Janetzky die *Kulturgeschichte des Horns* in Bildern herausgebracht, die, weit darüber hinaus ein „Bildsachbuch“ zu sein, in selten umfassender Weise Texte, Notenbeispiele, Epen-Auszüge, Briefe, Zeitungsnotizen etc. zusammenstellt, die einen eindrucksvollen Überblick über vorgeschichtliche Horn Typen bis zur neuesten Ausführung von Waldhörnern vorstellt. Darstellung und Auswahl sind weniger von trockener Gelehrsamkeit als von Begeisterung des praktischen Bläusers bestimmt, der sein Instrument an hervorragender Stelle im Beruf vorgeführt hat. Eine Jahrzehnte währende Sammlertätigkeit in Bibliotheken, Archiven, Museen und geschichtlich bedeutsamen Kunststätten hat eine Fülle zusammengebracht, aus der er Bekanntes und Seltenes zu dieser Veröffentlichung ausgewählt hat. Nicht allein das Instrument selbst, seine Komponisten und Bläser, Autographe, Auszüge aus Schulen fesseln, das Landhaus von Hosterwitz, wo Weber am *Freischütz* arbeitete, das Innere des Burgtheaters als Aufführungsstätte der Hornsonate von Beethoven, die Thomaskirche zu Leipzig und das Köthener Schloß als Wirkungsstätten Bachs finden ebenso Aufnahme. Weitgefaßt ist auch der Abdruck der Verse 3190–3235 aus dem *Tristan* des Gottfried von Straßburg, dessen Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen ins Englische

durch Cecilia Baumann, gleichfalls praktische Hornbläserin, die besondere Qualifikation der Übersetzerin für alle Texte verrät. Mit bemerkenswertem Spürsinn haben die Verfasser – die Anteile des einzelnen an Text und Bildmaterial ist leider nicht aufgeschlüsselt – eine große Zahl seltener, bisher unveröffentlichter Zeugnisse aufgefunden, die zur Erforschung des Horns und seiner Literatur Wesentliches beitragen, wie z. B. das *Concerto a 4* für Jagd- und Post-Horn des Johann Beer (1655–1700) oder die *Serenata di Moritzburg* (1719) von J. D. Heinen. Goethes Notizblatt mit einer Aufzeichnung der „*Naturtöne des Waldhorns*“ für seine Farbenlehre ist ein seltenes Fundstück, das aufgespürt werden will. Weiter gibt es Wiedergaben von Keramiken, Bildern und Zeichnungen von mittelalterlichen Miniaturen bis zu Barlach, die weniger einer getreuen Wiedergabe der Horninstrumente als der Ausdeutung einer Stimmung dienen. Der Wert dieser Bildbeigaben wird durch die ansehnliche Ausstattung des Buches mit farbigen Illustrationen erhöht, wie überhaupt die ganze Veröffentlichung durch den weitläufigen Druck auf Glanzpapier eine Ausführung darstellt, die dem starken Engagement der Autoren für das Waldhorn voll gerecht wird.

(April 1977)

Georg Karstädt

Opern auf Schallplatten – 1900–1962. Ein historischer Katalog vollständiger oder nahezu vollständiger Aufnahmen als Beitrag zur Geschichte der Aufführungspraxis. Redaktion Irmgard BONTINCK-KÜFFEL. Mitarbeiter Kurt BLAUKOPF und Manfred WAGNER. Wien: Universal Edition und Karlsruhe: G. Braun (1974). XV, 184 S.

Die Diskographie als neuer Spezialzweig der Musikwissenschaft, die bisher ein mühsames, unbeachtetes Leben außerhalb des offiziellen Wissenschaftsbetriebs, auch außerhalb der Instituts- und Universitätsbibliotheken fristete, beginnt nun, aus ihrem Schattendasein herauszutreten: sicheres Anzeichen dafür ist es, daß ein so auf die musikalische Praxis ausgerichteter Verlag wie die Wiener Universal Edition sich entschließt, eine Diskographie herauszubringen. Obwohl *Opern auf Schallplatten* eine der ersten deutschsprachigen diskographischen Veröf-

fentlichungen überhaupt ist, wurde mit sichtlicher Kenntnis eine Lücke geschlossen: Lewis Foreman verzeichnet in seiner 1974 erschienenen Bibliographie der Diskographien (*Discographies*, Triad Press Bibliographical Series. Nr. 1, London) unter 388 Titeln keine andere Spezialdiskographie der Operngesamtaufnahmen. Inzwischen ist man allerdings auch in England, wo bisher die meisten Diskographien erschienen sind, auf diese Lücke aufmerksam geworden, und es ist von den Vorbereitungen zu einer ähnlichen, aber umfangreicheren Diskographie zu hören. Der vorliegende Katalog geht, wie im Vorwort dargelegt wird, auf ein Projekt zurück aus der Zeit, als Kurt Blaukopf, jetzt Leiter des Instituts für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, die österreichische Schallplattenzeitschrift *phono* leitete.

Am Konzept hatte der damalige Leiter der österreichischen Phonotheek, Carl Nemeth, jetzt Intendant der Vereinigten Bühnen in Graz, Anteil. Diese Vorarbeiten ermöglichten es Manfred Wagner, bis 1973 Mitarbeiter des Instituts für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (jetzt Professor an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien), den ersten Entwurf zu erstellen. Die Gesamtedition, und sicherlich heißt das in diesem Fall: die Hauptarbeitsleistung beim Zusammenstellen und Überprüfen der Einzelangaben, lag bei Frau Irmgard Bontinck. Daß ihr auch in der Titelei der erste Platz eingeräumt wurde und die Professoren Blaukopf und Wagner sich schlicht als Mitarbeiter darunter nennen, ist als ein positiver Ausnahmefall auf einem Gebiet hervorzuheben, auf dem sich gewöhnlich „repräsentative“ Namen nach oben drängen oder gar die Redaktionsarbeit verschwiegen wird. – Vorbildlich sind die sonst in Diskographien nicht selbstverständlichen Angaben zu den Werken: neben dem Originaltitel werden englischer und deutscher Titel, Gattungsbezeichnung (es sind auch Zarzuelas, Operetten, szenische Oratorien wie *Oedipus rex* von Strawinsky oder *Trionfi* von Orff aufgenommen), Librettoautor und Uraufführungsdatum sowie -ort angegeben. Aus zahlreichen Zusatzangaben geht hervor, daß offenbar bei vielen der verzeichneten Platten die Hülle, die sorgfältigen Besprechungen der

englischen Schallplattenzeitschrift *Gramophone* (diese werden jeweils mit Heft und Jahrgang angeführt) oder auch die Noten verglichen worden sind. Doch ist es nur zu wahrscheinlich, daß die Mitarbeiter von ca. 930 Opernaufnahmen nur einen Teil auf solche Details hin kritisch abgehört haben können.

Zwar sind sich Diskographie und Bibliographie darin ähnlich, daß sie das Erscheinen von vervielfältigten Produkten nachweisen. Der Unterschied besteht darin, daß Bücher über Bibliotheken auffindbar und erhältlich sind, die in einer Diskographie verzeichneten Platten jedoch nicht oder nur schwer nachgewiesen werden können, ferner, daß Schallplatten- und andere Tonaufnahmen aus verschiedenen Gründen den Interessenten auch für wissenschaftliche Arbeiten in der Regel nicht zur Verfügung stehen, besonders dann nicht, wenn sie nur im Archiv einer öffentlichen Institution vorhanden sind. Bibliotheken, die Schallplatten ausleihen, sind selten; es handelt sich meist um Stadtbibliotheken mit volksbildnerischen Aufgaben und einem auf diesen Zweck ausgerichteten Katalog. Die in wissenschaftlichen Bibliotheken oder in Schallarchiven vorhandenen Platten können meist nur an Ort und Stelle abgehört werden. Dieser Zustand ist erreicht worden durch den Fortschritt der Technik: durch die leichten und auch dem Amateur zugänglichen fast perfekten Möglichkeiten der Tonbandkopie.

Daß eine Diskographie Interesse für etwas weckt, das einer praktischen Benutzung oft nur schwer oder gar nicht zugänglich wird, ist kein Argument gegen die Notwendigkeit von Diskographien, sondern spricht nur dafür, daß schnellstens Mittel und Wege gefunden werden müssen, historische Schallaufnahmen für wissenschaftliche Forschungen leichter verfügbar zu machen, und sei es sogar durch Gründung eines Interessenverbandes oder einer Fachgruppe.

Die Diskographie *Opern auf Schallplatten 1900–1962* ist von solchen Problemen zwar nur teilweise berührt, denn ihr Schwerpunkt liegt ohnehin auf dem nach 1950 erschienenen und heute daher noch relativ verbreiteten Repertoire der Plattenindustrie, in das durch Wiederveröffentlichungen auch die meisten bedeutenderen älteren Operngesangsaufnahmen eingeschlossen worden sind.

Denn die große Zeit der Gesamtaufnahmen von Opern auf Schallplatten kam erst mit der Langspielplatte. Schon durch das nach jeweils vier Minuten notwendig werdende Hantieren mit dem zerbrechlichen Gegenstand wurde im Schellackplatten-Zeitalter die Aufmerksamkeit weit mehr als heute auf die Einzelnummer gelenkt. Nicht nur war die ausdrucksvoll gestaltete Arie bereits seit Beginn der Operngeschichte wesentlicher Kristallisationspunkt für den dramatischen Aufbau des Librettos, für den Gehalt des gesamten Werkes und für das Publikumsinteresse gewesen, sondern ebenso sehr ist die Schallplatte als Medium der Opern groß geworden durch dieses legitime Interesse an der Einzelnummer. Erst als durch übergroße Verbreitung bestimmter Einzelnummern deren Stellvertretungsfunktion verloren ging, zeigte sich der diesem Konzept innewohnende Widerspruch, die Operngesamtaufnahme gewann ihrerseits eine neue Funktion. Gleichzeitig aber verlor die herausgegriffene Einzelnummer aus einer Oper das ihr gemäße technische Medium: die Aneinanderreihung von Arien auf Langspielplatten erscheint unangemessen und wird in der Regel nur für Wiederveröffentlichungen älterer Aufnahmen angewendet. Entsprechend diesen Veränderungen, die, wie erwähnt, nicht nur von der Technik her erklärt werden können, stellt sich das Zahlenverhältnis der verzeichneten Gesamtaufnahmen aus der Zeit vor 1950 (134) zur Zahl der auf Langspielplatten erschienenen dar (740 zuzüglich 23 vor 1950 auf Tonband aufgenommene Opern, die erst nach 1950 auf LP veröffentlicht sind). Die gekürzte Opernaufnahme verliert nach 1950 an Boden (22 zu 12), aber von diesem Artikel mit hohem Markt- und zweifelhaftem Kunstwert nennt die Diskographie glücklicherweise nur die künstlerisch relevanten Aufnahmen.

Vollständigkeit ist bei Diskographien praktisch nicht erreichbar, dazu ist das Quellenmaterial zu weit verstreut; jede diskographische Handbibliothek ist anders sortiert. Rezensent bemerkt, daß für *Opern auf Schallplatten* die 1964 erstmals erschienene, aber vor dem Reprint 1971 schwer zugängliche Diskographie von V. Girard und Harold M. Barnes: *Vertical-cut Cylinders and Discs* (British Museum of Recorded Sound) nicht verwendet wurde. Dadurch erhöht sich die Zahl der Operngesamtaufnahmen vor

1914 von vier auf neun: bei Pathé erschienen 1912 *Carmen*, *Faust* und Gounods *Roméo et Juliette* (je 27 Platten), *La Favorita* (20 Platten) und *Rigoletto* (15 Platten), dazu kommt die 1923 erschienene *Manon* (24 Platten). Auszüge aus *Der Ring des Nibelungen*, dirigiert von Franz von Hoesslin mit den besten Bayreuther Sängern der Zeit veröffentlichte Pathé 1929 auf 20 Platten. In der von Sir John Hall herausgegebenen Zeitschrift *Antique Records* hat Alan Sanders im November 1973 in einer mustergültigen diskographischen Studie nachgewiesen, daß die 1907 bei Gramophone hergestellte Aufnahme von *I Pagliacci* nicht, wie noch R. Bauer aufgrund vielleicht absichtlich mißverständlicher Angaben in Fred Gaisbergs Erinnerungen annehmen mußte, vom Komponisten dirigiert ist: der Dirigent war Carlo Sabajno, Leoncavallo war nur bei den Aufnahmen anwesend. Zu den alten Aufnahmen nachzutragen wäre noch die um 1908 bei Odeon produzierte *Cavalleria rusticana* (Hempel, Naval, Rose) und die Bemerkung, daß die *Carmen* von 1908 bei Discophilia auf LP neu erschienen ist, allerdings in falscher Tonhöhe. Der dritte Akt *Lohengrin* wurde ebenfalls um 1908 bei Odeon produziert (Rud. Berger, Emmy Destinn). Im Columbia-Katalog von 1949 entdeckte ich eine vollständige Aufnahme der früher beliebten Oper *Marin* von Arrieta y Corraera (Lazaro, Capsir, Mardones); der Spezialkatalog *The Music America loves Best*, ein Auszug aus dem Victor-Katalog, verzeichnet in seiner Ausgabe von 1943 unter dem Stichwort „Opera“ Aufnahmen von *Barbiere di Siviglia* (Dirigent Bomboschek) und *Beggar's Opera* von Pepusch.

Franz Werner Halft stellte in *Fono Forum* 6/1975 das Fehlen einiger Opernaufnahmen fest, die teilweise diskographisch schwer auffindbar sein mögen: Bellinis *Norma* auf Cetra (erwähnt in *Kutsch-Riemens* unter Francesco Merli), Donizettis *Don Pasquale* auf Columbia (ebendort unter Mercedes Capsir), Rossinis *Barbiere* und Verdis *Rigoletto* 1920 bei der von Fernando DeLucia geleiteten Plattenfirma Phonotype in Neapel (*Kutsch-Riemens* unter DeLucia), Auszüge aus einer *Meistersinger*-Aufführung unter Leo Blech 1928 in der Linden-Oper auf Electrola (in WERM verzeichnet neben dem älteren *Meistersinger*-Querschnitt in englischer Sprache von

1923). Die restlichen von Halft genannten Aufnahmen (*Pagliacci* von 1910 auf Odeon, *Cloches de Corneville* von Planquette auf HMV und *Aida* auf MMS) konnte ich in den mir vorliegenden Katalogen und Diskographien nicht finden.

Über das Stichwort „Operatic Groups“ in den verschiedenen Ausgaben der *Artist Listing* des *Schwann Long Playing Record Catalog* lassen sich so viele weitere Aufnahmen nachweisen, daß es bedauerlich erscheint, daß der Schwann offenbar garnicht benutzt worden ist; 1953: Foss, *Jumping Frog of Calaveras*, German, *Merry England*, Pergolesi, *Maestro di musica*, Nedbal, *Polenblut*, Strauß, *1001 Nacht*, Purcell, *Fairy Queen*, Mascagni, *Cavalleria rusticana* auf Cetra vollständig (3 Platten), Sandonai, *Francesca da Rimini*; 1958: Weill, *Der Jäsager* (Protschka, Bert, Vohla; Leitung: Kohler) usw. Szymanowskis *Krol Roger* bei der polnischen Gesellschaft Muza erschien vielleicht erst nach 1962.

Daß die Urania-Platten mit *Tristan und Isolde* von Konwitschny (nicht von Paul Schmitz) dirigiert sind und daß Weills *Dreigroschenoper* von Herbert Grenzebach schon 1929 für Ultraphon aufgenommen, aber offenbar erst 1932 nach seinem Übertritt zu Telefunken veröffentlicht worden ist, waren die einzigen Fehler, die mir auffielen. Ohnehin sollen die hier gegebenen Hinweise nur verdeutlichen, welche Schwierigkeiten die Diskographie enthält. Kriterium für die Qualität einer Diskographie ist nicht, was der spezialisierte Kenner darin vermißt, sondern was der informationshungrige Benutzer darin findet. Daß Arthur Seymour Sullivan mit 26 Gesamtaufnahmen den Komponistenrekord vor 1950 hält (Verdi: 15), ist vielleicht für Nicht-Briten weniger informativ, als daß es nur eine Aufnahme überhaupt von Saint-Saëns' *Samson et Dalilah* gibt (seither erschien allerdings eine Neuaufnahme). Interessant mag auch eine Aufführung der *Incognita* von Wellesz sein, geleitet von Jack A. Westrup (wie überhaupt der Name dieser Oper leider symptomatisch für Wellesz' Schaffen steht). In der Operndiskographie erscheint manche Aufnahme, die am Rande der Legalität veröffentlicht worden ist, wobei in einigen Fällen die Pseudonyme der Mitwirkenden aufgelöst werden konnten. Register enthält der Band nicht – bei der Vielzahl der Künstler-

namen wäre das eine Jahresarbeit – aber ein Index der vom Komponisten selbst geleiteten Aufnahmen wäre schön gewesen (1940 dirigierte Mascagni seine *Cavalleria rusticana* und sprach anlässlich des 50jährigen Jubiläums einführende Worte). Im Vorwort des Bandes schreibt Kurt Blaukopf: „*Als Beitrag zur Geschichte der Aufführungspraxis und als Instrument zum Studium dieser Geschichte ist der vorliegende Katalog gedacht. Der Versuch, die Regeln und Gewohnheiten zu untersuchen, nach denen in einem bestimmten Zeitabschnitt die in den Partituren enthaltenen Anweisungen realisiert werden, steht durch die phonographische Aufzeichnung auf neuer, festerer Grundlage . . . Die akustischen Aufzeichnungen haben bereits ihre Geschichte. Diese der Lehre von der Aufführungspraxis nutzbar zu machen, . . . ist Aufgabe dieses historischen Katalogs.*“

Ein weiter Weg, der nun von der Diskographie über die Wissenschaft von der Aufführungspraxis bis zum praktischen Gewinn für die Musikpädagogik führen wird!

(Mai 1975)

Helmut Haack

PETER GÜLKE: *Mönche–Bürger–Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters.* Leipzig: Koehler & Amelang (1975). 284 S., 60 Abb. auf Tafeln.

Auf die bislang so peinsame Frage von Studenten und Musikliebhabern, was sie zur Einführung in mittelalterliche Musik denn lesen sollten, gibt es jetzt eine glatte Antwort: Peter Gülkes Buch verbindet Allgemeinverständlichkeit mit wissenschaftlichem Anspruch auf ideale Weise (was in deutscher Fachliteratur bekanntlich ein Rarissimum ist), und so kommen Liebhaber, Lernende und Fachleute gleichermaßen auf ihre Kosten. Zudem ist das Buch hervorragend ausgestattet und hergestellt, und billig überdies.

Gülke führt in sieben Kapiteln vom *Einstimmigen Gesang der Kirche* bis zur *Musik im Trecento*; die Kapitel können, da sie sich zwanglos nach der Eigenständigkeit der geschichtlichen Regelkreise richten, auch durchaus einzeln studiert werden. Statt fade „Stilistik“ zu liefern, beschreibt Gülke einzelne Stücke, zeigt an ihnen das Generelle wie das Besondere (und umgeht, vor allem bei einstimmiger Musik, sehr reflektiert die Gefahr, dabei in die unangemessene Katego-

rie des „Kunstwerks“ zu verfallen). Bewundern muß man immer wieder, wie bei Gülke Allgemeinverständlichkeit niemals auf Kosten der historischen Korrektheit und des Differenzierungsvermögens geht, wie der Autor sich einem *sacrificium intellectus* zu entziehen weiß. Übertragungen etwa werden, wenn sie hypothetisch sind, eben auch so bezeichnet; und Gülke schreibt auch nicht von Sechsstiel oder Durdreiklang, aber erklärt sehr präzise die zeitgenössischen Termini und ihren kompositorischen Sinn. Falsche Aktualisierung, die – wie man heute allmählich weiß – dem Verständnis mittelalterlicher Musik eher schadet als nützt, vermeidet Gülke durchweg.

Im übrigen erfährt man auch eine Menge über Kultur- und Sozialgeschichte, über Philosophie und Theologie, über den mittelalterlichen Kunstbegriff und über die Musiktheorie (der ein eigenes Kapitel gewidmet ist). Immer jedoch steht die Musik im Mittelpunkt; und Geschichte bleibt das, was sie ist, nämlich ein kompliziertes Geflecht von Ereignis- und Sinnzusammenhängen, und wird nicht zur nackten Linie einer angeblichen Entwicklung verkümmert. Gülkes Darstellung ist souverän, darüber hinaus von hoher sprachlicher Qualität.

(Januar 1977)

Wolfgang Dömling

Palaeographie der Musik. I. Band: Die einstimmige Musik des Mittelalters. Faszikel 4: EWALD JAMMERS: Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1975. 146 S., 23 S. Abb.

Im Rahmen der nach Plänen Leo Schrades von Wulf Arlt herausgegebenen dreibändigen Palaeographie der Musik, die in einzelnen Faszikeln erscheint, befaßt sich Ewald Jammers mit der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters, die in Neumen, Choral- und Mensuralnotation aufgezeichnet ist. Für Neumen, modale und mensurale Aufzeichnungsweisen sind spezielle Bände innerhalb des Gesamtwerkes vorgesehen, so daß sich Jammers auf ein Anliegen konzentrieren kann, das er mit guten Gründen als eine elementare Frage der Übertragung bezeichnet: die Rhythmik. Er ist sich dabei bewußt, daß diese von der Notation allein nur

selten zu lösende Problematik rhythmischer Übertragung einstimmiger Musik im Grunde unlösbar bleibt und gibt im allgemeinen Anregungen statt Regeln, Vorschläge statt Vorschriften. Diese offene Art, Beispiele als Möglichkeiten darzubieten und am Ende von Kapiteln immer wieder Einschränkungen und Kompromissen Raum zu geben, sollte der Veröffentlichung nicht als Schwäche ausgelegt werden. Sie spiegelt die Forschungslage und ist ein ehrliches Eingeständnis des Abstandes, der uns speziell von der außerliturgischen Musik des Mittelalters trennt, ungeachtet der vielen Versuche, sie wieder zum Klingen zu bringen.

Wenn man der Versordnung die Priorität in den Kriterien für die Übertragung zuerkennt, dann ergibt sich auch eine von dieser Kategorie bestimmte Gliederung des Stoffes. Jammers beginnt nach einer nützlichen Quellenübersicht mit der Übertragung metrischer Verse und behandelt in weiteren Kapiteln den silbenzählenden Vers und den Begriff des Modus, daran anschließend den akzentuierenden deutschen Vers. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse unternimmt er dann einen neuen Ansatz, den lateinischen und italienischen Vers zu übertragen. Mit Plika und Unisonus werden Einzelzeichen mit rhythmischer Bedeutung angesprochen, die modale und mensurale Notation wird gestreift, ein abschließendes Kapitel gilt der Buchstaben-Notation und der Aufzeichnung von Instrumentalmusik im Gefüge von Liedern und als selbständige Tänze. Ein respektables Literaturverzeichnis zeigt die vielfältigen Bemühungen, die bis 1973 zu diesem Thema unternommen worden sind.

Wenn man sich dem Problem der rhythmischen Übertragung stellen will, dann findet man in dieser Schrift eine Fülle guter und weniger guter Beispiele, wobei die Lösungen, die Jammers von sich aus anbietet, sicher zu den akzeptabelsten gehören. Als ein gewisser Nachteil erweist es sich, daß die 23 Tafeln mit Faksimiles nicht unmittelbar neben den Übertragungen stehen; der Benutzer sollte in jedem Fall die Mühe des Blätterns nicht scheuen und das Bild, das die Quelle bietet, sorgfältig nach der Interpretation befragen, die in die Übertragung eingegangen ist. Schließlich sollte man bei der Beurteilung des Bandes nicht vergessen, daß es sich um einen besonders schwierigen Teilabschnitt aus einer größeren Veröffentli-

chung handelt; andere Faszikel dieser Palaeographie, die bestimmte und begrenzte Notationsformen behandeln, werden besonders für jene Leser, die noch einen ersten Einstieg in dieses Gebiet suchen, als Voraussetzung und Ergänzung unerlässlich sein. (November 1976) Karlheinz Schlager

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1974. 234 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XIII.)

Es ist bezeichnend für die Prägnanz der vorliegenden Arbeit, daß bereits der Untertitel die Disposition des Ganzen in knapper Form vorstellt. Terminologische Fragen zum contrapunctus stehen also am Anfang (Kapitel I und II), und zwar im Anschluß an Grundgedanken, die von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht für die terminologische Forschung expliziert worden sind. Ein solches Vorgehen erweist sich gerade beim contrapunctus als besonders fruchtbar, da dies Wort nicht zu dem älteren Bestand von Fachwörtern griechischer Provenienz zählt, sondern vielmehr für besondere Sachverhalte der Mehrstimmigkeit neu geprägt wurde und sich von ca. 1330 an in der Fachsprache durchsetzt. Die eingehende Erforschung der Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus – zunächst der Simplizia punctus und contra, dann des Kompositums – ergibt die Abgrenzung sowohl gegen den älteren Begriff discantus wie auch gegen dessen jüngere Bedeutung. Aus der schon in der Frühzeit üblichen Erläuterung, contrapunctus stehe etwa für punctus contra punctum (ponere), könnte man versucht sein zu schließen, der musikalische Satz Note gegen Note allein mache den contrapunctus aus. Die terminologischen Untersuchungen resultieren dagegen in der These, daß zugleich ein Regelsystem beachtet wurde, welches auf dem Rangunterschied zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen beruht. Der Begriff meint also mehr als mit dem Wort unmittelbar ausgesprochen ist. Der terminologische Teil schließt mit der *Skizze einer Interpretation des Terminus und seiner Geschichte bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert* (II, 6). Die zeitliche Begrenzung der

Skizze, wie der gesamten Arbeit, rechtfertigt sich aus dem Beginn einer andersartigen, der gedruckten Überlieferung.

Was *contrapunctus* der Sache nach ist, seine Systematik und seinen Entwicklungsprozeß, stellt der Autor in den Kapiteln *Kernlehre . . . für den zweistimmigen Satz* (III) und *Zusätzliche Vorschriften . . .* (IV) dar. Bei der Kernlehre werden, den Traktaten folgend, zuerst Auswahl und Rangordnung der Konsonanzen in einzelnen Stadien erläutert: das Ausscheiden der Quarte, das Avancieren der großen und kleinen Sexte. Es folgen die Regeln für die Verknüpfung von Konsonanzen; sie betreffen den Wechsel von perfekten und imperfekten Zusammenklängen, die Fragen des Halbtonanschlusses und der Gegenbewegung. Modellcharakter, bei Schlüssen etwa, gewinnen die Verbindungen: kleine Terz – Einklang, große Terz – Quinte und große Sext – Oktave. Die *Zusätzlichen Vorschriften* befassen sich zum einen mit der Erweiterung des Regelsystems auf den drei- und vierstimmigen Satz, z. B. mit der Rechtfertigung der Quarte als sekundärem Intervall, zum andern mit dem *contrapunctus diminutus*, wodurch die Anwendung der Dissonanzen und Fragen der Mensur in die Lehre einbezogen werden. Die umfassenden Regeln des *Tinctoris* und ihre Interpretation bilden den historisch gegebenen Abschluß der Erörterungen (IV, 2).

Mit dem letzten Kapitel kehrt der Autor quasi zu den ersten Schritten seines Vorgehens zurück, Traktate aufzuspüren, zu sammeln sowie ihre Quellen und Texte kritisch zu vergleichen. Nun allerdings ist er gerüstet mit Detailkenntnissen über Sujets, Thesen und Formulierungen für die spezielle Aufgabe, die Zuverlässigkeit einander widerstreitender Zuweisungen zu prüfen und Grade der Abhängigkeit oder Verwandtschaft zu eruieren. Johannes de Muris und Philippe de Vitry treten dabei mehr oder weniger als Begründer oder Förderer der Lehre vom *contrapunctus* hervor. Einblick in die umfangreichen Vorarbeiten zu den Terminologie- und Sachstudien gewährt die Liste der ca. neunzig Handschriften und ihrer einschlägigen Texte. Das Verzeichnis der etwa zweihundert Incipits mit Angaben über Quellen, Editionen, Texttypen und -verwandtschaften erschließt die Abhandlung von den Traktaten her. Ein Namen- und Sachregister endlich bietet weitere Möglich-

keiten, Detailfragen nachzugehen.

Einen Gegenstand unter verschiedenen Aspekten zu behandeln, führt notgedrungen dazu, daß man manche bereits diskutierten Fakten nochmals aufgreifen muß. Der Autor hat dieses Problem gelöst, indem er mit gelegentlichen Querverweisen selbst auf solche Wiederanknüpfungen aufmerksam macht oder auf eingehendere Betrachtungen vertritt. Mit Interesse folgt der Leser den genauen Ausführungen, den wohl disponierten Gedankengängen, Thesen und Folgerungen. Die Publikation hat gegenüber ihrer Fassung von 1966 (vgl. *Mf* 21 [1968], S. 499 f.), der Freiburger Dissertation, einige Veränderungen erfahren: weitere Quellen, Neuerscheinungen und neue Erkenntnisse wurden berücksichtigt, auf andere Partien, zumal inzwischen andernorts Ediertes, hat der Autor verzichtet. Wenn er selbst die Ergebnisse seiner gehaltvollen Studie als Anfänge bezeichnet, so wird man ergänzen müssen, daß dies ein wohlfundierter und entscheidender Anfang ist, der für weitere Forschungen auf diesem Gebiet Maßstäbe setzt.

(April 1977)

Martin Just

MARTIN JUST: Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1975. 2 Bände. 347 und 215 S., 31 Abb. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 1.)

Arbeiten über Renaissancemusik haben sich in der Vergangenheit auf die Werke einzelner Komponisten, auf besondere Gattungen oder auf technische Probleme konzentriert. Solche Forschungen haben, so unerlässlich sie auch sein mögen, bedauerlicherweise dazu geführt, daß hinsichtlich der Beschaffenheit der Repertoires und der Qualität der in ihrer Zeit aufgeführten Musik falsche Vorstellungen entstanden sind. Einen genaueren Maßstab für das musikalische Leben jener Zeit bietet die Betrachtung einzelner Quellen in ihrer Gesamtheit, nicht die (unter welchem Gesichtspunkt auch immer erfolgende) Auswahl einzelner Kompositionen aus diesen Quellen. Arbeiten wie Helen Hewitts Studie über das *Odhecaton* oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, Edward

Lowinskys Veröffentlichung des *Medici-Codex* haben viel dazu beigetragen, die einseitigen Ergebnisse der auf einzelne Komponisten oder Gattungen ausgerichteten Arbeiten zu korrigieren. Der viel zu kleinen Gruppe von Arbeiten, die diese weitere Perspektive eröffnen, kann jetzt Martin Justs Arbeit über den Berliner Kodex hinzugefügt werden, die unsere Kenntnis des musikalischen Lebens in Deutschland am Ende des 15. Jahrhunderts bedeutend erweitert.

Justs Untersuchung wurde 1971 als Habilitationsschrift für die Universität Würzburg abgeschlossen und für den vorliegenden Druck „in Einzelheiten gekürzt“ (I, 9). Die Beschäftigung des Verfassers mit der Berliner Quelle über einen Zeitraum von vielen Jahren im Zusammenhang mit seiner Dissertation *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten* (1960) und seiner in Vorbereitung befindlichen Ausgabe des Manuskripts in *Das Erbe deutscher Musik* (Bände 76–78) waren eine hervorragende Voraussetzung für seine Arbeit. So ist es keine Überraschung, daß Justs Studie sich als ein breit angelegtes und scharfsinniges Werk darstellt.

Die Handschrift wird von zwei Seiten angegangen: erstens werden ihre Charakteristika beschrieben und das Repertoire identifiziert und systematisch geordnet, zweitens wird die Musik selbst nach stilistischen Merkmalen untersucht. Gelegentlich werden beide Wege miteinander verknüpft und mit zusätzlichen Indizien verbunden, um einzelne Werke chronologisch und geographisch genauer zu bestimmen. Ein wesentlicher Teil der gesamten Arbeit ist der Beschreibung des Kodex und seines Repertoires gewidmet. Durch die Bestimmung von 18 Schreibern, 22 Wasserzeichen und ihrer Einordnung in 25 Lagen konnte Just die Entstehung der Quelle in sehr überzeugender Weise rekonstruieren. In ausführlichen Indices des Manuskripts, der Schreiber und des Papiers, die alle in Band II erscheinen, findet der Leser die Angaben, auf denen Justs Schlüsse basieren. Auch die Grundsätze der Repertoirebildung sowie Fragen zur Beziehung des Kodex zu Quellen, in denen Konkordanzen erscheinen, und zur Identität der in ihm vertretenen Komponisten werden in Teil I abgehandelt.

Im zweiten Teil der Arbeit wird nicht der Versuch gemacht, das Repertoire in seiner Gesamtheit zu analysieren; vielmehr wählt der Autor zur Untersuchung jene

Werkgruppen aus, die ihm am charakteristischsten für die Quelle erscheinen und die ihn seinem vorrangigen Ziel näherbringen, nämlich der Untersuchung der „*grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis zwischen niederländischer und deutscher Musik jener Zeit*“ und der Frage, „*in welcher Weise musikalische Vorstellungen der westlichen Welt die deutschen Musiker angeregt haben*“ (I, 131). So wird nur etwa ein Drittel der Stücke genauer untersucht und einige Gattungen sind fast gänzlich von der Untersuchung ausgenommen (Magnificat, Lieder, Cantiones, Cantica). Mehr als die Hälfte des analytischen Teils ist den Kompositionen gewidmet, die auf einem Cantus prius factus basieren, und zwar geordnet nach folgenden Rubriken: „*Der Cantus prius factus als Cantus planus*“, „*Der Cantus prius factus zwischen Cantus planus und freier Andeutung*“ und „*Der Cantus prius factus als Cantus firmus*“. Nach einem einzelnen Kapitel über „*Motetten textgeprägter Struktur*“ werden die anonymen Messenzyklen und -sätze untersucht.

Innerhalb der selbstgesetzten Grenzen der Studie hat Just eine außergewöhnlich genaue Beschreibung des Manuskripts und seines Inhalts gegeben. Besonders zu begrüßen sind die neuen Erkenntnisse, die er über einige wenig bekannte Komponisten zusammentragen konnte. Seine Schlüsse in bezug auf die Entstehung des Kodex und seine Analysen der Musik sind im allgemeinen sehr überzeugend; nur gelegentlich kann man ihm nicht zustimmen. Druckfehler sind glücklicherweise nur selten; ein besonders auffälliger erscheint jedoch Bd. I, Seite 117, wo die Musikbeispiele vertauscht sind.

Etwas zweifelhaft ist Justs Erklärung zur Entstehung von Lage XIX. Der Quaternio soll vor der Eintragung von Nr. 109 hinzugefügt worden sein; wahrscheinlicher ist jedoch, daß das Stück bereits in dem Binio kopiert wurde, was erklären würde, warum die herausfaltbare Seite zu folio 223 anstatt zu folio 222 hinzugefügt wurde. Wenn Nr. 109 nicht erst nach Hinzufügen der Nrn. 105-107 aufgeschrieben worden wäre, hätte Schreiber X die Nr. 109 wahrscheinlich auf folio 221^v begonnen, wodurch auch das Hinzufügen der herausfaltbaren Seite überflüssig geworden wäre. Auch wird man im Zweifel gelassen über den Wohnsitz von Schreiber X. Wenn, wie Just glaubt, der

Kodex in Leipzig gebunden und – zum größten Teil – kopiert worden ist, wie erklärt sich dann, daß die Handschrift von X sowohl im Leipziger Teil als auch in den Nürnberger Kompositionen auftaucht, die am Ende des ursprünglichen Konvoluts erscheinen und die sicherlich in Nürnberg kopiert wurden? Man hätte darauf hinweisen sollen, daß die Arbeit eines anderen Schreibers (J) auch aus den beiden verwandten deutschen Quellen Leipzig 1494 und München 3154 bekannt ist, da eine solche Information zusätzliche Einsichten in die Entstehung des Manuskripts und seine Beziehung zu diesen beiden Quellen bietet.

Justs Versuch, stilistische Merkmale deutscher Kompositionen aufzuzeigen, ist im allgemeinen recht erfolgreich und bildet einen der wertvollsten Aspekte seiner Arbeit. Manchmal scheint er aber doch in seinen Verallgemeinerungen zu weit zu gehen. Trifft es z. B. wirklich zu, daß der Rhythmus von Adam von Fuldas *Te laudamus* vornehmlich auf Gruppierungen von Zweier- und Dreiertakten, einem als typisch deutsch angesehenen Grundzug, beruht? Bei Erörterungen gerade dieses Merkmals erscheinen seine Analysen oft erzwungen und willkürlich und sind auch in anderer Hinsicht nicht immer genau.

Die Verbindung einer Hymne mit einer zweiten liturgischen Melodie, die als Besonderheit der drei mitteldeutschen Quellen Berlin 40021, Leipzig 1494 und Breslau 2016 dargestellt wird, ist in Wirklichkeit ein weiter verbreitetes Phänomen. In Nr. 85a aus München 3154 wird ein Abschnitt der Antiphon *Haec est dies* („*Hodie Deus homo factus*“) mit der Hymne *Gaude visceribus mater* kombiniert. Dieselbe Quelle überliefert ein Fragment der Nr. 36 aus Leipzig 1494, ein Satz, der von Just ausgewählt wurde als Beispiel für „eine vergleichbare Intensivierung des Ausdrucks“ (I, 155). Das gleiche Stück erscheint auch in einer anderen deutschen Quelle (Breslau 428), dort mit einem anderen Text.

Justs Überlegung zu der wechselnden Bedeutung von C und Ç als Mensuralzeichen ist ein nützlicher Beitrag, der über die bisherigen Erörterungen dieses dornigen Problems hinaus geht. Angemerkt sei hierzu, daß Beispiele bekannt sind, bei denen eine Komposition unter beiden Zeichen und mit Diminution der Werte in C überliefert ist (vgl.

München 3154, f. 2^v mit Trient 89, ff. 196^v bis 197^r).

Justs Annahme, daß der Berliner Kodex die älteste bekannte Kopie von bestimmten Kompositionen überliefert, wird aufgrund der jüngsten Wasserzeichenuntersuchungen von München 3154 (Th. Noblitt, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, in: *Die Musikforschung* 27 [1974], S. 36-56) revidiert werden müssen (z. B. Josquins *Ave Maria . . . virgo serena* [in Berlin mit dem Text *Verbum incarnatum*], dessen Münchner Kopie mindestens zwölf Jahre älter ist). Der Versuch, Obrecht als mutmaßlichen Komponisten der anonymen *Missa N'aray-je jamais* nachzuweisen, läßt Just, bei Annahme eines relativ späten Datums für das Münchner Manuskript, eine Chronologie für Obrechts bekannte Messen mit „segmentiertem“ Cantus firmus konstruieren, die durch die Quellen nicht gestützt wird. Die Münchner Kopie der *Missa Je ne demande*, ein Werk, das von Just als Beispiel für eine bereits fortgeschrittene Entwicklung angesehen wird, ist älter als alle in Betracht gezogenen Messen, soweit die Daten bekannt sind. Justs Chronologie wird jedoch durch diese Tatsache nicht widerlegt – und hierin liegt der Trugschluß seines Versuchs – denn, auch wenn wir die Daten aller bekannten Kopien dieser Werke mit absoluter Sicherheit bestimmen könnten, wären wir noch nicht in der Lage, aufgrund von solch zufälliger Überlieferung die Reihenfolge zu bestimmen, in der sie komponiert wurden. Die Übersicht der Obrecht-Messen (I, 304 f.) und die folgenden auf ihr basierenden Anmerkungen sind aber auch in anderer Hinsicht fehlerhaft. Die *Missa Rose playsante* hat in Modena 2 ein *Agnus III*, in dem der gesamte Cantus firmus im Tenor liegt. Außerdem muß das *Agnus II* der *Missa Je ne demande* aus der Übersicht gestrichen werden. Wie der Rezensent in einer demnächst erscheinenden Studie versuchen wird nachzuweisen, stellt nicht das von Petrucci gedruckte *Agnus II* Obrechts ursprüngliche Absicht dar, sondern eher das in München 3154 überlieferte (eigentlich dreistimmige), so daß der vollständige Cantus prius factus in seiner ursprünglichen Form bis zum *Agnus III* aufgespart wird. So erscheint in allen Obrecht-Messen mit „segmentiertem“ Cantus firmus, fundiert auf einem polyphonen Modell, ein übereinstimmendes Mu-

ster, mit dreistimmigem *Agnus II* und dem Wiederzusammenfügen der ganzen entlehnten Melodie in der Hauptstimme, die den Cantus firmus trägt, im *Agnus III*, und eben gegen diese Übereinstimmung muß der Aufbau der *Missa N'aray-je jamais* gesehen werden. Weitere Zweifel an Obrechts Urheberschaft tauchen auf, wenn man unter anderem die Dissonanzbehandlung, die ungewöhnliche Struktur der Takte 85-91 des *Sanctus* und vor allem die Anzahl und das Hervorstechen von parallelen Quinten und Oktaven betrachtet.

Ein größerer Teil von Band II ist der Mitteilung grundlegender Informationen bibliographischer und sonstiger Art für jede Komposition aus Berlin 40021 gewidmet; eingeschlossen sind Verzeichnisse von Konkordanz und neuen Ausgaben, Stemmata ausgewählter Kompositionen, Nachweise von präexistentem verwendetem Material und Abdruck solcher Texte, die nicht anderweitig leicht greifbar sind. Da der größte Teil dieser Informationen das vorausnimmt, was im Kritischen Bericht der bevorstehenden Ausgabe enthalten sein muß, erscheint ihre Einbeziehung an dieser Stelle, wiewohl begrüßenswert, doch nicht ganz gerechtfertigt. Die Information selbst ist leider nicht immer so genau oder so vollständig, wie man es erwarten könnte. So müssen z. B. bei *Regali quem decet* (recte: *Regali quam decet*) die Folionummern 49^v-51 lauten und Königgrätz S, S. 198-201. Weiterhin lautet die Eintragung in RISM 1538⁹ „*Caecorum*“. Entgegen Justs Aussage erscheint die Textmarke in München 3154 in liturgischen Quellen (z. B. Ant. Rom. 577¹⁴). Neben anderen Ausgaben dieses Stückes (CMM 22, V und DTÖ 37) sind noch zwei weitere Konkordanz bekannt. Sie erscheinen nachstehend in der ergänzenden Konkordanzliste: Agricola, *A la mignonne*: London, British Library, Ms. Royal 20 A XVI, ff. 3^v-5^r; Turin 27, ff. 6^v-7^r. Compère, *Ave Maria*: Bloomington, Lilly Library, Latin Am. Mss., Guatemala, Nr. 8, ff. 24^v-25^r (I^a pars). Josquin, *Ave Maria . . . virgo serena* [= *Verbum incarnatum*]: Barcelona 5, ff. 56^v-57^r; Barcelona 454, ff. 124^v-126^r (die zwei letzteren Mss. beide angeführt in Justs Originalquellenverzeichnis); London, Royal College of Music, Ms. 1070, S. 62 bis 65; Mailand, Fabbrica del Duomo, Codex 2266, ff. 118^v-120^r. Anon., *Benedicta sem-*

per Sancta: Bologna 18, ff. 38^v-39^r; Leipzig 49, ff. 33^v/42^r/41^v-42^r/45^v. Agricola/Isaac, *Regali quam decet*: RISM 1536¹² und 1536¹³, Nr. 22 bzw. 27. *Missa Auleni*: Barcelona 454, ff. 74^r-82^r. Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Berlin, SB, Ms. 40634 (verschollen), Nr. 18; Leipzig, UB, Ms. Thom. 51, ff. 6^r-12^v/6^r-13^v. Gaspar, *Missa O Venus banth* und Isaac, *Missa Quant j'ay au coeur*: Uppsala, UB, Vokalmusik i Handskrift 76e, Nr. 7 bzw. 3. Weitere Probleme ergeben sich bei den lateinischen Texten, die Just wiedergibt. So muß z. B. der *Regina caeli*-Tropus „ . . . *praestaque* . . . “ und nicht „ . . . *praesta quem* . . . “ lauten. Es überrascht, daß die Verwirrung, die jahrelang bei der Erwähnung der Annaberger Chorbücher bestand, nun auch in Justs Arbeit herumspukt (I: 80, 98, 301; II: 73, 85, 86). Dies entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da gerade Just als erster in einer Veröffentlichung auf die Widersprüche bei der Zitierung dieser Quellen hingewiesen hat.

Die Mängel dieser Studie sind zum größten Teil nur von geringer Bedeutung und dürfen nicht die Tatsache verdecken, daß Just eine bemerkenswerte und bedeutende Arbeit geleistet hat. Spezialisten werden besonders dankbar sein für den Reichtum der Detail-Informationen und für die umfassenden Register. Die Bedeutung der Arbeit beruht jedoch letztlich auf den Erkenntnissen über das Musikleben und die Kompositionstechniken im Deutschland des 15. Jahrhunderts, wie sie sich in dem interessanten, von Just so kompetent interpretierten Repertoire widerspiegeln.

(März 1976)

Thomas Noblitt
(Deutsch von Sabine Thiele)

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

Das Musikwerk. Übersichten und Register. Köln: Arno Volk-Verlag (1975). 36 S.

Der das Musikwerk endgültig abschließende vorliegende Band ist einem der umfangreichsten Kapitel der musikalischen Gattungsgeschichte gewidmet und beansprucht daher besonderes Interesse. Der Begriff Motette hat wie kein zweiter einen ständigen Bedeutungswandel durchgemacht, ist in den verschiedenen Entwicklungsphasen auf sehr

verschiedene Art verstanden worden. Eine diese Unterschiedlichkeiten aufzeigende und die historischen Zusammenhänge erhellende Darstellung und Dokumentation in einem einzigen Band (der wesentlich kürzeren Operngeschichte wurden insgesamt vier Bände gewidmet!) stellt von vornherein ein schier unlösbares Unterfangen dar. Sie muß daher selbstverständlich an der Oberfläche des Begriffes bleiben und die zahlreichen Unterformen vernachlässigen.

Hüschen stellt dem Notenteil (S. 25 bis 128), der 44 chronologisch geordnete Beispiele umfaßt, einen kurzen Abriß der Motettengeschichte (S. 7–24) voran. Deren Gliederung (12.–14. Jahrhundert, 15.–16. Jahrhundert, 17.–18. Jahrhundert, 19.–20. Jahrhundert) entspricht der traditionellen musikgeschichtlichen Epocheneinteilung, immerhin ermöglicht sie dem Nichtfachmann einen guten Einstieg in die Materie. Da die historische Darstellung noch durch die Forschungsgeschichte, Begriffsbestimmung, Quellenprobleme und Notation erweitert sowie mit den Namen und Lebensdaten der wichtigsten Komponisten versehen ist, kann dieser Teil als für die erste genauere Information geeignet bezeichnet werden. Ergänzt wird diese Einleitung durch ein ausführliches Quellenverzeichnis (S. 129 bis 130) und eine brauchbare Bibliographie (S. 130–139).

Wesentlich kritikanfälliger zeigt sich der Notenteil. Wenn man den Anspruch zugrundelegt, daß diese Ausgabe sowohl dem Praktiker als auch dem Wissenschaftler dienen soll, wird eben dieses Ziel nur annähernd erreicht. Schon die Auswahl läßt den Eindruck einer gewissen Konzeptlosigkeit aufkommen. Einige Beispiele: In der Einleitung wird zwar die Herkunft der Motette aus dem St. Martial- und Notre-Dame-Bereich erwähnt; dafür findet sich jedoch im Notenteil kein Beleg, selbst der Hinweis auf den Anschluß an Husmanns *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (Musikwerk, Heft 9) fehlt. Die gesamte Frühgeschichte wird mit einem Beispiel aus dem eher peripheren Codex Huelgas abgetan. Als erster namentlich bekannter Motettenkomponist wird hier Philippe de Vitry vorgestellt. Damit ist auch bereits die ungleiche Gewichtung der einzelnen genannten Epochen angedeutet, die sich am deutlichsten in der Überzahl der sog. Niederländer (19 von 44!), aber auch im

Fehlen des Caecilianismus zeigt, während das Beispiel Liszt wiederum einen gewissen Hang zum Peripheren erkennen läßt.

Weitere Einwände betreffen die Vielgestaltigkeit der Editionspraktiken: Wechsel zwischen alten und neuen Schlüsseln, Mensur und Taktstrichen, in der Kennzeichnung der Ligaturen, uneinheitliche oder überhaupt fehlende Incipits (z. B. Nr. 1–4, 9–12); anfechtbare Stimmbezeichnungen (z. B. „*Bariton*“ bei Ockeghem, S. 38). All dies ist darauf zurückzuführen, daß der gesamte Notenteil kritiklos, ohne hinreichende Vereinheitlichung (von Retuschen in der Textunterlegung abgesehen) und ohne Revisionsberichte von bereits verfügbaren Ausgaben übernommen wurde. Vom Wunsch nach Hinweisen zur Aufführungspraxis ganz zu schweigen.

Der Band zerfällt also in zwei in ihrer Qualität unterschiedliche Teile, über deren Brauchbarkeit Praktiker und Wissenschaftler jeweils anders urteilen werden.

*

Der leichteren Benützbarkeit der Gesamtreihe, die nun in 47 Heften oder in 20 Leinenbänden erhältlich ist, soll das vom Herausgeber selbst vorgelegte Registerheft dienen. Von den fünf Teilen (Das Musikwerk in der Aufteilung der Bände [S. 4], das Musikwerk in seiner inhaltlichen Gliederung [S. 5], das Musikwerk in der Zusammenfassung in Leinenbänden [S. 6], Alphabetisches Register [S. 8], Bilder und Faksimilia [S. 34]) kommt natürlich dem alphabetischen Register besonderes Interesse zu. Allerdings weist es schwerwiegende Mängel auf: Zunächst stören einige falsche Titel und Komponistennamen (z. B. aus *Dieus! je ni puis* Heft 47,4 wird „*Dieu je ne puis*“, aus de Roes Madrigal *Beato me direi* Heft 41,2 wird „*Beato me fieri*“; H. L. Haßler wird plötzlich Hassler geschrieben, Roman Hoffstetter verliert das zweite f, Johann Adam Birckenstock muß ohne das c auskommen, N. Jommelli auf das zweite m verzichten; dafür taucht neben Georg Philipp Telemann ein G. F. Telemann auf, dem eine Fantasia angedichtet wird, für die ursprünglich Heft 42,17 noch Georg Philipp als Autor zeichnete). Inkonsequent ist die Setzung des + bei unvollständigen Stücken (z. B. fehlt es beim 1. Satz J. Weigls Concertino oder A. Stefanis Kammerduett *Placidissime catene*).

Überhaupt scheint möglichst rasche Auffindbarkeit nicht intendiert zu sein, sonst wäre oft die konsequente Setzung von Opus-Zahlen oder Nummern gängiger Werkverzeichnisse notwendig gewesen (z. B. J. S. Bach, „Sonate e-moll“?). So kommt es, daß bei Komponisten, die mit sehr vielen Werken vertreten sind (wie etwa Mozart oder Haydn) überhaupt kein Ordnungsprinzip erkennbar ist. Falsche Seitenzahlen irritieren ebenso (z. B. Beethovens 3. Klavierkonzert beginnt in Heft 25 S. 12, Händels Arien der *Teofane* reichen in Heft 41 bis S. 132). Geradezu dilettantische Züge offenbaren sich, wenn aus Schuberts *Fantasia* D 993 im Register eine *Fantasia*[in] D wird oder aus Mozarts *Fantasia*-Fragment KV 383c (in *Asdur*) eine *Fantasia* C, KV 383.

Bei den anderen Übersichten darf z. B. die Einreihung der Bände *Hebräische Musik* und *Die Musik der byzantinischen Kirche* unter „Epochen der abendländischen Musik“ nicht unwidersprochen bleiben. Die Reihenfolge der unter „Musikalische Gattungen“ angeführten Bände ist offensichtlich völlig willkürlich gewählt, usw.

Diese Oberflächlichkeit ist mit dem üblichen Maß an Tipp- und Druckfehlern nicht mehr zu erklären, entspricht aber leider weitgehend dem Gesamteindruck der Reihe, der durch die mehrfachen Umplanungen während des Erscheinens seit 1951 uneinheitlich und letztlich unbefriedigend geworden ist (letztes Beispiel der Doppelabdruck von Caccinis Erzählung der *Botin* aus der *Euridice* in Heft 5 und 38).

(Juni 1976) Musikhistorisches Seminar
Graz (Rudolf Flotzinger)

WALTHER LIPPHARDT (Hrsg.): *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter. Teil I, 1975: XIV, 215 S. (Reihe Drama V. 1). Teil II, 1976: XVI, S. 217-702 (Reihe Drama V. 2). Teil III, 1976: X, S. 703-1090. (Reihe Drama V. 3). Teil IV, 1976: XII, S. 1091 bis 1452. (Reihe Drama V. 4). Teil V, 1976: VIII, S. 1453-1721. (Reihe Drama V. 5). (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, unter Mitwirkung von Käthe KAHLENBERG, hrsg. von Hans-Gert ROLOFF, Bde. 61-65. Reihe Drama. V.)

In fünf Bänden auf weit mehr als 1700

Seiten legt Walther Lipphardt eine Quellensammlung von insgesamt 832 lateinischen Osterfeiern und Osterspielen vor, die man wohl als die genaueste und umfassendste Dokumentation, die dieser Forschungsbe- reich jemals erfahren hat, wird bezeichnen können (sofern dies jemand sagen darf, der nicht Lipphardts Überblick besitzt). Diese Bestandsaufnahme der Quellen war dringend erforderlich geworden, denn K. Youngs 1933 erschienene (jedoch meist auf Studien vor 1914 zurückgehende) Sammlung bringt inzwischen nur noch etwa die Hälfte der Quellen (überdies wurde sie liturgischen und auch philologischen Forderungen nicht immer gerecht), daneben stimmen heute manche Angaben Youngs nicht mehr (Standortwechsel, Neudatierung und -lokalisierung der Quellen u. ä.).

„Das gesamte Quellenmaterial übersichtlich so zu ordnen, daß jegliche Art von Forschung es ohne Schwierigkeiten auffinden, verwenden und zitieren kann, es vollständig zu erfassen, ohne daß der größere Teil in kommentierende Anmerkungen verwiesen wird . . ., das war das Ziel, das sich der Herausgeber der neuen Publikation stellen mußte“ (Bd. 1, S. V). Lipphardts Ergebnis systematischen Sammelns und Sichtens ist in der Tat imponierend. Nur der, der längere Zeit intensiv Quellen- und Archivstudien betrieben hat, wird seine Leistung voll ermessen können.

Die Dokumentation ist nicht nur literatur- und theatergeschichtlich bedeutsam, sondern auch kirchengeschichtlich, liturgiewissenschaftlich, hymnologisch und nicht zuletzt musikwissenschaftlich interessant. Ihre Vollständigkeit, die philologisch exakte Wiedergabe und genauen Angaben (Ort, Bibliothek, Signatur, Bandbezeichnung, Datierung, Blattkennzeichnung) der Quellen werden die genannten Fachdisziplinen zu schätzen wissen. Die von Lipphardt bevorzugte Ordnung der Quellen nach geographisch-historischen Prinzipien erleichtert für sie das Arbeiten. (Die Ordnung weicht von der früherer Sammlungen vorteilhaft ab.)

Die inhaltliche Spannweite, die der Titel „Osterfeiern und Osterspiele“ aufweist, ist von dem allseits bekannten Lipphardtschen Standpunkt bestimmt. Dialogisierte Szenen (Engel und Frauen am Grabe, Emmausjünger etc.) sind für Lipphardt unbedingt Spiele, daneben bezieht er zu Recht beson-

dere liturgische Feiern (Prozessionen, Depositio und Elevatio Crucis), die zwar nicht unbedingt dramatisch sind, aber mit der Visitatio Sepulchri im Zusammenhang zu sehen sind, in die Dokumentation mit ein. Lipphardts Standpunkt bringt zwar eine enorme Ausweitung des Materials an sich, doch geschieht durch das Fixieren aller Varianten und teilweise auch Randgebiete eine wesentlich bessere Fundierung des Kernmaterials. Der Fachwissenschaftler nimmt dies dankbar an, der nur punktuell hier Arbeitende dagegen verliert durch die klare Kennzeichnung der Quellen kaum Zeit. Der für die „Ausgaben Deutscher Literatur“ etwas irreführende Begriff „lateinisch“ kennzeichnet die vorliegende Sammlung als eine der Edierung „deutscher“ Osterspiele vorausgehende Dokumentation.

Der erste Teilband enthält Osterdialoge am Grabe als Tropus zum Introitus, aufgliedert in Quellen aus Italien (Nr. 1–39), Südfrankreich und Katalonien (Nr. 40–74), Deutschland und der Schweiz (Nr. 75–85), sowie in Quellen der ersten Stufe der Visitatio Sepulchri des nordfranzösischen Typus (Nr. 86–173). Im zweiten Teilband finden sich Quellen der ersten Visitatio Sepulchri-Stufe des lothringischen Typus mit Texten aus dem östlichen Frankreich, Belgien, den Niederlanden und dem Rhein-Mosel-Gebiet (Nr. 174–379), sowie Misch- und Sonderformen aus Böhmen, der Normandie, England, Italien, Polen, Portugal, Schweden, Spanien und Ungarn (Nr. 380–484). Der dritte und vierte Teilband geben Quellen der zweiten Visitatio Sepulchri-Stufe hauptsächlich aus Süd- und Ostdeutschland, sowie Osteuropa wieder (Nr. 485–769). Der fünfte Teilband enthält regional gestreute Quellen der dritten Stufe der Visitatio Sepulchri, sowie Spiele mit Varianten und Berührungspunkten (Nr. 770–832). Alle Texte sind nach der alphabetischen Ordnung der Herkunftsiglen aufgeführt. (Teilband 6, der der Datenverarbeitung dienen und Teilband 7, der einen umfassenden Kommentar bringen wird, liegen noch nicht vor.)

Ein wenig betrübt jedoch wird der Hymnologe und Musikwissenschaftler feststellen, daß es aus Kostengründen nicht möglich war, die Dokumentation dieser durchweg ja gesungenen Texte durch einen Abdruck der erhaltenen Noten, sei es im Faksimile oder in Übertragung, optimal zu gestalten. Zwar

versucht Lipphardt dieses Manko durch diverse, genau erläuterte Kennzeichnungen in den Textbänden, sowie durch Informationen und Tabellen im (noch nicht ausgelieferten) Kommentarband aufzufangen, doch liegt im verbalen Bereich nicht a priori die Gefahr subjektiver Äußerung? (Genau dies vermeidet die Textdokumentation nämlich vortrefflich.) Sicherlich wäre auch Walther Lipphardt eine weniger aufwendige Edierung, die zum gleichen Preis einen Notenabdruck ermöglicht hätte, lieber gewesen, doch war er wahrscheinlich genötigt, die Formalia von Verlag und Reihe in Kauf zu nehmen.

Summa summarum ist diese Dokumentation der lateinischen Osterfeiern und Osterspiele ein Quellenwerk, das sicherlich in Fachkreisen schon bald nicht mehr mit seinem Titel, sondern vielleicht nur noch als „Der Lipphardt“ wird bezeichnet werden. Walther Lipphardt hat sich mit ihm zu seinem 70. Geburtstag am 14. Oktober 1976 selbst ein schönes Geschenk bereitet.

(September 1976)

Klaus Finkel

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. Bologna: Forni (1975). (Biblioteca Musica Bononiensis. Sezione III N. 48. Anastatischer Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1937.)

Diese Veröffentlichung hätte ein Treffer werden können, wäre sie nicht als anastatischer Nachdruck erschienen, sondern als gründlich überarbeitete, vielleicht in den Notenbeispielen verschönerte und vor allem korrigierte Neuausgabe. Nun hat dem Autor wohl die Zeit, dem Herausgeber die Einsicht und dem Verleger das Geld dazu gefehlt (wirklich?). Dem wohlverdienten Ansehen des 40 Jahre alten Buches, das sich unmöglich zum Standardwerk aufplustern läßt, wird nicht unbedingt genützt. Für zwei Generationen der Musikforschung in Deutschland war es eine anregende, teilweise charmante Einführung in Charakter und Formen des venezianischen Musiktheaters, deren Oberflächlichkeiten und Irrtümer umso eher hingenommen werden konnten, als die Quellen zunächst schwer erreichbar waren

und Vergleichbares in deutscher Sprache fehlte – vielleicht heute noch fehlt. Begrüßenswert war auch die Verwertung schwer zugänglicher, aber relevanter Literatur. Die Nonchalance von Wolffs eher künstlerischer als wissenschaftlicher Grundhaltung, die freilich manchmal auf die Behandlung der deutschen Syntax durchschlägt, verdient nach wie vor Sympathie.

Aber auch Bücher altern eben. Ein anastatischer Nachdruck gibt dem graphisch Ausdruck. Doch suggeriert er gleichzeitig, daß etwas nach wie vor Gültiges vorliege. Dem Mißverständnis, das venezianische Musiktheater des 17. Jahrhunderts gliedere sich in „heroische“, „heroisch-komische“ und „komische Oper“ sollte man nicht noch künstlich Dauer verschaffen.

Wolff schickt dem Reprint ein neues Vorwort mit einer Literaturliste voraus, in dem man US-Dissertationen ganz und Periodica fast ganz vermißt. Acht der zwanzig Titel sind vom Autor selbst. „Da die erste Ausgabe des Buches seit langer Zeit vergriffen ist und keine wesentlich neuen Forschungen erschienen, wurde dieser anastatische Nachdruck veranstaltet, der auf die Anregung von Professor Giuseppe Vecchi (Bologna) zurückgeht. Hinweise auf die neuere Literatur sowie einige kleine Bemerkungen und Druckfehler werden hier weiterhin ergänzt und berichtet.“ Es stimmt nicht – wenn dies der Sinn des zweiten Satzes sein soll –, daß irgendwelche Hinweise oder Korrekturen eingearbeitet seien. Die Liste „Druckfehler und Ergänzungen“ ist schon allein für die Druckfehler viel zu kurz. Daß „keine wesentlich neuen Forschungen“ erschienen seien, mag für den Autor zutreffen. (Februar 1977) Reinhard Strohm

INGE LAMMEL: *Das Arbeiterlied*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 21975 (1970). 276 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 84.)

Mit diesem Band hat Inge Lammel, Leiterin der Abteilung Arbeiterlied bei der Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste in Berlin (DDR), ein Ergebnis ihrer Tätigkeit vorgelegt, das auf breite Verwendbarkeit zielt. Einer theoretisch-historischen Einleitung folgt ein Notenteil mit 61 sorgfältig kommentierten Liedern. Die für den

praktischen Gebrauch eingerichteten Harmonisierungen lassen allerdings bei Liedern, die in komponiertem Klaviersatz vorliegen, manche Differenzierungen verschwinden. In der Einleitung zur zweiten, gegenüber der ersten geringfügig veränderten Auflage kann die Verfasserin schon auf eine Intensivierung der Forschung im internationalen Maßstab, aber auch in der DDR selbst hinweisen; besonders in der Bundesrepublik ist das theoretischer Reflex einer verstärkten Aneignung und Aktualisierung dieses „Erbes“. Mit wenigen Ausnahmen sind nur deutsche und einige russische oder sowjetische Arbeiterlieder wiedergegeben. Man vermißt vor allem Beispiele aus der reichen US-amerikanischen Tradition, die durchaus dem hier exponierten Begriff von Arbeiterlied entsprechen. Der Titel *Arbeiterlied in Deutschland* wäre daher angemessener. Tatsächlich wird auch historisch nur die „Geschichte des deutschen Arbeiterliedes“ (S. 32ff.) behandelt. Dabei wird der Zusammenhang von ökonomisch-politischen und ideologisch-ästhetischen, textlichen und musikalischen Prozessen bei aller Kürze plausibel; die Periodisierung ist von der der Arbeiterbewegung abgeleitet.

In den Ausführungen über „Wesen und gesellschaftliche Funktion des Arbeiterliedes“ (S. 18f.) hebt die Verfasserin die zentrale, übergreifende politische Bestimmtheit hervor – „Arbeiterlied“ sei „keine Genrebezeichnung“. In weltanschaulicher Orientierung (konfessionell, reformistisch, revolutionär) und institutioneller Zuordnung (Parteien, Gewerkschaften) durchaus verschieden, erscheint es „in vielfältigen Formen und Genres“, die jeweils „unterschiedlichen Funktionen im Leben der Arbeiter dienen“. Haupttypen sind Marschlied, Hymne, episch-balladeskes, lyrisches, politisch-satirisches (Spottlied) und aktuell-politisches Lied (S. 18f.). Musikalisch sind die Lieder mehrheitlich Parodien; besonders oft wird die *Marseillaise* verwendet. Bei den Originalkompositionen treten, wie schon bei der Wahl der parodierten Melodien, intonatorische Einflüsse des neueren deutschen Volksliedes hervor; in den 20er Jahren allerdings wurde der Einfluß der russischen Folklore, national modelliert, bestimmend (S. 26; 31). Ein charakteristisches Merkmal ist das ausgeprägte Anfangsmotiv, ein Signalmotiv mit Quartaufschlag und Dreiklangsbre-

chung. Insgesamt aber prävaliert die politische Zweckbestimmung gegenüber stilistischer Einheitlichkeit (S. 26). – Nüchterne Diktion, Informationsgehalt und methodische Durchführung (zumaß die Verzahnung von theoretischer Ausführung und musikalischem Beleg) machen den knappen Band zu einer Einführung, die nicht nur formal „populärwissenschaftlich“ ist, sondern zugleich für Musikwissenschaftler, die sich für dieses Teilgebiet populärer Musik wissenschaftlich interessieren, geeignet ist.

(Mai 1976)

Hanns-Werner Heister

WILHELM SEIDEL: *Über Rhythmustheorien der Neuzeit. Bern und München: Francke 1975. 284 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Die Entwicklung der Rhythmustheorien im 18. und 19. Jahrhundert, von Mattheson und Sulzer bis zu Hauptmann und Riemann, ist nicht als „normale“ Wissenschaftsgeschichte darstellbar. Wer sie zu schildern versucht, macht rasch die Erfahrung, daß von einer erzählbaren, in sich zusammenhängenden – oder mindestens über längere Strecken kontinuierlichen, wenn auch manchmal durch „Paradigmenwechsel“ unterbrochenen – Geschichte schwerlich die Rede sein kann. Wilhelm Seidel, der seine Heidelberger Habilitationsschrift durch zurückhaltende Formulierung des Titels als Kommentar zu ausgewählten Rhythmustheorien kennzeichnet (so daß man ihm die Vernachlässigung R. Westphals nicht zum Vorwurf machen kann), geht denn auch nicht von der Vorstellung eines Geschichtsverlaufs aus, der sich nachzeichnen läßt, sondern von der Rekonstruktion einer einheitlichen Problemstellung, die bei den einzelnen Theoretikern unterschiedliche Lösungen herausforderte, aber als Frage – jenseits der divergierenden Antworten – während des klassisch-romantischen Zeitalters immer gleich geblieben ist. Was man suchte, war eine Vermittlung zwischen „Maß“ und „Bewegung“, zwischen dem „numerale“ und dem „fluktualen“ Moment des musikalischen Rhythmus. Mit anderen Worten: Die Entwicklung der Rhythmustheorien erschließt sich erst, wenn man Historie in systematischer Absicht betreibt (S. 7).

Von älteren Auffassungen hebt Seidel

den modernen, im 18. Jahrhundert entwickelten Rhythmusbegriff durch die Unterscheidung zwischen dem Prinzip der „Division“ und dem der „Progression“ ab (S. 15). Rhythmustheorien gehen entweder von einer übergeordneten Einheit aus, die man teilt (Perfectio, Tactus), oder von einer Zählzeit, deren Progreß sich prinzipiell ins Unendliche erstreckt, um erst sekundär rhythmischen, syntaktischen und formalen Maßen unterworfen zu werden, die Begrenzung und Überschaubarkeit bewirken. Seidel erkennt, daß das Divisionsprinzip mit dem zyklischen Zeitbegriff – mit der Auffassung der Zeit als bestimmte, begrenzte Zeit, als Maß einer Bewegung – zusammenhing (S. 16); und es liegt nahe, bei dem Progressionsprinzip an den Zeitbegriff Isaac Newtons, an die Vorstellung einer leeren, homogenen, ins Unendliche fortgehenden Zeit zu denken.

Seidels Mattheson-Interpretation kreist um das vertrackte Verhältnis zwischen dem „Klangfuß“ – dem musikalischen Versfuß – und dem Takt. Einerseits sind Matthesons „Klangfüße“ – im Unterschied zu den Metren der Poetik – „temporal variabel“ (S. 47): Der Dactylus kann als $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, aber auch als $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ erscheinen. Andererseits sollen sich die „Klangfüße“ in das Gleichmaß einer Taktart einfügen (S. 48). Seidel zieht die Konsequenz (S. 47, S. 50), es sei die Differenz zwischen schweren und leichten Zeiten, von der es abhängt, ob der Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ein Dactylus oder ein Amphimacer (lang–kurz–lang) sei. Der Schluß ist jedoch nicht zwingend. Einfügung in das Gleichmaß eines Taktes ist nicht dasselbe wie Abhängigkeit von der Akzentordnung; und daß die „Klangfüße“ „temporal variabel“ sind, besagt lediglich, daß sie sich in bestimmten Grenzen modifizieren lassen, aber nicht, daß neben oder gar statt der Zeitordnung die Akzentordnung das determinierende Prinzip darstelle: Der Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ mit der Akzentfolge betont–unbetont–unbetont ist für Mattheson kein Dactylus.

Sulzers Rhythmus-Artikel in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ist von Seidel „entdeckt“, d. h. in seiner historischen Bedeutung erkannt worden. Nach Sulzer wird die Materie der Musik, der an sich ungemessene, a-metrische Ton, einer rhythmischen Form unterworfen: der Form einer gleichmäßigen, durch das menschliche Bedürfnis nach Periodik in betonte und unbe-

tonte Zeiten gegliederten Schlagfolge. Musik ist einerseits „*Empfindungslaut*“, andererseits „*Rhythmus*“. Und in Sulzers Beschreibung einer gegliederten Schlagfolge erkennt Seidel das Prinzip der „*Progression*“, das für den modernen Rhythmus fundamentale Prinzip. (Bei der Auslegung des Prinzips könnte man mit Nutzen auf Hegels Ästhetik zurückgreifen.) Im „*Empfindungslaut*“ äußert sich, um mit Schiller zu sprechen, ein „*Stofftrieb*“, in der Schlagfolge und in der Akzentordnung ein „*Formtrieb*“. Und das ethische Moment, das im Begriff der rhythmischen Form eingeschlossen ist, wurde – als Gegeninstanz zur „*affizierenden Macht*“ der Musik – besonders von M. Hauptmann hervorgekehrt. E. Wagner dagegen empfand den regelmäßigen Takt als Zwang und Fessel (S. 11 f., S. 37).

Ist ein „*fluktuales*“ Moment einerseits in der an sich „*a-metrischen*“ Natur des als „*Empfindungslaut*“ wahrgenommenen musikalischen Tons enthalten, so dringt es andererseits in der „*Bewegung*“ des Taktes – der Gegeninstanz zu dessen „*messendem, numeralem*“ Wesen – nach außen. Seidel macht deutlich, daß der Begriff der Taktart, wie er im 18. Jahrhundert verstanden wurde, sich nicht in dem erschöpfte, was ein Taktzeichen ausdrückte, sondern sowohl vom Tempo als auch von der Gewichtigkeit des Vortrags abhing. Er neigt allerdings dazu, „*Bewegung*“ und „*Gewicht*“ zu trennen (S. 118), statt Tempo und Gewichtigkeit im Begriff der „*Bewegung*“ zusammenzufassen.

Seidels Hauptmann-Interpretation unterscheidet sich von früheren dadurch, daß sie die philosophischen Voraussetzungen, von denen Hauptmann getragen wurde, weniger bei Hegel – und erst recht nicht, wie P. Rummenheller, bei Kant –, sondern eher bei Goethe sucht (S. 137 ff.). Analoges ließe sich übrigens bei A. B. Marx zeigen. Außerdem glückt Seidel die Entdeckung, daß der abstrakten und rigorosen Hauptmannschen Metrik eine im offiziellen Hauptwerk (*Die Natur der Harmonik und Metrik*) kaum angedeutete, aber aus Briefen rekonstruierbare Vorstellung vom Rhythmus als einem Element des Regellosen, Offenen und fließend Bewegten zugrundelag und daß Hauptmanns System die ethisch motivierte Theorie eines Klassizismus ist, der dem überströmenden „*Pathos*“, das er fürchtete, eine begrenzende Ordnung entgegensetzte, an der

er Rückhalt suchte (S. 149 ff.).

Riemanns Rhythmustheorie – Momigny und Lussy werden unter die „*Vorläufer*“ eingereiht – wird vom Grundbegriff des Motivs her entwickelt, an dem Seidel das dynamische Moment hervorhebt (S. 158 ff.). Mit Recht wird betont, daß einerseits die Thesen E. Kurths, scheinbar ein Gegenzug zu Riemanns System, eine Radikalisierung von Teilmomenten der Riemannschen Theorie darstellen (S. 226) und daß andererseits Wiehmayers Auseinandersetzung mit Riemann insofern zum schiefen Dialog geriet, als Riemann und Wiehmayr nicht abweichende Meinungen über dieselbe Sache verfochten, sondern über verschiedene Phänomene redeten (S. 217 ff.). Der von Seidel beobachtete Konstruktionsmangel, daß in Kurths antithetischer Typologie der rhythmischen Grundhaltungen der eine Typus als defizienter Modus des anderen erscheint (S. 225), ist übrigens ein Gebrechen fast aller Typologien, die zu Anfang unseres Jahrhunderts als wissenschaftliche Moden erfolgreich waren.

Über Seidels Interpretationen müßte man eigentlich ausführlicher sprechen, als es die Regeln des Rezensionswesens erlauben. Jedenfalls verdient das Buch, das sich durch Kenntnisreichtum und weiten Überblick ebenso auszeichnet wie durch gedankliche Selbständigkeit und sprachliche Souveränität, gründliche Lektüre und weiterführendes Nachdenken.

(Dezember 1976)

Carl Dahlhaus

PETER COHEN: Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. XVI, 261 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

In kaum einem anderen Abschnitt der Musikgeschichte haben sich Musiker so breit und so intensiv mit den geistigen Grundlagen ihres Schaffens auseinandergesetzt wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Dem pädagogischen Impetus der Zeit gemäß schlägt sich diese Auseinandersetzung überwiegend in praxisbezogenen Lehrwerken nieder. Es ist also ein schon lange überfälliges Erfordernis, aus diesen Schriften die jeweilige konkrete Position des Autors in der

Entwicklung der zeitgenössischen Ästhetik zu extrapolieren. Ziel der vorliegenden Arbeit ist bei C. Ph. E. Bach die „*Herauslösung einer theoretischen Ästhetik*“ (S. 6) – wohl eher einer ästhetischen Theorie – aus seiner Klavierschule und ihre Darstellung als „*ganzes zusammenhängendes System*“ (S. 5), das einmal als „*formelle Ästhetik*“ (S. 15) – was immer das sei – charakterisiert wird, von dem jedoch auch der Verfasser einräumen muß, daß „*das an den Tag gebrachte System . . . nicht vollständig ist*“ (S. 6). Ja sogar: „*In C. P. E. Bachs praxisbezogener Ästhetik wird die Schönheit als abstrakter Begriff kaum erwähnt*“ (S. 83). Ähnlich geht es mit der Darstellung der Affekte bei C. Ph. E. Bach: auch da soll angeblich durch Extrapolation ein „*unfassendes* (sic) *Ausdruckssystem zum Vorschein*“ (S. 6) kommen, doch schon wenig später wird durchaus zutreffend festgestellt, daß er die „*Affekte nur beiläufig erwähnt*“ (S. 7).

Unter diesem selbst auferlegten Zwang, als System darstellen zu wollen, was nun einmal so offensichtlich keines ist, steht die gesamte Arbeit, weil nicht gesehen (oder vielleicht, weil verdrängt) wird, daß es zwei sehr verschiedene Aussagen sind, ob der Autor eines musikdidaktischen Lehrwerks darin sehr klar umrissene ästhetische Vorstellungen verfolgt, oder ob von ihm behauptet wird, sein Buch impliziere ein „*ganzes zusammenhängendes System*“ der Ästhetik. Vollends für methodologisch problematisch halte ich die Versuche, was sich aus der Klavierschule als ästhetische Vorstellungen Bachs extrapolieren läßt, als ästhetische Grundlage seines eigenen kompositorischen Werks zu interpretieren (S. 17), zumal der Verfasser nicht unterscheidet zwischen den Äußerungen des 1. Teils, die sich vorwiegend auf auskomponierte Sätze beziehen und solchen aus dem 2. Teil, der das begleitende Generalbaßspiel behandelt.

Im Prinzip ist gegen das methodische Vorgehen der Arbeit, in der Unterweisung in der „*wahren Art das Clavier zu spielen*“ die ästhetisch relevanten Begriffe aus ihrem Kontext zu lösen und auf ihren ästhetischen Aussagewert zu befragen, nichts einzuwenden, vorausgesetzt es gelingt, das vom Kontext Abgelöste seinem Sinn (und nicht der Vorstellung eines nicht existenten Systems) gemäß historisch einzuordnen. Daran aber

muß man Zweifel bekommen, wenn der Verfasser C. Ph. E. Bachs *Versuch* absetzt gegen „*ältere deutsche Musiktheoretiker wie Heinichen, Mattheson, Marpurg oder Scheibe*“ (S. 11). Hier wird die Bach-Generation (Mattheson *1681, Heinichen *1683) in historisch unhaltbarer Weise mit derjenigen der Bach-Söhne vermengt, abgesehen davon, daß Marpurg sogar noch jünger als C. Ph. E. Bach war und mit allen einschlägigen Schriften später liegt als dessen *Versuch*. Vor allem verstellt man sich jedoch mit einem derartigen Geschichtsbild den Blick dafür, daß ein Schlüsselbegriff wie etwa „*Empfindung*“ bei C. Ph. E. Bach durchaus ambivalent gebraucht wird: sowohl als „*Sinnesindruck*“ im Rahmen von Matthesons sensualistischem Ansatz, daneben aber auch im Sinne der anbrechenden Gefühlkultur, wie sie im gleichen Jahre und im gleichen Berliner Kreis für die Musik bereits von Krause repräsentiert wird.

Auffällig ist die Unsicherheit in der historischen Einordnung der Affektenlehre: wenn sie wirklich „*für die Aufklärung charakteristisch*“ (S. 11) gewesen wäre, müßte man Zarlino und Kircher zu den Aufklärern rechnen. Ebenso unsinnig ist es, vom „*Verbot der Affekte*“ bei Gottsched zu reden; dazu hätte es genügt, die Passagen anzusehen, die Mizler für den Bereich der Musik abgedruckt hat. Weder kann man sagen, „*diejenigen Affekte, die die Aufklärung* (sich) *darzustellen bemühte, waren sog. Realaffekte*“ (S. 15), noch „*man hat sich in der letzten Phase der Aufklärung nicht entscheiden können (!), ob die Musik Realaffekte darstellte*“ (S. 16). Was der Verfasser überhaupt unter „*Realaffekt*“ versteht, bleibt unklar: „*C. P. E. Bach verwendete allerlei Figuren und Verzierungen, um die Realaffekte auszudrücken*“ (S. 51); als solche genannt werden dann „*Schönheit, das Schmeichelnde und Lebhaftigkeit*“.

Etwas konsterniert steht man Sätzen gegenüber: „*Wer die Frage* (nach dem Realaffekt) *im Sinne der Unbestimmtheit beantwortete, entschied sich für die Romantik. Trotz der Bestimmtheit seiner Realaffekte hat auch C. P. E. Bach den für die Romantik so charakteristischen Begriff der Unendlichkeit durchblicken lassen*“ (S. 16). Und begründet wird diese totale Vermengung der Kategorien mit dem Bach-Zitat: „*Was eröffnet sich alsdenn für ein unzuübersehendes*

Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit“, denn „die Folgen seiner Ansichten über die Harmonie mußten dann auch die geschlossene Welt der Realaffekte sprengen und den Übergang zum Ausdruck der Unbestimmtheit in der Musik herbeiführen“ (S. 16). Wem jetzt noch immer die Stellung des Affektbegriffs in Bachs „ästhetischem System“ nicht klar ist, dem ist nur noch zu helfen mit der Erkenntnis: „C. P. E. Bachs Affekte stellen entweder einen emotionalen Zustand . . . oder höchstens einen abstrahierten, malerischen Zustand . . . dar, wobei das gemalte Objekt fehlt“ (S. 15).

Zwar ist ein physiologisch richtiger Fingersatz „natürlich“, aber das ist deswegen noch keine ästhetische Kategorie, geschweige denn unterschiebt Bach deswegen der Natur „anthropomorphe Absichten“ (S. 23). Ebenso „natürlich“ ist für Bach, daß in bestimmten Fällen „kein ander Accompagnement . . . möglich ist als das“ *Tasto solo*, aber auch das hat mit dem Naturbegriff der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nichts zu tun. – In welcher Weise hier Textexegese betrieben wird, sei demonstriert an Bachs Halbsatz: „die Frantzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, . . .“. Zunächst wird das Subjekt ausgelassen und der Autor selbst substituiert; der erklärende Genitiv fällt, dann braucht man nur noch das Adverb zum Prädikatsnomen zu machen, um feststellen zu können: „ . . . gründet C. P. E. Bach seine Kunst «auf die Natur». Diese Natur kann man «gut wissen» . . . C. P. E. Bach schreibt der Natur in dieser Hinsicht anthropomorphe Züge zu.“ (S. 20) Im folgenden ist dann von der „gütigen“ Natur die Rede. Das alles geschieht offenbar einzig zu dem Zweck, ein „System“ der Ästhetik hinter der Klavierschule Bachs „nachzuweisen“.

Der „galante“ Stil ist nicht identisch mit dem sog. „vermischten Geschmack“ (S. 6, 61), „Stil“ und „Geschmack“ sind auch im 18. Jahrhundert keineswegs Synonyme gewesen (S. 55); daß die mehrfache Folge $\overset{7}{4} \overset{3}{3}$ im kontrapunktischen Satz in der Regel nicht vorkommt, besagt noch nicht, daß sie „hauptsächlich zum galanten Stil gehöre“ (S. 69), und aus der Forderung nach ständigem Wechsel des Affekts kann man doch wohl nicht folgern: „Die Kompositions-Gattung, die C. P. E. Bachs Schreibweise am besten zur Entfaltung kommen ließ, war das

Rezitativ“ (S. 109). Als ebenso versimpelnd darf die Erkenntnis gelten: „Die Fermate war bei C. P. E. Bach eine beliebte Stelle, einen Vorschlag anzubringen“ (S. 70).

Unverständlich bleibt, warum bei unzureichender Sprachkompetenz des Verfassers die Arbeit vor dem Druck nicht noch einmal sprachlich überarbeitet worden ist: der Genitiv kann im Schriftdeutschen nun einmal nicht durch „von“ mit dem Dativ ersetzt werden; gelegentlich werden Dativ und Akkusativ verwechselt. Komparative werden im Deutschen nicht durch Komma abgetrennt, dagegen fehlt das Komma stets vor adversativen Konjunktionen usw. „Haus“- und „Kammer-Musik“ (S. 99) sind nicht dasselbe, ebenso wenig „rational“ und „rationell“ (S. 46), „unterliegend“ und „zugrundeliegend“, „unbeachtet“ und „ungeachtet“ (S. 98) usw. Verfehlte Konstruktionen wie „das Pianoforte kam in Umlauf“ (S. 99), das „dreieckige Verhältnis zwischen Musik, Seele und Vernunft“ (S. 14) oder „die einmalige Fähigkeit des Clavichords zu beben“ (S. 106) hätten ebenso vor der Publikation beseitigt werden müssen wie die bis zu sechs orthographischen und Zeichensetzungsfelder auf einzelnen Seiten, die sich insgesamt auf dreistellige Zahlen summieren.

Unerträglich aber sind musikhistorische Erkenntnisse wie diese: „Bach, obwohl ein Hauptvertreter der Aufklärung, war kein Atheist. Das ergibt sich aus einer flüchtigen Betrachtung seines Lebens und seines Werkes“ (S. 22). Auf C. P. E. Bach „folgt dagegen direkt der veräußerlichte, von den Affekten gelöste Klang Beethovens“, der interpretiert wird als „gelungene Synthese zwischen dem förmlich Schönen von J. Chr. Bach und Mozart“ (S. 17). „Zwar behielt der galante Stil die Vielfalt der Affekte, die schon während des Barock in einem Stück Ausdruck finden sollte. Jedoch wurde der überlieferte Begriff der Deutlichkeit in der Musik mit neuer Intensität angewandt. Die grundlegende Folge dieses Bemühens war die Formulierung der Ästhetik von einer frühen Form der klassisch-romantischen Homophonie“ (S. 64).

Dagegen hätte man sich gewünscht, der Verfasser hätte stärker seine eigene Einsicht beherzigt: „Wir werden ermahnt, Stichwörter wie „Aufklärung“, „Barock“, „Romantik“ u.s.w. mit der größten Vorsicht anzuwenden, da sie die Gefahr mit sich bringen,

etwas Starres in unserem Denken zu erzeugen" (S. 22). – Das Thema der Stellung C. Ph. E. Bachs in den musikästhetischen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts steht nach wie vor zur Bearbeitung an.
(März 1976) Siegfried Kross

VLADIMIR KARBUSICKY: Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik – Gesellschaft“. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 490 S.

Daß der Autor unter diesem Titel „*nicht etwa ein Lehrbuch*“ bietet, sondern eine Folge von gedanklich miteinander verflochtenen Einzelstudien, erklärt sich nicht nur aus der Entstehungsgeschichte der zwischen 1965 und 1973 verfaßten Teile des Buches, sondern entspricht auch seiner Überzeugung, daß empirisch angelegte Musiksoziologie – anders als systematische oder spekulative Darstellungen – kein geschlossenes „Lehrbuch“ hervorbringen könne.

Die erste Studie (*Begriff und Ästhetik der „leichten“ und der „ernsten“ Musik*) gelangt über den Nachweis der Konvergenz der historisch-vergleichenden und der soziologisch-typologischen Methode zur Empfehlung, das von Heinrich Bessler eingeführte Begriffspaar „*Umgangsmusik – Darbietungsmusik*“ zu akzeptieren und zugleich zu präzisieren.

Die zweite Studie (*Die sozialen Faktoren der ästhetischen Apperzeption*) enthält wichtige methodische Überlegungen zur Abgrenzung des anthropologisch konstanten vom sozialbedingten Moment der Apperzeption: so z. B. über die Notwendigkeit sozialer Anamnese als Voraussetzung empirischer Rezeptionsforschung; über den Einfluß der „*Meßapparatur*“ auf die im Experiment beobachtete Apperzeption oder über die soziale Determiniertheit der Zeitauffassung – ein Problem, das im Lichte jüngster Publikationen (z. B. *Cultures and Time*, UNESCO Press, Paris 1976) gewiß die geforderte Aufmerksamkeit verdient.

Das Verhältnis von Soziologie und Anthropologie des Musikhörens bildet auch den Gegenstand der dritten Studie, die als Vortrag mit eingebundenem Text konzipiert ist. Die vierte Studie behandelt die soziologische Problematik des musikalischen

Erziehungsprozesses. Leider wird hier gegen den amerikanischen Kunstsoziologen J. H. Mueller offenbar nur in Kenntnis einer unzulänglichen deutschen Kompilation aus dessen Schriften (*Fragen des musikalischen Geschmacks*, Köln und Opladen 1963) polemisiert, ohne daß den inhaltlich reicherem und nuancierteren Darlegungen der englischen Originaltexte Rechnung getragen ist, doch stellt das Kapitel im übrigen einen fruchtbaren Beitrag zum Thema dar.

Mit einer Arbeit von J. Ujfalussy und D. Zoltai (*Ästhetisch-philosophische Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts*) setzt sich die fünfte Studie auseinander. Ihr Kern ist die Analyse des Vokabulars, Sprachstils und „dramatischen“ Aufbaus des Aufsatzes der beiden ungarischen Autoren. In dem mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden Text wird der „*Sprachduktus des Glaubensbekenntnisses*“ (S. 166) nachgewiesen, der Wortfetischismus aus dem Verfall empirischen Denkens abgeleitet. Diese Studie, der in Osteuropa wohl politische Bedeutung zukäme, wird im Westen eher als Analyse eines ideologie-geschichtlichen Kuriosums Interesse finden. Ähnliches gilt für den ungemein reich dokumentierten Überblick über das Schicksal des Begriffes des „sozialistischen Realismus“ in der Musik, der im sechsten Kapitel gegeben wird.

Als Kritik einer marxistischen oder sich bloß als marxistisch verstehenden Auffassung ist die siebente Studie zu verstehen, die den Einfluß des vermeintlich „*gesellschaftlich Gesetzmäßigen*“ auf das Musikschaffen durch einen ingenieus konstruierten Vergleich zwischen Beethoven und Smetana zu überprüfen sucht. Das letzte Kapitel (*Der mythologische „Archetyp“ in der Dramaturgie der zyklischen Sonatenform*) überschneidet sich thematisch mit einem Kapitel aus Karbusickys Buch *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie* (Köln 1973).

Diese knappe Charakteristik des Inhalts wird dem Gedankenreichtum des Buches nicht gerecht. Es wäre jedoch verfehlt, die Ideen des Autors zu jener Systematik zu verknappen, der der Autor selbst widerstrebt. Die Fall-Studie ist ihm – mit Recht, wie wir glauben – wichtiger als die im Westen nicht ganz so stark wie im Osten verbreiteten deklarativen, ideologiebefrachteten Enunziationen. Das Ziel des Autors ist, wenn wir ihn richtig verstanden haben, die

Erlösung der Musiksoziologie aus dem Bann der Spekulation und ihre Erhebung zum Rang einer empirischen Wissenschaft. Dazu und zum Verständnis „musikideologischer“ Tendenzen in Osteuropa trägt die Schrift sehr wesentlich bei.

(Oktober 1976)

Kurt Blaukopf

WERNER BRAUN: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 12.)

Literatur über Musikkritik ist selten und noch dazu meist unergiebig, weil die Autoren in der Regel die langwierigen Vorarbeiten eines jahrelangen Herumsuchens in dickleibigen und schwer lesbaren Zeitungs- und Zeitschriftenjahrgängen scheuen. Die vorliegende Arbeit über Musikkritik beruht nach Angaben des Verfassers auf einer Vorlesung an der Saarbrücker Universität. Daraus erklären sich die auf Vorlesungszeitstundenumfang zugeschnittenen Kapitellängen, vor allem aber die stoffliche Gedrängtheit, indem möglichst viele Fragen auf knappstem Raum einer Vorlesungsreihe methodisch straff abzuhandeln waren. Was das Buch auf diese Weise formal gewinnt, verliert es in der Sache. Es gibt kaum eine musikkritisch bedeutsame Frage, die bei Braun nicht angeklungen wäre, es gibt aber auch nicht ein einziges in der Sache bis zu Ende gedachtes Problem. Berücksichtigt man die zahllosen musikkritischen Grundsatzartikel des 19. Jahrhunderts und weiß, daß jedes Jahrzehnt die Frage nach dem Sinn und der Aufgabe der Musikkritik neu gestellt und beantwortet hat, dann ist ein Zweiseitenabschnitt „Definition“ zu wenig. Probleme wie Grundformen der Musikkritik, Anonymität, Stil u. a. lassen sich für eine ernsthafte Auseinandersetzung nicht auf ein bis zwei Seiten abhandeln, wenn dazu noch manches Zufällige an Gewußtem oder nicht Gewußtem tritt. In einem Kapitelchen wie *Verfasserangabe* wird über ein journalistisches Zentralproblem des 19. Jahrhunderts, das seine Wurzeln im gesellschaftlichen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts hatte, von da in die Strafverfolgungspraxis übergang und sich schließlich unter Berufung auf die politischen Korrespondenzen und unter Berücksichtigung

der unangenehmen postalischen Vertriebsbestimmungen sowie dem Preßstrafensystem im 19. Jahrhundert lösen mußte, fast im Stil einer Farce hinweggehuscht, noch dazu mit ungesicherten Fakten. So handelt es sich bei Ernst Woldemar wohl kaum „bekanntlich“ um Gottfried Weber, sondern weit eher um den vor allem in der sächsischen belletristischen Literatur hervorgetretenen Berliner Literaten Herrmann, dessen Pseudonym jedenfalls, auf Musikkritik bezogen, nicht nur in der *Caecilia* auftauchte (so beispielsweise Woldemars Aufsatz über Musikkritik in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1826, S. 273 ff.), womit die auf Fleury zurückgehende Weber-Hypothese, keineswegs als abgetan hingestellt werden, sondern nur davor gewarnt werden soll, es sich so leicht zu machen wie hier Braun. Und der „gewisse Herr Du Mont Schauberg“ ist niemand anders als der Besitzer der *Kölnischen Zeitung* gewesen.

Das hier Gesagte ist nicht Mäkelei, sondern die schlichte Überlegung, daß das, was Studierenden der Musikwissenschaft, also Anfängern, in Form von Denkanstößen gut tut, nicht unbedingt auch dem fortgeschrittenen Fachmann Vergnügen bereitet, der ja gleichfalls Belehrung zu erhalten wünscht. Es ist vielmehr der Anspruch, der dies zu bemerken zwingt. Eine Einführung für Studenten in die Problematik der Musikkritik ist eines – eine historisch kritische Standortbestimmung des Phänomens Musikkritik ein anderes. Ginge es nur um die Einführung, so würde man die Studenten der Saarbrücker Universität beglückwünschen, bei einem Professor studieren zu dürfen, der fähig ist, seinen Hörern eine so sauber durchorganisierte Originalvorlesung mit einer Überfülle von Anregungen und gedankenträchtigen Hinweisen aufzubauen, und der, wie jede Seite verrät, viel mehr weiß als er schreibt. Für eine Standortbestimmung, noch dazu eine kritische und auch noch historische, ist das durchgeprüfte Material allerdings nicht ausreichend, der Stil zu rhetorisch und – vermutlich vorlesungsbedingt – auf Wirkung bedacht, die Schlußfolgerungen zu sehr vom Selbstverständnis unserer Tage geprägt. Die Koketterie mit der Berufung auf die Autorität anderer und deren sofortiger Infragestellung ist zwar modisch, aber unergiebig, und bei einem Raum von nur 150 Kleinseiten im Taschenbuchformat unökonomisch dazu,

ebensowenig wie die journalistisch gut gemachten Ausflüge des Verfassers in seine Jugenderinnerungen weiterbringen, wenn er aus ihnen den Phänotypus des Musikkritikers zu ergründen sucht und zu wissen glaubt, „wie ein Kritiker aussieht und wie er sich benimmt“ (S. 20).

Das Buch hat dort seine Stärken, wo Braun unabhängig von historischen Pflichtübungen und übernommener Literatur auf die kritischen Vokabularien grübelt, wo er ausfindig macht, daß unabhängig vom kritischen System und der philosophischen Methode das sprachliche Handwerkszeug des Kritikers aus bleibenden Formen mit wechselnden Inhalten und aus wechselnden Formen mit bleibenden Inhalten zusammengesetzt und damit keineswegs so reichhaltig ist, wie allgemein angenommen wird. Die Beispiele, die Braun anführt, ließen sich reichlich vermehren. Die weitere Erörterung musikkritischer Grundlagen dürfte sich in der Tat auf diesem Felde einer ergiebigen Ausbeute erfreuen.

(Februar 1978)

Helmut Kirchmeyer

Kulturteilgestaltung europäischer Tageszeitungen. Hrg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition 1975. 116 S. (Studien zur Wertungsforschung. Heft 5.)

Die Projekte des Grazer Instituts für Wertungsforschung gehören zweifellos zu den anregendsten und interessantesten, die zur Zeit auf der musikästhetischen Szene zu verzeichnen sind. Im vorliegenden Band präsentieren Otto Kolleritsch und seine Mitarbeiter zum ersten Mal auch Ergebnisse einer empirischen Untersuchung.

Zur Frage stand die Gestaltung und quantitative Strukturierung des Kulturteils acht „seriöser“ europäischer Tageszeitungen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Welt, Neue Zürcher Zeitung, Die Presse, The Times, Le monde, Il corriere della sera*). Untersucht wurde der Anteil der Berichterstattung über Literatur, Musik, Bildende Kunst sowie über Film, Theater und Fernsehen in diesen Zeitungen. Anhand der Indikatoren Kunstgattung, Schreibtypus (Bericht, Kritik, Information, Feuilleton), regionale Herkunft (lokal, Inland, Ausland) und Plazierungsverteilung (räumliche Gestaltung der Kulturseiten)

wurde eine beachtenswerte Menge an Daten erhoben, die nach statistisch perfekter Analyse Auskunft über die Zusammenhänge zwischen diesen Indikatoren geben, genauer gesagt darüber, welche Kunstgattungen und Schreibtypen jeweils in den Zeitungen bevorzugt oder vernachlässigt werden. Je hundert Nummern jeder dieser acht Zeitungen wurden nach der Maßgröße „Zeilenhäufigkeit“ ausgewertet. Aus der Fülle der Informationen, die dieser Untersuchung zu entnehmen sind, lassen sich etwa folgende Aussagen ableiten: Von den deutschsprachigen Zeitungen ist die Musik quantitativ am stärksten in der Wiener Zeitung *Die Presse* mit durchschnittlich 266,5 Zeilen vertreten; dann folgt die *FAZ* mit 244,4 Zeilen und die letzte Stelle nimmt überraschenderweise die *Süddeutsche Zeitung* ein (mit nur 183,5 Zeilen). Das gute Abschneiden der *Presse* wird relativiert, wenn man über den Indikator „regionale Herkunft“ erfährt, daß sie sich zu 66% mit ausschließlich lokalen Ereignissen befaßt (bei nur 26% ausländischer Berichterstattung), während die *FAZ* nur 18% den lokalen Ereignissen widmet und dagegen 42% des Umfangs der Musikberichterstattung den Veranstaltungen im Ausland vorbehält. Zu erfahren ist z. B. auch, daß in der *FAZ* bei dem Schreibtypus „Kritik“ keine statistisch signifikanten Unterschiede zwischen dem Anteil der Musik, Literatur und Bildenden Kunst bestehen, während etwa in der *Süddeutschen Zeitung* ein bedeutender Unterschied zwischen dem Umfang der Musik und Literatur bei dem Schreibtypus „Feuilleton“ gefunden wurde.

Empirische Untersuchungen, die in den Geisteswissenschaften außerhalb der Psychologie und Soziologie durchgeführt werden, kranken oft an ziemlich naiver statistischer Denkart und zu simpler Handhabung quantitativer Verfahren. Die Grazer Untersuchung erfüllt die höchsten professionellen Ansprüche auf Planung und Auswertung einer empirischen Untersuchung, auch wenn es z. B. unverständlich ist, warum ein explizit mehrfaktorielles Design über deskriptive und univariate interferenzstatistische Verfahren (Häufigkeitsauszählung, univariater t-Test und Rangkorrelationen) ausgewertet wurde, wenn sich hierfür multivariate Techniken geradezu anbieten und für die inhaltliche Interpretation fruchtbar gewesen wären. Die Autoren haben versprochen.

dieses Projekt fortzusetzen, und jeder, der sich für angewandte Forschung interessiert, darf auf weitere Ergebnisse gespannt sein.

Dieser Band ist durch vier weitere Beiträge ergänzt. Rudolf Haller (*Das Problem der Objektivität ästhetischer Wertungen*) philosophiert über das unsterbliche Problem der „Objektivität“ und „Subjektivität“ des Werturteils und versucht dessen Objektivität zu belegen. Der Bielefelder Sprachwissenschaftler Siegfried J. Schmidt (*Beiträge zu einer kommunikationsorientierten Ästhetiktheorie*) plädiert erneut für seine, inzwischen andernorts bekannte These über die entscheidende Rolle der Rezeption bei „kunstbezogener Kommunikation“. Adolf Hohenester (*Untersuchungen über die Zeichenstruktur bei frühen ornamentalen Kunstproduktionen*) demonstriert eine auf A. Moles zurückgehende „Strukturtheorie der ästhetischen Wahrnehmung“, macht jedoch nicht klar, wodurch sich eigentlich die „Organisationsprinzipien der Superzeichenbildung“ von den Theoremen der Gestaltpsychologie unterscheiden. Der brillante Essay von O. Kolleritsch (*Die quantitative Kunstanalyse in der Musik*) versucht zwischen der Position eines naiven Wissenschaftsoptimismus und einer Skepsis gegenüber exakten Wissenschaften dialektisch zu vermitteln.

(April 1977)

Peter Faltin

GERHARD ALBERSHEIM: *Zur Psychologie der Toneigenschaften unter Berücksichtigung der ‚Zweikomponenten-Theorie‘ und der Vokalsystematik, 2. verbesserte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. 378 u. 10 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 26.)*

GERHARD ALBERSHEIM: *Zur Musikpsychologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1974. 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 33.)*

Der phänomenologische Ansatz im Bereich der Musikpsychologie ist mit dem verstärkten Aufkommen der experimentellen und differentiellen Psychologie zunehmend verdrängt worden. Um so mehr spricht es für die Konsequenz von Gerhard Albersheim, sein einmal entwickeltes Konzept phänomenologischer Betrachtungsweise, geleitet von dem „intuitiven Wissen des

Musikers über seine Kunst“ (Toneigenschaften, Vorwort 2. Auflage) nicht zu verleugnen (was ein leichtes gewesen wäre), sondern ganz im Gegenteil weiter auszubauen.

In der Neuauflage seiner Dissertation aus dem Jahr 1939 hat er nur wenige Änderungen bzw. Korrekturen vorgenommen. Lediglich die Unterscheidung in Ton- und in Klangeigenschaften möchte er nicht mehr aufrechterhalten wissen. Das schlägt sich vor allem in dem gegenüber der 1. Auflage entsprechend verkürzten Titel des Buches nieder, dessen 3. Teil dennoch aber nach wie vor den „Klangeigenschaften“ gewidmet ist.

Mit besonderem Nachdruck hält Albersheim an seiner Kritik gegenüber der Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe fest, die er als „Rückfall in eine atomistische Betrachtungsweise von Ganzheiten“ (*Toneigenschaften*, S. 189) charakterisiert. Es wäre wohl verfehlt, im Rahmen dieser Rezension auf das Für und Wider von Argumenten einzugehen, die außerhalb der phänomenologischen Argumentationsebene kaum überzeugend wirken können. Doch soviel dürfte feststehen: Daß „Gestaltcharaktere von Tonhöhen-Verhältnissen“ (wie sie Albersheim in den Vordergrund seiner Betrachtung stellt) beim Oktavphänomen ähnlich wie bei anderen Intervallen eine Rolle spielen, läßt sich nicht von der Hand weisen. Daß andererseits aber die Sonderstellung der Oktave auch von physikalisch-akustischen wie von physiologischen Gegebenheiten abhängt, ebenfalls nicht. Es ist schade, daß sich Albersheim dieser anderen Ebene einer Beweisführung verschließt, sie nach wie vor als „irrelevant für die Phänomenologie, Psychologie, Theorie und Ästhetik der Musik“ (*Zur Musikpsychologie*, S. 146) abtut, wo sich doch die Chance geboten hätte, endlich einmal phänomenologisch-geisteswissenschaftlich und experimentell-naturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung als zwei einander ergänzende Aspekte im Bereich der Musikpsychologie zusammenzuführen.

Wie schon gesagt, ist die neue Veröffentlichung *Zur Musikpsychologie* voll und ganz als Fortsetzung und Ergänzung zur Dissertation anzusehen: in dem ersten Abschnitt („Der Tonraum“) eine geschickt raffende Zusammenfassung, dann eine weitergreifende, nachhaltig vertiefende Betrachtung über „Die Strukturierung der Tonhöhendimension“ und „Die Tonstufe als Grundform

musikalischen Hörens“. In der Tat werden ja, sehr zum Kummer der um exakte Transkriptionen bemühten Musikethnologen, die Tonhöhen nicht direkt als Tonhöhe wahrgenommen sondern durch das „*Raster eines Tonsystems*“ (S. 171) erfaßt. Anders gesagt: Die Tonstufenbeziehungen als Ausdruck von „*Auffassungskonventionen*“ (S. 168) sind für das musikalische Hören wichtiger als die objektiv meßbaren Intervalle. Musikhören und -verstehen wird somit am Beispiel der Tonstufen als ein von kulturellen Normen abhängiger Prozeß dargestellt. Weniger die tatsächlich erklingenden Tonhöhen als vielmehr die Interpretation (oder auch: das Zurechthören) der Tonhöhen im Sinne eines einmal geltenden Tonsystems ist maßgeblich.

Albersheim bezieht damit vornehmlich Stellung gegenüber älteren Veröffentlichungen aus dem Umkreis der Vergleichenden Musikwissenschaft, in denen teilweise die Bedeutung der an Musikinstrumenten ermittelten und in Cents mitgeteilten Tonskalen überschätzt worden ist. Problematisch werden seine Ausführungen jedoch, wenn er 1) die Hauptentwicklungsstadien des musikalischen Bewußtseins als lineare Progression von Systemen mit wenigen Stufen bis hin zur Heptatonik kennzeichnet und Regressionen (zu Systemen mit weniger Stufen) ausschließt, 2) das Verfahren der Komposition mit zwölf Tönen als Mißverständnis bezeichnet, weil es auf der chromatischen Tonleiter basiert, die kein Tonsystem im Sinne einer Anordnung von Nachbarstufen sei, sondern vielmehr als Ausdruck der „*Positionsvariabilität von Tonstufen*“ (S. 226/7) innerhalb der heptatonischen Skala verstanden werden müsse, 3) wenn er das musikalische Denken in Stufensystemen derart in den Vordergrund stellt, daß die Bedeutung von Stufenabweichungen als emotionale Qualität (z. B. Vibrato oder expressive Tonhöhenabweichung) ebenso wie die von Mikrointervallen (z. B. im arabischen Kulturraum) oder Tonumspielungen (z. B. in Korea und Japan) nur bedingt berücksichtigt werden kann und 4) die abendländische Musik des 20. Jahrhunderts als Ausdruck einer „*schicksalträchtigen allgemeinen Krise*“ (S. 20) begreift und zeitgenössische Musik, unter dem Gesichtspunkt der Tonskalenprogression (vgl. Punkt 1), als sinnlos empfindet.

Akzeptiert man einmal die Prämisse von

Albersheim, Tonstufenbeziehungen innerhalb von festen Tonsystemen seien die Grundlage aller Musik (und allen Musikhörens), dann sind seine Ausführungen an Folgerichtigkeit kaum mehr zu überbieten. Sein Buch, eine einzige große „*Beweisführung*“, dürfte mit zu dem Grundlegendsten gehören, was in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Musikpsychologie veröffentlicht worden ist.

(November 1976)

Helmut Rösing

THOMAS MICHAEL SCHMIDT: Musik und Kosmos als Schöpfungswunder. Frankfurt a. M.: Verlag Thomas Schmidt 1974. 301 S.

Dieses Buch – quasi ein teleologischer Gottesbeweis mit Hilfe eines umfangreichen mathematischen Instrumentariums – ist sehr ernst gemeint und ernst zu nehmen. Aber neben der Anerkennung für die Findigkeit und den Arbeitsaufwand des Autors muß die Kritik, Komplement des Kompliments, ihren Platz beanspruchen. Aus der Erörterung im Rahmen der *Musikforschung* scheiden die Kapitel über „*Das Planetensystem*“, „*Der Mensch als Mikrokosmos*“ und „*Wissenschaft und Religion*“ aus. Die Besprechung gilt also nur dem knapp 1/5 des ganzen Werkes einnehmenden Abschnitt über „*Die Musik*“. Er bringt, modernisiert, die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen kosmischen und musikalischen Harmonien, also die Verhältnisse der Planetenumlaufzeiten – nicht wie Kepler die ihrer Aphel- und Perihelwinkelgeschwindigkeiten – im Vergleich mit den konsonanten Intervallen in der Musik. Aber Schmidt operiert in ungewöhnlicher Weise mit diesen Intervallen, indem er Schwingungsverhältnisse addiert und subtrahiert. Da ist der homo ludens am Werk, ohne daß ihn der erhobene Zeigefinger des Akustikers gestört hätte. So kommt es zu Ergebnissen, die gewiß unvermutet und interessant sind, aber für das Hören und Verstehen von Musik keinerlei Relevanz besitzen können. Das mögen etliche Beispiele deutlich machen: Zerlegt man eine Oktave in die beiden Tetrachorde *c-f* und *g-c'*, addiert die Schwingungsverhältnisse von *c* und *f* bzw. *g* und *c'* und subtrahiert diejenigen von *d* und *e* bzw. *a* und *h*, so stellt sich eine Gleichung $-1/24 = -1/24$ ein,

„eine vollkommen symmetrische Form“ – aber das Wesen beider Quartan, ihre „*Relatio qualitativa*“, wie Kepler die Harmonie definiert, wird dadurch nicht enthüllt. Immerhin handelt es sich hier wenigstens um zwei gleich große Quartan (S. 137). Dann aber (S. 140) wird nach der gleichen Methode eine Gleichung $+c-e-f+a = +e-g-a+c$ mit den Werten $2/24 = 2/24$ vorgeführt ohne Rücksicht auf die unterschiedlichen Schwingungsverhältnisse $c-a = 5/3$ und $e-c' = 8/5$!

Die in einer Tonleiter enthaltenen fünf Quartanintervalle bilden nach der Additionsmethode Summen im Verhältnis 8 : 9 : 10 : 11 : 12, was nach einer löblichen Ordnung aussieht – jedoch sich nur ergibt, weil die übermäßige Quarte $f-h$ stillschweigend einbezogen wurde (S. 151/152). Einwände sind auch gegen die Betrachtung des *Des*-dur-Septimakkords *Des-F-As-H* (enharmonisch *Ces*), nämlich den Vergleich der „*Intervallsummen*“ der Dreiklänge auf *Des*, *F*, *As* und *H*, (S. 154/155) zu erheben: warum soll „*strenggenommen*“ das Schwingungsverhältnis von *des* $27/25$ (des^{+2}) sein? Es ist vielmehr $16/15$ und so auch ganz richtig in die Addition eingegangen. Warum erscheint der Dreiklang auf *H* mit anderen, überdies wieder nur teilweise richtigen, Schwingungsverhältnissen als auf S. 150? Antwort: weil nur so eine Summenreihe 4 : 5 : 6 : 7 entstehen kann. Die Ungenauigkeit ($7 \frac{18}{576}$ statt 7) ist wohl „*äußerst klein*“, das jedoch rechtfertigt bei einem Vorhaben, das insgesamt eine Vielfalt von Harmonie, Symmetrie, kurzum von idealer Ordnung aufdecken will, keine willkürlichen Eingriffe in exaktes Rechnen, und der Hinweis auf – gleichwertige – Intonationstrübungen beim Musizieren liegt neben der Sache. Störend ist übrigens auch die undifferenzierte Anmerkung, die vier Dreiklänge folgten aufeinander im Abstand „*einer*“ Terz, denn es handelt sich um so verschiedene Gebilde wie $5/4$, $6/5$ und $75/64$.

Überraschend sind die vom Autor aufgezeigten Beziehungen der mancherlei Summen und Differenzen von Schwingungsverhältnissen zu den Zahlen 7 und 12, so in den Gleichungen $(c'-c) - (a-e) = (h-d) - (g-f) = 7 : 12$, doch auch hier werden die Intervalle $5/4$, $6/5$ und $32/27$ kurzerhand als Terzen bezeichnet (S. 158). Unscharf ist der Begriff einer „*kleinen Septime*“ für das Intervall $125/72$ (S. 161), und die Summenformel für

die chromatische Skala verwendet anders als S. 154 des^{+2} , offensichtlich wäre das auf den Faktor 111 abzielende Ergebnis mit des^{+1} und ges^{+1} gefährdet, S. 166.

Seite 149 sieht sich der Autor irregeleitet durch die Überlegung, bei dem Dreiklang $c-e-g$ bilde der mittlere Ton e den „*Mittelwert aus der Summe der beiden äußeren Töne*“ [$5/4 = (4/4 + 6/4) : 2$] : ein „*geradezu klassisch zu nennender Aufbau*“! Daß es sich um zwei verschiedene Terzen handelt, also um die Abstände $4/5$ und $5/6$, bleibt unbeachtet. Schließlich wird (S. 150) für die Dreiklänge die generalisierte These aufgestellt, daß der mittlere Ton „*auch hinsichtlich der Tonhöhe, und in bezug auf die ausgedehnte Saite auch räumlich, in der Mitte zwischen beiden Außentönen liegt*“. Arithmetik und Akustik werden solchermaßen vermengt: das arithmetische Mittel geht nur einher mit gleichen Hertz-Differenzen, die Schwingungsverhältnisse jedoch und die Saitenlängenunterschiede und -verhältnisse sind ungleich. Der Dreiklang 4 : 5 : 6 verlangt die Saitenlängenverhältnisse 15 : 12 : 10, also die Längenunterschiede $3/15$ und $2/15$. In diesem Kontext stören Ungereimtheiten: das d im *D*-dur-Dreiklang müsse „*strenggenommen*“ den Wert $9/8$ statt $10/9$ haben, a aber wird stillschweigend mit $5/3$ eingesetzt; das h im *H*-dur-Dreiklang müsse den Wert $1080/576$ ($= 15/8$) statt $1100/576$ ($= 275/144$) haben – richtige Proportion also $1080 : 1350 : 1620/576$ –, angegeben sind $1100 : 1350 : 1600$, während die Fortsetzung bezogen auf 1100 hätte $1375 : 1650$ lauten müssen!

Das Studium des Buches rief dem Rezensenten ins Gedächtnis, was Paul Hindemith in liebenswürdiger Distanzierung an Hans Kayser schrieb: „*Ich finde, Sie haben sich in Ihrem Eigenbauhäuslein etwas eingemauert und laufen nun ein wenig im Kreise herum*“. – Ein Register und ein Literaturverzeichnis fehlen. Ein paar Fehler wären vermeidbar gewesen: Immer wieder ist die Rede von sieben Ganztönen, von der achtstufigen Ganztonleiter; die Ganztöne entsprechen nicht den weißen Tasten; f und g stehen nicht genau in der Mitte der Tonleiter (S. 153), auch nicht die Quarte (S. 230). Die Abweichungen der beiden Sexten vom Goldenen Schnitt (ca. 1,618) liegen beträchtlich über der Wahrnehmungsschwelle für Tonhöhenunterschiede – man sollte die Harmonie lie-

ber nicht als von dieser Proportion „mitbestimmt“ bezeichnen (S. 232).
(März 1975) Erich F. W. Altwein

HABIB HASSAN TOUMA: *Die Musik der Araber. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 190 S., 38 Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 37.)*

In der verdienstvollen Reihe der *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* setzt der vorliegende Band 37 die mit Band 8 (*Musik Asiens*) oder 36 (*Einführung in die indische Musik*) begonnenen Bemühungen um die außereuropäische Musik fort. Der Autor, selbst Araber, und mit mehreren Publikationen zur arabischen Musik hervorgetreten (vgl. S. 180), behandelt sowohl die traditionelle als auch die religiöse Musik des arabischen Kulturkreises. Dabei ist der maßgebende Gesichtspunkt, dem Leser eine Einführung in die Problematik dieser für uns so fremden Musikkultur zu geben und gleichzeitig die Einführung so verständlich wie möglich zu halten, ohne etwa arabische Sprachkenntnisse vorauszusetzen.

Die einzelnen Abschnitte des Buches: Zunächst eine Darstellung des historischen Verlaufs, der sich von der Zeit vor 632 bis ins 20. Jahrhundert erstreckt. Im Anschluß daran wird versucht, dem Leser die Theorie des arabischen Tonsystems, die Probleme von Maqám und Rhythmus sowie die Gattungen der weltlichen Musik klarzumachen. Je ein umfangreiches Kapitel ist den Musikinstrumenten, dem Musiker und seinem Beruf (als Komponist und als Interpret) sowie der religiösen Musik (Koranlesung, Ruf vom Minarett, Darstellung der Geburtsgeschichte des Propheten, Lobpreisung des Propheten) gewidmet. – Neben dem ausgewählten Literaturverzeichnis (übrigens ist die Umschrift von „Abdulhamíd Alwadschi richtiger mit „Alūǧī“ oder wie in der Vorlage Alouchi anzugeben; die Angaben sind z. T. unvollständig bei den einzelnen Titeln) gibt es ein besonderes Kapitel, das über neuere Publikationen berichtet. Hier ist unbedingt der Aufsatz von E. Neubauer (*Neuere Bücher zur arabischen Musik*, Islam 48, 1971, S. 1-27) auf S. 160 aufzunehmen, da er Titel nennt, die bei Touma unberücksichtigt blieben. Das Buch kann als Einführung in die arabische Musik empfohlen werden.
(Januar 1976) Jörg Martin

HANS EPPSTEIN: *Heinrich Schütz. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1975. 187 S., 11 Abb., 87 Notenbeisp.*

Auf den ersten Blick könnte die Tatsache, daß es sich bei vorliegendem Werk um die Übersetzung eines in schwedisch geschriebenen Buches handelt, das als Einführung für ein skandinavisches Publikum gedacht war, Skepsis über seine Brauchbarkeit für einen deutschen Leserkreis hervorrufen. Diese Skepsis erweist sich jedoch schon nach der Lektüre der ersten Seiten als unbegründet. Die etwas erweiterte und umgearbeitete deutsche Fassung von Eppsteins Schützbuch (zur Kritik der schwedischen Ausgabe von 1972 vergleiche man *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 500-501) bietet in konzentrierter Form einen guten Überblick über Schütz' Leben, Wirken und Schaffen.

Die Gliederung in drei Teile, nämlich Biographie, Persönlichkeit und Stil und Werke kann als sehr gelungen bezeichnet werden: der Leser wird in den beiden ersten Teilen allmählich auf die Werkanalysen im dritten Teil vorbereitet. Bestechend ist auch der klare, flüssige Stil, der auf gelehrtes Beiwerk verzichtet und für jeden gebildeten Laien unmittelbar verständlich ist, ohne daß darunter die wissenschaftliche Genauigkeit leiden würde. Durch das Einflechten gezielter Zitate aus den Primärquellen erhält der Leser mitunter einen direkten Einblick in die Gedankenwelt Schütz' und seiner Zeit. Die Hinweise auf die weiterführende Spezialliteratur sind bewußt knapp gehalten (was die Lesbarkeit sehr erhöht).

Der Verfasser arbeitet im zweiten Teil gut die Stilkonstanten des Gesamtwerkes von Schütz heraus. Zwar betont er mit Recht, daß Schütz primär vom Wort inspiriert wurde, doch hebt er daneben hervor, daß sich auch bei Schütz Momente des um 1600 allmählich einsetzenden autonomen musikalischen Denkens bemerkbar machen.

Eppstein gliedert im dritten Teil die Werke in wenige Hauptgruppen nach stilistischen Gesichtspunkten, beschreibt die wesentlichen Merkmale und veranschaulicht diese an 87 ausgesuchten Beispielen. Nicht zuletzt hier zeigt sich seine souveräne Beherrschung des Themas: nur wer sich wirklich in einen Gegenstand vertieft hat, kann sich so klar und einfach dazu äußern. Der einzige Punkt, an dem man etwas mehr Differenzierung wünschen würde, ist die Cha-

rakterisierung des Verhältnisses von Schütz zur italienischen Musik, speziell zur Musik der „seconda prattica“. Dies liegt aber weniger an dem Verfasser als an dem weitgehenden Fehlen von Neuausgaben und einschlägigen Abhandlungen über die geistliche Musik in Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn man einmal von Monteverdi absieht, dessen Einfluß auf Schütz wohl nicht zuletzt wegen dieser Lücke etwas überschätzt wird.

(April 1976)

Martin Seelkopf

JOSEPH HEINZ EIBL: W. A. Mozart, Chronik eines Lebens. Kassel: Bärenreiter und München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977. 151 S.

Im Gefolge der Quelleneditionen der Neuen Mozart-Ausgabe (der Dokumente 1961, der Briefe 1962/63) sind auch tabellarische Führer durch den Quellenbestand erschienen, der erste 1962 innerhalb des *Mozart-Handbuches* von Schneider und Algotzy, ein weiterer 1965, zusammengestellt von Joseph Eibl. Diese zweite „Chronik“ wurde nun unter Verzicht auf die Abbildungen und die bibliophile Aufmachung der ursprünglichen Ausgabe als Taschenbuch einem breiteren Leserkreis zugänglich gemacht. Der Text von 1965 blieb nahezu unverändert erhalten (das Notenbuch von 1762, inzwischen als Fälschung erkannt, ist noch geführt). Die posthume, Legenden-bildende Überlieferung hat Eibl gänzlich ausgeschieden – auch dann, wenn sich wie beim Rochlitz-Bericht über Mozarts Aufenthalt in Leipzig Bestätigungen finden ließen. Eibls stichwortartige Zusammenfassung von Dokumenten bietet einen ausgezeichneten Überblick über alles Belegbare. Deshalb ist das Büchlein zum raschen Nachschlagen vorzüglich geeignet. Die tabellarische Darstellung verzerrt allerdings beim Lesen. Aber Eibls Chronik berichtet von den Dokumenten der Mozart-Biographie und erst in zweiter Linie von der Biographie selbst. Deshalb konnte Eibl auch auf eine systematische Auswertung der Notenhandschriften als Quelle der Biographie verzichten. Die entsprechende Übersicht über das Werk gibt das Köchel-Verzeichnis in seiner originalen oder „kleinen“ Ausgabe. Die Schwierigkeit des Ineinanderpassens beider Teile bleibt so jedoch

verborgen. Eibl, der in einer Zusammenfassung des absolut Gesicherten Worte wie „wohl“ oder „vermutlich“ vermeiden will, identifiziert in Dokumenten erwähnte Werke in strittigen Fällen zu eindeutig (Waisenhaus-Messe, Canabich-Sonate). Die Probleme, die eine Stichwort-Chronik mit sich bringt, können aber nicht verhindern, daß eine solche Arbeit willkommen und nützlich ist, zumal wenn ein so glänzender Kenner der Mozart-Biographie wie Eibl sich ihr unterzogen hat.

(Oktober 1977) Manfred Hermann Schmid

J[EAN]-MICHEL NECTOUX: Fauré. Paris: Editions du Seuil 1972. 189 S. (Sol-fèges. 33.)

Weder der 50. Todestag am 4. November 1974, noch die modischen Nostalgiker haben in Deutschland den seit jeher hier unbekanntem Gabriel Fauré ins Gespräch, schon gar nicht ins wissenschaftliche Gespräch gebracht (die einzige deutschsprachige Dissertation wurde 1947 bei E. Kurth geschrieben!). So steht denn auch eine eigentliche Fauré-Forschung erst am Anfang. Zusammen mit Françoise Gervais (*Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy* [1954], Paris 1971) sind vor allem J.-M. Nectoux, neben dem vorliegenden, für einen breiten Leserkreis gedachten Bändchen, die nötigen Vorarbeiten wie die Veröffentlichung des gewichtigen Briefwechsels Fauré/Saint-Saëns (*Revue de musicologie* 1972/73), die Klärung der Instrumentationsfragen (*Schweizerische Musikzeitung* 115, 1975, S. 243–249) zu danken, die der deutschsprachige Leser durch Theo Hirsbrunners Aufsätze ergänzen wird (*Melos/NZ* 1, 1975, S. 365–372 und *Schweizerische Musikzeitung* 115, 1975, S. 66–71): Hier zeigen sich wesentliche Ansätze, die über das von einer älteren Generation (allen voran von VI. Jankelevitch) dargelegte hinausführen.

Im vorliegenden Bändchen revidiert Nectoux in erster Linie die Biographie und zahlreiche Werkdaten aufgrund neuer oder erstmals gründlich ausgewerteter Dokumente. Er zeichnet ein vielfältiges Porträt des Komponisten, das in seiner Nuanciertheit dem dargestellten Musiker durchaus entspricht. Die Umfangsbeschränkung der Reihe bringt

es dabei mit sich, daß die Werkcharakterisierungen sehr allgemein bleiben müssen, daß eigentliche Analyse nur in Ansätzen skizziert werden kann. Nun ist es aber für das Fauré-Verständnis – gerade im Ausland – heute ebenso wesentlich, die Kontexte, insbesondere der Klavierwerke und Lieder, so differenziert (und durch eine geschmackvolle Illustration wirkungsvoll unterstützt) darzustellen, wie es hier geschieht. Das deutsche Cliché vom „Salon“ hat mit der historischen Wirklichkeit nicht viel gemeinsam.

Fauré, der stille „Komponist ohne siegreiche Schlüsse“ (so A. und U. Wernli 1974) stand zwischen den Zeiten: Kein Akademiker wie sein Freund Saint-Saëns, dem er für seine äußere Laufbahn doch so viel zu danken hatte, überlebte er den ihm in vielem fernstehenden Debussy um sechs Jahre. Sein Schaffen, in welchem – durchaus untypisch – die großen Formen von Orchester- und szenischen Werken die Ausnahme bilden, das gerade Kammermusik und die „Mélodies“ als intime Gattungen ins Zentrum rückt und doch die „thematische Arbeit“ in deutschem Verstand meidet, dann aber wieder von Schumann nicht unwesentlich geprägt ist, dieses Schaffen ist für ein wirkliches Verständnis des „fin de siècle“ hochbedeutend. Daß es aber, etwa im Verlaine-Zyklus *La bonne chanson* op. 61 (1892/94), in dem symbolistischen *La chanson d'Ève* op. 95 (1906/10), den beiden Klavierquartetten, dem späten Streichquartett und dem frühen *Requiem* op. 48 (1877; 1892/94), dessen karge ursprüngliche Fassung noch nicht veröffentlicht ist, weit mehr darstellt als ein bloßes Dokument spätbürgerlicher französischer Musikkultur, legt Nectoux eindringlich dar.

(November 1977)

Jürg Stenzl

JIŘÍ VYSLOUŽIL: *Alois Hába. Život a dílo [Leben und Werk]. Praha: Panton 1974. 472 S.*

Vysloužil's tschechisch verfaßte Monographie bietet eine beinahe fünfzigseitige deutsche Zusammenfassung, daneben zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen sowie verschiedene Dokumentationen und Abbildungen, die es geboten scheinen lassen, den Band einem Publikum vorzustellen, das – wie auch der Rezensent – der tschechischen

Sprache nicht mächtig ist. Aus sachlichen Gründen erfordert der Band ebenfalls Aufmerksamkeit. Vysloužil konnte sich auf Material stützen, das anderen nicht leicht zugänglich ist; er konnte außerdem auf eine langjährige Beschäftigung mit Hába zurückgreifen, die sich seit 1963 in etwa 20 Titeln einschlägiger Aufsätze niedergeschlagen hat (Bibliographie, S. 397 f.) und die er in dem jetzt vorgelegten Band gleichsam zusammenfaßt (vgl. S. 449). Am schwersten wiegt jedoch die freundschaftliche Verbundenheit des Verfassers mit Alois Hába, die von 1961 bis zum Tode des Komponisten währte. Sie verleiht der Darstellung nicht nur Engagement und Unmittelbarkeit, sondern sie hat auch dazu geführt, daß ein besonderer Grad von Authentizität erreicht worden ist, insofern Hába, wie Vysloužil (S. 447 f.) belegt, drei Viertel der Arbeit gelesen, durch Hinweise unterstützt und quasi autorisiert hat. Die Fertigstellung des Manuskripts fiel in die Zeit des Ablebens von Hába (1973).

Vysloužil unternimmt es, den Lebensweg und die kompositorischen Stadien Hábas facettiert zu verfolgen. In jedem der in vier Teile zusammengefaßten 18 Kapitel beleuchtet er einen neuen Aspekt von Hábas Persönlichkeit – vom Milieu seiner walachischen Herkunft über seine Ausbildungsstationen (nach autodidaktischen Anfängen war Hába Schüler zuerst von V. Novák in Prag, dann von Schreker in Wien), über sein pädagogisches und nicht zuletzt sein staatsbürgerliches Wirken bis hin zu seiner weltanschaulichen Position und zu seinen Gedanken über eine musikalische Poetik. Dabei kommt es Vysloužil immer wieder darauf an, das stark berücksichtigte Ambiente des Schaffens und Wirkens von Hába an dessen Werk zurückzubinden und dieses mit kompositionsanalytischen Anstrengungen zu durchdringen. Die unverkrampfte, mehr an der Entfaltung von Hábas musikalischen Aktivitäten als an der Verfolgung der durch sie aufgeworfenen musiktheoretischen Probleme orientierte Darstellung zielt vor allen Dingen darauf ab, die Rolle Hábas im internationalen Vergleich der neuen kompositorischen Bestrebungen zwischen 1920 und dem II. Weltkrieg hervorzuheben und dennoch die regionale Gebundenheit Hábas nicht aus dem Blick zu verlieren.

Lange Zeit bevor sich die gegenwärtige Hinwendung der avancierten Musik zur

Folklore deutlich zeigte, stand Hába vor der Frage, wie er das in Viertel- und Sechsteltöne aufgespaltene Tonsystem mit der „modalen Diatonik“ jener folkloristischen Musik, deren Umkreis er entstammte (und die den meisten osteuropäischen Komponisten auch avancierter Musik ihren eigenartigen Schimmer verleiht), in Übereinstimmung bringen könne. In Fragen, die das volksmusikalische Idiom Hábas betreffen, erweist sich Vysloužil aufgrund der westeuropäischen Musikbetrachtung kaum verfügbaren Erfahrung und Vertrautheit in besonderem Maße kompetent. So kann er die Argumente gegen Hábas sich nach dem II. Weltkrieg erneut dem Volkslied annähernde Musik ohne Mühe als Fehleinschätzungen entkräften (S. 442 ff.). Das negative Darmstädter Echo auf diese Kompositionen Hábas im Sinne mangelnder Originalität und kompositorischer Regression – paradoxerweise kurz nach der Zeit erhoben, in der Hába wegen kompositorischer Progression in seinem eigenen Land öffentlich zurückgestellt und erst nach 1953 allmählich rehabilitiert wurde – ist freilich aus heutiger Sicht Geschichte geworden. Ein Volksliedanklang provoziert nicht mehr sofort den Vorwurf epigonalen Komponierens; Hába und sein Biograph können sich erneut und gut gerüstet Darmstadt und Donaueschingen empfehlen.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig). Hrsg. von Rudolf GERBER. Teil I. Kassel und Basel: Bärenreiter 1956. X, 130 S., 2 Abb.; Teil II. Ebda. 1960. 154 S., 5 Abb.; Teil III aus dem Nachlaß Rudolf Gerbers hrsg. von Ludwig FINSCHER und Wolfgang DÖMLING. Ebda. 1975. VII, 141 S., 2 Abb. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 32–34.)

Mit der vorliegenden Edition ist eine wichtige deutsche Quelle zur Musik um 1500 erschlossen. Nach dem handschriftlichen Vermerk auf dem Deckelrückblatt hatte im Jahre 1504 der Leipziger Magister Nikolaus Apel – späterer Rektor und Vizekanzler der Universität – die 22 Lagen verschiedener Größe, Stärke und Papiersorte zum Binden gegeben, welche das heutige Chorbuch von 260 Folien bilden. Es enthält

174 drei- bis fünfstimmige Sätze (Ausnahmen: Nr. 167, sechsstimmig; Nr. 49–53, einstimmig), in der Mehrzahl geistliche Werke, wie die über fünfzig Hymnen, eine Reihe weiterer Propriums- und Offiziumskompositionen, sieben Messen und drei Magnificat. Die Identifizierung vieler Sätze wird erschwert, weil sie ohne Text oder Überschrift erscheinen; so sind denn rund zwanzig Nummern bis jetzt nicht bestimmt. Rund ein Viertel der Kompositionen lassen sich Autoren zuschreiben, am meisten Adam von Fulda (10), Heinrich Finck (9) und Heinrich Isaac (8). Die Eigenständigkeit der Quelle ergibt sich aus den mehr als hundert Unica; überdies enthalten von den Konkordanzhandschriften nur deren zwei mehr als zehn gemeinsame Sätze, und beide sind Chorbücher in zeitlicher und örtlicher Nachbarschaft zur Leipziger Handschrift.

Wie die Erscheinungsjahre der drei Bände erkennen lassen, zog sich die Edition über beinahe zwei Jahrzehnte hin und konnte von Gerber selbst nicht fertiggestellt werden. Gerne hätte man erfahren, wie weit sich die Herausgeber des dritten Teils auf Gerbers Material stützen konnten und wo sie zu eigenen Resultaten gelangt sind. Dies betrifft insbesondere die äußerst genaue Beschreibung der Quelle im kritischen Bericht (Teil III, S. 395ff.), in der sich Widersprüche zum Vorwort (Teil I, S. Vff.) finden. Als neue Ergebnisse gekennzeichnet sind die weiter nicht ausgeführten paläographischen Befunde, vor allem die Zurückweisung von Gerbers Annahme, Apel habe einige Texteintragungen eigenhändig vorgenommen. Unklar dagegen bleibt, woher die verschiedenen Ansichten betreffend den Aufbau der Handschrift stammen. So spricht Gerber im Teil I von einer deutlich feststellbaren „Sonderexistenz und verschiedenen Herkunft der Faszikel, bevor Apel sie 1504 zu einem Gesamtband vereinigte“ (S. VII), wogegen in Teil III zu lesen ist: „... so darf man . . . den Schluß ziehen, daß nur wenige Lagen . . . oder auch Einzelbogen . . . bereits vor dem Zusammenstellen der ganzen Handschrift eine selbständige Einheit gebildet haben; der überwiegende Teil der Handschrift ist offenbar ad hoc geschrieben worden.“ (S. 395).

Die Ausgabe vermag in fast allen wichtigen Punkten zu überzeugen. Im Vorwort zu Teil I finden sich Daten zur Quelle, der Ge-

schichte ihrer Erforschung und der Eigenart ihres Inhalts zusammengestellt, nebst einer kurzen Lebensbeschreibung Nikolaus Apels. Im graphisch wohl aus Platzgründen recht unübersichtlich angelegten kritischen Bericht am Ende von Teil III erweisen sich als besonders nützlich die Nachweise der cantus firmi und Angaben über die in der Handschrift oft unkonventionelle Anordnung der Stimmen. Auch leuchtet ein, daß nicht sämtliche Varianten der Konkordanzhandschriften mitgeteilt werden, sondern nur diejenigen, die zur Eigenart der Hauptquelle in einer besonderen Beziehung stehen. Wenig sinnvoll erscheint dagegen, daß zusätzliche Strophen in der Handschrift hier abgedruckt sind, und nicht am Ende der betreffenden Komposition. Neben den Registern und den Korrekturen zu den Teilen I und II ist vor allem das Gesamtinventar der Handschrift hervorzuheben, das mit der Abbildung der Wasserzeichen den dritten Band beschließt.

Der Notentext – in jedem Band ein anderer Druck – enthält keine nennenswerten Unkorrektheiten in Tonhöhe und -werten; mehr Fehler treten in den Teilen I und II bei Überschriften, Strophenangaben und vor allem bei der Reproduktion der originalen Stimmanfänge auf; sie fallen jedoch nicht wesentlich ins Gewicht. Bei den vielen textlos überlieferten Stücken ist die Ergänzung des Textes nach anderen Quellen sehr zu begrüßen; dasselbe gilt von der sparsamen Ergänzung von Vorzeichen, welche in den wenigen Vorzeichen in der Quelle ihre Entsprechung findet. Über den Schlußlongen sind inkonsequent manchmal Fermaten gesetzt; ebenso ist unerfindlich, weshalb Vorzeichen, die durch den Herausgeber zu Beginn der Systeme ergänzt sind, bald in eckigen Klammern stehen, bald nicht.

Ein schwacher Punkt der Edition liegt in der Wiedergabe von Mensuren und Mensurwechseln; allerdings ist nur ein Teil der Stücke davon betroffen, da die meisten durchgehend im tempus imperfectum diminutum notiert sind. Die Behandlung der proportio dupla C2 ist nicht einheitlich: in den Nrn. 116 und 140 übertragen als C mit Reduktion 2:1, in Nr. 83 (*Agnus*) dagegen als C mit Reduktion 4:1. Auch die Übertragung des modus imperfectus cum tempore perfecto C3 als 3/4-Takt anstelle eines 6/4-Taktes ist ungenau (Nr. 151 und 152, je *Osan-*

na). Dasselbe gilt für Nr. 166, secunda pars, auch wenn das Zeichen $\text{C}3$ hier eigenartigerweise für prolatio maior steht; die Gruppierung von zwei mal drei Minimem wird durch die häufigen Gruppen von drei geschwärtzten Semibreven nahegelegt. Falsch ist die Übertragung des kurzen Satzes „*Amen tertium*“ (Nr. 120) im imperfekten Modus und perfekten Tempus (3/2-Takt mit Reduktion 1:2), denn das Zeichen O2 meint perfekten Modus und imperfektes Tempus (3/2-Takt mit Reduktion 1:4), was auch musikalisch zu einem besseren Resultat führt.

Am schwersten wiegt die uneinheitliche Übertragungsweise bei Mensurwechseln, so daß über die Tempobeziehungen in der Ausgabe keine Klarheit herrscht. Der color temporis in C (Reduktion 1:2) wird einmal richtig wiedergegeben mit Triolen (drei anstelle von zwei Halben, s. Nr. 145, T. 19 und 72/3 Alt), einige Seiten später jedoch mit Taktwechsel zu 3/4-Takt und Reduktion 1:4 (Nr. 147, T. 13/4 Diskant), ein drittes Mal als Taktwechsel zu 3/2-Takt (Reduktion 1:2; Nr. 97, secunda pars, T. 77–83). Die Verwirrung wird dadurch vergrößert, daß bei Taktwechsel in allen Stimmen das Verhältnis der Takte nicht angegeben ist (Nr. 94, T. 49) und auch die Kolorierung im kritischen Bericht einmal verzeichnet ist (Nrn. 119 und 147), dann wieder nicht (Nrn. 76 und 145). Dasselbe gilt bei Mensurwechseln mittels Zahlen und Mensurzeichen (Nr. 90, T. 13: Wechsel von C zu 3 ohne Angabe der Taktverhältnisse und der neuen Reduktion 1:4), oder bei Agumentation (Nr. 74, *Sicut erat*, T. 22: Bassus 3 , Reduktion 1:1, übrige Stimmen 3 , Reduktion 1:2, Übertragung 3/2- statt 6/2-Takt). Diese Mängel dürften vor allem die praktische Verwendung der Ausgabe erschweren und zu Mißverständnissen bei der Interpretation führen; ihretwegen das Verdikt über die Ausgabe als Ganzes zu sprechen wäre jedoch in keiner Weise gerechtfertigt.

Die abschließenden Korrekturen und Ergänzungen sind nicht vollständig; die Darstellungsweise folgt Teil III, S. 416ff. (k.B. = kritischer Bericht): Teil I. Nr. 4 und 5: Vorsatz, 3. System und Nr. 7: Vorsatz, alle Systeme: Setze Schlüssel vor Mensurzeichen. Nr. 7, k.B.: T. 41,1 J J . B. Nr. 8: T. 41 lies J statt J *Te* und streiche Konjekturen im k.B. Nr. 12, k.B.: T. 22 e B . Nr. 13, k.B.: T. 59, 1 s. c.B, lies *B* und *Te*. Nr. 19:

T. 1 lies C in allen Stimmen. Nr. 20, k.B.: T. 1 e' korr. aus d' A. Nr. 22, k.B.: T. 14d pkt. B. Nr. 40: Vorsatz, 3. System streiche Mensurzeichen. Nr. 69: Vorsatz 1. System ergänze b unter der 1. Zeile. Nr. 76, k.B.: T. 5–8, 11/2, 15/6, 20/1, 23–26 geschw. Te. Nr. 77: Vorsatz, 1. System ersetze Vorzeichen b durch b' . Nr. 79, k.B.: T. 41,1  A. Nr. 83: T. 75 setze Ligaturklammer $e-c$ B. – Teil II. Nr. 94: T. 57 D, A, B und T. 58 Te setze C über alle Systeme. Nr. 98: ergänze Überschrift „*Iam insignis oritur laetitia*“. Nr. 99: T. 54 lies g' statt a' Te. Nr. 107: Vorsatz punktiere 1. Note statt 2. Nr. 137: Vorsatz, 3. System geschwärzt. Nr. 145, k.B.: T. 18 und 72/3 geschw. A. Nr. 147, k.B.: Te schwarz notiert. – Teil III. Nr. 160, secunda pars: Vorsatz lies 4 statt C , ebenso T. 213 (216) über den Systemen. Nr. 166: Vorsatz, 2. System streiche Diminutionsstrich; k.B.: statt „*fälschlich Mensurzeichen . . .*“ lies „*Mensurzeichen korr. C aus C*“. – S. 416, zu Nr. 40: streiche Korrektur der Vorzeichen. S. 417, zu Nr. 100: Vorsatz, 1. System Vorzeichen auf 4. Linie (nicht 5.); zu Nr. 110: Vorsatz, 2. System lies „*statt f'*“ nicht „*statt a'*“.

(Oktober 1976)

Andreas Wernli

Specimen de transcription automatique.
HANS GERLE: *Tabulatur auff die Laudten, Nuremberg, 1533.* Ivry: Equipe E.R.A.T. T.O. (1974). IX, 25 S. (Centre National de la Recherche Scientifique.)

HANS GERLE: *Tablature pour les luths, Nuremberg, Formschneider, 1533. I: Préludes. II: Pièces allemandes. Transcription automatique par le Groupe E.R.A.T.T.O. du C.N.R.S. Etudes musicologiques par Hélène CHARNASSÉ et Raymond MEYLAN. Réalisation informatique par Henri DUCASSE.* Paris: Heugel et Cie 1975. XXII, 49 und XVI, 85 S. (Publications de la Société Française de Musicologie, cinquième série. Transcription automatique de tablatures.)

Sieben Lautenstücke aus Hans Gerles *Musica teu(t)sch 1532* veröffentlichte schon H. Mönkemeyer (*Die Tabulatur 2*, Hofheim a. T., Fr. Hofmeister, 1965). Es ist sehr erfreulich, daß jetzt die *Equipe de Recherche sur l'Analyse et la Transcription des Tablatures par Ordinateur* auch Gerles Sammlung 1533 der Allgemeinheit zugänglich macht.

Die vorausgegangenen musikwissenschaftlichen Studien zur Herausgabe von Werken in der „*transcription automatique*“ wurden von Hélène Charnassé und Raymond Meylan mit Unterstützung von Henri Ducasse betrieben. Nach Ansicht der Herausgeber vollzieht sich die Übertragung von Lautentabulaturen in zwei Entwicklungsstufen. Die „rohe“ (unbearbeitete) Umschrift (*transcription brute*), der systematische Arbeitsgang, hat den Zweck, jedes Schriftzeichen in gleichbedeutenden Noten (Höhe des Tons, vorläufiger Rhythmus) auf das Notensystem zu übertragen. Die Deutung (*interprétation*), der verwickelte Arbeitsgang, besteht darin, den provisorischen Text zu ordnen und ihm eine polyphone Struktur zu geben. Der zweite Arbeitsgang sei ein Gegenstand endloser Erörterungen, da jeder Musikwissenschaftler seine Lösung gemäß seiner eigenen Analyse vorschlage. Was die erste Stufe betreffe, so hätten die Übertragungs-Spezialisten sich so an die Arbeit gewöhnt, daß jeder Buchstabe oder jede Ziffer der Tabulatur „automatisch“ den Namen der gleichbedeutenden Note nenne und diese Identifizierung „*le mécanisme de tracé de la figure sur la portée*“ auslöse. „*La prise de conscience de tels automatismes*“ habe die Herausgeber dazu geführt, die rohe Umschrift einem Computer (*ordinateur*) anzuvertrauen. Das Ziel der Herausgeber sei gewesen, die Musikwissenschaftler und Interpreten von dem längsten und langweiligsten Teil der Arbeit zu befreien und ihnen eine gewisse Zahl von Sammlungen zur Verfügung zu stellen, die wegen ihrer Notierungsweise schwer zugänglich seien. Die Codierung der deutschen Tabulatur für den Computer wird ausführlich beschrieben.

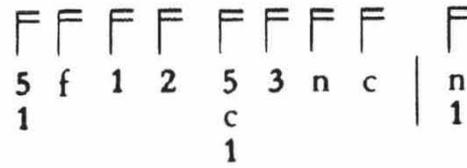
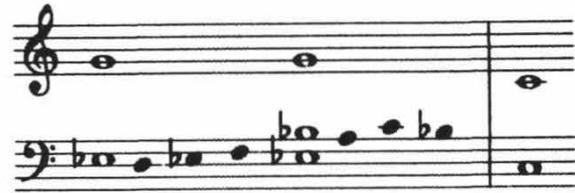
Es ist aber gar nicht nötig, zuerst eine provisorische Übertragung anzufertigen. So ließ z. B. Georg Kinsky, Konservator des ehemaligen Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln und Dozent an der dortigen Universität, in seinen Übungen im Übertragen von Lautentabulaturen auch bei der deutschen Tabulatur sofort die Stimmführung ausarbeiten. Karl Gerhartz betont, „*der geübte Lautenspieler*“ sei „*durchaus in der Lage, aus der Tabulatur unschwer die Stimmführung, Harmonik, kurz die Musik zu erkennen*“ (*Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik*, in: *ZfMw* 8, 1925/1926, S. 421). Instrumentgemäße „*musikali-*

sche“ Übertragungen kann doch wohl nur ein Bearbeiter liefern, der sich auch mit der Lautentechnik vertraut gemacht hat.

Nach Meinung der Herausgeber erhält man zu Gerles Sammlung 1533 wegen ihrer abstrakten Form (der deutschen Tabulatur) keinen Zutritt durch einfache Lektüre. Nur durch die Übertragung oder besser noch unter den Fingern eines Interpreten könne dies Werk Leben erlangen. Dagegen versichert Oswald Körte: „*Daß man sich überraschend schnell – bei einiger Übung – an das Lesen der deutschen Tabulatur, gerade bezüglich der stimmigen Führung, gewöhnt, lehrt der einfache Versuch*“ (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 82). Dieselbe Ansicht vertritt auch Gerhartz. Eine Fertigkeit im Lesen der deutschen Tabulatur erlangt man bald, wenn man sich die Lage der Griffzeichen auf dem Griffbrett und ihre Tonbedeutung an Hand einer Griffabelle (eines Übertragungsschlüssels) einprägt: auf sechs Notensystemen sind die auf den sechs Saitenchören der Laute liegenden Töne in ganzen Noten und unter diesen die zugehörigen Griffzeichen notiert, Taktstriche zwischen den Noten vertreten die Bünde.

Gerle bedient sich der „unpolyphonen“ Form der deutschen Tabulatur. Es ist nicht jeder Stimme eine eigene Zeile zugewiesen wie in Sebastian Ochsenuhns polyphoner Notierungsweise, sondern tiefere Stimmen streben, wenn Platz ist, nach der Oberzeile. Die Griffzeichen treten also dicht an die Mensurzeichen heran, wodurch die rhythmische Aufeinanderfolge der einzelnen Töne und Akkorde klar zu erkennen ist.

Gerle rechnet, wie aus seinen Intavolierungstabellen (*Musica teu[t]sch*, 1532) hervorgeht, mit einer Laute in der A-Stimmung. Dagegen ist der *transcription brute*, damit sie den heutigen Lautenspielern leicht zugänglich ist, die G-Stimmung zugrunde gelegt. In der Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel ist nur die Tonhöhe genau angegeben, die Tondauer aber nicht eindeutig festgelegt. Notenhälse und Fähnchen sind fortgelassen. Einzelstehende Noten mit einem Wert unter einer Semibrevis (= |) haben einen schwarzen Notenkopf, Noten von einem längeren Wert und Akkorde einen hohlen, z. B. *Capitan*, Takt 22:



Es stört, daß die Anfangstöne *e* und *b* der beiden Läufe einen hohlen, die drei folgenden aber einen schwarzen Notenkopf haben, obwohl der Notenwert der vier Töne der Läufe derselbe ist. Die *transcription brute* macht also nicht wie die wörtliche (philologische) Übertragung, für die sich Leo Schrade einsetzte, die rhythmische Aufeinanderfolge der Töne kenntlich. Die wörtliche Übertragung ist doch wohl der *transcription brute* vorzuziehen. Zur Ausarbeitung der Stimmführung muß die Tabulatur beigegeben werden. Die Versetzungszeichen gelten nur für den Ton, vor dem sie unmittelbar stehen, also nicht für den ganzen Takt. Es erübrigt sich daher die Anwendung des Auflösungszeichens. Druckfehler der Tabulatur sind nicht berichtigt. Die neue Editionsform soll jedem Musiker die Möglichkeit bieten, durch Umarbeitung der rohen Übertragung seine eigene Lesart zu verwirklichen. Je eine Probe einer ausgearbeiteten Übertragung von R. Meylan ist den Heften I und II beigegeben. Das Heft *Specimen de transcription automatique* enthält ein Preamble und vier Vokalsätze, Heft I *Préludes* fünf Preambels, Heft II *Pièces allemandes* 24 deutsche Lieder. Die Neuausgabe bietet denen, die sich mit dem sinngemäßen Übertragen von Lautentabulaturen vertraut machen wollen, ein reiches Übungsmaterial.

(Juli 1977)

Hans Radke

ROMAN HOFFSTETTER (1742–1815): *Streichquartett F-dur, Divertimento für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß), (Joseph Haydn zugeschrieben). Partitur und Stimmen. Hrsg. von Adolf HOFFMANN. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1975). Part. 20 S., St. je 6 S. (Corona Nr. 64 und 64a.)*

Adolf Hoffmann hat hier das bekannte und populäre „Serenaden“-Quartett, das bisher Joseph Haydn als opus 3 Nr. 5 unterstellt worden ist, zum ersten Mal unter dem Namen des Amorbacher Benediktinerpaters Roman Hoffstetter herausgebracht. Offenbar zieht der Herausgeber den Erstdruck von Bailleux, dem alle anderen Drucke und Abschriften direkt oder indirekt folgten, zu Rate, ohne sich ganz von bisherigen, gewohnten Artikulationsangaben zu trennen. Im einführenden Vorwort vom Mai 1975 wird zur Editionspraxis nicht Stellung genommen, die Frage der Autorschaft wird jedoch behandelt. Adolf Hoffmann konnte zu dieser Zeit noch nichts von Alan Tysons bei der Washingtoner Haydn-Konferenz im Oktober desselben Jahres vorgetragenen Überlegungen wissen, daß auf Grund des ursprünglichen Kopftitels im Bailleux-Stich nur die beiden ersten beiden Quartette Hoffstetter der Quelle nach zugesprochen werden könnten, für die anderen Quartette 3 bis 6 dieses opus 3 dagegen noch gesicherte Argumente für seine Autorschaft beizubringen seien. Unter Joseph Haydns Namen sollten diese Quartette opus 3 aber nicht mehr herausgebracht werden. Eine abschließende Untersuchung, ob alle sechs Stücke Hoffstetter endgültig zugeordnet werden können, steht noch aus. Es scheint jedoch zulässig zu sein, zunächst bis zum Beweis des Gegenteils Roman Hoffstetter auch für diese vier letzten Quartette des Bailleux-Druckes anzunehmen.

(Dezember 1976)

Hubert Unverricht

Diskussionen

Nochmals zur Dissertation Christian Ahrens

Die eloquente Stellungnahme Christian Ahrens in *Musikforschung* 30, 1977, S. 509 f. zu meiner im selben Jahrgang (S. 244 f.) erschienenen Besprechung seiner im Jahre 1970 angefertigten Dissertation und die ebenfalls in *Musikforschung* 30, S. 511 abgedruckte Verteidigung dieser Dissertation von Kurt Reinhard heben keineswegs das Manko, an dem diese Arbeit leidet. Wer ernsthaft nach echten überzeugenden wissenschaftlichen Ergebnissen sucht, der läßt sich weder von Eloquenz noch von Hommagen täuschen. Deshalb also nochmals zur Besprechung von Christian Ahrens' Dissertation.

Zum Punkt eins: Die Vertreter der deutschen Musikethnologie sollten endlich einsehen, daß die Zeiten vorbei sind, als Dissertationen über fremde Musikkulturen an deutschen Universitäten angefertigt wurden, ohne daß der Student selbst eine gut vorbereitete und gezielte Feldforschungsreise in das Untersuchungsgebiet unternimmt, um dem Fach originale Beiträge zu sichern. Der Verzicht auf diese wesentliche Voraussetzung ist unzulässig, wie immer die Gründe sein mögen, und wirkt sich immer negativ auf das Ergebnis aus. Was halten die Musikwissenschaftler Deutschlands von jener Dissertation eines Türken, der in der Türkei lebt und über das evangelische Kirchenlied schreibt, ohne deutsch sprechen zu können, ohne die Deutschen gesehen und eine evangelische Kirche besucht zu haben; seine einzige Quelle sind Tonbandaufnahmen! Die „begleitenden Rhythmen“ auf dem Band, die er für „interessante Strukturen“ hält und mit viel Ausdauer analysiert und klassifiziert, sind tatsächlich das Klingeln der Kollekte! Er gilt nach seiner Promotion als der Spezialist und Fachmann des deutschen evangelischen Kirchenliedes in der Türkei! Christian Ahrens verließ sich in seiner Dissertation auf die Sammlungen Kurt Reinhardts, seines Doktorvaters, ohne die Türkei zu besuchen und ohne die sogenannten „Lasen“ zu befragen. Dadurch blieben viele Fragen unbeantwortet, so daß beim Lesen der Eindruck der

Unsicherheit entsteht, der die ganze Arbeit wie ein roter Faden durchzieht, wie eine Auswahl aus Anfang, Mitte und Ende der Dissertation zeigt: „Leider liegen hierzu keine genauen Angaben vor“ (S. 31); „Nähere Angaben über Spieler, Instrument etc. fehlen leider“ (S. 75); „Wie groß der tatsächliche Umfang dieses Instruments ist, bleibt unbekannt, da Vergleichsaufnahmen fehlen“ (S. 138); „Für diesen Zyklus fehlen genaue Angaben“ (S. 162), abgesehen von den vielen Aussagen mit den Verben „könnte“ und „wäre“. Wäre Christian Ahrens selber in die Türkei gefahren und hätte er sein Material gesammelt, dann hätte er den Lesern Genaueres vermitteln können. Wie kann man eine Dissertation über das mittelalterliche Lied Europas schreiben, ohne Latein lesen zu können? Leidet der Europäer im Falle der Musikkulturen fremder Völker an einem Überlegenheitskomplex?

Zum Punkt zwei: Es ist keine Entschuldigung, daß Ahrens für die Europäer schreibt. In erster Linie untersucht er wissenschaftlich das Musikgut eines Volkes und muß sich daher auch von einem subjektiven Vokabular, oder genauer, von einer „eurozentrischen“ Haltung befreien. Der Leser fragt sich ernsthaft nach dem wissenschaftlichen Wert einer subjektiven verbalen Beschreibung in einer Dissertation, wie „*der Klangeindruck des Stückes ist ausgesprochen rau*“ (S. 101)! Würde Christian Ahrens seinerseits eine Beschreibung solcher Art eines Nicht-Europäers akzeptieren, wenn es sich um eine Dissertation über die Symphonien Mozarts handelt?

Zum Punkt drei: den schäumenden Protest hätte sich Christian Ahrens sparen können, wenn er in seiner Dissertation dieses wesentliche Anliegen genau und fundiert untersucht hätte. Er spricht von einer „*bestimmten Bevölkerung (in unserem Fall der lasischen)*“ (S. 171) und von der lasischen „*ethnischen Zugehörigkeit der Spieler*“ (S. 161), obwohl Kurt Reinhard, die Quelle Christian Ahrens', feststellt: „*In ihrer (also der Lasen) Kulturform als Bauern und Fischer unterscheiden sie sich ebensowenig von den übrigen Bewohnern des östlichen Schwarzen Meeres wie in ihren Körpermerkmalen. Gerade bezüglich des letzteren Befunds gehen die wenigen Beschreibungen sehr auseinander. Wir dürfen, auch aufgrund der eigenen Erfahrungen, mit noch mehr*

Recht bezüglich der gegenwärtigen Situation annehmen, daß es ein rein lasisches Volk gar nicht mehr gibt. Es hat sich im Laufe der Jahrhunderte ebenso vor allem mit Griechen und Türken vermischt . . .“ (Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band II, 1966, S. 52.) Gleichfalls schreibt Christian Ahrens in seiner Dissertation auf S. 166: „*Musikalisch sind die Unterschiede zwischen den Musikern, deren Zugehörigkeit ungewiß ist, und den übrigen nicht festzustellen.*“ Aber der Kern seiner Arbeit beruht auf der angeblichen These, daß die Musik der „Lasen“ „*primär klanglich-rhythmisch*“ ist (vgl. S. 171). Ist also die Musik in diesem Gebiet „*primär klanglich-rhythmisch*“, weil sie von den Lasen stammt, oder weil es sich hier um einen Instrumentalstil handelt, als Produkt des Verhaltens der Menschen in diesem Gebiet, einen Stil also, der auf dem gesellschaftlichen Hintergrund der Musiker, unabhängig von ihrer ethnischen Zugehörigkeit beruht? Dieses Problem hat Christian Ahrens in seiner Dissertation mit dem Hinweis auf Reinhardts „*kurzen Überblick zu dieser Frage*“ (S. 10) unter den Tisch fallen lassen. Deshalb bleibt auch die Differenzierung zwischen dem „*primär klanglich-rhythmischen*“ Musikstil der „Lasen“ und dem „*primär melodischen*“ der „Türken“ unüberzeugend (vgl. auch die Besprechung Stephen Blums dieser Dissertation in *Ethnomusicology*, Volume XIX, Number 1, 1975, S. 141).

Zum Punkt vier: Hier protestiert Christian Ahrens zu Recht, ich hätte tatsächlich in meiner Besprechung Genauigkeit halber nicht von Wiederholungen der Thesen und Argumente Reinhardts sprechen müssen, sondern von einer Paraphrasierung der Fakten des Aufsatzes Reinhardts. „*Affedersiniz!*“ Aber allein auf den ersten 50 Seiten der Dissertation wird genau 28 Mal der Aufsatz Reinhardts zitiert, zu Rate geholt und als Quelle erwähnt. Die Dissertation umfaßt 187 Seiten, auf denen 57 Mal dieser Aufsatz zu Hilfe gerufen wird.

Zum Punkt fünf: Mein Hinweis auf Hoerburgers Publikation richtete sich auf die Art und Weise, wie eine Dissertation an einer namhaften deutschen Universität betreut wird und wie eine so wichtige Publikation bei der Anfertigung der Arbeit unberücksichtigt blieb, zumal Hoerburgers Buch nur drei Jahre vor Ahrens' Dissertation in

Deutschland erschienen und auch „zu ähnlichen Ergebnissen“ gekommen ist! Unentschuldigbar ist auch die Unkenntnis von der Publikation Laurence Pickens: *Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor* aus dem Jahre 1954, die folglich in der Dissertation nicht zu Worte kommt.

Und zum Punkt sechs: Die sogenannte „lasische“ Musik, die auch von Nicht-Lasen gespielt wird, gehört doch zum türkischen Raum! Oder?

Habib Hassan Touma

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

JOHANN AMON: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Tutzing: Hans Schneider 1977. 224 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 3.)

PETER ANDRASCHKE: Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1976. (VI), 94 S., 5 Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIV.)

Anonymous (15th-Century): *Quaestiones et Solutiones*. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. V, 34 S. (Colorado College Music Press. Critical Texts. Number Two.)

ERNST APFEL: Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und Historischen Musiktheorie. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1977. VII, 162 S.

ERNST APFEL: Entwurf eines Verzeichnisses aller Ostinato-Stücke zu Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik. Teil III: Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1977. XV, 360 S.

BORIS ASSAFJEW: Die musikalische Form als Prozeß. Hrsg. von Dieter LEHMANN und Eberhard LIPPOLD. Berlin: Verlag Neue Musik (1976). 412 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Inventionen und Sinfonien*. Hrsg. von Georg von DADELSEN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1972). VIII, 79 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Sechs Partiten*. Erster Teil der Klavierübung. BWV 825–830. Hrsg. von Richard Douglas JONES. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1976). V, 113 S.

ROBERT C. BACHMANN: *Große Interpreten im Gespräch*. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1976). 224 S., zahlr. Abb.

GÜNTHER BATEL: *Komponenten musikalischen Erlebens*. Eine experimentalpsychologische Untersuchung. Göttingen 1976. 201 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 7.) (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat Kassel.)

GISELA BEER: *Orgelbau Ibach, Barmen (1794–1904)*. Köln: Arno Volk-Verlag 1975. XI, 286 S., 6 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 107.)

WOLFGANG BOETTICHER: *Robert Schumanns Klavierwerke*. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I: Opus 1–6. Mit 43 Notenbeisp. und 15. Abb. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1976). 208 S., XV Taf. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 9.)

Brahms-Studien. Band 2. Im Auftrage der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V. Hrsg. von Helmut WIRTH. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1977. 94 S.

JOHANNES BRAHMS: *Klavierwerke Band II*. Hrsg. von Carl SEEMANN. Musikwissenschaftliche Revision von Kurt STEPHENSON. Frankfurt-London-New York: Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters (1976). (III), 106 S.

HEINZ BREMER: *Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570 bis 1700)*. Köln: Arno Volk Verlag 1976. X, 252 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 110.)

BERTRAND HARRIS BRONSON: *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1976. XLVI, 526, (4) S.

JOAN CHISELL: Brahms. London: Faber and Faber (1977). 104 S. (The Great Composers, ohne Bandzählung.)

Royal Collection. An historical album of music. Composed exclusively by Members of the Royal Family of Great Britain and Ireland. Edited and selected by Neil FAIRBAIRN and Clive UNGER-HAMILTON. Borough Green, Kent: Novello and Company (1977). 54 S.

Connaissance du Roussillon. 4/1976: Hommage a Pablo Casals pour le Centenaire de sa Naissance. (Paris:) Connaissance du Roussillon 1976. 158 S.

CARL DAHLHAUS: Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1977). 263 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 15.)

CLAUDE DEBUSSY: Esquisses de Pelléas et Mélisande (1893–1895). Publiées en facsimile avec une introduction par François LESURE. Geneve: Editions Minkoff 1977. 121 S. (Publications du Centre de Documentation. II.)

FRIEDHELM DÖHL: Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1976. 459 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 12.)

ERNST-JÜRGEN DREYER: Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1976. (VIII), 275, (2) S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 229.)

Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Günther WEISS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 286 S.

WERNER FUHR: Proletarische Musik in Deutschland 1928–1933. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1977. (VI), 296 S. (Göppinger Akademische Beiträge. Nr. 101.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Klavierwerke II bis IV. II: Zweite Sammlung von 1733. Hrsg. von Peter NORTHWAY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deut-

scher Verlag für Musik (1970). VIII, 96 S. III: Einzelne Suiten und Stücke. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). VIII, 85 S. IV: Einzelne Suiten und Stücke. Zweite Folge. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1977). VIII, 138 S.

FRITZ HENNENBERG: Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 245 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 8.)

HILDEGARD HERRMANN: Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1976. 301 S., 1 Taf. (Musikwissenschaftliche Schriften. 10.)

GEORGE R. HILL: A Thematic Catalog of the Instrumental Music of Florian Leopold Gassmann. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1976). XIX, 171 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 12.)

ENGELBERT HUMPERDINCK: Briefe und Tagebücher. II. Band (1881–1883). Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1976. 140 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 114.)

ARTHUR HUTCHINGS: Mozart. Teil I: Der Mensch. Teil II: Der Musiker. Baarn: Phonogram Int., B.V. 1976. Braunschweig: Georg Westermann Verlag (1976). 113 und 133 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 20. Band 1976. Hrsg. von Konrad AMELN und Christhard MAHRENHOLZ. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1976. XVI, 269 S.

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 8/1973 und 9/1974. Bratislava: Slovenské národné múzeum: 1974 und 1975. 118 und 120 S.

NEWELL JENKINS and BATHIA CHURGIN: Thematic Catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini. Orchestral and vocal Music. Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press 1976. (X), 315 S., 17 Abb., 1 Taf.

Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City 21–25 June 1971. Edited by Edward E. LOWINSKY. In collaboration with Bonnie J. BLACKBURN. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1976. XIX, 787 S., 44 Abb., 1 Taf., 3 Schallpl.

MELINDA KABA: Die Römische Orgel von Aquincum (3. Jahrhundert). Mit einem Beitrag von Ernő GEGUS: Spektralanalytische Untersuchung der Bestandteile der Orgel von Aquincum. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 144 S., LV Taf. (Musicologica Hungarica. Neue Folge. 6.)

ERHARD KARKOSCHKA: Neue Musik – Analyse. Herrenberg: Musikverlag Gotthard F. Döring (1976). 129 S., 25 Taf.

MACARIO SANTIAGO KASTNER: Antonio und Hernando de Cabezón. Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten. Tutzing: Hans Schneider 1977. 412 S.

WALTER KAUFMANN: Musical References in the Chinese Classics. Detroit: Information Coordinators Inc. 1976. 265 S. (Detroit Monographs in Musicology. 5.)

WALTER KOLNEDER: Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. Teile I bis V. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 1052 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 42–45.)

FRANZ KRAUTWURST: Konrad Paumann. Sonderdruck aus: Fränkische Lebensbilder, Band VII. Neustadt/Aisch 1977. Seite 33 bis 48. 1 Taf.

HARTMUT KRONES: Marcel Rubin. Wien: Verlag Elisabeth Lafite – Österreichischer Bundesverlag (1975). 108 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 22.)

FRANÇOIS LESURE: Catalogue de l'Oeuvre de Claude Debussy. Genève: Editions Minkoff 1977. 167 S. (Publications du Centre de Documentation Claude Debussy. III.)

WILHELM MATEJKA: Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissen-

schaft. Tutzing: Hans Schneider 1976. 128 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 5.)

KONRAD MAUTNER: Alte Lieder und Weisen aus dem Steyermärkischen Salzkammergute. Tutzing: Hans Schneider 1977. XXI, 412 S. (Unveränderter Nachdruck der Auflage 1919.)

Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo MILA. Torino: Giulio Einaudi editore (1977). XV, 653 S.

DEREK MELVILLE: Chopin. A biography, with a survey of books, editions and recordings. London: Clive Bingley (1977). 108 S. (The Concertgoer's Companions, ohne Bandzählung.)

HELGA DE LA MOTTE-HABER: Psychologie und Musiktheorie. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1976). 81 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

MARIA TERESA MURARO: Venezia e il Melodramma nel Seicento. Firenze: Leo S. Olshki Editore 1976. 400, XI S. (Studi di Musica Veneta. 5.)

HANS A. NEUNZIG: Brahms. Der Komponist des deutschen Bürgertums. Eine Biographie. Wien-München: Amalthea-Verlag (1976). 254 S., 14 Taf.

Oeuvres des Mercure. Edition et Transcription par Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1977. XLI, 118 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein. Edited by Edward H. CLINKSCALE and Claire BROOK. New York: Pendragon Press (1977). X, 301 S.

OSWALD VON WOLKENSTEIN: Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar von Francesco DELBONO. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977, 45 S., 7 Abb., (124) S. Faks. (Codices Selecti Phototypice Impressi. Volumen LIX.)

ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART: The Repertory of Tropes at Winchester.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1977. IX, 392 und VIII, 395 S.

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XII: Italian Sacred Music. Edited by Kurt von FISCHER and F. Alberto GALLO. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre (1976). XV, 210 S.

ALEC ROBERTSON: Bach. A biography, with a survey of books, editions and recordings. London: Clive Bingley (1977). 140 S. (The Concertgoer's Companions, ohne Bandzählung.)

Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Hrsg. von Wolfgang SANDNER. Mit Beiträgen von Hans-Jürgen FEURICH, Tibor KNEIF, Ulrich OLSHAUSEN, Wolfgang SANDNER. Mainz: B. Schott's Söhne (1977). 210 S. (zahlr. Abb.)

MARION SALEVIĆ: Die Vertonung der Psalmen Davids im 20. Jahrhundert. Studien im Deutschen Sprachbereich. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 286 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 87.)

FRANZ SCHUBERT: Lieder. Heft 1: Die schöne Müllerin op. 25. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag und München: G. Henle Verlag. (1977). 79 S.

FRANZ SCHUBERT: Lieder. Heft 3: Lieder nach Texten von Goethe op. 1-3, 5, 12, 14 und 19. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag und München: G. Henle Verlag (1977). 80 S.

ROBERT SCHUMANN: Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven. Nach den Autographen hrsg. von Robert MÜNSTER. Erstausgabe. München: G. Henle Verlag (1976). VII, 15 S.

LOUIS SPOHR: Neue Auswahl der Werke. Band V: Klarinettenkonzert IV e-moll 1828/29. Vorgelegt von Heinrich GEUSER. Partitur. Tutzing: Hans Schneider (1976). X, 130 S., 1 Taf.

BEATE REGINA SUCHLA: Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata. Göttingen 1976. 216 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.) (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat Kassel.)

KARINA TELLE: Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 125 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

STEFANIE TILTMANN-FUCHS: Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester. Studien zum Wort-Ton-Verhältnis. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. (VI), 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 86.)

FRANZ TRENNER: Die Skizzenbücher von Richard Strauss. Aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch. Tutzing: Hans Schneider 1977. VIII, 276 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 1.)

75 Jahre Universal Edition (1901-1976). Katalog zur Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Historischen Museum der Stadt Wien Dezember 1976/Jänner 1977. Hrsg. von Ernst HILMAR unter Mitarbeit von Otto BRUSATTI. Wien: Universal Edition (1976). 103 S.

KLAUS VELTEN: Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahms'scher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. (VI), 185 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 85.)

WERNER VOGEL: Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten. Zürich: Atlantis Verlag (1976). 367 S.

RICHARD WAGNER: The Ring of the Nibelung. German text with English translation by Andrew PORTEK. London: Faber & Faber (1977). XX, 329 S.

HUGO WOLF: Sämtliche Werke. Band 7/3: Nachgelassene Lieder für eine Singstimme und Klavier III. Vorgelegt von Hans JANCÍK. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1976. XII, 62 S.

Wörterbuch Musik - Dictionary of Terms in Music. Englisch-Deutsch/Deutsch-Englisch. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. 2. Auflage. München: Verlag Dokumentation 1977. XV, 493 S.

Mitteilungen

Oswald JONAS, am 10. Januar 1897 in Wien geboren, ist am 19. März 1978 in Riverside (Kalifornien) gestorben. Er war mit der deutschen Musikkultur besonders verbunden und brachte dies auch dadurch zum Ausdruck, daß er, 1938 zur Emigration gezwungen, nach Kriegsende als einer der ersten bereit war, sich erneut Österreich und Deutschland zuzuwenden. An zahlreichen Universitäten und Hochschulen dieser Länder hat er damals Gastvorträge gehalten. Die geistige Rückkehr in die Heimat war vorbereitet: ihm, dem Schüler und Nachfahren seines Lehrers Heinrich Schenker, für dessen Theorien er zeitlebens eingetreten ist, war die Musik der „Meister“ von Bach bis Brahms tief vertraut. Hierüber legen viele Aufsätze, vor allem seine Schrift *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks* (zuerst Wien 1934) sowie die gemeinsam mit Felix Salzer herausgegebene Zeitschrift *Der Dreiklang* (1937/38) Zeugnis ab. Wie vordem in Berlin und in Wien hat Jonas auch in den USA eine intensive Lehr- und Forschungstätigkeit entfaltet (1941–1964 an der Roosevelt University, Chicago, seit 1966 an der University of California, Riverside). Oswald Jonas war ein Idealist, wenn man als solchen den harmonischen Zusammenklang von Wissen, Bildung und Charakter versteht.

W. Gerstenberg

Ferner starben:

am 18. Januar 1978 Fritz PIERSIG im Alter von 78 Jahren,

am 24. April 1978 Hofrat Professor Dr. Wilhelm JERGER, Salzburg, im Alter von 75 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Eduard REESER, Utrecht (Bilthoven), am 23. Februar 1978 zum 70. Geburtstag.

Professor Dr. Wilhelm STAUDER, Frankfurt a. M., am 12. April 1978 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, am 25. April 1978 zum 65. Geburtstag.

Professor Dr. Andreas LIESS, Wien, am 16. Juni 1978 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Walter GRAF, Wien, am 20. Juni 1978 zum 75. Geburtstag.

Frau Professor Dr. Anna Amalie ABERT, Kiel, wurde durch den Bundespräsidenten das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen. Bei der Verleihung fanden durch Kultusminister Professor Dr. Werner Braun die besonderen Verdienste von Frau Professor Dr. Abert eingehende Würdigung.

Professor Dr. Walter WIORA, Tutzing, wurde von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, zum ordentlichen Mitglied gewählt.

Professor Dr. Heinz BECKER, Bochum, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Georg-August-Universität Göttingen erhalten.

Privatdozent Dr. Winfried PAPE, Aachen, hat zum Sommersemester 1978 einen Ruf auf die ordentliche Professur für Musikpädagogik am Institut Musikwissenschaft/Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen.

Dr. Arnfried EDLER, Kiel, hat sich am 15. Februar 1978 an der Christian-Albrechts-Universität Kiel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Der nordelbische Organist. Sozialstatus – Funktion – Werk.*

Dr. habil. Heinrich W. SCHWAB, Universität Kiel, erhielt für das Herbstsemester 1978 eine Einladung auf eine Gastprofessur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kopenhagen.

Professor Dr. Tibor KNEIF, Berlin, hielt im Februar 1978 auf Einladung des Goethe-Instituts in Holland an den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Amsterdam, Leiden, Utrecht und Groningen Vorträge über *Musikästhetische Probleme nach dem Scheitern des Adornoschen Materialbegriffs.*

Das *European Liszt Centre* veranstaltet vom 2. bis 7. Oktober 1978 in Eisenstadt das 2. Europäische Liszt-Symposium. Die wissenschaftliche Leitung hat Professor Dr. Serge GUT, Paris/Straßburg. Anmeldungen werden bis spätestens 15. August 1978 an das Sekretariat des ELC, Gartengasse 12, A-7000 Eisenstadt, erbeten.

Die Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik wird vom 13. bis 18. November 1978 ihre 3. Internationale Fachtagung in Trossingen abhalten.

Am 6. Mai 1978 wurde in der Stuttgarter Musikhochschule die Internationale Johann Nepomuk David-Gesellschaft gegründet, deren Ziel es sein wird, durch Aufführungen sowie wissenschaftliche Erforschung für das umfangreiche Werk des vor kurzem verstorbenen Komponisten einzutreten. — Die Witwe Davids beauftragte den jungen Musikwissenschaftler Bernhard A. KOHL mit der Verwaltung des künstlerischen Nachlasses. Bereits 1975 hatte Kohl das David-Archiv begründet. Besitzer von Manuskripten und Briefen Davids werden freundlichst gebeten, sie für die wissenschaftlich-biographische Forschung (auch in Form von Fotokopien) dem Archiv zur Verfügung zu stellen oder sich mit ihm in Verbindung zu setzen: J. N. David-Archiv, Postfach 1228, D-7802 Merzhausen.

Am 1. Juni 1978 begeht der Henry Litolff's Verlag, Frankfurt a.M., den 150. Jahrestag seiner Gründung.

Zur Vorbereitung einer Kritischen Gesamtausgabe der Werke von Jean-Baptiste Lully wurde ein Editorial Committee gebildet. Die Ausgabe soll im Verlag Broude Brothers Limited, New York, erscheinen. Interessenten, die an dieser Ausgabe mitzuwirken wünschen, wenden sich bitte an den Sekretär des Editorial Committee, Professor Carl Schmidt, Bryn Mawr College.

Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. 2. Vokalwerke.* (Mainz 1971.)

An index of titles and text incipits to this work has been compiled by Anna-Lena Holm of the Swedish RISM Committee. The index, comprising 53 pages in typescript, will not be published, but to aid users of the Hoboken *Verzeichnis* copies are available at Sw. kr. 30:- (postage included) from the Swedish Music History Archive, Strandvägen 82, S-115 27 Stockholm, Sweden. Please make cheques payable to the archive, or remit to the archive's postal giro account no. 15 88 59-9.

The Music Library Association (MLA) is pleased to announce the first awards of the three prizes established last year to recognize and encourage authors of reference and research tools in music. Categories of awards are: (1) the author of the best book-length bibliography of other research tool in music, (2) the author under 40 of the best article-length bibliography or article about music librarianship, and (3) the author of the best review of a book or score appearing in *Notes: The Journal of the Music Library Association*. MLA has sent a cash award and a letter of commendation to the winners who were announced at its meeting in Boston, February 27–March 4, 1978. They are (1) E. Ruth Anderson for her *Contemporary American Composers: A Biographical Dictionary* (Boston: G. K. Hall, 1976) and (2) Richard D. Claypool for his *Archival Collections of the Moravian Music Foundation and Some Notes on the Philharmonic Society of Bethlehem* published in *Fontes Artis Musicae*, review of the International Association of Music Libraries, 23 (October, 1976), 177–190. No award was made in category 3. The advisory panel of judges was composed of Vincent Duckles, Music Library, University of California at Berkeley; Donald Krummel, University of Illinois Graduate Library School; and Donald Thompson, Department of Music, University of Puerto Rico, chairman.

Nominations from editors of journals and other interested persons for works published in 1977 in any of the three categories should be submitted by September 30, 1978 to: Professor Donald P. Thompson, Departamento de Música, Universidad de Puerto Rico, Rio Piedras, Puerto Rico 99031.

Hinweise der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung:

Für die Endredaktion eines neuen Mitgliederverzeichnisses bittet die Geschäftsstelle dringend um sofortige Meldung von Adreßänderungen.

Die Geschäftsstelle erinnert außerdem daran, daß am 1. August Anmeldeschluß für die Jahrestagung 1978 in Hamburg ist.