

Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption¹

von Martin Zenck, Berlin

Daß Musiksoziologie aus der Mode gekommen ist, ist keine Frage der Mode. Ihr Substanzverlust hängt vielmehr damit zusammen, wie sie selbst als Disziplin betrieben wurde. Als Gründe dafür sind der dogmatische Anspruch und die Form der Ideologiekritik zu nennen. Beides verhinderte einen theoretischen Ansatz, der sich selbst als interessengebunden und damit als undogmatisch zu erkennen gibt², und eine Konzeption, die in ständiger Wechselwirkung mit dem historisch-pragmatischen Bereich der Musikgeschichte und dem gegenwärtigen Musikleben steht. Es ist also nur eine logische Konsequenz der so praktizierten Musiksoziologie, daß in ihren Veröffentlichungen die Anzahl der theoretischen Konzepte die der Versuche der Anwendungen überwiegt. Die Historie, die gesellschaftlichen Einrichtungen des Musiklebens, die Werke und die Gattungen sind lediglich Schauplatz der Theorie, nicht aber dieser immanent. Resultat ist eine Trennung von Wirklichkeit und Wissenschaft, die in einer Gesellschaftslehre besonders prekär wird, die vorgibt, sich auf die Menschen, deren ästhetisch-soziale Bedürfnisse und Beziehungen einzulassen. Diese sind nicht mehr als Objekte und Belege der Theorie. Als letzter Grund, der zum Substanzverlust der Musiksoziologie führte und der zugleich den Gegenstand meines Vortrages bildet, ist die unausgeführte oder einseitig behandelte Problematik der musikalischen Rezeption zu nennen. Sie ist längst in der Literaturwissenschaft, Hermeneutik und Geschichtswissenschaft thematisch³ und es wird höchste Zeit, sie ohne blinde Übertragung zum Gegenstand der Musiksoziologie zu machen.

Zunächst ist kurz zu untersuchen, auf welche Weise „Rezeption“ in der bisherigen Musiksoziologie verstanden wurde, um daraus dann einen neuen rezeptionssoziologischen Ansatz zu gewinnen. Versteht man unter Rezeption zunächst einmal jede Form des Wahrnehmens und Aufnehmens, so ist es eine zentrale Aufgabe der Rezeptionsforschung, die Relation näher zu bestimmen, die zwischen dem Wahrnehmen und dem Wahrgenommenen herrscht. Mit der Betonung der Beziehung zwischen beiden ist zugleich die Lösung des Problems abgewehrt, die jeweils isoliert in einer der beiden Instanzen den Umfang und die Bedeutung des Wahrzunehmenden festsetzt.

¹ Vortrag, den der Verfasser auf Einladung der Pädagogischen Hochschule Rheinland in Aachen, der Gesamthochschule in Kassel und der Universität Bayreuth gehalten hat. Seine Thematik steht im theoretischen Zusammenhang des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen Habilitationsprojekts „*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der ‚Klassik‘*“.

² Vgl. K. Boehmer, *Adorno, Musik, Gesellschaft*, in: *Texte zur Musiksoziologie*, hrsg. von T. Kneif, Köln 1975, S. 237.

³ Vgl. die Reader über Rezeptionsforschung von R. Warning (*Rezeptionsästhetik*, München 1975) und P. U. Hohendahl (*Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt am Main 1974).

Die Behauptung, es werde nur das aufgenommen, was der Rezipient in den Gegenstand hineinlegt, ist ebenso falsch wie diejenige, daß der Hörer passiv nur das nachvollzieht, was der ästhetische Gegenstand ihm diktiert. Es kommt also darauf an, in der Relation zwischen Hörer, Hören und ästhetischem Gegenstand keine der Seiten zu isolieren und zu behaupten, es sei jeweils nur eine, die für die definitive Sinnggebung des Wahrgenommenen verantwortlich ist. Vielmehr liegt ein Schritt zur Differenzierung in der Feststellung, daß erstens jede Seite eine relative Eigenständigkeit für die Ausbildung des zu verstehenden Sinns besitzt, daß zweitens die definitive Sinnggebung aus der Wechselwirkung aller drei Seiten resultiert und daß drittens die endgültige Sinnsetzung historisch veränderbar ist, ohne ihren Objektivitätsanspruch zu verlieren.

- Von dieser Vorüberlegung her ist es möglich, den Rezeptionsbegriff der verschiedenen musiksoziologischen Richtungen darzustellen, zu kritisieren und ihn für den rezeptionssoziologischen Ansatz fruchtbar zu machen. Es ist ein Merkmal der drei wichtigsten musiksoziologischen Konzeptionen, daß sie die Beziehung zwischen Hörer, Hören und zu Hörendem jeweils in verschiedener Weise verkürzen und dadurch sowohl die Eigenständigkeit des rezeptiven Anteils jeder der Seiten als auch ihre wechselseitige Bezogenheit unterschlagen.

1. Die empirische Soziologie der Kölner Schule⁴ akzentuiert einseitig die Bedeutung des Hörers und trennt von ihm den Prozeß des Hörens und den wahrgenommenen Gegenstand. Die statistischen, etwa auf dem Polaritätsprofil beruhenden Erhebungen über die Beurteilung von Musik sagen mehr über die sozialpsychologische Disposition der befragten Personen aus als über die Musik. Der wahrgenommene Gegenstand wie die Entwicklung seiner Aneignung durch das Hören bleiben dem Rezipierenden gegenüber abstrakt und zufällig. Aus der Befragung und Analyse ergibt sich ein Bild, das eher den Wunsch der Personen nach Zugehörigkeit zu Wertvorstellungen einer Gruppennorm ausdrückt, als daß die festzustellenden Vorurteilsbildungen in Korrespondenz zu Wahrnehmungs- und Urteilsstrukturen der Musik gesetzt wären.

2. Die dialektische Soziologie der „Frankfurter Schule“ isoliert zwar nicht wie die empirische Richtung den Hörer vom Hören und dem zu Hörenden, sucht aber das Problem der Beziehung zwischen diesen drei Seiten dadurch zu lösen, daß sie die Rezeption vollständig in den rezipierten Gegenstand verlegt. Die eine Folge ist dann eine Spaltung des gehörten Werks in seinen Kunstcharakter und in seine einkomponierten Wahrnehmungsmöglichkeiten, zu denen vom Hörer her eine konkrete Verbindung hergestellt werden kann, die andere Folge ist aber diejenige, daß das Hören nicht nur als zeitlich sekundär, sondern auch für die Sinnggebung als zweitrangig betrachtet wird. Der Hörer realisiert also nur den intendierten Sinn, ohne

⁴ Vgl. exemplarisch für die zahlreichen Arbeiten A. Silbermanns, *Theoretische Stützpunkte der Musiksoziologie*, in: *Musikhören*, hrsg. von B. Dopheide, Darmstadt 1975, S. 397 ff. (= Wege der Forschung, Band CCCCXXIX, Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

ihn auch von sich aus selbständig zu prägen. Es wird, thesenhaft formuliert, eindeutig nach Maßgabe des Werks gehört. Publikumsreaktionen, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte bleiben dem Werk gegenüber äußerlich⁵.

3.: Die informations- und kommunikationstheoretisch begründete Soziologie der Wahrnehmung⁶ reduziert die Rezeption auf ihre Mittlerfunktion zwischen Hörer und Werk, ohne die rezeptiven Anteile im Werk zu erkennen und diese vom Kunstcharakter und der Logik des Gemachtseins zu unterscheiden. Die gedachte Auflösung des Werks in den Akt des Rezipierens ist deswegen einer Korrektur bedürftig, weil das Werk jeweils mehr ist als die Summe seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten. Die Weise des Machens von Musik stimmt mit der Logik der Wahrnehmung des Gemachten nicht überein. Arnold Schönbergs Bemerkung etwa, daß es darauf ankäme zu erkennen, was ein Werk ist und nicht, wie es gemacht sei⁷, hebt diesen Unterschied in mißverständlicher Weise hervor, indem er den Anteil des Komponisten am produzierten Werk verkleinert und die für den Kompositionsprozeß bestimmende Verfahrensweise als unerheblich erklärt, statt auf einer, wenn auch widersprüchlichen Vermittlung zwischen der Logik des Produziertseins und dem Formverständnis wie im ersten Satz seines dritten Streichquartetts zu bestehen. In keinem Fall ist das Werk in den Akt des Rezipierens auflösbar, wie es das Schönberg-Zitat nahelegt. Dies wird erst möglich, wenn das Wahrnehmbare im Hinblick auf das Nicht-Wahrnehmbare, und das heißt, im Hinblick auf die Weise des Hervorbringens bestimmt ist.

Vereinfacht gesprochen, versuchen also die drei genannten musiksoziologischen Richtungen das Problem der Rezeption dadurch zu lösen, daß sie diese entweder auf einen Teilaspekt reduzieren oder die Teilmomente der Rezeption in einer Instanz aufheben. In der ersten Konzeption ist die Verbindung zwischen Hörer–Hören–Werk durchschnitten, die zweite löst die Rezeption im ästhetischen Gegenstand auf, die dritte, umgekehrt, hebt den ästhetischen Gegenstand im Akt des Rezipierens auf. Aus dieser Darstellung und Kritik der verschiedenen Ansätze ergibt sich die Forderung, sowohl die Bestandteile der Rezeption, als auch das Wahrnehmen dem Komponieren von Musik zu vermitteln.

I: *Der rezeptionssoziologische Ansatz*

Der Begriff Rezeption enthält gemäß dem lateinischen *recipere* die Bedeutungsebenen von „Aufnehmen“ (Wieder-Aufnehmen), „Einnehmen“ und „Übernehmen“. Entsprechend der Unterscheidung zwischen dem subjektiven Bereich des Rezipierenden und dem objekthaften des Rezipierten drückt sich in den Bedeutungs-

⁵ Th. W. Adorno spricht zwar davon, daß die Wirkungsgeschichte eines Werks der Entfaltung seiner Wahrheit diene (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 262ff. und S. 289), konzipiert aber die mögliche Übereinstimmung zwischen dem je geschichtlichen Verstehen und dem Werk einseitig von der Intention des ästhetischen Gegenstands her.

⁶ Vgl. neben den Arbeiten von M. Bense und A. Moles die Ausführungen von G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, München 1977, S. 14.

⁷ Vgl. A. Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 178f.

schichten von *recipere* ein verschiedenes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt aus. Das Aufnehmen ist passiv-neutral; es läßt den Einfluß des zu Hörenden gewähren und setzt beim Hören eine Disposition zur Empfänglichkeit und Sensibilität voraus⁸. Das Einnehmen drückt dagegen bereits eine aktivere Beziehung zum ästhetischen Gegenstand aus. Er wird mehr aus seiner Selbständigkeit herausgelöst und von den Projektionen des Hörers besetzt. Das Übernehmen schließlich steigert das Annehmen des Gehörten bis zur Vereinnahmung. Der Hörer oder Komponist eignet sich im Grenzfall den ästhetischen Gegenstand restlos an und setzt sich an seine Stelle. Diese letzte Bedeutung von Rezeption kommt etwa in der Formulierung zum Ausdruck, Beethoven habe in dem *Arioso dolente* seiner Sonate op. 110 die Thematik aus der Alt-Arie „*Es ist vollbracht*“ aus der Bachschen *Johannes-Passion* übernommen⁹. Beethoven hat sich die Vorlage soweit zu eigen gemacht, daß sie in ihrem Verweischarakter kaum mehr erkennbar ist. In dieser vollkommenen Verschmelzung des Übernommenen mit dem neuen musikalischen Kontext ist zugleich die Grenze zwischen Rezeption und Produktion, der Aneignung von Musik und dem Komponieren von Musik angesprochen. So sinnvoll also in einem ersten Schritt die Unterscheidung zwischen beiden ist, so fließend werden die Grenzen zwischen ihnen, wenn sie differenzierter aufeinander bezogen sind. Die engere Verbindung zwischen Hören und Komponieren, die sich aus der dritten Bedeutung von *recipere* herleiten läßt, hat darüber hinaus einen ästhetischen und historisch-soziologischen Aspekt. Dieser hängt mit dem gesellschaftlichen Verständnis des Komponierten zusammen, d. h., ob es in seiner Machart und Mechanik allgemein eingesehen werden kann oder ob sie verborgen werden. Wenn Johann Sebastian Bach in seiner Vorrede zu den zwei- und dreistimmigen Inventionen schreibt, daß man beim Spielen dieser Handstücke auch selbst gute Inventiones bekommen und diese auch durchführen solle, so formuliert er damit die für das 18. Jahrhundert verbindliche Überzeugung, daß das Erfinden von Musik auf der Nachahmung bereits abgeschlossener Kompositionen beruhe. Im Kapitel *Von der Erfindung* führt Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Kapellmeister* von 1739 aus, wie der Komponist Einfälle bekommt und diese in eine Kunstform bringt. Der Einfall eines Themas für ein bestimmtes Stück mit festgelegtem Charakter läßt sich zwar nicht gewaltsam herbeiführen, aber doch durch das Anhören oder Spielen von Melodien anderer Komponisten lenken. Ist die Erfindung der Melodie geglückt und sie geschickt eingerichtet, so folgt ihre Ausarbeitung nach den Gesetzen der Rhetorik, auf die Mattheson sich ausdrücklich bezieht¹⁰.

Es ist also für die Musikanschauung des 18. Jahrhunderts die Auffassung als zentral festzuhalten, daß das Komponieren bei entsprechendem Fleiß ein für jedermann

⁸ Vgl. G. Buhr, *Textpoetik und Rezeptionspoetik*, Habilitationsschrift Freiburg 1976, S. 67 (mschr.).

⁹ Ich lasse hier offen, ob es sich um einen Topos oder um ein Zitat handelt. Beethoven konnte nach 1815 durch Friedrich Zelter oder Georg Pölchau Kenntnis von der *Passion* Bachs gehabt haben.

¹⁰ Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, S. 122.

Einsehbares, Erlernbares und Machbares sei aufgrund der engen Beziehung zwischen Hören, Spielen und Erfinden von Musik. Rezeption und Produktion sind hier also konstitutiv aufeinander bezogen. Die komponierte Musik und die korrespondierende Kompositionslehre verdecken nicht die Art der Konstruktion, sondern diese wird in ihrem Arbeitsprozeß transparent gemacht und kann daher nicht wie im 19. Jahrhundert zu einer von der Realität abgespaltenen Ideologieförmigkeit werden.

Es liegt ein scharfer Schnitt zwischen der Musikauffassung des 18. und 19. Jahrhunderts, der durch die veränderte Beziehung zwischen Komponieren, Hören und Spielen hervorgerufen wurde. Die im mehrfachen Sinn verstandene Autonomisierung der Kunst hat eine tiefe Kluft zwischen dem Publikum und dem Werk aufgerissen. Die Emanzipation der Musik aus ihrer institutionellen Funktionsgebundenheit führte erstens zu einer Distanz der produzierten Musik gegenüber der Rezeptionssphäre. Der von Ferdinand Hand 1837 formulierte Anspruch des Autonomie, daß die musikalische „*Form für das Geistige nur eine freie seyn kann, insofern das Schöne um seiner selbst willen da ist und keinem fremden Zwecke dient*“¹¹, setzt so hohe Maßstäbe, daß die von Karl Philipp Moritz¹² noch 1794 geforderte Vermittlung von Kunstgenuß und Kunstschaffen außer Kraft gesetzt ist. Die Zwecklosigkeit und absolute Selbstgeltung des Hervorzubringenden überfordert die Möglichkeiten des Musikliebhabers, der sich von der praktischen Anwendung in der Komposition tiefere Einsichten in die Musik erhofft hatte. Neben diesem dysfunktionalen Aspekt der Autonomie zeichnet sich die Verselbständigung der musikalischen Zweckbestimmung gegenüber sozialästhetischen Bedürfnissen zweitens an der Herauslösung der Kompositionen aus der Gattungsnorm ab. Sie sind nicht wie im 18. Jahrhundert die jeweilige Gattung repräsentierenden Exemplare, sondern jeweils so formbildend und formerschöpfend, daß sie für den Hörer nicht mehr auf der Folie von Gattungsansprüchen und Gattungskonventionen aufgenommen werden können. Die anthropologische Implikation der Gattungstheorie Kants, nach der die Autonomie menschlicher Entscheidungen zugunsten eines allgemeinen moralischen Gesetzes die Voraussetzung für die Verwirklichung des Menschen als Gattungswesen darstellt, ist hier in das Gegenteil verkehrt: Die musikalische Gattungsnorm ist Voraussetzung für die Autonomisierung des einzelnen Kunstwerks, das im Extremfall jegliche Gattungsgeschichte auflöst. Auf sie kann das einzelne Werk nicht wie im 18. Jahrhundert verstehend bezogen werden. Die Diskrepanz zwischen Kreation und Rezeption äußert sich drittens in der Bestimmung der autonomen Musik als absoluter. Die Loslösung der Musik von ihrer unmittelbaren Sprachgebundenheit führt in der absoluten Instrumentalmusik zu einer internationalisierten Sprachähnlichkeit, deren Verständnis von der Bildungöffentlichkeit kaum nachvollzogen werden konnte. (Erinnert sei nur an die zahlreichen, gemäßigt modernen Streichquartette Ignaz

¹¹ F. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Leipzig 1837, S. 149.

¹² Vgl. K. Ph. Moritz, *Die Neue Cecilia*, Stuttgart 1962, S. 32 (= Faksimiledruck der Originalausgabe von 1794, mit einem Nachwort von H. J. Schrimpf).

Pleyels, die, wie Ludwig Finscher¹³ gezeigt hat, die Funktion hatten, das schwierige Verständnis der Quartette Haydns und Mozarts zu ermöglichen.) Mit der autonomen, als selbständig verstandenen Instrumentalmusik hängt viertens die Ungegenständlichkeit der reinen Instrumentalmusik in der frühromantischen Ästhetik bei Ludwig Tieck¹⁴ und E.T.A. Hoffmann¹⁵ eng zusammen. Autonomie schließt hier die Entfernung vom Gegenständlichen und Plastischen und die Annäherung an eine poetisch entgrenzte Gegenwelt ein.

Diese vier Bestimmungsmomente der Autonomisierung der Musik zwischen dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert spiegeln sich schließlich im Verhältnis von Handwerkslehre und Ästhetik. Waren die praktischen Kompositionslehren und Vortragslehren im 18. Jahrhundert immer auch zugleich Bedeutungslehren, so verselbständigen sich diese im 19. Jahrhundert zur philosophischen Ästhetik, die mit ihren Prinzipien des Schönen, „In-sich-Ruhenden“ und Klassischen von oben den Gegenstands- und Materialbereich der Musik überzieht, während die Handwerkslehre immer mehr poetisierende und spekulative Züge annimmt, bis die Grenzen zur philosophischen Ästhetik fließend werden. Deutlich wird dies etwa am Widerspruch zwischen einem einsehbaren, am konkret-materialen Bereich der Musik oder Literatur orientierten Struktur-¹⁶ und Konstruktionsbegriff¹⁷ einerseits und der irrationalen Theorie des Einfalls und der mystifizierenden Verunendlichung des Formbegriffs¹⁸ andererseits, wodurch rückwirkend die analytischen Kategorien ihre theoretische Verbindlichkeit einbüßen. Die uneingeschränkte und absolute Selbstgeltung des Kunstwerks und das Ideal einer die Mechanik verbergenden inneren Form haben eine materiallose und übergeistige Ästhetik entstehen lassen. Das Produzieren von Musik wurde zu einem Einmaligen, Unwiederholbaren, das die Auffassung vom Komponieren im 18. Jahrhundert ausschloß, die sich am Nachahmen durchs Spielen und Hören orientierte. Produktion und Rezeption wurden voneinander getrennt.

Diese Situation änderte sich radikal in der Musik nach 1950, in der etwa bei Pierre Boulez fast in Anlehnung an die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts das Handwerk, der Prozeß des Machens wieder durchsichtig und damit auch wieder imitationsfähig wurde. Im Zentrum der Kompositionslehren von Boulez' *Musikdenken heute* von 1963 und Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur*

¹³ Vgl. L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974, S. 273 ff.

¹⁴ Vgl. L. Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden*, in: *Novellen*, München o.J., S. 85.

¹⁵ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in: *Fantasiestücke und andere Erzählungen*, Band 1, Frankfurt am Main 1967, S. 37.

¹⁶ E. T. A. Hoffmann, ebda., S. 43 und S. 53.

¹⁷ Vgl. Fr. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966, S. 277 und S. 283 (= repr. Nachdruck der Ausgabe von 1859).

¹⁸ Vgl. etwa die Formulierung: „In der Invention expandiert oder ergießt sich das Genie in das Besondere; in der Form nimmt es das Besondere zurück in das Unendliche“ (Fr. W. J. Schelling, ebda., S. 105).

Composition von 1782 steht die „Erfindung“¹⁹, die von der Seite eines erlernbaren Handwerks und einer durch das musikalische Denken²⁰ lenkbaren Phantasietätigkeit bestimmt wird. In das Handwerk ist bei Boulez über das Studium der Satzlehre (Syntax und Grammatik) hinaus eine „aktiv analytische Methode“²¹ einbezogen, die aus der Erkenntnis kompositorischer Probleme und Lösungen Konsequenzen für das eigene Komponieren zieht. Damit ist der die Produktivität stimulierende Charakter der Analyse hervorgehoben. Durch sie werden kompositorische Sackgassen (unangemessene Übertragung und Anwendung von Techniken, die einem verschiedenen strukturierten Problemkontext entstammen) vermieden und die Erfindung die ein ganzes Stück tragen soll, präzisiert, so daß hier eine Verbindungslinie zur romantischen Imaginationslehre gezogen ist. Mit exakter Phantasie geschlagen zu sein ist kein Schicksal des Genies, sondern einem Prozeß unterworfen, der durch die Reflexion auf die Technik und ihrer schöpferischen Anwendung ausgelöst wird, wobei allerdings, wie Boulez betont, die „Erfindung“ selbst nicht der rationalen Verfügbarkeit durch das reflektierte Handwerk untersteht²². Boulez betreibt somit weder eine Pseudomorphose der Kunst an die Wissenschaft noch überantwortet er die „Erfindung“ dem Spontaneitätskult der neuen Innerlichkeit, sondern bestimmt, wie die „Erfindung“ durch Handwerk und Wissenschaft einerseits initiiert und präzisiert wird, und inwieweit sie sich andererseits einer Einbildungskraft verdankt, die sich durch Analyse, Kritik und Selbstkritik zwar fördern, aber nicht erlernen läßt²³. Dennoch ist der Schritt von der reflektierten Technik zur unverfügbaren Imagination nicht so weit, wie es der Hinweis auf Talent und Anlage vermuten läßt. Die von Boulez analysierten Ausschnitte von Werken Weberns, Bergs und Schönbergs und eigener Kompositionen liegen auf einer Ebene mit später komponierten Werken: „*Poésie pour pouvoir*“ wurde theoretisch erfunden, noch bevor es komponiert wurde²⁴. Die produktive, in ihrer Qualität bereits entscheidend durch die Phantasietätigkeit geprägte Analyse ist ein der Komposition vermitteltes Stadium.

Ohne die Unterschiede in der Zweckbestimmung der Musik bei Boulez und Heinrich Christoph Koch übersehen zu wollen, gibt es zwischen beiden Kompositionslehren Übereinstimmungen, die die Einschränkung des Genies als einzig entscheidender Instanz für das Entstehen einer Komposition und die daraus resultierende Erlernbarkeit des Erfindens betreffen. Koch wendet sich gleich Boulez gegen die Auffassung, daß das musikalische Denken und die von ihm abstrahierten

¹⁹ P. Boulez, *Musikdenken heute* (1), in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hrsg. von E. Thomas, Mainz 1963, S. 122 und H. Ch. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1787, Band II, S. 76ff. (= repr. Nachdruck Hildesheim 1969).

²⁰ *Musikdenken*, S. 24 und *Versuch II*, S. 71.

²¹ *Musikdenken*, S. 15.

²² Vgl. P. Boulez, *Disziplin und Kommunikation*, in: *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von J. Häusler, Frankfurt am Main 1972, S. 210.

²³ Ebda.

²⁴ Vgl. den Hinweis von J. Häusler in: Boulez, *Werkstatt-Texte*, S. 7.

Regeln die Phantasie austrockne und lähme²⁵, sondern erhebt es zur entscheidenden Voraussetzung seiner musikalischen Erfindungslehre:

„Es kommt bey der Erfindung der Tonstücke nächst der Kenntniß des mechanischen Theils der Composition hauptsächlich auf drey Stücke an; 1) auf die Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, und zugleich auf das damit verbundene Gefühl, ob die erfundenen Theile an sich selbst schön sind, und in der Verbindung unter einander ein schönes Ganzes ausmachen, durch welche die vorgesezte Absicht erreicht wird; oder mit einem Worte auf Genie und Geschmack; 2) auf den besonderen Seelenzustand, in welchem sich der Tonsetzer befinden muß, wenn er ein Tonstück erfinden will; und 3) auf die erlangte Fertigkeit melodisch und harmonisch zu denken“²⁶.

Die drei hier genannten Forderungen beziehen sich auf die „Entstehungsart der Tonstücke“, d. h. auf die Anlage des Ganzen, in dem die Hauptideen, ihre Verbindungsfähigkeit und harmonische Einfärbung als Entwurf in der Vorstellung des Komponisten präsent sein müssen. Das Erfinden der Hauptideen („Melodien“) ist durch das Studium und Nachahmen von vollkommenen Melodien erlernbar, bis sie schließlich selbst „erdacht“²⁷ werden können. Zugrunde liegen der Erfindungslehre die Regeln der Periodologie, die im Sinne einer Syntaxlehre festsetzt, was richtig und falsch ist, wobei die Abweichungen und Differenzierungen das größere Interesse beanspruchen, weil sich die Norm von selbst versteht. Unproblematisch an den drei von Koch gestellten Bedingungen sind die Punkte eins und drei, weil sie sich durch das Durchdenken der Möglichkeiten und durch das übende Imitieren von Mustern aneignen lassen. Es ist nun erstaunlich, daß Koch den „dunklen“ Bereich der zum Einfall nötigen Begeisterung („besonderer Seelenzustand“) einer sich bis an die Grenzen der Vernunft aufklärenden Erfindungslehre unterwirft. Der Enthusiasmus des Genies wird nicht mystifiziert, sondern die Frage, wie die schönen Melodien in der Seele des Tonsetzers entstehen²⁸, wird planvoll beantwortet. Zunächst scheint Koch vor der Antwort zurückzuschrecken, indem er darauf hinweist, daß dies Gebiet eigentlich der Poetik und Ästhetik angehöre²⁹ (ein ähnlicher Zwiespalt findet sich bei Boulez, der entgegen seinen Versprechungen auf die Handwerkslehre im *Musikdenken heute* nie eine ausgeführte Ästhetik hat folgen lassen), entschließt sich aber dann doch, in die letzte Begründungsinstanz für das Entstehen einer Komposition vorzudringen. Entsprechend der platonischen Enthusiasmuslehre spricht Koch vom Überfluß der Ideen, die im Zustand der Begeisterung ohne Mühe und Arbeit kommen, „als wenn sie von einer höheren Kraft eingegeben würden“³⁰. Danach stellt sich das Problem, wie derjenige, der den mechanischen Teil der Tonkunst beherrscht, in diesen Zustand gelange. Der *Versuch einer Anleitung zur Composition* gibt vier Hinweise, die den ekstatisch scheinenden Augenblick der Eingebung, abgesehen von seinem Kairos, erreichbar machen lassen: erstens die Lektüre von Belletristik mit

²⁵ *Versuch III*, S. 11 und *Musikdenken*, S. 122.

²⁶ *Versuch II*, S. 70.

²⁷ *Versuch II*, S. 71.

²⁸ *Versuch II*, S. 94.

²⁹ Ebda.

³⁰ *Versuch II*, S. 95.

solchen Stellen, die solche Empfindungen enthalten, die man auszudrücken wünscht³¹; zweitens das „wiederholte Singen oder Spielen solcher Sätze aus den Werken guter Componisten, die eben dieselbe Empfindung zum Gegenstande haben, in die man sich zu versetzen wünscht“³²; drittens Nachahmung einer jeden besonderen Verbindungsart mehrerer melodischer Teile, um sein Erfindungsvermögen anzuregen³³; viertens Restriktion des Einfalls, der im Idealzustand eine Vorstellung vom ganzen Satz enthalten soll, auf die Erfindung von einfachen Melodien, bis durch die Übung im Erfinden von zusammengesetzten und mehrstimmigen Melodien ein Entwurf der ganzen Komposition in der Vorstellung möglich ist³⁴.

Die Aufklärung der Art und Weise, wie ein Werk gemacht ist, wird also zur Quelle der Erfindung. Sie ist nichts Numinoses wie in der romantischen Musikanschauung, sondern resultiert aus der Anregung, die durch das Rezipieren von Musik gewonnen wird. Kochs und Boulez' Kompositionslehren sind programmatische Erklärungen darüber, wie sich aus dem bereits Komponierten Kriterien für die Erfindung und Ausarbeitung neuer Kompositionen ableiten lassen. Die Rezeption von Musik, ihre analytische Durchdringung eingeschlossen, ist bereits eine Form der Produktivität. Daß die Idee der „Erfindung“ bei Koch und Boulez im Zentrum der Überlegung steht, erklärt sich aus ihrer Stellung zwischen der Analyse als einer produktiven Rezeptionsform und der Komposition als einem Akt rezeptiver Produktivität.

Stellt Hans Robert Jauß für die Poetiken der Literaturgeschichte fest, daß sie nur Produktions- und Darstellungsästhetiken sind und den rezeptionsästhetischen Aspekt (den Anteil der Publikumserwartungen an der literarischen Produktion) vernachlässigen³⁵, so trifft diese Behauptung auf die mit den Poetiken vergleichbaren Kompositions- und Vortragslehren etwa des 18. Jahrhunderts nur eingeschränkt zu. Diese enthalten zum einen die Reflexion auf die Zweckbestimmung und Wirkung der Musik (Erregung schöner und guter Empfindungen) und Ausführungen darüber, wie diese Intentionen musiksprachlich zu realisieren seien. Die Intentionen artikulieren sich in Regeln, die als ästhetische Normen vom Publikum mitbestimmt wurden. Die Einheit von intendierter Wirkung und sprachlicher Realisierung³⁶ ist also noch im Bereich der Kompositionslehre ein Produkt von kompositorischer Praxis, ästhetischer Reflexion und allgemeinem Geschmack. Zum anderen ist die von Jauß beklagte Trennung zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik dadurch gemildert, daß die musikalischen Vortragslehren Darstellungsästhetiken eigenen Charakters sind, die von der

³¹ Ebda.

³² *Versuch II*, S. 95/96.

³³ *Versuch III*, S. 10.

³⁴ *Versuch II*, S. 55.

³⁵ Vgl. H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 127.

³⁶ Vgl. die Diskussion über H. Dieckmanns Abhandlung *Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich*, in: *Immanente Ästhetik und Ästhetische Reflexion*, hrsg. von W. Iser, München 1966, S. 399 ff. (= Poetik und Hermeneutik, Band II.)

Darstellungsebene der Ausführung und Ausarbeitung der musikalischen und dichterischen Gedanken in den Kompositionslehren und literarischen Poetiken zu unterscheiden sind. Durch diesen Bereich der für die Musikpraxis notwendigen Reproduktionslehre, die eine wirksame Vermittlungsinstanz zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption darstellt, wird die für die Literaturpraxis charakteristische Distanz zwischen Autor und Publikum geringer, weil die aufführungspraktischen Regeln der Interpretationslehren dem Publikum vertrauter sind als die Kompositionslehren und Poetiken, die fast ausschließlich für den Autor Geltung besitzen. Die Vortragslehren (Klavierschulen und Gesangsschulen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) sind ein entscheidendes Vermittlungsglied zwischen dem Darstellungsbereich der Kompositionslehre und dem Publikumsgeschmack, wodurch im Unterschied zur Literaturpraxis, in der die Deklamationslehren³⁷ einen geringeren Öffentlichkeitswert für sich beanspruchen können, eine enge Verbindung zwischen Produktion und Rezeption gegeben ist. Es dürfte deswegen keine Übertreibung sein zu behaupten, daß die aktuelle Präsenz eines klassischen Musikrepertoirs mit der Tradition der durch die Reproduktionslehren kodifizierten Aufführungspraxis zusammenhängt, eine Präsenz, die, wenn man die Rezeption Goethes mit der Beethovens heute vergleicht, in der Literaturpraxis nicht vorzufinden ist.

Neben dieser für den rezeptionssoziologischen Ansatz zentralen Vermittlung zwischen Aufführen, Analysieren, Hören, Spielen und Komponieren – einer Vermittlung, die durch die je historisch-gesellschaftliche Auffassung des Musikbegriffs bestimmt wird – ist ein weiterer Aspekt dieses Ansatzes auszuführen, der sich auf das gesellschaftliche Interesse der Rezeption, auf ihre Funktion im Erzeugen von Erwartungshaltungen bezieht.

Das Aufnehmen von Musik, sei es das des Einzelhörers, des Kritikers und Rezensenten, des Komponisten und eines hypothetisch verallgemeinerbaren Publikums, vollzieht sich nicht, wie es die Ideologie der warenmäßig verpackten Produkte der Kulturindustrie vortäuscht, in naiver Unmittelbarkeit, sondern ist von teilweise faktisch schwer nachweisbaren Vorgegebenheiten geprägt. Es klingt wie eine Trivialität, daß es keine reine und voraussetzungslose Beziehung zwischen Hörer und ästhetischem Gegenstand gäbe, aber im Extremfall macht die Annahme deutlich, daß die Ablehnung oder Verehrung eines Stückes mehr mit dem Vorurteil des betreffenden Hörers als mit dem Hören und dem Gehörten selbst zu tun hat. Untersuchungen haben gezeigt, daß die Bewertung von Stücken durch die fingierte Angabe berühmter Komponistennamen angehoben wird, selbst wenn die entsprechenden Hörobjekte trivial sind³⁸. In die angeblich ästhetischen Urteile gehen ständig vorher feststehende

³⁷ Vgl. etwa I. F. Mosel, *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813 und J. C. Wötzel, *Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Systems der Deklamation*, Wien 1814.

³⁸ Vgl. H. de la Motte-Haber, *Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen*, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Frankfurt am Main 1972, S. 174 ff. (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Band 18).

Vorurteile ein, die dann unbewußt auf die Qualifizierung der musikalischen Wahrnehmung übertragen werden. Die Rezeption ist also prinzipiell von der emotionalen Disposition, der Sozialisation und der gruppenspezifisch bedingten Norm von Wertvorstellungen bestimmt.

Diese Kriterien, die Hans Robert Jauß unter dem Begriff des „*Erwartungshorizonts*“³⁹ zusammengefaßt hat, präjudizieren die konkrete musikalische Wahrnehmung, bevor diese sich vollzogen hat. Es ist nur allzu gut verständlich, wenn diese Einsicht zwar prinzipiell zugestanden wird, aber nach dem ‚Hörerlebnis‘ tabuisiert wird, weil niemand die außerästhetischen Vorbedingungen nennen will, um sich das ‚Erlebnis‘ nicht zu zerstören. Statt dessen werden diese Vorbedingungen ins Unbewußte zurückgedrängt, um dann bei Befragungen als Attribute des gehörten Stückes wieder aufzutauchen. Diese Verschiebung der Urteilsinstanz erklärt den psychischen Widerstand der Befragten, nach der Hörerfahrung den eigenen subjektiv-projizierenden Anteil bei der Beschreibung des Gehörten namhaft zu machen und ihn nach Möglichkeit von der Wahrnehmung zu trennen, wie sie sich im Augenblick zwischen Hörer und gehörtem Stück realisiert. Selbst wenn die strikte Unterscheidung zwischen Prädisposition und konkreter Urteilsbildung eine Fiktion ist, so macht sie doch auf den zweiten entscheidenden Gesichtspunkt der Rezeptionssoziologie, den des interessenbedingten und des interessenbildenden Charakters der Rezeption, aufmerksam.

II: Modelle der Rezeption

Nachdem bisher die Beziehung zwischen Rezipieren und Produzieren, Aneignen und Werten im Allgemeinen angesprochen wurde, ist nun an einzelnen Modellen die Relation zwischen Vorurteil, Wertung und ästhetischem Gegenstand näher zu untersuchen. Aus der Vielzahl möglicher Modelle seien fünf für die Rezeptionsforschung relevante herausgegriffen. (Es wäre sowohl die Objektwahl als auch der Adressatenkreis erweiterbar durch die Hinzunahme anderer Modelle wie Interpret-Werk, durch entsprechende musikalische Sozialisation vorgebildeter Normalhörer-Werk, Normalhörer-U-Musik, abwehrendes Verhalten des Expertenhörers gegenüber der U-Musik; es versteht sich, daß erst durch die Vollständigkeit der Modelle, in die quantitativ-statistische Rezeptionsanalysen⁴⁰ einbezogen werden müßten, ein hypothetisch verallgemeinerbarer Publikumsbegriff gewonnen werden könnte, der dann historisch hinsichtlich der jeweiligen Vorstellung von Öffentlichkeit⁴¹ zu differenzieren wäre.) Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf den Aspekt des interessenbedingten und interessenbestimmenden Charakters der Rezeption, wie er sich zwischen der Selbsterfahrung des Einzelhörers und dem Werk, Rezensent und

³⁹ Vgl. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 132.

⁴⁰ Vgl. A. Hohenester, O. Kolleritsch und G. Schuller, *Kulturteilgestaltung Europäischer Tageszeitungen* (= Studien zur Wertungsforschung Band V, hrsg. von O. Kolleritsch), Graz 1975.

⁴¹ Vgl. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin 1975.

Ausgabe, Komponist und Komponist, „Publikum“ und Gesamtwerk eines Komponisten ausprägt.

1. Einzelhörer-Werk – Die Objektivierung des Vorurteils zum Urteil am Beispiel von György Ligetis zweitem Streichquartett

Immer wieder trifft man auf die Behauptung, der Eindruck eines einzelnen Hörers sei bloß subjektiv und nur einer Verallgemeinerung fähig, wenn er entweder mit den Eindrücken tausend anderer Hörer übereinstimme oder in Beziehung zum gehörten Werk gebracht werde, das ja von sich aus einen objektiven Sinnzusammenhang herstelle. Die Überführung aber des Eindrucks in ein verbindliches Urteil gelingt auf diese Weise nicht, weil die Quantifizierbarkeit und Subsumierbarkeit der Eindrücke unter ein Schema den Einzeleindruck nicht im nachhinein als richtigen legitimiert, solange dieser vom auslösenden Gegenstand getrennt bleibt. Umgekehrt ist die Feststellung, daß der isolierte Eindruck durch seine Beziehung zum an sich objektiven Werk verallgemeinert werde, so lange falsch, wie der Eindruck nicht selbst in seiner Teilhabe an rollenspezifischen Vorurteilen gesehen wird. Es ist also nicht nur jeweils ein Subjektives, das wahrnimmt, sondern in seinen Vorbedingungen, die sich auf die konkrete Hörerfahrung auswirken, bereits ein gesellschaftlich Vermitteltes. In einem ersten Schritt ist zu zeigen, inwiefern meine Erfahrung als Einzelhörer etwas Allgemeines ist, das in einem zweiten Schritt objektivierbar wird durch seinen Bezug auf Ligetis zweites Streichquartett, das eine kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte des Streichquartetts und eine subjektive Reaktionsform auf sie darstellt.

Ähnlich der Notwendigkeit des Psychoanalytikers, sich einer Lehranalyse zu unterziehen, um nicht eigene Probleme in den Patienten zu projizieren und auch nicht selbst Opfer von Projektionen zu werden, muß derjenige, der Rezeptionsforschung betreibt, sich selbst zum Gegenstand der Untersuchung machen, um den Zirkel⁴² von projiziertem Vorurteil und Urteil zu durchschauen. Ich beschreibe zunächst das Vorurteil, das ich hatte, bevor ich 1969 in Baden-Baden die Uraufführung von Ligetis Quartett hörte. Die spezifische Erwartung gegenüber diesem Stück hat die Hörerfahrung und Wertung geprägt. Sie ist nicht nur etwas Privates, sondern war damals auf eine allgemeine Situation bezogen und kehrt, zwar verändert, bei jeder Auseinandersetzung mit diesem Stück wieder.

⁴² An anderer Stelle habe ich die Forderung aufgestellt, daß die Aufgabe der Rezeptionsforschung in einem Durchbrechen des hermeneutischen Zirkels zu suchen sei (vgl. NZ/Melos 1977, H. 3, S. 228). Das Problem jedoch, wie die der Frage immer schon vorausgesetzte Antwort bestimmbar sein soll, noch bevor diese gegeben werden kann, ist nicht erkenntnistheoretisch, sondern nur psychoanalytisch lösbar. Deswegen wurde hier der Vergleich mit dem Analytiker gewählt, der letztlich undurchschaute Projektionen ebensowenig vermeiden kann wie der Rezeptionsästhetiker, der sich trotz dieser Aporie die Relativierung von Werturteilen durch Vorurteile zur Aufgabe machen sollte. Paradoxerweise ist erst durch die extreme Subjektivierung und ihre Selbsteinschränkung eine Objektivierung des Werturteils möglich.

Als Ligeti dies Streichquartett schrieb und das LaSalle-Quartett es zur Aufführung brachte, stand die damalige künstlerische „Avantgarde“ in enger Verbindung zur politischen Emanzipationsbewegung. Ob diese „Avantgarde“ sich einer engagierten, negativen oder formalistischen Kunstrichtung verschrieben hatte, zählte weniger als die Tatsache, daß jedes ihr zugerechnete Werk eine besondere Bedeutung im gesellschaftlichen Befreiungsprozeß einnahm. Die Veränderung der allgemeinen Verhaltensweise durch die spezifische, irritierende Wahrnehmungsform der Kunst ließ die „Avantgarde“ als einen Teil der Bewegung erscheinen. In diesem Zusammenhang tauchten die Stücke Ligetis auf, der sich zwar von einer politisch-plakativen Kompositionsrichtung distanzierte⁴³, der aber, ähnlich wie Mauricio Kagel etwa in seinem *Staatstheater*, durch das Komponieren von Verhaltensweisen zumindest indirekt eine Auflösung erstarrter Konventionen beabsichtigte. Von diesem „Erwartungshorizont“ einer das unmittelbare politische Engagement sublimierenden Kompositionsrichtung war meine damalige Erfahrung bestimmt, die sich auf das Interesse an Ligetis Streichquartett auswirkte. Fast jedes seiner Werke hatte einen Impuls zu neuen kompositorischen Gattungen gegeben⁴⁴. Diese Tatsache führte zu einer Art Über-Erwartung gegenüber jedem seiner neuen Werke. Es handelt sich dabei, wie man aus den Vorberichten⁴⁵ zum *Grand macabre* und den Reaktionen⁴⁶ studieren konnte, um eine durchaus bis heute objektivierbare Erfahrung, denn man erhoffte sich aus Ligetis Oper einen Weg in ein begehbares Neuland des zukünftigen Musiktheaters.

Das Vorurteil, das meine Erfahrung mit Ligetis Streichquartett bestimmte, war durch folgende Merkmale charakterisiert: durch die Über-Erwartung, die dem Werk einen Kredit einräumte, selbst wenn es die Folgelasten nicht tragen konnte; durch die angebotene Sublimierung, die unmittelbar politisches Engagement ästhetisch auffing; und durch die Identifikation mit Ligetis zu dieser Zeit auf einem Symposium über „Musik nach 1950“ vorgetragenen Auffassung, daß die Kunst eben nur vermittelt durch die Irritation der Alltagswahrnehmung politisch wirksam sein könne⁴⁷. Das subjektive Interesse war also durch diese Vorurteilsmerkmale determiniert. Es ist in doppelter Hinsicht ein Allgemeines: Es stand 1969 im Kontext der mit der „Avantgarde“ verbundenen politischen Hoffnungen, und es objektiviert sich in

⁴³ Vgl. G. Ligeti, *A propos Politik*, in: *Ferienkurse 72*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band XIII, S. 42 ff.

⁴⁴ Vgl. etwa die zentrale Stellung der Stücke *Artikulation*, *Atmosphères*, *Aventures* und des zweiten Streichquartetts für die Entwicklung der neueren Kompositionsgeschichte.

⁴⁵ Vgl. G. Ligeti, *Zur Entstehung der Oper „Le Grand Macabre“*, in: *NZ/Melos 1978*, H. 2, S. 91 ff.

⁴⁶ Vgl. A. Briner, *Ein Ende, das nicht stattfindet. Ligetis „Le Grand Macabre“ an der Königlichen Oper*, in: *NZ/Melos 1978*, H. 3, S. 226.

⁴⁷ Dies äußerte G. Ligeti 1969 bei einem Symposium über „Musik nach 1950“ in Freiburg; Ligeti sprach damals bezeichnenderweise über verschiedene musikalisch-erotische Verhaltensweisen in den *Aventures*. Die Vorstellung von Musik als einer Verhaltensweise findet sich mit Anklängen an die *Aventures* im zweiten Streichquartett wieder.

meiner Erfahrung durch die veränderte Wiederkehr der damaligen Projektion bei jeder neuen Auseinandersetzung mit Ligeti⁴⁸.

Ich versuche im nächsten Schritt meine gegenwärtige Hörerfahrung mit Ligetis Streichquartett zu beschreiben. In die Beschreibung, Interpretation und Wertung gehen die damals entstandenen Vorurteilsmerkmale der Über-Erwartung, Sublimierung und Identifikation ein. Für die Beurteilung des Werks kommt es nicht darauf an, das Vorurteil als vorwissenschaftlich abzulehnen, sondern es, wie gezeigt, in seiner normierenden, aber undurchsichtigen Funktion für die Urteilsbildung durchsichtig zu machen.

Das Stück läßt sich nach einer ersten Hörerfahrung am besten aus der Perspektive eines auf ein imaginäres Bühnengeschehen gerichteten Zuschauerraums beschreiben. Deutlich unterscheidbare Ebenen wie Hintergrund, Mitte und Vordergrund sind, wenn nicht durch Akteure, so doch durch eine interne Dramatik⁴⁹ und durch fiktive Verhaltensweisen untereinander verbunden. Diese Ebenen und Verhaltensweisen polarisieren sich über die angegebenen Grenzen hinaus. Das ohnehin weniger klar Wahrnehmbare des Hintergrunds löst sich in seinen verschwommenen Konturen so weit auf, bis es schließlich im Nichts verschwindet. Der Vordergrund bleibt in seiner Lage nicht fixiert, sondern aus ihm lösen sich wie in Übersprungshandlungen Klangpartikel heraus, die im Zuschauerraum den Körper des Zuhörers schmerzhaft treffen. Die theatralische Metaphorik indessen ist nicht zufällig, sondern bildet das Zentrum des Quartetts in dreifacher Hinsicht: Wie die Hörerfahrung zusammen mit den Satzbezeichnungen und den Spielanweisungen der Partitur eine räumlich-szenische Variation unterschiedlicher Grade von Nähe und Ferne suggeriert, so ist diese Unterscheidung von Distanzlosigkeit und Distanz sowohl für den zeitlich-sukzessiven Verlauf als auch für die auftauchenden Traditionsreste des Stückes maßgeblich. Das Verhältnis von Nähe und Ferne äußert sich räumlich-szenisch in der Beziehung von Vorder- und Hintergrund, zeitlich-sukzessiv in der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit von Satzcharakteren und historisch-retrospektiv in den unterschiedlich deutlichen Anklängen an vergangene Musik.

Einige Beispiele mögen das belegen. Die szenisch-räumliche Perspektive von Hintergrund, Mitte und Vordergrund ist musikalisch durch einen sich verflüchtigen, einen statischen, aber in sich bewegten und durch einen in sich zerklüfteten Klangtypus charakterisiert. Am schärfsten zeichnet sich die Erfahrung von Nähe und Ferne in der haptischen Ausdrucksweise ab, die aus dem Vordergrund ausbricht, um in einer Art Übersprungshandlung die Distanz zum Hörer einzuziehen und ihn

⁴⁸ Vgl. den Abschnitt *athematische und ahierarchische Form*, in: M. Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, München 1977, S. 234 und den Aufsatz *Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die Neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* X, 2 (1979), S. 137 ff., insbes. S. 156 ff.

⁴⁹ Im dritten Satz läuft ein scheinbar unirrätbarer Präzisionsmechanismus ab, der durch eine gewaltsame Interpolation unterbrochen wird. Danach dissoziiert sich die Bewegung soweit, bis sie sich auflöst.

körperlich schmerzhaft zu berühren. Solch extreme Nähe ergibt sich, wenn aus den entfernt wirkenden, ruhig liegenden Klängen plötzlich Gesten herausgerissen werden und an den eigenen Körper fahren. Diese Stellen finden sich vor allem im vierten Satz: Es sind entweder kurz und hart gespielte Akkorde, die schmerzhaft wirken (IV, T. 56), oder stumpf klingende Kratzgeräusche durch das starke Drücken des Bogens auf die Saite (IV, Anmerkung). Das Extrem dieser haptischen Ausdrucksweise ist der schrill dreinfahrende Schrei über abgründigem Baß (IV, T. 49). Der unvermittelte Gegensatz zu diesem ausbrechenden Ausdruck ist das Sich-Entfernen im Hintergrund. Durch solche Verhaltensweise ist der Satzcharakter des fünften Satzes mit der aus Schumanns und Mahlers Werk bekannten Bezeichnung „wie aus der Ferne“ bestimmt. Das kaum Hörbare, unmerkliche Einsetzen und Aufhören der Instrumente und die nur verschwommen wahrnehmbare Kontur einer Figur, die in eine bewegte Klangfläche eintaucht (V, T. 63 ff.), sind für diesen statischen, latent in sich bewegten Klangtypus des Hintergrunds bezeichnend. Das Sich-Entfernen kann bis zum „Verschwinden“ intensiviert werden. Im dritten Satz ist solch ein Vorgang präzise auskomponiert: Sehr kleine, unterschiedliche Notenwerte in allen vier Stimmen, die durch die geringfügige Abweichung in einer Ungenauigkeitsrelation zueinander stehen, werden parallel zur Rücknahme der Dynamik langsam vereinheitlicht. Analog zur anschließenden gleichmäßigen Verkleinerung des Rhythmus verlieren die Töne durch veränderte Spielweise immer mehr an Klangfarbe, wodurch das Geräuschhafte allmählich zunimmt (Pizzicato – Fingerkuppe auf der Saite – mit der Fingerkuppe auf der Saite klopfen – dasselbe allmählich ganz auf dem Griffbrett; III, T. 35 ff.). Durch die Verkleinerung des Rhythmus, die Reduktion der Dynamik vom *pp* bis zum *pppp* und durch das Dünnwerden der Klangfarbe entsteht der Eindruck eines Verschwindens, das durch die Abnahme des deutlich Wahrnehmbaren assoziiert wird. Es klingt, um ein Vielfaches gesteigert, wie das Reiterstück im Giguecharakter am Schluß von Schumanns *Kreisleriana*. Zwischen diesen extremen Charakteren, die für den Hinter- und Vordergrund stehen, vermittelt ein in sich aufgebrochener und ein stationärer Klangtypus. Klangbänder repräsentieren den vorderen Hintergrund und die zerklüfteten Partien verbinden den haptischen Ausdruck mit dem Vordergrund.

Die fünf Sätze des Quartetts werden schwerpunktmäßig von je einem der durch Nähe und Ferne bestimmten Klang- und Bewegungstypen charakterisiert. Die „Entwicklung“ innerhalb der Sätze und die ästhetische Differenzierung im Detail vollzieht sich durch die „thematische“ Einbeziehung der übrigen Klangtypen als Nebencharaktere. Die gleichsam thematische Beziehung oder Kontraste zwischen den Satzcharakteren und den Klangtypen lassen auch im zeitlich-sukzessiven Verlauf des ganzen Quartetts das Prinzip von Nähe und Ferne erkennen. So findet sich ein in sich stehender, durchchromatisierter Satzcharakter im zweiten Satz als Satzzone und Klangtypus in den anderen Sätzen wieder (I, 20 ff., IV, 19, 23, 29, 33 und V, 18–20). Ebenso tauchen den geradlinigen Verlauf störende Interpolationen (II, 27, 31 ff., III, 12 und IV, 27, 32), Ausbruchsfelder (I, 15 ff., 48 ff., 62 ff., 72 ff.; IV, 48 f.), ein

aufgebrochener und zerklüfteter Klangtypus (III, 31 ff.; IV, 1–19; V, 54 ff.) über fast alle Sätze verstreut auf. Gegenüber diesem mehr vertikal-harmonischen Klangtypus gibt es verschiedene Bewegungsformen von der Bartókschen Ostinato-Bewegung in allen vier Stimmen (V, 44 ff.) über die rhythmischen Ungenauigkeitsrelationen (I, 44 ff., 76 ff.; III, 15 ff.) bis zur Tremolo-Bewegung, die ein Rezitativ erwarten läßt, das aber ausbleibt⁵⁰ (I, 80 ff.).

Die Ausrichtung von Klang- und Bewegungstypen auf zentrale Satzcharaktere erzeugt ein Netz an Beziehungen und Kontrasten. Die Idee thematischer Arbeit ist in ihr Gegenteil verkehrt. Das weit Auseinanderliegende steht in umrißhafter Korrespondenz und das unmittelbar Aufeinanderfolgende in schroffer Distanz. Wie hier Nähe und Ferne die Satzcharaktere, Klang- und Bewegungstypen untereinander verbinden, so ist auch die Nähe und Ferne bestimmend für Ligetis Verhältnis zur Tradition⁵¹. Tradition klingt zuweilen deutlich, fast zitathaft und dadurch näher im fünften Satz an: In ein Quinttremolo als Klangfläche senkt sich wie zu Beginn von Bruckners vierter Sinfonie ein „Hornton“ (V, 61), Satzbezeichnungen wie „*Abgerissen*“ und „*wie aus der Ferne*“ zitieren Mahler⁵², und das Verschwinden im Nichts vergegenwärtigt das Ende von Bergs *Lyrischer Suite* und von Schönbergs *Erwartung*. Weniger deutlich und damit ferner zurück in der Tradition liegend sind Anklänge an Debussy (V, 41–43), Webern (I, 19 ff., 32–36 und der Beginn des zweiten Satzes), an Schubert (I, 88, das Rec. acc. aus dem Quartett G-dur im ersten Satz) und an Beethoven (III, 50: Generalauftakt). Der Schlußsatz von Ligetis Streichquartett umreißt nochmals zusammenfassend das Verhältnis von Nähe und Ferne im szenisch-räumlichen, sukzessiv-zeitlichen und historisch-retrospektiven Bereich: Klang und Bewegung verschwinden im Hintergrund der imaginären Bühne, das offene Ende stellt die äußerste Entfernung zum gewaltsamen Eintritt des Anfangs dar, und der Lontano-Charakter zitiert den seit Beethovens *Les Adieux* insgeheim zentralen Gestus der Romantik: den des Abschieds.

Wurden bisher das durch eine bestimmte Erwartungshaltung geprägte Vorurteil und das durch eine semantische Analyse gekennzeichnete Sachurteil ausgeführt, so ist nun in einem weiteren Schritt die Beziehung zwischen Vor- und Sachurteil und die Möglichkeit eines objektiven Werturteils zu entwickeln.

Die bisher vollzogene Trennung von Vor- und Sachurteil ist jetzt aufzuheben und es ist zu fragen, inwieweit die für das Vorurteil charakteristischen Wunschvorstellungen im musikalischen Text ihre Entsprechungen finden oder zurückgewiesen werden. Die Nicht-Erfüllung kann eine Selbsteinschränkung der Erwartungshaltung oder eine Kritik der Komposition zur Folge haben. Diskutiert man Ligetis zweites Streichquar-

⁵⁰ H. Kaufmann hat diese Traditionshülsen treffend als „*Leerstellen*“ bezeichnet. Vgl. H. Kaufmann, *Ligetis zweites Streichquartett*, in: Melos 1970, H. 5, S. 186.

⁵¹ Vgl. dazu ausführlicher G. Ligeti und J. Häusler, *Wie man heute ein Streichquartett schreibt*, in: NZ 131 (1970), S. 378 ff.

⁵² Vgl. G. Mahler, 3. Sinfonie, 3. Satz, 8 Takte nach Ziffer 15 in der Stimme des Posthorns; Schluß des 1. Satzes.

tett innerhalb des oben angegebenen Rahmens einer negativen, engagierten, formalistischen und affirmativen Konzeption von Kunst, so sprechen einige Merkmale analog den Kriterien des russischen Formalismus für eine kompositorisch intendierte Entautomatisierung der Wahrnehmung⁵³: Die genannten Übersprunghandlungen zerstören die Vorstellung eines gesellschaftlich normierten Abstands sowohl zwischen den Menschen als auch zwischen den Menschen und den Dingen; die von den Medien für realisiert gehaltene Nähe ist in Wirklichkeit eine unendliche Ferne, die durch die haptische Ausdrucksweise in Ligeti's Quartett durchbrochen wird. Durch die plötzliche Einziehung der ästhetischen Distanz wird die Einstellung zur Wahrnehmung gelockert, beweglich und vertauschbar gemacht. Die Möglichkeit eines musikalischen Perspektivenwechsels von Nähe und Ferne bricht die automatisierte Alltagswahrnehmung auf. Ebenso wird eine gleichförmige Zeiterfahrung, wie sie in ihrer Normierung für den Produktionsprozeß⁵⁴ charakteristisch ist, erschüttert durch eine inhomogene Füllung der musikalischen Zeit, die nicht im Gleichmaß, sondern in Zäsuren, schockartigen Unterbrechungen, Zeiterben und Zeitblasen verläuft. Bis hierher läßt sich also eine Übereinstimmung zwischen meinem Vorurteil und dem Gehalt des Komponierten insofern feststellen, als die von Ligeti komponierten Verhaltensweisen der räumlichen, zeitlichen und historischen Nähe und Ferne eine Irritation der Alltagswahrnehmung bewirken.

Die Grenze zwischen der Korrespondenz von Erwartung und Realisierung, deren Nicht-Erfüllung entweder auf die Kosten meines Vorurteils oder des Kompositionsstils geht, ist dort erreicht, wo die sich in drei Dimensionen abspielenden Verhaltensweisen derart zu einem stilisierten System abschließen, daß sie sich gegenseitig aufheben und ihre teils schockartige Wirkung einbüßen. Diese Gefahr, die sich etwa auch am *Grand macabre* für mich zeigt, ist die, daß die kompositorisch zu sehr stilisierten Verhaltensweisen schließlich in sich verharren, ohne wirklich überzuspringen und dadurch die ästhetische Irritation in eine der Alltagswahrnehmung zu transferieren. Die Verselbständigung der Verhaltensweisen gerät zu artifiziell und rigide, als daß das Quartett einer Entautomatisierung festgefahrener Einstellungs- und Verhaltensweisen fähig wäre und ein subjektiv intendiertes Engagement⁵⁵ in ein

⁵³ Vgl. die formalistische Kunstkonzeption etwa bei V. Šklovsky, *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main 1966, S. 24ff.

⁵⁴ „Die Fähigkeit der Phantasie, eigene Erfahrungen der Menschen zu organisieren, ist von Organisationsstrukturen des Bewußtseins, Aufmerksamkeitsrastern, Klischees überdeckt, die durch die Kulturindustrie ebenso wie durch die scheinbare Handfestigkeit der bürgerlich bestimmten Alltagserfahrung geprägt sind. Die quantifizierende Zeit des Produktionsprozesses, in der es nur linear verlaufende Zeitspannen gibt, die zweckbestimmt miteinander verknüpft sind, ist generell phantasiefreudlich. Gerade sie ist aber hilflos gegenüber dem besonderen Zeitmechanismus, der ‚Zeitmarke‘ (S. Freud) der Phantasie“ (O. Negt/A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt am Main 1973, S. 69).

⁵⁵ Vgl. zur Unterscheidung zwischen subjektivem und objektivem Engagement C. Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst* (= Studien zur Wertungsforschung, Band 3), Graz 1972, S. 7.

objektives vernehmbar umschlüge. Die Bindung und Verlagerung einer möglichen Selbstkorrektur der Verhaltensweise ins Kompositorische könnte man in ihrem Charakter als eine sublimierende⁵⁶ Funktion der Rezeption bezeichnen, die in einer Wechselwirkung mit der Komposition steht. In dieser sublimierenden Funktion sind Vorurteil des Hörers und Urteil, das sich aus der Interpretation des Streichquartetts gewinnen läßt, konstitutiv aufeinander bezogen. Es kommt bei dieser sublimierenden Rezeptionsform zu einer Verlagerung der Interessen, die real nicht erfüllt, aber durch die Umdeutung beschwichtigt werden.

An diesem Punkt der Überlegung entsteht aus der Divergenz von Vor- und Sachurteil ein Werturteil über die Komposition. Da der subjektiv projizierende, von einer bestimmten Erwartung gesteuerte Anteil an der Genese der Wertung explizit gemacht wurde, erscheint sie weniger dogmatisch als die Werturteile, die scheinbar unabhängig von der Voraussetzung des Interpretieren nur von der Seite des Textes her eine Begründungsinstanz angeben. Es ist ein schwerer Irrtum zu glauben, daß die Objektivierbarkeit von Werturteilen durch die Eliminierung des Wertenden und rein aus dem Gegenstand zu gewinnen sei. Erst durch den Rückgang auf die Prädispositionen der „*primären ästhetischen Erfahrung*“⁵⁷ und durch den Nachweis, wie diese sich determinierend auf die späteren Erfahrungen und die Urteilsbildung des Interpretieren auswirkt, ist eine Objektivierung des Werturteils möglich.

2. Rezensent-Ausgabe – Die Besprechung der Erstausgabe der *Englischen Suiten* in der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1813

Der allgemein, sogar auch unter Musikhistorikern verbreiteten Meinung, daß Bach erst durch die Aufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn einer fast 80jährigen Vergessenheit entrissen worden sei und daß die Rezeption der Bachschen Musik zwischen 1800 und 1820 immer noch einem kleinen Kreis von Kennern vorbehalten blieb, ist unter anderem⁵⁸ die intensive Auseinandersetzung mit Ausga-

⁵⁶ Vgl. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main 1972, S. 81.

⁵⁷ H. R. Jauß, *Negativität und Identifikation, Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*, in: *Positionen der Negativität*, hrsg. von H. Weinrich, München 1975, S. 271 (= Poetik und Hermeneutik, Band VI) und *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (I), München 1977, S. 231 ff. H. R. Jauß hat seit 1970 die Theorie der ästhetischen Rezeption ständig weiter entwickelt mit dem erklärten Bewußtsein, daß die Theorie immer noch blinde Flecke enthalte. Das ungelöste Problem scheint mir bei Jauß immer noch zu sein, daß er einerseits von einer gegebenen Erfahrung ausgeht und diese einseitig vom Text her bestimmt (vgl. die verschiedenen Identifikationstypen mit einem bestimmten Helden) und daher den Bereich der subjektkonstituierenden Einzelerfahrung nicht zur Geltung bringt; andererseits vermag er die Grenze der Erfahrung selbst dort, wo er eine Theorie der Emotion als Voraussetzung für die Erfahrungslehre fordert, nicht zu bestimmen und stellt so einen *regressus in indefinitum* her, bei dem offen bleibt, ob er in der Emotion, einem erkenntnistheoretischen oder psychoanalytischen Apriori der Erfahrung zum Stillstand kommt.

⁵⁸ Die ausführliche Darstellung der Wirkungsgeschichte Bachs und deren implizit kompositorische Rezeption beim späten Beethoven bleibt der in Fußnote 1 angegebenen Habilitationsschrift vorbehalten.

ben Bachscher Werke nach 1800 entgegenzuhalten. Sie blieb nicht nur der Stadt Bachs, Leipzig, vorbehalten, sondern wurde auch von anderen Zentren des damaligen Musiklebens wie Wien, Berlin, Hamburg, London und Zürich getragen. In der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1813 ist eine unsignierte, wahrscheinlich aber von Friedrich Rochlitz⁵⁹ stammende Besprechung der bei Kühnel in Leipzig erschienenen Ausgabe der *Englischen Suiten* Bachs zusammen mit dem Notentext der Sarabande aus der sechsten Suite in *d*-moll abgedruckt⁶⁰. Im folgenden ist auf die für die Zeit um 1813 charakteristische Rezeptionseinstellung des Rezensenten näher einzugehen.

An Stücken, die als „*Vorübungen zu den eigenthümlichern, tiefern und schwerern Bach'schen Werken*“⁶¹ angeführt werden (gemeint sind das *Wohltemperierte Klavier*, die *Goldberg-Variationen* und die *Kunst der Fuge*), nennt Rochlitz die Allemande und Courante der *d*-moll-Suite und setzt sie von der „*Kunsteinsicht*“ des „*ersten großen*“ Satzes und dem „*Gefühl*“, das in der Sarabande läge, ab. Allemande und Courante sind dem Zeitgeschmack des Rezensenten ferner als der prächtige Eröffnungssatz und der Tanzsatz im langsamen Zeitmaß. An den beiden mittleren Tanzsätzen hebt die Besprechung das doch geschichtlich Entfernte hervor, das sich nur im Zusammenhang mit dem „*historischen Interesse*“ erschließe, während sie für das Prélude und die Sarabande eine unmittelbarere Beziehung wecken will. Erschien Rochlitz die Allemande vermutlich zu überladen, zu dicht (Haupt- und Gegenstimme im zweiten Teil des Satzes in der Umkehrung und im Stimmtausch) und in den Verzierungen zu verschnörkelt, die Courante in ihrer Zweistimmigkeit zu spröde und ausgespart, so verwundert es nicht, daß er das Prélude und die Sarabande emphatisch herausstellte. Das Attribut des „*Großen*“, das er am Eröffnungssatz schätzt, stand als Ausdruck des Erhabenen und Repräsentativen in der Gunst des damaligen Publikums⁶²; ferner sah er in den ausgeschriebenen Arpeggien, denen erst im raschen Fugato-Satz die eigentliche Hauptidee folgte, wahrscheinlich einen Vorläufer für eine Tradition, die dann über Mozarts Fantasie in *d*-moll bis zu Beethovens Klaviersonate op. 31, Nr. 2 führte. An der Sarabande reklamiert er gegen das allgemein verbreitete Vorurteil des Künstlichen und Erdachten der Bachschen Musik das Gefühlshafte und unmittelbar Anschauliche. Er versucht durch die Umbenennung der Sarabande in ein „*Andante*“ den veralteten Tanztypus in die eigene Zeit zu versetzen und dadurch zu aktualisieren. Dieser in seinen Auszierungen fast empfindsame Satz, die Akzentuierung seiner Oberstimmenmelodik auf harmonisch begleitender Grundlage und die anschließende Variierung der Sarabande trafen ebenfalls auf eine Affinität mit dem gegenwärtigen

⁵⁹ F. Rochlitz war Herausgeber der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* und hatte 1803 mit ähnlichem Tenor in einem fiktiven Brief an einen Freund das *Wohltemperierte Klavier* besprochen.

⁶⁰ Vgl. AMZ XV (1813), Sp. 68–70.

⁶¹ Ebda.

⁶² Dies gilt für die Beliebtheit der Händelschen Oratorien nach 1800.

Ausdrucksideal, das etwa in Beethovens drittem Satz aus op. 109, einer Sarabande mit Variationen, Jahre später seine Realisierung finden sollte.

Neben der Besprechung einzelner Charakteristika der sechsten *Englischen Suite* gelangt der Rezensent zu einer Bewertung Bachs im Musikleben um 1813. Hafteten bereits der Interpretation einzelner Aspekte der *d*-moll-Suite aktualisierende Züge an, durch die die fremd gewordene Musik Bachs den Bedingungen des neuen Instrumentalstils angepaßt wurde, so zeigt sich diese Tendenz zur Vergegenwärtigung des Neuen im Alten noch deutlicher in der allgemeinen Beurteilung Bachs. Die Rezeptionseinstellung des Rezensenten gegenüber der älteren und gegenwärtigen Musik ist ambivalent, wenn nicht zwiespältig. Hinter dem Versuch, Bach als „grossen Harmoniker und Helden ächtdeutscher Musik“ wiederzubeleben und der eigenen Gegenwart anzunähern, steht die Abwehr des „blos flüchtigen Amusements“ im modisch ausgerichteten Zeitgeschmack und der Überfremdung der deutsch-nationalen Kultur („ächtdeutsch“) durch die italienische Oper. Die Beschwörung der alten Musik Bachs und die notwendige Bemühung des „historischen Interesses“ für die Annäherung an die fremd gewordene Ausdrucksweise Bachs schließen die Schätzung und das Engagement für die gegenwärtige Musik aus. Die Verneinung des Neuen findet ihren Ausgleich in der Reaktivierung des Alten. Der aktualisierende Historismus schlägt in einen antiquarischen⁶³ um. In dieser Doppeldeutigkeit der Bewertung Bachs gibt sich eine aktualisierend-konservative Rezeptionseinstellung des Rezensenten zu erkennen. Wie Vergleiche mit anderen Besprechungen und Aufsätzen über ältere Musik zeigen, ist dieser Grundzug für den angegebenen historischen Zeitraum repräsentativ⁶⁴.

3. Komponist–Komponist – Die „monopolisierende“ Funktion von Wagners verbaler Beethoven-Rezeption

Im Herbst 1845 befand sich Wagner nach eigenen Berichten in einem desolaten Zustand: „Alle mit der Aufführung des ‚Tannhäusers‘ zusammenhängenden Erfahrungen hatten mich wahrhaftig mit großer Trostlosigkeit für alle Zukunft meines Kunstwirkens erfüllt“⁶⁵. Den Mißerfolg des *Tannhäuser* suchte Wagner einerseits durch die Flucht in die Vergangenheit des Mittelalters (Beschäftigung mit dem Stoff des *Lohengrin*), andererseits durch eine Über-Identifikation mit der Vaterfigur Beethoven auszugleichen. Die neuerliche Beschäftigung mit Beethoven, dessen neunte Sinfonie er in einem *concert spirituel* im Frühjahr 1846 in Dresden dirigieren wollte, weckt in ihm schmerzlich-schwärmerische Jugenderinnerungen. Die frühen affektiven Besetzungen werden wieder wach und treffen auf seine jetzige, unglückli-

⁶³ Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Unzeitgemäße Betrachtungen, zweites Stück*, in: *Werke*, hrsg. von K. Schlechta, Darmstadt 1966, Band I, S. 219ff.

⁶⁴ Vgl. AMZ II (1799), Sp. 252; X (1808), Sp. 262 und XVI (1814), Sp. 326ff.

⁶⁵ R. Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von M. Gregor-Dellin, München 1976, Band I, S. 340.

che Lage. Die zwischen beiden Beethoven-Erlebnissen⁶⁶ liegenden Jahre der „entfremdesten Verirrungen“⁶⁷ finden nun ihre Entsprechung in der „Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz“⁶⁸. Die Korrespondenz der Erfahrungssituationen führt zu einem Gefühlsausbruch. Wagner spricht von einem „tobenden Schluchzen und Weinen“⁶⁹, das ihn während des Partiturstudiums der neunten Sinfonie Beethovens übermannt habe.

Die erste Reaktion auf die Enttäuschung über den *Tannhäuser* war eine von sentimentaler Erinnerung geprägte Selbstbemitleidung, die eine Geste der Unterwerfung des „Schülers“⁷⁰ Wagner gegenüber dem „Meister“⁷¹ Beethoven einschließt. Durch diese Demütigung seiner selbst gewinnt Wagner wieder an Vertrauen, entwirft zum besseren Verständnis der Sinfonie ein Programm für das Publikum und skizziert Gedanken zur Interpretation der Beethovenschen Vokal-Sinfonie. Das Selbstmitleid schlägt in einem nächsten Schritt in Selbstheroisierung um⁷². Beide sind um Beethoven zentriert, so daß es nicht verwundern kann, wenn Wagner mehr die eigene Situation in 'das Programm und in die Darstellung der Sinfonie legt, als daß er in Beethoven etwas anderes erkannte als sich selbst. Die Einheit von Projektion, Programm und Darstellung, die Spiegelung des Selbstmitleids und der Heroisierung verfolgen einen propagandistischen Zweck: Wagner kalkuliert mit Beethovens neunter Sinfonie einen Erfolg, der ihn die Enttäuschung über den *Tannhäuser* vergessen läßt und gleichzeitig die Basis für bessere Aufführungen eigener Werke darstellt. Er berechnet die Wirkung und setzt entsprechende Mittel ein: von der anonym gehaltenen, enthusiastisierenden Notiz über Beethovens neunte Sinfonie in der *Dresdner Zeitung* über das persönlich gefärbte Programm⁷³ bis zur amphitheatralischen Anordnung von Chor und Orchester und der Versetzung des Ensembles in Ekstase bei den Proben. Wagner gelangt durch Beethoven zu einer gigantischen, auf äußerlichen Effekt zielenden Selbstdarstellung. Er veranstaltet eine historische Selbstinszenierung, durch die er den Grundstein für die erfolgreiche Aufführung eigener Werke legen will. Er benutzt Beethoven zur Durchsetzung des eigenen Marktwerts. Die „populäre Wirkung“⁷⁴, wie sie ihm mit Beethovens letzter Sinfonie gelang, soll sich auf die eigenen Werke übertragen. Wagner monopolisiert den Markt, indem er diesen propagandistisch durch den Rekurs auf die historisch gewordene

⁶⁶ Vgl. dazu ausführlich K. Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, S. 19 ff.

⁶⁷ R. Wagner, *Mein Leben*, Band I, S. 340.

⁶⁸ Ebda., S. 343.

⁶⁹ Ebda.

⁷⁰ Ebda.

⁷¹ Ebda.

⁷² Vgl. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München-Zürich 1974, S. 11–16.

⁷³ Vgl. das Programm zu den vier Sätzen von Beethovens neunter Sinfonie, in der sich Wagners beschriebene Situation aus *Mein Leben* spiegelt (R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig o.J., Band II, S. 56–64).

⁷⁴ R. Wagner, *Mein Leben*, Band I, S. 346.

Autorität Beethovens steuert. Seine Beethoven-Rezeption ist als Verhaltensweise gegenüber der Geschichte als „monumentale Historie“⁷⁵ zu bezeichnen, die den Mythos Beethoven einsetzt, um den eigenen Werken zu einem entsprechenden institutionellen Durchbruch zu verhelfen. Im Typus der „monumentalen Historie“ überschreitet Wagner den der historischen Legitimation: Er braucht Beethoven nicht nur zur Rückversicherung, um kompositorisches Neuland betreten zu können, sondern um sich durch ihn ökonomisch durchzusetzen⁷⁶.

4. Komponist–Komponist – Die implizit kompositorische Mahler-Rezeption im „Epilog“ von Alban Bergs *Wozzeck*

Aus zahlreichen Äußerungen von Komponisten der Wiener Schule geht eine tiefe Verehrung Mahlers hervor⁷⁷. So hat auch Alban Berg neben der berühmten Briefstelle über die neunte Sinfonie Mahlers⁷⁸ in seinem *Wozzeck*-Vortrag in der Bezeichnung „wie ein Naturlaut“ auf die Bedeutung Mahlers für den *Wozzeck* hingewiesen. Deutlich und in konzentrierter Form stellt dann der *Epilog*, das rein orchestrale Zwischenspiel zwischen dem Ertrinken Wozzecks und dem Kinderreigen, eine große Mahler-Reminiszenz dar. Vermerkt Berg, daß für *Wozzeck* im Augenblick des Todes im *Epilog* das ganze Leben nochmals verkürzt vorüberzieht, so ist bezeichnend, daß diese Erinnerungen des gedemütigten Menschen in Gestalt Mahlerscher Ausdruckscharaktere auftauchen. Die individuelle Erinnerung Wozzecks an das eigene Leben ist zugleich eine des Komponisten Berg an die Tradition des 19. Jahrhunderts, die Mahler in exemplarischer Weise zusammengefaßt und ihrer wirksamen Substantialität entkleidet hat.

In den *Epilog* hinüber klingt der Todesakkord Wozzecks (4 Töne des Sechsklangs); aus ihm löst sich eine verebbende Pendelbewegung, die in ihrer in sich bewegten Starre, wie in Mahlers *Lied von der Erde* (Nr. 6, T. 139 ff., Harfen), Ausdruck ersterbender Natur ist. Im *Epilog* selbst ziehen die katastrophalen Erinnerungsbilder an Wozzecks geistigem Auge vorbei: Maries Betrug, die Angst vor der Natur, das Elend des sozialen Milieus, die Verführung und Vergewaltigung Maries durch den

⁷⁵ Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* (vgl. Anm. 63), S. 223 ff.; vgl. zur aktuellen Frage, ob sich die „monumentale Historie“, die man auf Wagners Verhaltensweise gegenüber der Geschichte anwenden kann, überwinden läßt, wenn man Wagner der „kritischen Historie“ unterwirft und ihn vergißt: H. Mayer, H.-K. Metzger und R. Riehn, *Diskussion über Recht, Unrecht und Alternative*, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, Musik-Konzepte Band V (1978), S. 56 ff.

⁷⁶ Die ökonomisch intendierte Durchsetzung durch Propaganda findet innerkompositorisch in der „Phantasmagorie“, wie Adorno gezeigt hat, ihre Fortführung; vgl. dazu ausführlich: M. Zenck, *Phantasmagorie – Ausdruck – Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und der Kunsttheorie Benjamins in den 30er Jahren*, in: *Adorno und die Musik* (= Studien zur Wertungsforschung, Band 12), Graz 1979, S. 206 ff.

⁷⁷ Vgl. E. Budde, *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler-Webern*, in: *AfMw XXXIII* (1976), S. 159 ff.

⁷⁸ Vgl. A. Berg, *Briefe an seine Frau*, München–Wien 1965, S. 238 f.

Tambourmajor, Wozzecks Kampf und Niederlage gegen den Widersacher, das Leid der „armen Leut“ und schließlich (durch den auskomponierten Vorhang) der Riß, der durch Wozzecks Leben fährt und es beendet; danach zeigt die Bühne in der letzten Szene nur noch das zurückgelassene Kind Wozzecks. Diese Erinnerungsbilder ziehen in Mahlerschen Ausdruckscharakteren vorüber. Der *Epilog*, ein schwer lastendes, das vorherige Geschehen in sich zusammenfassende „Adagio“, ist den langsamen Schlußsätzen aus Mahlers neunter Sinfonie, dem *Lied von der Erde* und vor allem dem ersten Satz der 3. Sinfonie⁷⁹ vergleichbar. In diesem Adagio, nicht in seinem Rhythmus, aber in Ausdruck und Gestus ein Trauermarsch, sind verschiedene Bewegungscharaktere eingelagert. Als Teil des Marsches, gleichsam als ein dem Marsch zugehöriger Trio-Charakter, zitiert der Ländler (III, 324) den Betrug Mariés herbei (II, 421 ff.). Auf ihn folgt Wozzecks Angst vor der Natur, die Andres durch ein fröhliches Liedchen abzuwehren sucht. Das Lied „*Gar lustig ist die Jägerei*“ klingt „wie aus der Ferne“. Der Lontano-Charakter wird wie die Stelle in Mahlers dritter Sinfonie mit gleicher Bezeichnung durch das Horn realisiert (III, 339 ff., I, 212 ff.; Mahler, 3. Sinfonie, dritte Abteilung, 8 Takte nach Ziffer 15). Als Gegenpol zum Trauermarsch breitet sich nach Wozzecks dumpf repetierter Unterwerfungsgeste (III, 364 ff., I, 87 ff.) und dem Mitleidsmotiv (III, 347, I, 136) als traumatisches Gebilde der Triumph-Marsch aus, in dem der Tambourmajor über Wozzeck siegt (III, 357, I, 667). Im wiederkehrenden Anfangsteil des *Epilogs* schlägt der heroische Marsch wieder in den schwer lastenden Kondukt um. Auch in der Umkehrung des Heroischen vollzieht Berg im Typus des Marsches eine Mahlersche Deutung nach: Nach der Katastrophe verbietet sich die triumphale Erlösung.

Der Mahler-Rezeption im *Epilog* des *Wozzeck* kommt somit eine doppelte Funktion zu: Sie ermöglicht zum einen, die Kategorie der Erinnerung als eine individuelle Wozzecks an das eigene Schicksal und zugleich als eine historische Bergs an die Tradition darzustellen. Mahler war darin insofern Vorbild, als er wohl der erste Komponist vor Berg war, der versuchte, die erzählten Geschichten von Einzelschicksalen als solche der vergangenen Geschichte, und das heißt musikalisch: als solche der Tradition zu erinnern⁸⁰. Zum anderen ist Bergs Mahler-Rezeption eine Bedingung seiner neuen Musiksprache. In der Rückbeziehung zeigt sich die innovatorische Funktion des Alten.

5. Publikum–Werk – Die Bewertung von Trends

Stellte sich im ersten Modell die Frage, inwieweit sich Einzelreaktionen am Werk objektivieren lassen, so wirft das letzte Modell umgekehrt das Problem der Beurteilung von Trends auf; sie hängen zwar mit der individuellen Reaktionsweise und dem auslösenden Wirkungsfaktor eines Werkes zusammen, werden aber durch

⁷⁹ Auf den Zusammenhang zwischen Mahlers dritter Sinfonie (Quartmotiv der Pauken) und dem *Wozzeck* (vgl. den Beginn des „*Epilogs*“) hat A. Berg selbst hingewiesen (*Briefe*, S. 483).

⁸⁰ Vgl. Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 11.

diese beiden nicht verursacht. Haftet der Vokabel „Trend“ bereits die Ungenauigkeit eines nur ungefähren Eindrucks an, so kann es nicht verwundern, daß das Knäuel an möglichen auslösenden Wirkungsfaktoren sich nur schwer entwirren läßt. Die Unsicherheit der Methode hängt mit der skeptischen Erkenntnis zusammen, daß die zur empirischen Forschung notwendige Isolierung von einzelnen Wirkungsfaktoren die Verbindung zum sozialpsychologischen Kontext verstellt und daß umgekehrt die sozialpsychologische Interpretation von ästhetischen Bedürfnissen, die bei Verlagerung und Verdichtung eben zu neuen Trends führen, am Einzelfall schwer durchzuführen ist. Zwischen Einzel- und Publikumsreaktion herrscht kein einfacher Kausalzusammenhang. Der repräsentative Querschnitt beispielsweise, der Gleichheit in der Reaktion und Bewertung von tausend Menschen aufdeckt, besagt zwar etwas über das Resultat, nichts aber über den Prozeß, der zum Resultat führt. Gleiche Reaktionen können auf entgegengesetzter Motivationslage beruhen. Die Beziehung zwischen einer allgemeinen Reaktion, die die Bedingung eines Trends ist, und der individuellen Reaktion, die mit diesem Trend übereinstimmt, ist also vielfach gebrochen. Der Trend kann erstens auf einer positiven Entsprechung zwischen Rezeption und ästhetischem Gegenstand beruhen, zweitens auf einer durch Presse, Aufmachung und Bestsellerlisten gesteuerten Rezeption, die von der Intention des ästhetischen Gegenstands weitgehend getrennt bleibt, und drittens auf einer scheinbaren Entsprechung zwischen Rezeption und ästhetischem Gegenstand, bei der die von der Rezeption projizierten Anteile den ästhetischen Gegenstand vollkommen mit den eigenen Bedürfnissen überziehen.

Ich komme nun auf die seit 1960 grassierende Mahler-Renaissance⁸¹ als einem Modell für die Untersuchung eines Trends zu sprechen, breite einige Fakten aus und versuche, sie innerhalb der bisherigen Überlegungen zu interpretieren.

Zunächst zu den Fakten: 1961, 50 Jahre nach Mahlers Tod, läuft die urheberrechtliche Schutzfrist ab, wodurch die Aufführungen Mahlerscher Werke finanziell weniger aufwendig werden. Hatte es vor 1961 etwa durch Maurice Abravanel, Bruno Walter, John Barbirolli und andere wichtige Mahler-Einspielungen gegeben, so nimmt nach der Freigabe 1961 (und den wohl nicht zufällig kurz zuvor erschienenen Memoiren Alma Mahlers im S. Fischer-Verlag) die Anzahl der Einspielungen, ausgelöst durch die von Amerika zum europäischen Kontinent kommende Gesamtaufnahme unter Leonard Bernstein, deutlich zu. Sind im Bielefelder Katalog von 1963 nur 16 Einspielungen verzeichnet, so finden sich 1971 40 Einspielungen⁸², darunter die Gesamtaufnahmen unter Solti, Haitink und Kubelik. Neben den Schallplatteneinspie-

⁸¹ Aus der erhofften Renaissance ist inzwischen ein Boom geworden, der Mahler kulturell vereinnahmt und ökonomisch vermarktet. Dadurch wird Mahlers unangepaßter Kompositionsstil neutralisiert. Diese Tendenz hat etwa in der Schallplatte „*Mahlers Greatest Hits*“ auf CBS S 30044 mit der Musik aus *Tod in Venedig* an der Spitze ihren Kulminationspunkt gefunden (vgl. dazu ausführlich meinen Aufsatz über die Aktualität Mahlers in: NZ/Melos 1977, H. 3, S. 225 ff.).

⁸² Vgl. den Hinweis bei W. Schreiber, *Gustav Mahler*, Reinbek 1971, S. 183.

lungen von RCA und DGG, die sich nach 1971 an den Kassen-Erfolg des Films „Tod in Venedig“ von Visconti anhängen und unter dem Cover aus Viscontis Film die „schönste Filmmusik, die je geschrieben wurde“⁸³, herausbringen, ist als weiterer auslösender Wirkungsfaktor das starke publizistische, biographische und wissenschaftliche Interesse an Mahler zu nennen: Dies schlug sich nieder etwa im *Spiegel*-Artikel von 1961 über Mahlers unvollendete 10. Sinfonie⁸⁴ und einem bezeichnenden Titel-Bericht mit der Überschrift *Mahler: Deutsch hoch ‚n‘* von 1968, in den zahlreichen Biographien von Blaukopf, Wessling und de La Grange und dem 1960 erschienenen Mahler-Buch von Theodor W. Adorno, das auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mahler entscheidenden Einfluß ausübte. Neben den vielen Einspielungen und hohen Aufführungsquoten, den Mahler-Filmen Ken Russels und Viscontis, der breit gefächerten publizistischen Verbreitung von Mahlers Werk und Leben wurde Mahler schließlich zum Vorbild der kompositorischen „Avantgarde“, deren wichtigstes Hommage an Mahler Luciano Berios *Sinfonia* von 1968 ist. Diese kann als eine kompositorische Rezeption angesehen werden, die den möglichen Implikationen von Mahlers Musik gerecht wird, ohne sie – eindimensional verkürzt – an den Markt zu verraten⁸⁵.

Sucht man hinter diesen Fakten des Mahler-Trends das zugrundeliegende Bedürfnis anzusprechen, so ist es eines nach eruptiv-emotionalem, unmittelbarem und natürlichem Ausdruck, der nach seinem Mißbrauch im Faschismus in der seriellen Musik verdrängt wurde und nun in Mahlers Musik sein Ventil fand. Exemplarisch wird diese Erfahrung in einem *Spiegel*-Artikel von 1968 beschrieben, der an entsprechender Stelle ein als Publikumsreaktion verallgemeinerbares Bedürfnis ausspricht: „Mit der Verdrängung [Mahlers] ist es nun vorbei: Für den Komponisten, der so Musik machen wollte, ‚daß den Leuten hören und sehen vergeht‘, ist die Zeit des wohlverdienten Nachruhms endlich gekommen“⁸⁶. Dieser Form befreiter Verdrängung ist aber zu mißtrauen. Versucht man zu einer zusammenfassenden Erklärung des Mahler-Trends zu gelangen, so liegt seine Ursache in der Verschränkung von Profitinteresse, Wiedergutmachungs-Interesse (Aufarbeitung der Mahlerschen Musik als einem Syndrom deutscher Vergangenheit) und dem Bedürfnis nach einer Musik, die Unmittelbarkeit und Naturerfahrung nicht versagt. Daß Mahlers Musik aber Naturersatz zu sein hat, schlägt auf die kompensatorische Funktion der Mahler-Rezeption insgesamt zurück. Formulierte Theodor W. Adorno einmal, daß die sogenannten Tiefenbedürfnisse ihrerseits zu einem weiten Maße Produkte des Versagungsprozesses seien und eine ablenkende Funktion erfüllten⁸⁷, so trifft dies

⁸³ Vgl. *Der Spiegel* 1971, Nr. 11, S. 184.

⁸⁴ Vgl. *Der Spiegel* 1961, Nr. 2, S. 56 ff.

⁸⁵ Vgl. vom Verfasser: *Aspekte der Mahler-Rezeption. Bemerkungen zu einer Theorie der musikalischen Rezeption* (Kgr.-Ber. zum internationalen Kongreß für Musikforschung, Berlin 1974, Kassel usw. 1980).

⁸⁶ *Der Spiegel* 1968, Nr. 15, S. 170.

⁸⁷ Th. W. Adorno, *Thesen über Bedürfnis*, in: *Soziologische Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main 1972, S. 393.

präzise auf die Mahler-Rezeption zu. Die Bedürfnisse nach Mahlers Musik sind keine „reinen“ und „echt menschlichen“, die in ihr gestillt würden, sondern sie werden vermöge des wohl in der Musik einmaligen „Angebots“ an Naturerfahrung ästhetisch und historisch ins Vergangene abgelenkt, weil die Zerstörung der Natur durch Technologie und Freizeitindustrie die Naturerfahrung immer mehr verwehrt.

III: Zusammenfassung und Folgerungen

Die bisher weitgehende Trennung der den ästhetischen Gegenstand betrachtenden immanenten Methode und der kunstfremden soziologischen Einordnung von Publikumsreaktionen in ein gruppen- und schichtenspezifisches Rollenverhalten war aufzuheben. Zeigte sich die eine Richtung blind gegenüber dem ästhetischen Gegenstand, der nur indirekt über den Hörer Gegenstand der allgemeinen Soziologie war, statt den spezifischen Eigenschaften der Musiksoziologie gerecht zu werden und sie nicht nur als Teil der Kunst- oder allgemeinen Soziologie zu verstehen, so isolierte die immanente Methode den ästhetischen Gegenstand gegenüber seiner historisch-gesellschaftlichen Vermittlung, die den ästhetischen Gegenstand durch die institutionellen Normen des Konzerts, der Oper, der Publikumserwartungen und der Tradition in seiner Ausdrucksweise bestimmt. Deswegen erschien ein rezeptionssoziologischer Ansatz sinnvoll, der einerseits zeigt, daß das Komponieren durch eine präzise Auseinandersetzung mit historisch-sozial vermittelten Rezeptionstraditionen entsteht, der andererseits aufweist, daß den Rezeptionseinstellungen jeweils ein Interesse zugrunde liegt, das bestrebt ist, die Einstellung als Norm für eine Gruppe oder eine Publikumsschicht geltend zu machen und dabei gleichzeitig andere oder entgegengesetzte, sozial vermittelte ästhetische Normen zu widerlegen. Untersucht man etwa die anhand der fünf Modelle entwickelten verschiedenen Funktionen einer sublimierenden, aktualisierend-konservativen, monopolisierenden, innovatorischen und kompensatorischen Rezeptionseinstellung⁸⁸, so erkennt man, daß sie als soziale Verhaltensweisen fungieren. Diese suchen entsprechende Einstellungen breiter durchzusetzen und sind keineswegs isolierbare oder allein aus dem ästhetischen Gegenstand ableitbare Reaktionen. Als gesellschaftliche Verhaltensweisen bestätigen die Rezeptionseinstellungen entweder die bisherigen Normerwartungen, oder sie produzieren einen neuen Erwartungshorizont mit einer veränderten Verhaltens-, Sprach- und Ausdrucksnorm. Die Rezeptionseinstellungen haben also etwa gegenüber neuen Kompositionen nicht nur eine bloß sekundär normbildende Funktion, sondern in Vermittlung mit ihnen oder gegen sie die Aufgabe, veränderte Hörerwar-

⁸⁸ Die Rezeptionseinstellungen lassen sich innerhalb der Theorie der Rollenkompetenz von J. Habermas als Verhaltensweisen interpretieren: „*Verhalten begreifen wir unter diesem Gesichtspunkt weder als Reaktion eines einzelnen Organismus noch als Äußerung einer bestimmten Persönlichkeitsstruktur, sondern als Vorgang in einem System sozialen Handelns. Das handelnde Subjekt erscheint dabei nur als Rollenträger, d. h. als Funktion von Vorgängen, die durch soziale Strukturen bestimmt sind*“ (J. Habermas, *Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation*, in: *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Frankfurt am Main 1973, S. 119).

tungen zu erzwingen oder abzuwehren. Diese unterschiedlichen Funktionen von interessengebundener und interessenbildender Rezeptionseinstellung in Vermittlung mit dem ästhetischen Gegenstand aufzuzeigen, war die Absicht meines Vortrags. Mit ihm ist erst ein Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption gegeben worden, die neben der Einbeziehung empirischer Methoden in den entsprechenden Modellen vor allem eine Theorie der musikalischen Erfahrung voraussetzt. Die Einzelerfahrung nicht nur als Ausgangspunkt des Interpretieren zu berücksichtigen, sondern sie in Form einer *self-analysis of the interpreter*, wie sie von Geoffrey H. Hartmann⁸⁹ ausgeführt wurde, in den Prozeß der Deutung und Wertung explizit zu machen, ist eine Aufgabe, der sich die musikwissenschaftliche Forschung, die diesen Bereich aus Berührungsangst weitgehend als vorwissenschaftlich betrachtete und dem Verdacht des Psychologismus aussetzte, erst noch stellen muß. Das objektive Moment der Erfahrung, „ihr intersubjektives Korrelat, das in der Selbsterfahrung an der Erfahrung des anderen“⁹⁰ besteht, ist für eine Soziologie der musikalischen Rezeption erst noch zu entdecken und fruchtbar zu machen. Durch die Reflexion auf den spezifisch musikalischen Erfahrungsbegriff verlöre die Soziologie ihre Kunstfremdheit und die Hermeneutik ihre schlechte Immanenz.

Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts*

von Arnfried Edler, Kiel

Die im folgenden entwickelten Gedankengänge nehmen ihren Ausgang von Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 4 in *cis*-moll. Die durchsichtige Schreibweise des Anfangsteiles mutet zunächst wie die einer Studie im zweistimmigen Satz an, vielleicht auch einer klaviertechnischen Etüde. Bei näherem Hineinhören enthüllt sich jedoch, daß die auffällige Perpetuierung der Bewegung nur den Hintergrund abgibt für ein außerordentlich abwechslungsreiches Geschehen; es ermöglicht, daß in den sechzig Takten des ersten Teils der anfängliche Einsatz viermal wiedererscheinen kann, ohne zu ermüden, weil er sich erstaunlicherweise trotz der Gleichmäßigkeit der vorherrschenden Bewegung immer wieder als etwas Neues darbietet. Ein gewichtiger Grund für diese Tatsache scheint der zu sein, daß der Hörer eine geraume Zeit

⁸⁹ Vgl. G. H. Hartmann, *The Fate of Reading*, Chicago 1975, S. 3 ff.

⁹⁰ H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (I), München 1977, S. 222.

* Antrittsvorlesung an der Universität Kiel (Mai 1978).

braucht, um in den musikalischen Komplex einzudringen, und in jeder neuen Beleuchtung, sei sie bedingt durch die Änderung der Bewegung in der linken Hand (durch die neue Zusammenklänge und eine melodische Gegenstimme sich bilden) oder auch durch sekundäre Momente wie eine durch Änderung der Dynamik und der Artikulation bedingte Modifizierung der Färbung, offenbaren sich im Gewebe des durch die Bewegung erzeugten Klangteppichs neue und überraschende Konfigurationen, ornamentartige Gebilde, die auftauchen und wieder verschwinden. Sehr bald erkennt das musikalische Gehör, daß solcher Reichtum an Möglichkeiten der Klangkombinatorik kaum zu erreichen gewesen wäre, handelte es sich um echte Zweistimmigkeit. Beim genauen Durchhören stellt sich heraus, daß dem Stück ein vierstimmiger Satz zugrundeliegt, der in Akkordbrechungen auseinandergezogen wird.

Dieses Brechen der Akkorde bildet für sich bereits einen zentralen kompositorischen Gedanken. Es ist keineswegs – wie sonst bei aus Arpeggien gebildeten Figuren häufig zu konstatieren – simpel oder gar banal. Die Töne des Akkordes werden höchst individuell, nämlich in der Weise zu einer Vierergruppe gebrochen, daß sich je zwei durch die Wiederholung eines von beiden in Gestalt einer Dreiergruppe zu einem als Einheit empfundenen Klang synthetisieren, während der letzte isoliert und damit als einzelner melodischer Ton herausgehoben wird. Rhythmisch nun steht dieser isolierte Melodieton jeweils am Ende einer Gruppe von vier Sechzehnteln, also an ihrer am wenigsten betonten Stelle, dort, wo keine Unterstützung klanglicher oder rhythmischer Art seitens einer anderen Stimme möglich ist. Das Ergebnis ist die Konstitution einer Melodielinie, die ihrer harmonischen Fundierung jeweils retardiert und synkopisch hinkend nachfolgt. Durch die Zerlegung von Harmonie- und Melodietönen in die Homogenität der Sechzehntelbewegung erreicht Schubert viererlei: 1. Der Hörer wird in das Erlebnis eines Bewegungsverlaufes hineingezogen, er kann sich dem musikalischen Strom gleichmäßig erfüllter Zeit nicht entziehen, der Musik nicht als Abfolge konturierter Gestalten gegenüber treten. – 2. Harmonie und Melodie werden durch die Bewegung zu einem hohen Grad von Einheit verschmolzen, wie er im traditionellen mehrstimmigen Satz übereinander angeordneter Haupt-, Gegen- und Nebenstimmen kaum zu erreichen wäre. Erst im allmählichen Eindringen in die oftmals wiederholten gleichartigen Konstellationen beginnt das Ohr, die funktionelle Bedeutung der einzelnen Töne der Sechzehntelbewegung zu identifizieren und zu differenzieren. – 3. Durch die rhythmische Anordnung der Melodietöne an unbetonter Stelle wird die Melodie besonders herausgestellt, indem diese Töne jeweils als letzte, gewissermaßen also als Zieltöne der Gruppen von vier Sechzehnteln erscheinen; sie nimmt des weiteren einen eigenartig schwebenden, nachhallartigen Charakter an, weil die Momente ihres Ertönens durch drei Sechzehntel von jeder Schlagzeit und zugleich von dem sie tragenden Baßton getrennt sind, ohne daß diese Trennung durch einen gestalthaften Rhythmus (etwa eine punktierte Achtel vor dem letzten Sechzehntel, so wie es für die barocke Gigue typisch ist) verdeutlicht würde. – 4. Hat das Ohr schließlich das rhythmische Verhältnis zwischen Melodie- und

Harmonietönen innerhalb der Dreiklangsbrechung erfaßt, so kann es sich trotzdem nie sicher sein, ob dieses Verhältnis in der Weise des Beginns aufrecht erhalten wird, da ein jederzeitiger Wechsel zu anderen Relationen innerhalb der Dreiklangsbrechung möglich erscheint und tatsächlich in Takt 17 eintritt. Anlaß für die dort eingeführte Dreistimmigkeit ist der Melodieton-Wechsel von der vierten zur ersten Sechzehntelnote einer Gruppe. Die Folge dieser ständigen Ungewißheit ist die Verstärkung des schwebenden Melodiecharakters zur latenten rhythmischen Instabilität, die das Oberstimmengewebe als Ganzes kennzeichnet.

Um so stärker ist das Gegengewicht rhythmischer Stabilität, das von der gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand geleistet wird. Die zunächst konventionell anmutende Begleitfigur erweist sich als aus zwei Stimmen zusammengesetzt, die sich in Vierteln bewegen und durch die Versetzung der Oberstimme um eine Achtelnote zu einer Komplementärbewegung in Achteln zusammenfügen. Die Funktion der beiden Stimmen ist grundverschieden. Während die untere eindeutig harmonietragende Baßfunktion übernimmt und den Wechsel der harmonischen Stufen in ruhigem Gleichmaß auf den beiden Taktvierteln markiert, entbehrt die obere hinsichtlich ihres melodischen Verlaufes jeder Eigenständigkeit; anfangs verdoppelt sie in der unteren Oktave die Melodie, später dann einzelne Töne der harmoniebildenden Intervalle in der rechten Hand. Neben der klangfüllenden Bedeutung liegt ihre Hauptaufgabe in der Herstellung des gleichmäßigen Achtelrhythmus, der verhindert, daß die Harmoniebewegungen des Basses den Rhythmus des gesamten Satzes in langsamer, schwerer Viertelbewegung belasten; sie entzieht den Hauptzeiten rhythmisches Gewicht und verstärkt dadurch den Charakter schwerelosen, gleichmäßigen Bewegungsflusses.

Für ein Satzbild wie dasjenige dieses *Moment musical* konnte Schubert kaum Vorbilder in der Wiener Klassik finden, der solche Einheitsabläufe geradezu kontrovers waren. Allenfalls in einigen Stücken Beethovens ließen sich Ansätze zu derartigen Verfahrensweisen ausmachen, jedoch längst noch nicht zu solcher Konsequenz durchgebildet; man denke an die Finali der Klaviersonaten *As-dur* op. 26 oder *d-moll* op. 31/2, von denen bezeichnenderweise das letzte mehrfach als „schubertisch“ apostrophiert worden ist.

Wohl aber weist Schuberts Satz zurück in die vorklassische Vergangenheit, wo sich bei J. S. Bach Stücke finden, in denen manches von dem vorgebildet ist, was soeben aufgewiesen wurde. Als Beispiel sei auf das Präludium *d-moll* aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* verwiesen. Der sofort ins Ohr fallende Unterschied zwischen beiden Stücken besteht in der wesentlich einfacheren rhythmischen Struktur des Bach-Präludiums; ihm fehlt die durch die Komplementärbewegung der linken Hand bei Schubert konstituierte Leichtigkeit der Unterstimmen-Achtel; infolgedessen kann es auch nicht zu der subtilen rhythmischen Verschiebung der Melodiestimme auf das unbetonte letzte Sechzehntel kommen, zumal es sich bei Bach um eine Akkordbrechung nicht in Vierer-, sondern in Triolengruppen handelt. Prinzipielles jedoch haben beide Stücke miteinander gemeinsam: auch bei Bach ist eine Melodie in

die ornamentale Akkordbrechung eines – hier dreistimmigen – Satzes eingebettet, weniger schematisch sogar als in den ersten 16 Taktten bei Schubert (die Melodietöne wechseln innerhalb der Triolengruppen, gelegentlich ist nicht zweifelsfrei auszumachen, welcher Triolenteil den melodieführenden Ton enthält). Das Verhältnis der Baßstimme zum Oberstimmengewebe ist in beiden Stücken durchaus vergleichbar. Hervorstechend ist vor allem die jeweilige Kontinuität der Bewegung, die aus einer einzigen Kernzelle heraus entwickelt wird, wobei Bach sogar noch den Baß zwei Achtelschläge allein vorausgehen läßt, bevor sich aus der gleichen auftaktigen Abwärtsbrechung des Dreiklanges wie bei Schubert das Folgende entwickelt. Dieses Verfahren der Entwicklung eines Kontinuums aus einer einzigen Kernzelle wurde von Eggebrecht¹ als für das Schubertsche Lied typisch beschrieben und mit dem spätbarocken Verfahren der musikalisch-rhetorischen *Inventio-Elaboratio* in einen historischen Zusammenhang gebracht. Es läßt sich ohne weiteres auf die Instrumentalmusik übertragen.

Hier kann es nicht auf eine weitere detaillierte Analyse beider Stücke ankommen, die sich in ihrem formalen Aufbau schon deshalb voneinander unterscheiden, weil sie als ein die Fuge vorbereitendes Präludium und als A-Teil einer dreiteiligen autonomen Form ganz unterschiedliche gattungsbedingte Funktionen erfüllen. Wesentlich bleibt für unser Thema die Übereinstimmung in bemerkenswerten satztechnischen Details, mit denen beide im Gegensatz zur zwischen ihnen liegenden Epoche der Wiener Klassik stehen. – Ein wichtiger Punkt an Schuberts Klavierstück aber muß in diesem Zusammenhang noch berührt werden: die Gestalt der Baßstimme. Ihre verschiedenen Töne ergeben in der Reihenfolge ihres Erscheinens die Notenfolge *cis–his–e–dis*. Diese Töne aber stellen nichts anderes dar als das prominente Thema der fünfstimmigen *cis*-moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, Teil I. Dieses Thema bestimmt sehr deutlich das harmonische Gerüst der ersten vier Takte bei Schubert.

Erhöhte Bedeutung gewinnt diese Feststellung durch die Tatsache, daß das Baß-Thema mit seinen beiden abwärtsgerichteten, einander sequenzierenden Halbtonschritten eine starke Substanzgemeinschaft mit der Melodie der Oberstimme aufweist: wenn man von der Tatsache ausgeht, daß innerhalb eines Zweitaktters die Betonung zum Ende hin wächst, der jeweils zweite Takt also den betonungsmäßigen Schwerpunkt enthält, dann stellen die derart betonten Melodietöne der Oberstimme die Folge *a–gis/cis–his* dar, die Bewegung des Basses in der Parallele der oberen Sexte, woraus deutlich erkennbar wird, daß die Melodie der Oberstimme, deren schwebenden, rhythmisch diffizilen Charakter wir vorhin herausgestellt hatten, aus der Grundsubstanz des *cis*-moll-Themas der Bach-Fuge abgeleitet ist. Hieran schließt sich eine weitere Beobachtung an. In Schuberts Heine-Vertonung *Der Doppelgänger*, die bekanntlich ebenfalls auf dem Thema der Bachschen *cis*-moll-Fuge sich aufbaut, geht zu den Textworten „*Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe*“ aus dem Ostinato des Bach-

¹ H. H. Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: AfMw XXVII (1970), S. 89f.

Themas eine Melodielinie hervor, die in der Substanz derjenigen des *Moment musical* auffällig gleicht. Es handelt sich offensichtlich um ein von Schubert zu Bachs Thema erfundenes ostinates kontrapunktisches Gebilde, das in immer neuer, variativer Verwandlung in verschiedenen Kompositionen erscheinen kann. Als drittes Beispiel wäre auf das *Agnus Dei* der *Es-dur*-Messe zu verweisen, über das am Schluß noch zu sprechen sein wird. Das *cis-moll*-Thema, im *Moment musical* bis auf den Ton *e* jeweils am Taktbeginn verankert, stellt offensichtlich die Grundsubstanz des Stückes dar, was eine genauere Analyse bestätigt. Hinweisen möchte ich vor allem auf die Tatsache, daß der *Des-dur*-Mittelteil, der so merkwürdig mit dem Charakter des ersten zu kontrastieren scheint, von dieser Seite her seine Einheit mit jenem offenbart: denn dann erschließen sich sogleich die Takte 69/70 mit ihrer so einzigartigen plötzlichen Wendung nach Moll als die verborgene Kernzelle des ganzen Abschnittes, aus welchem alles Weitere organisch entwickelt ist.

Haben wir nun in doppelter Hinsicht die Affinitäten im *cis-moll-Moment musical* zu spezifisch bachischen Verfahrensweisen einerseits und zu einem exemplarischen Bach-Thema andererseits feststellen können, so wäre an dieser Stelle zu fragen, unter welchen Voraussetzungen Schuberts Bach-Rezeption erfolgte und welcher Stellenwert ihr bisher zuerkannt wurde.

Das dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bedeutete in der Wirkungsgeschichte J. S. Bachs einen entscheidenden Umschwung. Hatte man in Bach im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hauptsächlich einen „klassischen“ Komponisten deutscher Nation gesehen, an ihm also in erster Linie das Exemplarische, Nachahmenswerte betont und das, was man als „Gründlichkeit“ und „Tiefsinnigkeit“ seiner kontrapunktischen Setzweise umschrieb, dem angeblichen Verfall der Musik in der eigenen Zeit gegenübergestellt, so entdeckten die Musiker der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Bachs Werken ganz neue Seiten, und zwar solche, die mit ihrem eigenen, der versinkenden Wiener Klassik bereits widerstreitenden Empfinden insgeheim zu kongruieren schienen. Aufschlußreich ist etwa der Artikel, mit dem Carl Maria von Weber im *Freischütz*-Jahr 1821 des Geburtstages Bachs in der *Dresdner Abendzeitung* gedachte, in dem er Bachs Wesen als „*eigentlich romantisch*“ der „*mehr antiken Größe*“ Händels gegenüberstellte. Weber sieht Bach vor allem unter dem Aspekt der Innovation: „*Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer anderen Epoche angehörig, betrachtet wird*“².

Bachs Wirkungen beruhen nach Webers Auffassung nicht auf rational faß- und lehrbaren Voraussetzungen, sie entstammen vielmehr dem Reich mystisch-geheimnisvoller Kräfte, die sich zum „*wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche*“ zusammenfügen; unter ihnen hebt Weber drei technische Aspekte hervor: die „*wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführung*“, die daraus erzeugten „*fortgesponnenen seltsamen Rhythmen*“ und – beides verbindend – die „*künstlichsten kontrapunktischen Verflech-*

² C. M. von Weber, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von W. Altmann, Regensburg 1937, S. 294.

tungen“ – womit wohl die spezifische Klanglichkeit Bachs angesprochen ist, die als aus der Stimmführung erwachsen erkannt wird. Die hier von Weber geäußerte Überzeugung der inneren – wenn auch geheimnisvollen – Nähe Bachs zum eigenen künstlerischen Wollen, die ihn von allen übrigen in historische Distanz gerückten Komponisten der Barockzeit grundlegend unterscheidet, bleibt von nun an eine Konstante im Bewußtsein der Komponisten der deutschen Romantik. Ob Schumann in Bachs Musik den Ursprung für die Eigenarten seiner eigenen Produktivität: für das „Tiefkombinatorische“, das „Poetische“ und das „Humoristische“ – erblickt, Mendelssohn in Anklängen seiner Kompositionen an Bach kein Manko sieht, da sie ihm „aus dem Herzen geflossen“ seien, ob Liszt einer seiner harmonisch kühnsten und zukunftsweisendsten Kompositionen das Thema *B-A-C-H* zugrundelegt oder Wagner sich während der Arbeit an seinem *Tristan* mit dem Spielen des *Wohltemperierten Klaviers*, in dem er die „unendliche Melodie geradezu präformiert“ sieht, in produktive Stimmung versetzt – aus allen diesen Äußerungen und Handlungsweisen wird umrißhaft die Richtung klar, in die eine derartige Bach-Rezeption zielte: Die Romantiker bewunderten an Bach jenes Moment, das Ernst Kurth als Entfaltung der Energie freier linearer Bewegung der klassischen Melodiebildung aus dem rhythmischen Akzent heraus konfrontiert hat. Nachromantischer Enthusiasmus schwingt in Formulierungen wie dieser aus Kurths *Linearem Kontrapunkt*: „Die ganze Polyphonie ist eine große Steigerung aus den Spannungen und Bewegungskräften der einstimmig-melodischen Kunst heraus; sie ist nicht bloß satztechnisch als Gegenbild zur akkordlich fundierten Homophonie in der Linienentwicklung gegründet, sondern auch ihre formalen Erscheinungen beruhen in den gleichen inneren Eigentümlichkeiten wie die melodische Kunst selbst, die Entwicklung, Ausspinnung und Steigerung der einzelnen Linie“³.

Kurth, dessen Buch vom *Linearen Kontrapunkt* gemeinhin allzu einseitig als Anreger und Auslöser der neusachlichen neobarocken Tendenzen nach dem Ersten Weltkrieg gewertet wurde, erweist sich in seiner Auffassung der Polyphonie im Sinne von Aperiodizität und Spannungssteigerung sowie ihrer – wenn auch modifizierten – Koinzidenz mit dem von Wagner formulierten und in seiner Nachfolge als ein für das Wagnersche Komponieren als eigentümlich reklamierten Prinzip einer „Kunst des Überganges“ als ein später, vielleicht letzter, aber durchaus authentischer Repräsentant dieser romantischen Rückwendung hinter die Klassik. Den definitiven Beginn dieser Rückwendung aber erblickte Kurth im Werk Franz Schuberts, das für ihn „kühnste Ansätze zur unendlichen Melodie“ ebenso wie (in der Linearisierung des Klaviersatzes der Liedbegleitungen) wichtige Beiträge zur Ablösung der Herrschaft periodischer Oberstimmen durch die „Gesamtmelodik“, also die Melodisierung des orchestralen Stimmengewebes, aufweist⁴. Dieser Ansatz Kurths ist in der Musikwis-

³ E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 202.

⁴ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin ³/1923 (Repr. Hildesheim 1968), S. 547 ff.

senschaft eigentlich kaum weitergeführt worden. In der Literatur herrscht vielmehr im wesentlichen die Ansicht vor, Schubert habe sich zwar für Bach – zumindest für das *Wohltemperierte Klavier* – nachweislich stark interessiert, auch seien diese oder jene Anklänge nicht von der Hand zu weisen, indessen habe für Schubert die Musikgeschichte recht eigentlich erst mit Haydn und Mozart begonnen, nur die Wiener klassische, allenfalls auch gewisse Momente der vorklassischen Epoche seien für ihn lebendige Tradition gewesen. Einstein führt als „Beleg“ für diese These Schuberts *e*-moll-Fuge (D 952) für Orgel oder Klavier zu vier Händen an. Schubert schrieb sie im Juni 1828 im freundschaftlichen Wettbewerb mit Franz Lachner, als beide die berühmte Orgel der Kirche in Heiligenkreuz erproben wollten. Vielleicht hatte Schubert das Thema der *fis*-moll-Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* umrißhaft im Gedächtnis, die ersten vier Töne sind jedenfalls melodisch und rhythmisch weitgehend identisch. Trotzdem läßt sich kaum ein größerer Unterschied denken als zwischen diesen beiden Fugenthemen und ihrer Weiterführung.

Bsp. 1

a)

b)

a) J.S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuge *fis*-moll

b) F. Schubert, Fuge *e*-moll (D 952)

Durch verschiedene Kunstgriffe rhythmischer Gewichtsverteilung im Wechsel auftaktiger, volltaktiger und synkopischer Bewegung im Sechsermetrum, durch Motivverkürzung und eine subtile Bewegungsbalance zwischen Thema und Kontrapunkt gewinnt der Bachsche Satz ebensoviel Originalität und Überraschungsmomente wie Einheit und Sinnfälligkeit; Schuberts Thema und noch mehr sein Kontrapunkt wirken dagegen seltsam bemüht, unindividuell, abgezirkelt und – wie die Zeit sich ausdrückte – „gearbeitet“. – Ähnliches wie beim Vergleich dieser beiden Fugenexpositionen ließe sich in einem anderen Fall feststellen, wo Schubert ein Bachsches Thema aus dem *Wohltemperierten Klavier* zitiert und zu einem neuen Fugenthema umformt, nämlich im *Gloria* seiner *Es-dur*-Messe. In dem getreu der Tradition als Fuge konzipierten Schlußteil „*Cum sancto spiritu*“ bedient sich Schubert des Themas der *E-dur*-Fuge aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, das seinerseits auf das Modell eines Magnificat-Tones zurückgeht. Hier beschreitet Schubert im Vergleich zur eben erörterten *e-moll*-Fuge, in der er Bachs Thema verkürzte, den umgekehrten Weg der Verlängerung des Themas, indem er aus der Figuration des sequenzierten 3. Thementaktes einen Anhang in gleichmäßigen Vierteln entwickelt. Diese Verlängerung nähert das Thema dem folgenden ersten Kontrapunkt bewegungsmäßig an, vermittelt also den Kontrast beider Stimmen. Andererseits übernimmt die so erreichte Homogenität der Bewegung als solche in den für diese Fuge charakteristischen Zwischenspielen eine wichtige Funktion: in ihr (der Bewegung) verschwindet, versickert gleichsam das Thema, wenn im Baß in langen Noten die Tonfolgen *es–d–f–e*, also das transponierte *B–A–C–H*, und anschließend im Sopran deren Krebs in den betonten ersten Noten *h'–c''–a'–b'* (T. 348–355) erscheinen. Diese Beziehung erscheint als eigentlicher Sinn der Fugen-Zwischenspiele, in denen sich die Chromatik des zweiten Kontrapunktes hintergründig und beziehungsreich zum Symbol des verehrten Namens verdichtet.

Doch auch in dieser Fuge läßt sich – gerade im Vergleich mit der mühelosen Sicherheit, Selbstverständlichkeit und elementaren Überzeugungskraft, mit der sich Schubert der Formen der Klaviermusik, der Kammermusik und der Sinfonie bemächtigte und sie mit einem neuen authentischen Sinn erfüllte – eine gewisse Angestrengtheit nicht überhören. Die Fuge als tradierte, mit dem Geist seiner Zeit und seiner Subjektivität zu bewältigende Form war für Schubert zweifellos ein schwieriges Problem, und das Bewußtsein dieser Problematik wuchs gegen Ende seines Lebens bis zu jenem berühmten, durch den plötzlichen Tod an der Ausführung verhinderten Entschluß, bei dem Wiener Hoforganisten Simon Sechter Fuge und Kontrapunkt zu studieren, und zwar aufgrund der verschiedenen Personen gegenüber geäußerten Überzeugung, er habe auf diesem Gebiet Nachhilfe nötig. Der unmittelbare Anlaß zu diesem Schritt scheint übrigens nicht die Beschäftigung mit Bach, sondern die mit Händels Oratorienfugen gewesen zu sein, die Schubert im Zusammenhang mit der im Juni 1828 komponierten Grillparzer-Kantate *Mirjams Siegesgesang* eifrig studiert und zusammen mit Hüttenbrenner vierhändig aus der Partitur gespielt hatte. Aus der Tatsache des unzweifelhaft problematischen Verhältnisses

Schuberts zur Fuge ergibt sich aber in gar keiner Weise der Schluß, den Alfred Einstein aus ihr gezogen hat: daß Schuberts Schaffen ausschließlich auf der klassischen Periodenstruktur beruhe und daß er Kontrapunktik „gelegentlich für seine Kammermusik brauchte“⁵. Zu einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Bach soll es auch laut Walther Vetter niemals gekommen sein, und in dieser Tatsache dürfe man „wieder ein neues Beweismoment dafür erblicken, daß Franz Schubert nicht einseitig Romantiker ist“⁶. Auch Vetter erkennt also die Beziehung zu Bach als ein für die Romantik wesentliches Moment. Müßig sei es, meint Vetter, darüber zu rechten, ob Schubert aufgrund der Erfahrungen bei Sechter ein Kontrapunktiker geworden wäre – in der Tat, so muß man feststellen, war er längst vorher einer, und zwar in seiner ersten Schaffensperiode. Schon bei einem Stück wie dem *Menuett cis-moll* (D 600)⁷, das Schubert möglicherweise mit 17 Jahren geschrieben hat, gemahnt das Bild des Triosatzes etwa an Bachsche dreistimmige Sinfonien.

In bemerkenswertem Widerspruch zu seinen eben zitierten Äußerungen stellt Einstein in anderem Zusammenhang fest, Schubert sei „ein Kontrapunktiker von eigenen Gnaden und, sozusagen ohne es zu wissen, ein unwillkürlicher Polyphoniker“⁸. Indessen: mit Einstein zu vermuten, daß er aus eben diesem Grunde die Kontrapunkt-Studien bei Sechter wahrscheinlich sehr bald wieder aufgegeben hätte, hieße nach dem bisher Festgestellten wiederum weit über das Ziel hinausschießen. Wir wissen aus einem einzigen direkten Zeugnis aus dem Jahr 1824, daß sich Schubert mit dem *Wohltemperierten Klavier* beschäftigt hat⁹. Vermutlich hat er aber schon in seinen Studienjahren ebenso wie viele seiner zeitgenössischen Wiener Kollegen – etwa die beiden böhmischen Musiker Václav J. Tomášek und Jan Václav Voříšek, die ihm in gewisser Hinsicht als Vorbilder für seine einsätzigen Klavierstücke dienen konnten und von denen eifriges Studium des *Wohltemperierten Klaviers* bezeugt wird – von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, Bachs Klavierwerke, die seit 1806 in einer 15bändigen Druckausgabe des Wiener Verlages F. A. Hoffmeister vorlagen, kennenzulernen¹⁰. Darüber hinaus ist bisher zu wenig beachtet worden, daß Schubert zum engsten Bekanntenkreis des Wiener Hofkriegsrates Raphael G. Kiesewetter gehörte, in dessen Haus u. a. einige der berühmten „Schubertiaden“ stattfanden, also jene für die zeitgenössische Schubert-Rezeption charakteristische

⁵ A. Einstein, *Schubert*, Zürich 1953, S. 321.

⁶ W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Band II, Leipzig 1953, S. 252.

⁷ F. Schubert, *Alte GA* Band XXI, Nr. 27.

⁸ Einstein, *Schubert*, S. 51.

⁹ O. E. Deutsch, *Schubert – Die Dokumente seines Lebens*, Kassel usw. 1964, S. 248.

¹⁰ Die drei 1969 von Christa Landon im Archiv des Wiener Männergesangsvereins aufgefundenen, 1978 von Otto Biba im Doblinger-Verlag in Wien publizierten Fugen, für deren Komposition vom Herausgeber das Jahr 1812 angenommen wird, lassen allerdings von einer solchen Kenntnisnahme kaum etwas spüren. Es handelt sich um Versuche eines mit den Problemen des Kontrapunktes ringenden Schülers, die österreichische Schulfugentradition durch ungewöhnliche, teilweise abrupte Modulationen und Enharmonik (die als typische Merkmale auf den späteren Schubert-Stil vorausweisen) zu bereichern.

Veranstaltungsform bürgerlicher geselliger Freundesversammlungen. Andererseits nahm Schubert an den gleichfalls von Kiesewetter veranstalteten historischen Hauskonzerten teil, in denen auch Bach aufgeführt wurde¹¹, und sicher bot sich dem interessierten jungen Komponisten die Gelegenheit der Einsichtnahme in Kiesewetters für damalige Zeiten recht umfangreiche Sammlung von Bach-Manuskripten. Trotz widersprüchlicher Aussagen seiner Freunde in späteren Jahren darf man die Annahme als begründet ansehen, daß Schuberts Bach-Kenntnisse sich nicht auf das allein authentisch verbürgte *Wohltemperierte Klavier* beschränkten, sondern auch eine Anzahl von Vokalwerken umfaßten.

Ganz unbewußt waren die bisher aufgewiesenen Beziehungen zu Bach also sicher nicht, und in der bisher in der Literatur einseitig betonten Verknüpfung von Schuberts Bach-Verhältnis mit der aufgewiesenen Fugen-Problematik ist wohl der Grund dafür zu suchen, daß der Blick auf eine viel tiefergehende Verbindung des Wiener Komponisten vom Anfang des 19. zu dem mitteldeutschen des 18. Jahrhunderts weitgehend verstellt blieb und somit die vorhin skizzierten Einsichten Ernst Kurths auf wenig fruchtbaren Boden fielen. Einzig Thrasybulos Georgiades hat, soweit ich sehe, den Punkt berührt, allerdings ohne sich ausdrücklich auf Kurth zu beziehen und auch wohl in einer gewissen Befangenheit in Wertvorstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über Wahrheitscharakter und Scheinhaftigkeit von Polyphonie. Eine Behauptung wie diese: „*Der satztechnische Unterschied liegt u. a. im nur Scheinbaren der neuen Kontrapunktik, im spezifisch harmonisch Füllenden der Gegenstimmen*“¹² sollte m. E. zu einem erneuten prinzipiellen Durchdenken der Rolle der Polyphonie in der Musik der Romantik anregen. Das Werk Schuberts ist in dieser Hinsicht weitgehend erst zu erschließen. Gerade seine Kompositionen aus den letzten Lebensjahren, namentlich die Kammermusik und die wenig bekannten Chorwerke, scheinen neue Perspektiven des polyphonen Denkens zu eröffnen, die ganz unbestritten mit der Weitung der harmonischen Dimensionen verknüpft sind, damit jedoch keineswegs als sekundäres, scheinhaftes Moment einer alles beherrschenden Vertikale sich unterordnen. Dem *Agnus Dei* der *Es-dur*-Messe etwa liegt ebenso wie dem anfangs besprochenen *cis-moll-Moment musical* Bachs *cis-moll-Fugenthema* zugrunde, diesmal in einer fugierten Satztechnik. Wir finden übrigens dieses viertönige Motiv, dem der späte Beethoven ebenso wie später Liszt, Wagner oder César Franck so zahlreiche thematische Gestaltungen abgewannen, bei Schubert mehrfach wieder; eine zentrale Rolle spielt es z. B. in der Overtüre zu der Oper *Fierabras* von 1823. In dem *Agnus Dei* verbindet sich das Vierton-Thema (im Baß) mit einem ostinaten Kontrapunkt (im Tenor), dessen expressive Linie geradezu eine Ausgestaltung der vorhin zitierten Textzeile aus dem *Doppelgänger* darstellt (Beispiel 2; mit × markiert). Was im Lied jedoch in kurze zweitaktige Phrasen zerstückelt, in

¹¹ H. Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Ein Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 13), S. 63 ff., 91 ff., 178.

¹² Thr. G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 168.

einzelne Schmerzensgesten zerhackt wird, gestaltet sich in der Messe zu einer großen gebundenen Linie, zu einer kontrapunktischen Arabeske, die dem Thema etwas Neues, Einmaliges hinzufügt – ähnlich wie bereits Bach selbst mit der Hinzufügung des zweiten und dritten Kontrapunktes verschiedene Aspekte des Themas erschlossen hatte.

Bsp. 2

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Violoncello (Vc.). The Soprano part is mostly silent. The Alto part begins with a forte (*f*) dynamic, singing 'a - - - gnus'. The Tenor part has 'x' marks under the notes 'a - - - gnus'. The Bass part begins with a forte (*f*) dynamic, singing 'a - - - gnus De - - - i, qui -'. The Cello part has a forte (*fz*) dynamic and a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal lines: Alto sings 'a - - - gnus De - - - i,'; Tenor has 'x' marks under 'gnus De - - - i,'; Bass sings 'tol - - - lis pec - ca - - ta mun - -'. The Cello part continues with a forte (*fz*) dynamic.

Hier eröffnen sich – abseits von der bei Schubert häufig eine etwas gezwungene Faktur auslösenden Gattung Fuge – neue Dimensionen romantisch-poetisierender Kontrapunktik. Sie hält sich fern von jeder historisierenden Tendenz, sie restauriert keine historischen Formen, sie ist weit davon entfernt, Mittel eines *stile antico* des 19. Jahrhunderts zu sein. In der Begegnung mit Bach fand Schubert, fanden die Romantiker jene Unbegrenztheit und Einheit naturhaften Hervorwachsens musikalischer Gestalten aus keimhaften Zellen, die unendliche Vielfalt des einzelnen auf der Basis einheitlicher Substanz, die unauffällig auch vordergründig Kontrastierendes miteinander verbindet, den Abbau der strengen metrischen Zeitorganisation zugunsten freier, ebenso wie in der Klassik unvorhersehbarer, jedoch im nachhinein als kontinuierlich sich erweisender Erfüllung eines strömenden Zeitablaufs.

Vermittels einer erlaubten Generalisierung umriß Kurth den Unterschied der Relation von motivischer Keimzelle zum Satzganzen bei Bach und bei den Romantikern in einer helllichtigen Deutung: die „*Gesamtheit des harmonischen Charakters*“ war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst zu erringen, im Dienst dieser historischen Aufgabe steht die kontrapunktische Entfaltung der genuin selbständigen *inventio*, die demgemäß zugleich eine harmonische ist. Nach der vollständigen Erschließung des harmonischen Satzintegrals durch die Klassik stellt sich diese Relation umgekehrt dar: der harmonische Verlauf bildet die Basis, nicht mehr das Ziel in Form der Gewinnung plastisch-gestalthafter Kadenzverläufe. Er tritt in den Hintergrund als Gewebe, aus dem sich individualisierte melodische Gebilde ebenso wie Klangfarben und Bewegungen herausheben, zumeist aber – und dies ist charakteristisch für den romantischen Satz – als transitorische Gestalten im harmonisch-zeitlichen Kontinuum. Gerade der transitorische Charakter ihrer materiellen Elemente macht die Musik zur höchsten der Künste, weil mit ihnen auf das „*Unendliche*“ verwiesen wird¹³. Wenn das Wesen des Transitorischen auch das Kontrapunktische ergreift, jenes für die Romantik so typische unmerkliche Aufkommen und Wieder-Verschwinden von Gegenstimmen, so wäre es demnach verfehlt, hierin einen ästhetischen Mangel im direkten Vergleich mit Bachs Kontrapunktik zu erblicken. Vielmehr zeigt sich gerade darin die Analogie des musikalischen Vorgangs zu einem solchen in der Natur, die ihrerseits in allen ihren Erscheinungen denjenigen, der in ihr zu „lesen“ versteht, auf das Unendliche verweist. In diesem Sinne spricht E. T. A. Hoffmann von den „*schauerlich-geheimnisvollen Kombinationen*“ des Kontrapunkts, der von romantisch empfindenden Menschen „*mit wunderbarlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen*“ verglichen werde¹⁴, und Novalis schienen „*die*

¹³ So verweist Jean Paul, um das Wesen des Romantischen als „*schönes Unendliches*“ zu demonstrieren, auf das Verschwimmen und endliche Sich-Verlieren der „*Tonwooge*“ einer Saite oder Glocke. Ossians Gedicht ist „*Musik, aber entfernte und dadurch verdoppelte und ins Unendliche verschwommene . . .*“ (*Vorschule der Ästhetik*, in: *Werke*, Band V, hrsg. von N. Müller, Darmstadt 1967, S. 88f.).

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, in: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1962, S. 39.

musikalischen Verhältnisse recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur“ zu sein. Gleichzeitig sind aber das Gegenstück zur Musik im Bereich des Sichtbaren „*die Arabesken, Muster, Ornamente*“ usw.¹⁵. Aus diesen Zitaten erhellt die Umdeutung des Kontrapunkts von der Lehre der Technik mehrstimmigen Komponierens schlechthin (als welche sie veraltet war) zu einer metaphysischen Kategorie: der durch ihn hergestellte Beziehungs- und Gestaltenreichtum auf dem Hintergrund des harmonisch-zeitlichen Kontinuums verschafft der Musik ihren Charakter als „*unmittelbare Objektivation und Abbild*“ (Schopenhauer) des Inneren der Natur, des Wesens der Welt. Durch diese neue Art des Verständnisses und die dadurch bedingte Hörweise erst werden die Schauer erklärlich, die romantische Geister bei ihren Erlebnissen mit Bachscher Musik empfanden. Wie wenig es aber bei diesen Erlebnissen und ihrer spekulativen Verarbeitung sein Bewenden hatte, wie intensiv sie sich vielmehr auf die kompositorische Praxis auswirkten, dies sollte in dieser knappen Skizze an einigen Ausschnitten aus dem Werk Schuberts gezeigt werden. Neben der technischen und der überwiegend historischen Auffassung des Kontrapunkts (die der Klimax romantischer Musikauffassung nachfolgte) könnte die am produktiven Mißverständnis Bachs¹⁶ sich entzündende der Romantik als eine eigenständige dritte bezeichnet werden.

Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts „Prometheus“-Akkord

von Dieter Torkewitz, Essen

Über ein musiktheoretisches Detail zu sprechen scheint nur dann sinnvoll zu sein, wenn gezeigt werden kann, ob dieses Detail von Belang ist, ob von ihm etwas ausgegangen ist, ob es also geschichtlich etwas bewirkte oder ob überhaupt eine geschichtliche Aussage daran geknüpft werden kann. Vom *Tristan*-Akkord beispielsweise zu sprechen könnte heute immer noch lohnenswert sein, desgleichen von Skrjabins *Prometheus*-Akkord (*c-fis-b-e-a-d*). Der Quartenakkord *f-h-e-a* am Anfang der symphonischen Dichtung *Prometheus* von Liszt hingegen hat weder eine leitmotivische Bedeutung, wie bei Wagner, noch begründet er gar ein kompositori-

¹⁵ Novalis, *Schriften*, 3. Band, hrsg. von R. Samuel, Darmstadt 1968, S. 559, 564.

¹⁶ Vgl. dazu G. von Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: AfMw XIV (1957), insbes. S. 49, 52.

ches System, wie Skrjabin's Akkord¹. Vielmehr scheint er isoliert am Anfang (und entsprechend in der Reprise) zu stehen, nur damit rechnend, vom ‚Programm‘ her verstanden zu werden.

In der Tat ist die programmatische Intention unverkennbar, und von hier aus ist die Stelle auch schnell geklärt. Die „Kühnheit“ – als eines der im Programmtext zu *Prometheus* von Liszt angegebenen Charakteristika (weitere sind z. B. „Leiden“, „Ausharren“, „Erlösung“) – hat in der äußerst ‚kühnen‘ Harmonik am Anfang des Werks (die ersten sieben Akkorde sind in Beispiel 1 [S. 298] schematisch wiedergegeben) ein kompositionstechnisches Korrelat. Doch genügt dies? Ist die Stelle ausschließlich vom – wie es klischeehaft so oft heißt – ‚außermusikalischen Inhalt‘ her zu begreifen und bedarf keiner musikalischen Vermittlung? Oder gibt es nicht doch eine andere Erklärung, eine musiktheoretische und von der Musikgeschichte her gestützte?

Versucht wurde sie schon früh, z. B. von dem Theoretiker und Liszt-Freund Carl Friedrich Weitzmann. Auf eine in der *Deutschen Musikzeitung* vorausgegangene Polemik gegen Liszts *Prometheus* bezugnehmend², unternahm er es 1861, in seiner Schrift *Die Neue Harmonielehre im Streit mit der Alten*, besagte Stelle zu verteidigen³. Gemäß seiner „*Theorie der regelmäßigen diatonischen und chromatischen Verzögerungen der Töne eines Accords*“, die er in dem 1860 erschienenen Buch *Harmoniesystem* entwickelte⁴, und die entfernt sogar auf Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* hinweist⁵, deutet er die drei ersten Akkorde als „*Verzögerungen der Töne des gis moll-Dreiklanges*“⁶, was soviel bedeutet wie: *gis-moll* ist von Anfang an da, nur noch nicht in seiner einfachsten (dissonanzlosen) Form. Eine ziemlich kühne Interpretation, denkt man allein schon an die Selbständigkeit des dritten Akkords (*c-moll*) und an seine formale Bedeutung: nicht *gis-moll*, sondern *c-moll* leitet einen zweiten Abschnitt innerhalb der Anfangspartie ein! Weitzmanns abstrakte Interpretation wird scheinbar verständlich durch seine Deutung der beiden nächsten Akkorde: der fünfte Akkord, der übermäßige Dreiklang, ist

¹ Die Vergleichbarkeit des Lisztschen *Prometheus*-Akkords mit dem von Skrjabin ist nur eine äußerliche. Zwar läßt sich von einem gleichen Gehalt (*Prometheus*!) und einer ähnlichen Struktur (Quarten!) sprechen, doch Liszts Quartenstruktur fußt – wie zu zeigen sein wird – auf anderen Voraussetzungen als die Skrjabin'sche. (Zu Skrjabin siehe C. Dahlhaus, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin*, in: *Musik des Ostens*, Band 6, Kassel 1972; wiederabgedruckt in: C. Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978. G. Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin's* = *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Band 14, München–Salzburg 1978.)

² Nach Weitzmann (s. Anm. 3): *Deutsche Musikzeitung* (Wien 1860 oder 1861) Nr. 30 und 31; die Polemik wurde von dem Herausgeber der Zeitschrift, S. Bagge, geführt.

³ C. Fr. Weitzmann, *Die Neue Harmonielehre im Streit mit der Alten*, Leipzig 1861, S. 6f.

⁴ Ders., *Harmoniesystem*, Leipzig 1860, S. 59–63.

⁵ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin ³/1923 (Nachdruck Hildesheim 1968), bes. S. 206ff.

⁶ Weitzmann, *Harmoniesystem*, S. 6.

eine „Verzögerung“ des sechsten, des *cis*-moll-Akkords⁷. Was sich herauschält ist etwas Greifbares, Vorzeigbares, nämlich *gis*-moll und *cis*-moll, Klänge wie Dominante und Tonika (oder Tonika und Subdominante), also etwas Vertrautes im harmonischen Chaos. Doch weder *gis*- noch *cis*-moll kommen im weiteren Verlauf als Tonika in Frage, sondern – wenn überhaupt – *a*-moll. So gutgemeint denn auch der Weitzmannsche Rettungsversuch Liszts ist, er ist völlig verfehlt, und lediglich als Dokument der Ratlosigkeit auch von ansonsten recht fortschrittlich gesinnten Zeitgenossen Liszts zu gebrauchen.

Während man sich in neuerer Zeit in der musikwissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger darauf beschränkte, auf den Quartakkord und seine antizipatorische Bedeutung nur hinzuweisen⁸, versuchte Carl Dahlhaus 1970 in einem bemerkenswerten Aufsatz über Liszt eine Interpretation des Werks, und flüchtig auch des Anfangs⁹. Der Anfangsakkord könnte, nach Dahlhaus, Subdominante von *a*-moll sein, wenn sich *e* nach *d* auflösen würde. Doch eine tonale Interpretation erübrigt sich, weil die Auflösung nicht eintritt: „Die Dissonanz ist ‚emanzipiert‘, dem Auflösungszwang entzogen, und sie bleibt ohne tonalen Kontext“¹⁰. An die Stelle des „tonalen Kontexts“ tritt – und dies ist das Kühne in Dahlhaus’ Interpretation – ein durch eine abstrakte Intervallstruktur vermittelter Kontext. Mit Blick auf die Terzenstruktur in weiteren Motiven und Themen des *Prometheus* (z. B. Hauptmotiv T. 82f; zweites Thema T. 27f; Fugenthema) glaubt Dahlhaus, beim Anfangsakkord von einer „sechstönigen Terzenschichtung *f–a–c–e–g–h*“ sprechen zu können, „die als verborgene Grundstruktur des Werkes erscheint“¹¹.

Gegen die Dahlhausche Interpretation – so triftig sie erscheint – könnten mindestens drei Einwände geltend gemacht werden. Erstens: Ton *c*, bei Liszt nur Nebennote, wird von Dahlhaus als Bestandteil des Akkordfundaments, also auch der verborgenen Terzenstruktur, betrachtet. Zweitens: Ton *g* kommt gar nicht vor, wird nur hinzugedacht. Drittens: die hörbare Quartenschichtung wird zugunsten einer denkbaren Terzenschichtung verdrängt. Daß allerdings ein Quartakkord über ein Denken in Terzenschichtung zustandekommen kann, wird nicht bestritten, und schon

⁷ Ebda.

⁸ z. B. I. Szelényi, *Der unbekanntes Liszt*, in: StMI, Band 5 (1963), S. 311–331. S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musicale*, Paris 1975, S. 186f. Szelényi betrachtet den Akkord für sich und hebt dabei die Bedeutung der Anfangstöne *f–h–e* hervor (isoliert also nochmals!); indem diese Töne auch in anderen Werken eine Rolle spielen, fungieren sie – nach Szelényi – als „*musikalisches Namenszeichen*“ Liszts (S. 322/23). Bei S. Gut klingt an, daß der Akkord Dominante von *e*-moll sein könnte (mit Quartvorhalt, verminderter Quint und Septim); doch indem sich *e* nicht nach *dis* auflöst und außerdem die beiden Quartakkorde in den *c*-moll-Quartsextakkord münden, ist jede tonale Interpretation zwecklos: „*Il n’y a ainsi aucune possibilité, même éloignée, de ramener l’agrégat de quarts à un accord traditionnel quelconque*“ (S. 187).

⁹ C. Dahlhaus, *Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘*, in: Mf 23 (1970), S. 411–419.

¹⁰ Ebda., S. 415.

¹¹ Ebda., S. 416.

gar nicht bei Musik des 19. Jahrhunderts. (Über die geschichtliche Herkunft des anfangs erwähnten Akkords von Skrjabin besteht heute Einigkeit: „Der Quartenaakkord ist nichts anderes als ein Dominantnonenakkord mit tiefalterierter Quinte (c–e–ges–b–d) und einer großen Sexte über dem Grundton als ‚harmoniefremdem‘ Zusatz (a): einer Sexte, die aus dem ‚Chopin-Akkord‘ c–b–e’–a’ stammt“¹².) Voraussetzung für dieses Denken ist allerdings die Tonalität. Doch indem Dahlhaus einerseits den Lisztschen Quartenaakkord als Umstellung eines terzgeschichteten Akkords (der „Grundstruktur“) begreift, und andererseits die Tonalität – das den Terzenaufbau fundierende und die Quartenstruktur lediglich legitimierende Prinzip – fallenläßt, entsteht musikgeschichtlich ein Paradox: die Terzenstruktur (f–a–c–e–g–h) könnte auch als Umschichtung der (um drei Quarten erweiterten) Quartenstruktur (f–h–e–a–d–g–c) begriffen werden. Was letztlich im *Prometheus* Grundstruktur ist, wird erst im weiteren Verlauf des Werks entschieden. Es hätten – statt Terzen – ebensogut die Quarten sein können.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: es geht nicht um die Richtigkeit oder Falschheit des Dahlhaus'schen Ansatzes. Zweifellos ist er richtig, weil begründbar. Wesentlich aber für diese Richtigkeit ist die Position, von der aus argumentiert wird: vom Blickwinkel der heutigen Zeit, „unter dem Einfluß der musikalischen Gegenwart“¹³. Wollte man Liszts *Prometheus*-Beginn aus der Zeit heraus verstehen (was ja Weitzmann versucht hatte, jedoch ohne Erfolg), wollte man also die auch von Dahlhaus nicht geleugnete Möglichkeit einer ‚historischen Methode‘ vorziehen¹⁴, dann wäre nichts weiter zu tun, als jene schlichte Frage zu beantworten, die anfangs schon gestellt wurde, und die z. B. auch zur Deutung des Skrjabinschen Akkords (s. o.) geführt hat: wie kommt es – musikgeschichtlich – zu jener Akkordbildung?

Liszt selbst erleichtert die Antwort, denn der *Prometheus*-Beginn hat innerhalb der Lisztschen Werke bereits eine Art Geschichte. Der Anfang des unter dem Namen *Malédiction* bekanntgewordenen Klavierkonzerts in a-moll (mit Streichorchester), das in der überlieferten Fassung¹⁵ zehn Jahre früher als *Prometheus* entstanden ist, nämlich 1840, weist direkt auf diesen hin. Der in Beispiel 2 (S. 298) wiedergegebene harmonische Verlauf macht deutlich, daß der Anfangsakkord von den Tönen her

¹² Dahlhaus, wie Anm. 1 (1978), S. 229.

¹³ Ders., *Prometheus*, S. 419. An anderer Stelle, im Zusammenhang mit einer motivischen Interpretation von Liszts ‚*Bergsymphonie*‘, kommt ebenfalls sehr deutlich (wenn auch in einem Nebensatz) diese Position Dahlhaus' zum Vorschein: „(in welchem Maße Erfahrungen des Analytikers mit der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts bei der Interpretation Lisztscher Werke zu Entdeckungen führen oder bloße Projektionen darstellen, die eine Verzerrung des geschichtlichen Sachverhalts bedeuten, ist nicht immer so klar entscheidbar, wie es die Regeln der historischen Methode postulieren)“ (C. Dahlhaus, *Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin 1975, S. 107).

¹⁴ Siehe Anm. 13.

¹⁵ *Malédiction* ist in der Alten Liszt-Gesamtausgabe zugänglich: Franz Liszt, *Musikalische Werke*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Leipzig 1907–1936 (reprographischer Nachdruck Farnborough 1966), Band I, S. 13.

identisch, die Quartenschichtung jedoch nicht durchgängig ist. Ton *a* erscheint bereits an zweiter Stelle, als Terz von *f*, und nicht erst als Quart von *e*. Eine *F*-dur-Wirkung, mit *h* und *e* als Dissonanzen, ist jetzt dem Hören nach nicht auszuschließen. Entscheidend für die Vergleichbarkeit beider Werkanfänge ist jedoch nicht allein die Identität des jeweils ersten Akkords, sondern die Gemeinsamkeit im harmonischen Fortgang: bis zum dritten Akkord wird der Baß chromatisch geführt, und der dritte Akkord selbst ist immer ein Quartsextakkord.

Es stellt sich die Vermutung ein, daß Liszt in beiden Fällen nicht von einem einzelnen Akkord ausgegangen ist, sondern von einem Akkordgefüge, einem bestimmten Akkordmodell. Der zweite Akkord allerdings scheint dem zu widersprechen, denn in *Malédiction* verändert sich das *e* im nachhinein zu *dis*: es entsteht eine Akkordwirkung, die im *Prometheus* nur schwer vorstellbar ist, nämlich die eines Dominantseptakkords von *e*-moll¹⁶. In einer Skizze zu *Malédiction*, von Rudolf Kókai veröffentlicht¹⁷, die um 1832 entstanden ist¹⁸, erscheint nun der zweite Akkord ebenfalls mit *e* und *dis*, doch mit einer geringfügigen Veränderung: *h* fehlt bei *dis*. Beispiel 3 (S. 298) gibt die Skizze schematisch wieder. Der Akkord *fis-a-c-dis*¹⁹ könnte zwar immer noch Dominante von *e*-moll sein, aber auch – als verminderter Septakkord *fis-a-c-es* – Dominante von *G*-dur, oder – der dritte Akkord, der Quartsextakkord, legt dies nahe – Wechseldominante von *C*-dur.

Noch mehr Klarheit bei der Interpretation der Anfänge von *Malédiction* (einschließlich Skizze) und *Prometheus* entsteht, wenn man einen Blick auf ein in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur *Malédiction*-Skizze entstandenes Werk Liszts wirft. Es ist die *Clochettenphantasie*, eine Klavierphantasie über das Rondothema von Paganinis *h*-moll-Violinkonzert²⁰. Laut einer Skizze weiß man, daß mit der Komposition am 12. Juni 1832 begonnen wurde und daß ihre Einleitung eigentlich mit Paganini nichts zu tun hat²¹. Der Anfang der *Phantasie* (T. 1–17) ist am Schluß des Notenanhangs ganz wiedergegeben (= Beispiel 8, S. 301). Interessant im Zusammenhang mit *Malédiction* (plus Skizze) und *Prometheus* sind die Takte 8–17, deren harmonischer Extrakt in Beispiel 4 (S. 298) festgehalten ist. Der erste Akkord weist gegenüber allen anderen Akkorden, die über *f* aufgebaut sind (s. Beispiel 1–3), nur eine einzige Quart (*e-a*) auf. Wenn es auch noch kein Quartakkord ist:

¹⁶ Vgl. Anm. 8 (S. Gut).

¹⁷ R. Kókai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Freiburg i. Br. 1933 (Nachdruck = *Musicologica Hungarica* [Neue Folge], Band 3, Budapest und Kassel 1969, Notenanhang Bsp. Nr. 9 [S. 124]).

¹⁸ Siehe dazu D. Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* = Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 10, München–Salzburg 1978, S. 38.

¹⁹ Der Ton *c* wird deswegen mitgezählt, weil er in der Aufgangsfigur (in Beispiel 3 in Klammer gesetzt) vorhanden ist und, indem er als Akkordbestandteil denkbar ist, noch nachwirkt.

²⁰ Der genaue Titel der *Clochettenphantasie* ist: *Grande Fantaisie de bravoure sur la ‚Clochette‘ de Paganini* (Musikalische Werke, Band II, 2).

²¹ Ursprünglich war die Einleitung sogar textiert. Siehe dazu die in Anm. 18 genannte Arbeit des Verfassers, S. 46–49.

zumindest ein ‚Gefühl für Quarten‘ (und Quinten) hat sich eingestellt. Denn erstens läßt sich nachweisen, daß Liszt sehr lange an dieser Stelle gearbeitet hat²², und zweitens wird jenes ‚Gefühl‘ noch spürbarer im 5. Takt der *Phantasie* (s. Beisp. 8) – der ersten Quartenstruktur, die Liszt überhaupt bewußt geschrieben haben dürfte (am 12. Juni 1832). Der Akkord *f–a–c–e* (in Beispiel 4) scheint, in der Anordnung Liszts, zwischen *a*-moll (‚rechte Hand‘) und *F*-dur (‚linke Hand‘) zu schwanken, doch kann man sich für *F*-dur entscheiden, denn der Baß setzt sich als Grundton durch. Auch ist – und dies ist das Wichtigste – der Baß entsprechend den Beispielen 1–3 chromatisch geführt (bis *a*, wie in *Malédiction*), und der dritte Akkord ist wieder ein Quartsextakkord. Dieser erweist sich nun, durch das Folgende, als $D\frac{7}{4}$ von *C*-dur, mit trugschlußhafter Weiterführung nach *a*-moll, der ursprünglichen Tonika. Die beiden Anfangsakkorde können jetzt ebenfalls endgültig geklärt werden. Sie sind Subdominante und Wechseldominante von *C*-dur. Dem Ganzen zugrunde liegt ein verbreitetes harmonisches Modell, das in Beispiel 5 (S. 299) wiedergegeben ist.

Liszt verfuhr nun nicht anders, als daß er dieses Modell (Beispiel 5) immer mehr zurückdrängte, wobei sich bis zum *Prometheus* einzelne interessante Zwischenstationen ergaben. Sie alle sind noch einmal in Beispiel 6 (S. 299) festgehalten und im folgenden erläutert.

Bezüglich des ersten Akkords weist schon die erste Version (die *Clochettenphantasie*) mit dem Ton *e*, der Septime der Subdominante, eine Besonderheit auf, ein Abrücken von dem Topos-Charakter des Modells. Die Septime ersetzt gewissermaßen die Sext im subdominantischen Quintsextakkord. In einem nächsten Schritt, der *Malédiction*-Skizze, taucht zwar die Sext (*d*) wieder auf, doch inzwischen ist die Septim (*e*) unverzichtbarer Bestandteil geworden, und zusätzlich wird die Quint (*c*) durch die übermäßige Quart (*h*) ersetzt. Ton *d* ist jetzt – akzeptiert man die Theorie des Ersetzens von Tönen in einem Akkord – eigentlich überflüssig geworden, und der Verzicht Liszts auf die frühere ‚charakteristische Dissonanz‘ in der endgültigen Fassung von *Malédiction* bedeutet einen weiteren, nur allzu logischen Schritt. Im *Prometheus* schließlich ist die ursprüngliche Akkordform durch die Quartenanordnung völlig unkenntlich gemacht²³.

Auch der zweite Akkord erfährt innerhalb des Modells verschiedene Umwandlungen. Er ist in seiner Ausgangsform ohnehin schon zwiespältig, denn er trägt außer dem wechseldominantischen Element (besonders verkörpert durch *fis* im Baß) auch ein subdominantisches in sich: *es* muß nicht nur kleine None der Wechseldominante von *C*-dur sein, sondern könnte auch, als *dis*, übermäßige Sext der Subdominante bedeuten. Liszt selbst schreibt in der *Clochettenphantasie* sowohl *es* als auch *dis* (T. 10–12 von Beispiel 8). Läßt sich der zweite Akkord der *Malédiction*-Skizze noch

²² Siehe Anm. 21.

²³ Der Akkord *f–a–h–d–e* in der *Malédiction*-Skizze läßt sich auch als Quartakkord *f–h–e–a–d* umschreiben. Er wäre dann sogar noch extremer als der viel später geschriebene *Prometheus*-Akkord, denn er hätte eine Quart mehr. Das Fehlen des Tons *d* in der endgültigen Fassung von *Malédiction* könnte bedeuten, daß Liszt eben doch nicht ‚nur Quartan‘ gehört hat.

genauso interpretieren (s. S. 295), so bedeutet er in der endgültigen Fassung dieser Komposition ein Extrem, beruft man sich ausschließlich auf seine momentane Wirkung, als D^7 mit Quartvorhalt von *e*-moll (obwohl selbst diese Bedeutung – aufgrund der vierfachen dominantischen Verwendungsmöglichkeit eines verminderten Septakkords – im Ausgangsmodell schon vorgezeichnet ist). Die Formel ist es jedoch – genauer: das, was von ihr übrig geblieben ist, nämlich die chromatische Baßführung und das Einmünden in einen Quartsextakkord –, die den Ausgleich herstellt, die das partiell Tonal-Unverständliche in einen übergeordneten tonalen Zusammenhang stellt und somit letztlich doch verständlich macht. Und so ist auch die letzte Station, der *Prometheus*, zu sehen, wo sich *e* im ersten und im zweiten Akkord überhaupt nicht mehr auflöst, und auch als ‚erstarrte‘ None einer Wechseldominante längst nicht mehr kenntlich wäre, wüßte man nicht um die Auseinandersetzung mit dem Modell.

Desgleichen der dritte Akkord: schon ab der *Malédiction*-Skizze löst er sich (als D^{\sharp}) nicht mehr auf, erscheint im *Prometheus* überraschend in Moll, ist in *Malédiction* metrisch deplaziert (kommt auf der ‚Zwei‘ im $4/4$ -Takt) und leitet im *Prometheus* einen zweiten Anfang ein (und nicht, wie bei einem D^6 erwartet werden kann, einen Schluß).

Und der Akkord über dem Ton *gis*, der vierte Akkord, die Dominante zu *a*-moll? Er löst sich in *Malédiction* unkonventionell in einen *A*-dur-Sextakkord auf, im *Prometheus* dagegen erscheint dieser vierte Akkord schon gar nicht mehr – oder doch noch? Vom vierten bis zum siebten Akkord gibt es im *Prometheus* einen gemeinsamen Ton, und der ist ausgerechnet *gis*; und der siebte Akkord selbst (*gis-h-d-f*) ist Dominante von *a*-moll, denn dieses ist der nächstfolgende Akkord (in T. 49). Wenn Weitzmann ab dem vierten Akkord von einer „Verzögerung“ der Töne des siebten Akkords gesprochen hätte (s. Beispiel 7, S. 299), müßte man ihm dann nicht recht geben? Überdies ist der siebte Akkord im weiteren Verlauf (ab T. 27 = zweites Thema) der wichtigste Akkord überhaupt. Die Auflösung nach *a*-moll in Takt 49 entspricht zwar der ‚harmonischen Logik‘ (und auch dem Modell), doch mag sich ein Gefühl von Auflösung nicht so recht einstellen. Es ist eher umgekehrt, und dies hat Dahlhaus richtig gesehen (und als grundlegendes Prinzip im *Prometheus* erkannt): „Die traditionelle Beziehung zwischen Tonika- und Dominantakkorden ist dabei ins Gegenteil verkehrt: Die Dominantfunktion des verminderten Septakkords ist gleichsam erstarrt, ohne aufgehoben zu sein. (. . .) Das Primäre, die Tonart, wird zum Sekundären und das Sekundäre, der verminderte Septakkord, zum Primären“²⁴.

Liszts Verfahren, von einem bestimmten Akkordmodell auszugehen und über eine Veränderung der Einzelbestandteile das Modellhafte selbst immer unkenntlicher zu machen, wäre noch unter einem weiteren Gesichtspunkt zu betrachten. Das Modell selbst ist nicht typisch für den Anfang einer Komposition. Es hat eigentlich eine beschließende Funktion. Ein ‚Abkadenzieren‘ über die Subdominante, bevor das

²⁴ Dahlhaus, *Prometheus*, S. 417.

1.(Akkord) +8 → 2. +8 - - - - - 3. 4. 5. 6. 7. (8.)

Bsp. 1
Prometheus 1850

Bsp. 2
Malédiction 1840

Bsp. 3
Malédiction - Skizze 1832

Bsp. 4
Clochettenphantasie 1832

= T. 8

Bsp. 5

Modell

Bsp. 6

Modell 1. 2. 3. 4.

Clochettenphantasie 1832

Malédiction-Skizze 1832

Malédiction 1840

Prometheus 1850

Bsp. 7 =

Stück überhaupt begonnen hat, erscheint gegen alle Vernunft. So wird in der *Clochettenphantasie* noch vorgemacht, was richtig ist, der Norm entspricht: das Modell tritt erst ab Takt 8 auf (nach einem ‚gefestigten‘ Anfang) und leitet – obwohl es zunächst sich zur Tonikaparallele hinwenden muß – den Schluß des ersten Abschnitts der Einleitung ein. In allen anderen Beispielen wird die Funktion des Modells umgekehrt: nicht ein Abschließen ist gemeint, sondern ein Eröffnen. Der Erneuerung des Modells ‚von innen heraus‘ (durch Veränderung der Substanzen und – wie beim vierten Akkord – deren Funktion) geht nebenher eine Erneuerung ‚von außen‘: das Modell als Ganzes hat eine neue Bedeutung.

Und dennoch, bei aller Innovation: das Modell selbst ist nie ganz verschwunden. Auch im *Prometheus* wirkt es noch nach (trotz Unterwanderung ‚von innen‘ und ‚von außen‘), bzw. ist gerade noch soviel von ihm vorhanden, daß es zu entdecken ist (sonst wäre nicht darüber zu sprechen). Aus späterer Sicht erscheint dies als ein Mangel, erscheinen die Reste des Modells als unnötiger Ballast. Doch in dem Stadium des Sich-Entfernens vom Modell – von 1832 bis 1850 – war es (so paradox dies klingt) notwendig, am Modell dennoch in irgendeiner Form festzuhalten. Denn nur das Modell (und nicht der einzelne Akkord) ist imstande, Liszts kompositorisches Verhalten vor der Geschichte (und zwar der nach rückwärts gewandten) nicht unverständlich erscheinen zu lassen. Und so stellt sich letztlich, bei allen besprochenen Beispielen Liszts, eine eigenartige Dialektik ein: einerseits galt es, dem Modell (als einem traditionellen Moment) zu entrinnen, und so entstand Neues; andererseits erscheint dieses Neue erst legitimiert im Schutze des (nie ganz aufgegebenen) Modells. Das Modell, die Verkörperung von Tradition (auch wenn es, dem Topos-Charakter zufolge, eine ‚schlechte Tradition‘ sein mag), bürgt gewissermaßen für die Noch-Verständlichkeit des Neuen, und das Neue sorgt gewissermaßen dafür, daß das Modell – durch den Wegfall seines Topos-Charakters – ‚erträglich‘, ja selbst wieder neu wird.

In der gegenseitigen Bedingtheit zwischen dem Neuen und dem Überkommenen liegt die Bedeutung des Lisztschen *Prometheus*-Beginns. Und sollte man diese Bedingtheit als eine grundsätzliche und geschichtlich notwendige anerkennen (nur so und nicht anders ist Entwicklung überhaupt möglich), dann war es vielleicht doch nicht umsonst, über jenes musiktheoretische Detail zu sprechen²⁵.

²⁵ Durch diesen Aufsatz werden die sporadischen Äußerungen zu Liszts *Prometheus* in der in Anm. 18 genannten Arbeit des Verfassers korrigiert bzw. differenziert, denn dort wurde noch von ‚origineller‘ Harmonik Liszts gesprochen (s. S. 39 und 77). Indem nun nachgewiesen werden konnte, daß selbst in exzessiv anmutenden Stellen, wie dem *Prometheus*-Anfang, Topos-Denken von Bedeutung ist (auch wenn der Topos so gut wie unkenntlich gemacht wurde), findet ein Grundgedanke der erwähnten Arbeit weitere Bestätigung: das Neue bei Liszt wächst auf dem Boden des Verbrauchten, Abgeschliffenen (s. S. 15 und S. 53 ff.).

Bsp. 8

Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini

Äußerst langsam

recitando con dolore ma semplice

p
sostenuto
mit starker Betonung
mezza voce cre - scen - - do

T.5
cre - - scen - - - do

T.8
poco fz *dim.*
molto ritenuto - - *perdendo* - - *pesante* *flebile*

T.11
fz *morendo* *ppp* *molto espress.* *tremolando*

T.15 *ben pronunziato* *Più animato a capriccio*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked 'T.15 ben pronunziato' at the beginning and 'Più animato a capriccio' towards the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings include 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'rfs' (ritardando). There are also performance instructions like 'agitato' and '5' (fingerings). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

[Nach: Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Leipzig 1907-1936, Band II, 2., S. 200.]

Musikalische Form als ein psychologisches und ästhetisches Problem*

von Peter Faltin, Frankfurt a. M.

1. *Musikalische Form und musikalisches Material*

1.1 Musikalische Form ist in der Dimension der Zeit ästhetisch sinnvoll gestaltetes Klangmaterial.

1.2 Material ist alles, was der Wahrnehmung zugänglich ist, „*was geformt wird . . . , womit die Künstler schalten*“¹. Gehört jede Tonfolge dem Bereich des Materials an, so entscheidet erst ihre Auffassung – etwa als Motiv oder als zusammenhangloser Ablauf – über den ästhetischen Sinn dieses Materials, also darüber, als was es wahrgenommen wird. Der ästhetische Sinn des geformten Materials ist erst das Ergebnis einer Konfrontation zwischen extern bedingten Erwartungen an ein musikalisch Sinnvolles und dem wahrgenommenen Material. Das geformte Material ist einerseits mehr als ein Physikalisches, weil es unumgänglich als etwas wahrgenommen werden muß, will es ein Ästhetisches sein; andererseits ist es aus sich heraus noch kein Ästhetisches, da sein Sinn nicht ausschließlich von seiner physikalischen Beschaffenheit abhängt, sondern durch die vorhandenen Kategorien des ästhetischen Bewußtseins geprägt wird. Diese Kategorien stellen die Regeln der ästhetischen Formung dar. Demnach ist das Material weder „qualitätslos“, noch ist es in seinem

* Die folgenden Thesen gehen zum Teil zurück auf das einleitende Kapitel des Buches *Phänomenologie der musikalischen Form* (Wiesbaden 1979), das 1973 geschrieben wurde, ergänzen es jedoch wesentlich, fügen neue Thesen hinzu und setzen neue Akzente.

¹ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Gesammelte Schriften* VII), Frankfurt 1970, S. 222.

ästhetischen Sinn restlos aufgehoben. Die Tatsache, daß eine Akkordfolge – eine zunächst bloß akustisch gegebene Reizstruktur – als etwas (etwa als funktionale Kadenz) aufgefaßt wird, weist auf das Ausmaß der sinngebenden Rolle des Subjekts im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung hin. Das Material hört auf, bloßer physikalischer Reiz zu sein, sobald es als ein Gehörtes zu ästhetisch sinnvollen Zusammenhängen verarbeitet wird; zugleich bildet jedoch seine akustische Substanz die unerläßliche Voraussetzung einer solchen ästhetischen Verarbeitung. In dieser doppelten Verankerung spiegelt sich das dialektische Wesen des musikalischen Materials wider.

1.3 Die Zeit ist kein passiver und neutraler Spielraum, in dem das Material lediglich verweilt, sondern die substantielle Kategorie, mittels derer das Material erst zur Musik wird. Das ungestaltete Klangmaterial, das sub specie seiner physikalischen Beschaffenheit nicht außerhalb der Zeit zu existieren vermag, wird erst durch die Zeit und in der Zeit zu einem strukturierten, d. h. zu einem als mehr oder weniger sinnvoll wahrnehmbaren Gebilde. Zugleich wird auch die an sich amorphe Zeit erst durch ihre Strukturierung durch das Material überhaupt wahrnehmbar. Musik ist nicht nur gestalteter Klang, sondern auch strukturierte Stille. Sie spielt sich nicht in einer passiv dahinfließenden Zeit ab, sondern entsteht als Ergebnis einer gestörten Gleichmäßigkeit der an sich gestaltlosen Zeit; sie ist – um mit Schelling² zu sprechen – nicht in der Zeit, sondern „hat sie in sich selbst“.

1.4 Die Wechselwirkung zwischen Zeit und Material wird als Innenbewegung der Form, als ein fortschreitender Prozeß der Gestaltung wahrgenommen. Dieser „*innere Gang der Musik*“³ ist kein einfaches Dahinfließen der Klänge in der „fließenden“ Zeit, sondern das Ergebnis eines Zusammenwirkens der unterschiedlich miteinander verbundenen horizontalen, vertikalen und klanglichen Aspekte des Materials. Die hieraus entstehende innere Dynamik der Form ist keine Funktion der objektiven Zeit – nicht jede langsame Musik wird unbedingt als statisch erlebt –, sondern eine Funktion der durch das zeitgestaltete Material entstandenen Beziehungen, die mehr sind als nur eine sukzessive Anordnung des Materials in der Zeit.

1.5 Da das Klangmaterial unumgänglich die Leere des homogenen Zeitablaufes durchdringt, aktiviert es die Zeit und wird selbst durch sie gestaltet. Die einzig greifbaren, jedoch nur im Erleben feststellbaren Produkte der Wechselwirkung zwischen Zeit und Material sind die wahrgenommenen Beziehungen zwischen den materiellen Elementen, durch die sich diese Wechselwirkung offenbart. Beziehungen sind jedoch auf das Material, aus dem sie gebildet werden, nicht restlos reduzierbar. Sie sind kein physikalisches Artefakt, sondern ein geistiges Phänomen. Gestalten heißt nicht nur Beziehungen bilden, sondern unumgänglich in Beziehungen sein. Eine Beziehung ist also für das wahrgenommene Material nicht akzidentell, sondern

² F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst (Schellings sämtliche Werke)*, Stuttgart und Augsburg 1859 (Nachdruck Darmstadt 1966), S. 137.

³ C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 57.

essentiell: Es gibt kein in der Zeit wahrgenommenes Material, das nicht Zusammenhänge bildete. Ob jedoch ein Materialzusammenhang zu einem ästhetisch akzeptablen Sinnzusammenhang wird, hängt von der in Absatz 1.2 angesprochenen Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Objekt ab.

1.6 Der ästhetische Sinn materialisierter Zusammenhänge ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern bleibt hinter dem akustischen Äußeren des Materials verborgen und offenbart sich erst im Prozeß der Wahrnehmung. „Hinter den Noten stehend“ heißt, durch das Hören erschließbar sein. Ob eine Folge von zwei durch Analyse als „verschieden“ klassifizierten Strukturen (etwa von zwei Themen) als destruktive Heterogenität oder als konstruktiver Kontrast erlebt wird, hängt nicht allein von der gleichbleibenden materiellen Beschaffenheit dieser Strukturen ab, sondern auch von den Wahrnehmungsvoraussetzungen des Subjekts, diesen Zusammenhang auf die eine oder andere Weise zu erleben und ästhetisch zu verarbeiten. Es gibt streng genommen keine „formlose“ Musik, da das Material nur dann Musik wird, wenn es Zusammenhang, also Form, bildet und sich dadurch ästhetisch artikuliert. Eher kann es einen Mangel an Kategorien des ästhetischen Bewußtseins geben, die es ermöglichen würden, eine Tonfolge als einen ästhetisch sinnvollen Zusammenhang wahrzunehmen. Oder es gibt ästhetisch indifferentes Material, also solches, das keiner Idee folgt und sich nicht durch einen geistigen „Eingriff“ von seinem eigenen Naturzustand absetzt. Form ist die unterste Schwelle, bei der ein Naturprodukt – ein Klang, oder ein unbehauenes Gestein – den Bereich des Ästhetischen erreicht; sie ist das Kriterium und die notwendige Voraussetzung des ästhetischen Sinnes. Der Ausdruck „formlose Musik“ ist daher als eine Paradoxie logisch falsch: entweder gibt es Musik, die immer schon Form hat, oder bloß zusammenhanglose Klänge, die keine Musik sind.

1.7 Entspricht ein vom Komponisten intendierter und kompositorisch gestalteter Zusammenhang einem ästhetischen Ideal, so wird dieser Zusammenhang als ästhetisch sinnvoll empfunden; er wird rational positiv gewürdigt und emotional positiv verarbeitet. Eine solche Entsprechung zwischen Erwartung und Material liegt dem zweifellos vagen Ausdruck „ästhetisch sinnvoll“ zugrunde. Sowenig es jedoch ein zeitloses ästhetisches Ideal gibt – das Formideal ist sein Derivat –, sowenig gibt es ein allgemein verbindliches Kriterium, nach dem über den ästhetischen Sinn und Wert eines Zusammenhanges entschieden werden könnte. Die Frage nach dem Sinn der lockeren Zusammenhänge in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts hängt letztlich davon ab, an welchem ästhetischen Ideal die Abfolge der einzelnen Teile dieser „aneinandergereihten“ Musik gemessen wird. Nicht selten kommt es zwischen dem ursprünglichen (historisch angemessenen) und dem gegenwärtigen ästhetischen Ideal zu erheblichen Divergenzen. Sie finden u. a. ihren Ausdruck im Widerspruch zwischen dem Sachurteil, das ein Phänomen aus sich und seiner Zeit heraus zu verstehen und zu erklären versucht, und dem ästhetischen Werturteil, das sich, als spontane Entscheidung, immer an einem zur Zeit geltenden ästhetischen Ideal orientiert.

2. Die sinngenerierende Rolle der Beziehungen

2.1 Musikalische Form ist ein permanent entstehendes Kontinuum qualitativ unterschiedlicher Beziehungen, die sich auf einer Skala zwischen maximalem Zusammenhang (= Identität) und äußerster Zusammenhanglosigkeit (= Heterogenität) abbilden lassen. In diesem Kontinuum entsteht eine unendliche Vielfalt musikalischer Zusammenhänge, die das Ergebnis eines fortwährenden Ausgleichs zwischen dem Prinzip des Verbindens und des Trennens⁴ sind. Statt nach einer Auflösung dieses Gegensatzes zu streben, konstituiert sich die Form aus seinem Gegenspiel; sie folgt dem Formideal der dialektischen Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dadurch wird sie zu einem Prozeß, in dem um die Herstellung eines verlorengegangenen Gleichgewichts gerungen wird, das aber die unbedingte Voraussetzung dieses Prozesses ist.

2.2 Musikalische Form ist kein vorgegebenes Gerüst, in das das Material eingefügt wäre, sondern das Ergebnis der sich einem Spinnennetz ähnlich vermehrenden Mikro- und Makrobeziehungen. Wenn in diesem Prozeß etwas geformt wird, dann nicht so sehr das Material selbst, sondern die Beziehungen, die das Material bildet und die durch das Material getragen werden. Jede strukturelle Intention verwirklicht sich in einer materiellen Konstruktion. Der nicht zu leugnende musikalische Ausdruck einer solchen Konstruktion hat seinen Ursprung nicht in einem abgebildeten Inhalt oder in einer dargestellten Emotion, sondern in der tektonischen Intention selbst. Der adäquate Vollzug der Konstruktion bildet den eigentlichen musikalischen Sinn einer Form. Die ineinander verflochtenen und aus sich heraus sich vermehrenden Beziehungen ermöglichen es, unendlich viele Kombinationen zu bilden, deren Menge – entsprechend der unendlichen Fülle existierender Musik – unverhältnismäßig größer ist als die der Formschemata, durch die sie sich nur ungenau beschreiben lassen. Diese Disproportion zwischen den möglichen musikalischen Formen und den vorhandenen Formformeln zeigt, daß Form als ein System von Mikro- und Makrobeziehungen mit jedem konkreten Stück stets neu entsteht und in allgemeinen Formschemata keine zureichende Erklärung finden kann. „*Formkonstanten sind ein Rest, kein Ideal*“⁵. Formschemata erfassen nur die äußere Gliederung, nicht jedoch das Verbindende zwischen den Gliedern und die Bedingungen und Voraussetzungen, die eine Aufeinanderfolge als ein ästhetisch sinnvolles Ganzes erscheinen lassen. Warum zwei dem Formenschema nach gleiche Sonatenhauptsätze als ästhetische Gebilde grundverschieden wahrgenommen werden können, läßt sich allein von ihrer Gliederung her nicht erklären. Die eigentliche sinngebende Rolle der Form zu erfassen, heißt nicht, das Material zu untersuchen, sondern die Relationen, die es bildet, nicht die Elemente, sondern die Bedingungen, unter denen sie zu ästhetisch sinnvollen Einheiten zusammengefügt werden können. Die innere Dynamik der

⁴ C. Dahlhaus, *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*, in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*, Stuttgart 1972, S. 159.

⁵ Th. W. Adorno, *Form in der Neuen Musik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X*, Mainz 1966, S. 14.

Form, die nicht ausschließlich tempobedingte Eigenbewegung eines tönenden Vorgangs, gründet gerade auf einem Prozeß des Werdens von Beziehungen, in dem sich musikalische Form als ein offenes System von unaufhörlich entstehenden Zusammenhängen konstituiert. Form ist nie vollendet, sondern nur abgeschlossen.

2.3 Dem Begriff „*musikalische Syntax*“⁶, der die erlebten Zusammenhänge im Hinblick auf deren musikalischen Sinn zu erfassen versucht, liegt nicht das strukturelle, sondern das psychologische und ästhetische Moment zugrunde. Werden Elemente in der Zeit aneinandergesetzt und dadurch zueinander in Beziehungen gesetzt – ein Vorgang, dessen Regeln zu untersuchen die Aufgabe einer Lehre von der musikalischen Syntax wäre –, so entsteht ein Ganzes, das nicht ausschließlich durch die Elemente, sondern auch durch die erlebte Qualität der Beziehungen, die sie bilden, bestimmt wird. Daraus folgt, daß die Form als ein Ganzes nicht restlos in ihre Elemente zerlegbar ist, auch wenn sie – strukturell betrachtet – aus Elementen zusammengesetzt erscheint. Um die musikalische Form als sinngenerierenden Prozeß erklären zu können, bedarf es neben der Bestimmung ihrer materiellen Elemente und ihrer Wahrnehmungsergebnisse auch der Einsicht in die immateriellen Beziehungen, die durch die Elemente gebildet werden und die nicht strukturell-analytisch, sondern eher phänomenologisch und psychologisch erschließbar sind. Haben die akustischen Elemente im Erleben immerhin noch ein psychophysiologisches Pendant, so haben die erlebten Zusammenhänge kein materielles Korrelat. Sie sind psychologische und ästhetische Qualitäten, die auf materiellen Stimuli beruhen, jedoch in ihnen nicht ihre „Ursache“ haben. Die Differenz zwischen dem Erleben der Elemente und dem Erleben des Ganzen markiert den Bereich der sinngebenden Rolle der musikalischen Syntax. Gerade eine psychologisch ergänzte Theorie der musikalischen Form kann auch die geistigen Vorgänge erfassen, durch die die Form zu einem Prozeß sinngenerierender Beziehungen wird.

2.4 Das eigentliche Relationsfeld der musikalischen Form ist nicht das materielle Objekt, sondern das ästhetische Subjekt, das aufgrund seiner extern und intern gegebenen Voraussetzungen einen intendierten und materialisierten Zusammenhang als einen musikalischen Sinnzusammenhang akzeptiert oder nicht akzeptiert. Zu solchen Voraussetzungen gehört ein geeignetes Instrumentarium des Bewußtseins, das es erlaubt, die Elemente einer Struktur nicht als bloße Empfindungen, sondern als musikalisch sinnvollen Zusammenhang aufzunehmen. Dieses Instrumentarium umfaßt unter anderem Kategorien der Syntax, die als Erwartungsmuster bzw. Anschauungsformen des Bewußtseins zur Verfügung stehen und es ermöglichen, Elemente als Beziehungen aufzufassen und ihnen einen Sinn zuzuordnen. So können etwa zwei Elemente nur dann als kontrastierend erlebt werden, wenn es die Kategorie „Kontrast“ im Bewußtsein des Hörers gibt. Der Reichtum an wahrgenommenen Zusammenhängen hängt von der Menge der sich qualitativ unterscheidenden

⁶ Näheres zu diesem Begriff bei P. Faltin, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 1–19.

Kategorien ab, die sich im Laufe der Geschichte und durch eigene musikalische Bildung und Erfahrung entwickelt haben. Daß sich die syntaktischen Kategorien der Musik wie Wiederkehr, Ähnlichkeit, Ungleichheit, Kontrast, Ergänzung, Übergang, Reihung, Fortsetzung, Entwicklung usw. in Abhängigkeit vom Material entwickelt haben, ändert nichts an der Tatsache, daß erst sie es sind, die das gehörte Material unterscheiden, verbinden und ihm den durch sie getragenen Sinn verleihen. Einerseits hätten sich die Kategorien nicht ohne das Material entwickeln können, andererseits erlangt das Material nur mittels der Kategorien musikalischen Sinn. Die Kategorien bestimmen, wie Elemente zu größeren Einheiten zusammengefügt werden müssen, wenn sie als ästhetisch sinnvoll wahrgenommen werden sollen. Indem sie das Material in verschiedenartige Sinnzusammenhänge aufgliedern, sind sie selbst die bedeutungsgebenden Regeln der musikalischen Syntax.

2.5 Die Kategorien der musikalischen Syntax sind keine Normen, denen sich das Tonmaterial passiv unterzuordnen hätte, um ihren Sinn anzunehmen oder zu erfüllen, sondern Regeln des musikalischen Denkens und Erlebens, die durch spezifische Eigenschaften des Materials unterschiedlich aktiviert werden. Die tragenden Grundbegriffe der Musik – Melodie, Harmonie, Rhythmus und Klang – lösen sich im Inhalt der syntaktischen Kategorien nicht auf; vielmehr spielen sie im Prozeß der musikalischen Sinnggebung eine aktive Rolle. Ob ein Zusammenhang als Kontrast erlebt wird, hängt nämlich auch davon ab, ob der intendierte Kontrast durch Melodie, Harmonie, Rhythmus oder Klang getragen wird. Die einzelnen Erscheinungsformen des Materials werden nur dann im Sinne einer Kategorie erlebt, wenn zwischen den beiden – der Kategorie und dem Material – eine Koinzidenz hergestellt werden kann. Der sinnggebende Prozeß der Musik beruht auf einer permanenten Interaktion zwischen syntaktischen Kategorien und der Eigenart des Materials.

3. *Musikalischer Sinn und musikalische Analyse*

3.1 Die unermüdlich gesuchten Inhalte der Musik, von denen man immer wieder annimmt, sie seien durch Töne „dargestellt“, „abgebildet“, „ausgedrückt“ oder „vertont“ – die Alternative dazu kommt in der Ansicht zum Ausdruck, Musik sei bloß „inhaltlose Form“ –, sind keine realen oder idealen Entitäten, die außerhalb der Musik stünden und die die Musik als Zeichen bezeichnen oder ausdrücken würde, sondern primär strukturelle Intentionen, die nur als tönende Vorgänge wahrnehmbar, also überhaupt existent sein können. Der musikalische Sinn ist primär durch eine musikalische Intention gegeben, durch eine „*musikalische Idee*“⁷, die auf das Material ausgerichtet ist und selbst das Wesen bildet, das in den tönenden Gestalten erscheint. Wenn die tönende Gestalt die einzig wahrnehmbare Existenzform musikalischer Intentionen ist, so folgt daraus, daß es eine intentionslose Form (Gestalt) nicht geben kann, weil sie immer eine realisierte „*musikalische Idee*“ ist. Eine Tongestalt könnte keine Gestalt werden, wenn ihr nicht die Intention zugrunde gelegen hätte,

⁷ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1973), S. 32.

eine Gestalt zu bilden. Denn Musik ist kein toter Klangstoff, der erst mit etwas anderem in Verbindung gebracht werden müßte, um einen Sinn zu erhalten, sondern sie hat immer einen Sinn, nämlich den Sinn der Intention, der gerade in der Form sinnlich wahrnehmbar wird.

3.2 Musikalische Ideen, die eigentliche und einzige „Realität“ der Musik, das einzige, womit die tönende Struktur in einem Zusammenhang steht, sind Produkte der menschlichen Phantasie – Hanslick hätte gesagt, des „*schaffenden Geistes*“⁸ –, die primär in Bezug auf das Material entstehen. Ihr Sinn ist nicht von außen gegeben, sondern wird im Prozeß der Formung gebildet und ist allein dem geformten Material zu entnehmen, in welchem sich die auf das Material ausgerichtete geistige Tätigkeit samt ihrer Produkte artikuliert und dinghaft wird. Die tönenden Gestalten, durch die allein die tektonische Intention ästhetisch präsent wird, sind selbst die zum Erscheinen gebrachten musikalischen Ideen, die dem Material einen Sinn geben.

3.3 Wird der Sinn musikalischer Zusammenhänge erst im Prozeß ästhetischer Wahrnehmung vollendet, so ist musikalische Form nicht ausschließlich ein musiktheoretisches oder gattungsgeschichtliches, sondern auch ein psychologisches und ästhetisches Problem. Denn erst die Analyse des Wahrnehmungsergebnisses entscheidet darüber, ob Sätze über die analysierte Struktur zutreffen oder nicht zutreffen, ob etwa eine aufgrund des Notenbildes angenommene Spannung als Spannung erlebt wird und somit in der Tat eine Spannung ist. Steht der musikalische Sinn – und nicht bloß die musikalische Struktur – im Mittelpunkt des musiktheoretischen Interesses, so läßt sich die Frage nach musikalischer Form, soweit Form als ein Prozeß tönender Sinnzusammenhänge aufgefaßt wird, nicht von der Frage trennen, wie diese Zusammenhänge erlebt, als was sie wahrgenommen werden.

3.4 Musikalische Analyse, die sich nur am Notenbild der Musik orientiert, genauer gesagt: die vom Notenbild intuitiv und nach nicht formulierten und nicht kontrollierbaren subjektiven Regeln auf die Musik schließt und sich dabei nicht die Möglichkeit verschafft, genauer zu erfahren, wie das analysierte Notenbild in der Tat gehört und erlebt wird, kann, genau genommen, nur hypothetische Behauptungen aufstellen, deren Zutreffen sie aber nicht prüfen kann und nicht prüft, weil sie hierfür über keine geeignete Methode verfügt. Dieser freiwillige, oft unbemerkte, aber unvermeidliche Verzicht auf Überprüfbarkeit eigener Aussagen und das Nichtvorhandensein von Regeln, aufgrund derer vom Notenbild auf die Musik geschlossen wird, prägen den Erkenntniswert musikanalytischer Aussagen.

3.5 Eine phänomenologische Theorie der musikalischen Form stünde – wenn es sie gäbe – vor der Aufgabe, den Sinn musikalischer Strukturzusammenhänge gerade durch die Analyse des Erlebens als den Sinn der erlebten – und nicht nur gesehenen – Musik zu erfassen und zu prüfen, ob zwischen der nicht restlos in Worte übersetzbaren musikalischen Intention und dem Erleben eine Adäquanz besteht, ob also die Intention als solche vollzogen wurde. Wenn Musik nämlich nicht inhaltslose Form

⁸ Ebda., S. 33.

sein kann, weil in ihr immer eine Intention wirksam ist, dann ist die Form eben jenes Phänomen, das einzig über diese Intention Auskunft geben kann. Sie gibt aber diese Auskunft nicht aus sich selbst, sondern nur als die erlebte Form. Erst hier wird die Form als etwas, als die Intention, erlebt. Um aber als etwas erlebt werden zu können, muß die Intention als wahrnehmbare Gestalt, als Form erscheinen, und wenn sie als Form erscheint, so bildet sie den einzigen und spezifischen Sinn der Form. Form ist also keine Oberfläche, sondern Substanz, genauer: sie ist die Erscheinungsweise einer musikalischen (und nicht einer außermusikalischen) Idee, die allein das Wesen der Form bildet.

3.6 Die Frage, ob Musik auch einen außermusikalischen Sinn annehmen kann, ist sekundär, weil Musik zunächst und vor allem einen autonom-musikalischen Sinn hat, den Sinn des wahrgenommenen strukturellen Vorganges, der die unbedingte Voraussetzung dafür bildet, daß Musik unter Umständen auch außermusikalische Inhalte musikalisch vermitteln kann. Strukturelle Intentionen, die als klingende Strukturen wahrgenommen und diesen Intentionen entsprechend erlebt werden, bilden immer die grundlegende Schicht des Prozesses musikalischer Sinngebung. Die einzige „Botschaft“, die die Musik „übermittelt“, ist die „Botschaft“ über sich selbst, ist also selbst Musik. Und ihre erlebte Struktur ist nichts anderes als der psychisch vollzogene tönende Vorgang, in dem sich die strukturelle Intention als Musik offenbart.

KLEINE BEITRÄGE

Zur Formidee von Beethovens *d*-moll-Sonate opus 31,2 von Carl Dahlhaus, Berlin

Zu den Werken, die von Analytikern als Herausforderung empfunden und darum immer wieder erläutert wurden, gehört der erste Satz von Beethovens *d*-moll-Sonate opus 31,2 (die aufgrund einer Bemerkung gegenüber Schindler, die man kaum anders als ironisch auffassen kann, das Etikett „*Sturmsonate*“ erhielt). Und es scheint zunächst, als müsse man sich durch die Unmenge von Kommentaren, die das Formprinzip des Satzes zu enträtseln versuchen, die Sprache verschlagen lassen. Daß man sich gerade umgekehrt zu Korrekturen und Ergänzungen provoziert fühlt, ist jedoch keineswegs erstaunlich, denn es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Wissenschaftsgeschichte, daß man kaum jemals ein Problem zu lösen vermag, ohne gleichzeitig andere Probleme hervorzubringen oder sichtbar zu machen.

Eines der musikalischen Rätselbilder, die einer auf funktionale Erklärung zielenden Analyse hartnäckigen Widerstand entgegensetzen, sind im ersten Satz der *d*-moll-Sonate die Akkordschläge, mit denen der Allegroteil der Reprise beginnt (T. 159–171). Sie nehmen, ohne mit dem Hauptthema unmittelbar oder indirekt verwandt zu sein, dessen Position ein, so daß sich die Frage aufdrängt, wie eine Stellvertretung, die motivisch durch nichts begründet ist, begreiflich gemacht werden kann. Die Substanz der Akkordschläge und Akkordbrechungen besteht in dem Modulationsgang, den sie ausprägen, einem Modulationsgang, der gerade darum auffällig hervortritt, weil sonst nichts geschieht, was die Aufmerksamkeit in Anspruch nähme. Die Harmonik aber, die durch Reduktion des Thematischen zum Ereignis wird, erlaubt einen Rückschluß auf die formale Funktion der Taktgruppe. Das Akkordschema der Takte 159–171, *Cis⁶-fis-D⁶-g-E⁶-A*, ein Schema, dessen Gerüst der chromatische Baßgang *eis-fis-g-gis-a* bildet, stimmt mit dem der Durchführungstakte 107–118, *fis⁶-h-G-C-A⁶-d*, nahezu wörtlich überein (abgesehen von Dur-Moll-Vertauschungen, die in harmonischen Sequenzen wenig besagen). Und die Konvergenz – die sich angesichts der Unregelmäßigkeit der Sequenzstruktur nicht als belanglose Ähnlichkeit bloßer Topoi abtun läßt – ist kein Zufall, sondern Teilmoment eines verwickelten harmonisch-thematischen Prozesses: des Prozesses, der das Leben der Form ausmacht.

Die Durchführungstakte 107–121 unterscheiden sich von den Expositionstakten 29–41, deren Variante sie sind, nicht motivisch, sondern lediglich harmonisch: Der Entwicklung, die aus dem Thema durch Fortspinnung eines Teilmotivs herauswächst, liegt in der Exposition eine diatonische Kadenz (*a*-moll), in der Durchführung dagegen eine chromatische Sequenz zugrunde. Gerade die Sequenzstruktur aber, das von der Exposition abweichende Moment der Durchführung, ist andererseits das Bestimmungsmerkmal, das in der Reprise, wie erwähnt, nach Preisgabe der Motivik und der Reduktion zu bloßen Akkordschlägen und Akkordbrechungen erhalten bleibt (T. 159–171), so daß Exposition, Durchführung und Reprise wie in einer Kette miteinander zusammenhängen, deren äußere Glieder zwar nichts gemeinsam haben, aber durch das mittlere, das Merkmale des ersten und des dritten verbindet, dennoch indirekt aufeinander bezogen sind.

Das Prinzip der „Verkettung“, das unkenntlich bleibt, solange man sich bei der Suche nach musikalischem Zusammenhang ausschließlich an der Vorstellung einer durchgängigen „Substanzverwandtschaft“ orientiert, läßt sich, obwohl es von den Normen der Sonatenform schroff abweicht, im Hinblick auf die spezifische Formidee von opus 31,2 in seiner Funktion durchaus verständlich machen: Die problematischen Momente des Satzes, die eine Analyse als heikles Unterfangen erscheinen lassen, erhellen sich gegenseitig, und man muß gewissermaßen die Schwierigkeiten häufen, um sie zu lösen.

Die Durchführungstakte 107–121 bilden einen Teil des Hauptsatzes, der in der Durchführung, entgegen der Regel, nahezu unverändert in einfacher Transposition von *d*-moll mit angehängter Modulation (T. 21–41) nach *fis*-moll mit angehängter Modulation (T. 99–121) wiederkehrt. Die Reproduzierbarkeit in der Durchführung aber ist die Kehrseite der Tatsache, daß die Charakterisierung als „Hauptsatz“ oder „Hauptthema“ streng genommen prekär oder sogar schief ist, denn die Takte 21–41 modulieren zur Tonart des Seitensatzes, ohne daß sie in Thema und Fortsetzung zerlegbar wären: Sie stellen eine in sich geschlossene Entwicklung dar, die einerseits als Exposition des Hauptthemas fungiert und andererseits, als Modulationsgang, unter den Begriff der Überleitung fällt.

Die Ambiguität, die bei einem Rückgriff auf Kategorien und Kriterien der Sonatenform in den Takten 21–41 zutage tritt, ist kein Mangel der Analyse, der durch Anwendung eines anderen Begriffssystems zu beheben wäre, sondern eine Eigenschaft der Sache selbst. (Die Musikwissenschaft sollte, analog zur Literaturwissenschaft, nicht zögern, Kategorien wie Ambiguität und Paradoxie als ästhetische Qualitäten zu akzeptieren.) Die überlieferte Form stellt gewissermaßen eine Prämisse dar, die dadurch in dem Werk anwesend ist, daß sie durchkreuzt wird. Und die Takte 21–41 sind keineswegs die einzige Partie, deren Funktion paradox erscheint. Der Anfang des Satzes, eine Dreiklangsbrechung in langsamem Zeitmaß (T. 1–2: Largo), läßt sich, wie August Halm erkannte, als Vorform der Takte 21–22 auffassen. Man könnte sogar, da die Takte 21–41 als Modulationsgang eine Überleitung repräsentieren, von den Largotakten behaupten, daß sie trotz ihres präludierenden Gestus die „eigentliche“ Exposition des Hauptthemas darstellen. Sofern das Largo, als bloßes Arpeggio, kaum ein Motiv, sondern lediglich die Vorahnung eines Motivs ist, erscheint allerdings die Kennzeichnung als erste, rudimentäre Ausprägung des Themas eher problematisch (obwohl man argumentieren könnte, daß der Gestaltcharakter späterer Ausformungen auf den Satzanfang, dessen thematische Bedeutung sich erst im Rückblick zeigt, gewissermaßen „abfärbt“). Angemessener wäre zweifellos eine Formulierung, die – indem sie das Dilemma zur These umwendet – den Prozeßcharakter der Form akzentuiert: Daß die Takte 1–2 zunächst eine nicht-thematische Introduction darstellen, sich dann – solange man die Takte 21 ff. als Exposition des Themas auffaßt – als Vorform und Vorausnahme des Themas erweisen, um schließlich – nachdem das Hauptthema in die Rolle einer Überleitung transformiert wurde – die Funktion einer „eigentlichen“ Exposition zu übernehmen, besagt keineswegs, daß die früheren Bestimmungen durch die späteren ausgelöscht würden, sondern daß die Form, statt von vornherein fixiert zu sein und durch den Zeitverlauf lediglich sichtbar gemacht zu werden, in einem Umwandlungsprozeß besteht, einem Prozeß, in dem die Kennzeichnungen „Präludium“, „Antizipation“ und „Exposition“ sich gleichsam übereinanderschichten, ohne daß die eine durch die andere verdrängt und ihrer Gültigkeit beraubt würde.

In einem musikalischen Verlauf aber, der in einem Transformationsprozeß besteht, erhält der skizzierte, auf dem Prinzip der „Verkettung“ beruhende Konnex zwischen den Expositionstakten 29–41, den Durchführungstakten 107–121 und den Reprisetakten 159–171 eine unerwartete Bedeutung, durch die er mit der zentralen Formidee des Werkes unmittelbar zusammenhängt. Die Ambiguität mancher Formteile und das Prinzip der „Verkettung“ erweisen sich als zwei Seiten desselben Vorgangs: Die Dreiklangsbrechung, im Largo ein bloßes Arpeggio (T. 1–2), nimmt im Allegro rhythmisch feste Gestalt an (T. 21–22). Die Entwicklung des Hauptgedankens, die am daktylischen Rhythmus festhält, das harmonische Fundament jedoch

auswechselt, umschreibt in der Exposition eine *a*-moll-Kadenz (T. 29–41). Die analoge Stelle der Durchführung aber, motivisch eine unveränderte Reproduktion, vertauscht die diatonische Kadenzharmonik mit chromatischer Sequenzharmonik (T. 107–121). Und die Reprise schließlich greift zwar die harmonische Sequenzstruktur auf, reduziert jedoch die Motivik zu bloßen Akkordschlägen und Akkordbrechungen (T. 159–171), so daß am Ende gewissermaßen der rudimentäre Anfangszustand wiederhergestellt ist. Mit anderen Worten: Die problematischen Repräsentakte, von denen die Analyse ausging, erweisen sich als letzte Station eines kontinuierlichen Prozesses, in dem ständig einzelne Strukturmerkmale fallen gelassen und andere, die dann den Konnex mit der nächsten Entwicklungsstufe herstellen, neu aufgenommen werden.

Der Reduktionsvorgang aber, aus dem die Takte 159–171 hervorgehen, bedeutet nicht nur substantiell, als Zurücknahme der Motivik zu nahezu gestaltlosen Akkordbrechungen, sondern auch harmonisch eine Annäherung an den Satzbeginn. Denn die Largo-Akkorde prägen eine harmonische Sequenz aus (T. 1–3: A^6-d , T. 7–9: C^6-F), wenn auch zunächst latent: Der *d*-moll- und der *F*-dur-Akkord fallen ins Allegro, ebenso wie die Fortsetzung durch eine chromatische Sequenz (T. 9–10: C^6-F-D^6-g mit dem Baßgang *e-f-fis-g*). Erst in der Reprise ist die Sequenzharmonik innerhalb des – zum instrumentalen Rezitativ erweiterten – Largo auskomponiert (T. 143–156): A^6-d-C^6-f . Und die manifeste Darstellung der zu Beginn latenten Sequenzharmonik ist zweifellos einer der Gründe für die – von manchen Analytikern mit verlegener Ratlosigkeit konstatierte – rezitativische Ausbreitung des Largo. Daß die in der Exposition implizite – durch die schroffe Tempodifferenz zwischen Largo und Allegro verdeckte – harmonische Sequenz in der Reprise explizit hervortritt, hängt wiederum mit der anderen tiefgreifenden Veränderung der Reprise: der Zurücknahme des Hauptthemas zu Akkordschlägen und -brechungen, eng zusammen, denn es ist eine ähnliche Sequenzharmonik, die einerseits im Largo und andererseits im Allegro der Reprise zutagetritt: Die Sequenz im Largo besteht aus dem ersten und dem dritten Glied der Sequenz im Allegro. Die rätselhafte Auskomponierung des Largo zum Rezitativ bildet also, funktional betrachtet, einen Widerpart zur ebenso rätselhaften Reduktion des Allegro: Im einen Vexierbild steckt die Lösung des anderen.

„Streben nach Musikalischen Verhältnissen . . .“ Novalis und die romantische Musikauffassung

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

In den Jahren 1797 bis 1800 hat Friedrich von Hardenberg unter dem Dichternamen Novalis den Großteil seines Werkes¹ niedergeschrieben. Dabei stand das Pseudonym Novalis programmatisch für den Aufbruch in die Romantik², und so ist es durchaus naheliegend, danach zu fragen, inwieweit in Novalis' Reflexionen zur Musik bereits die romantische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt – jene Musikauffassung, die gekennzeichnet ist durch den Dualismus zwischen realer Welt und Traumwelt, Wirklichkeit und Phantasie,

¹ Den folgenden Ausführungen liegt die Novalis-Gesamtausgabe zugrunde: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 2. Aufl. der vierbändigen Ausgabe (Leipzig) 1929, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel u. a., 4 Bände (und ein bislang noch nicht erschienener Begleitband), Stuttgart 1960ff.; die Ausgabe wird zitiert als *Novalis Schriften* I bzw. II, III oder IV.

² 1248 hatten sich Vorfahren Hardenbergs ihren Namen von Rode in de novali latinisiert. Hardenbergs Rückgriff auf diesen Namen bekundet nicht nur seine Kenntnis der familiären

Endlichem und Unendlichem, wobei in besonderem Maße die Musik diese Gegensätze überbrücken und ihren Hörern den Zugang zur gleichwohl Vergangenheit wie Zukunft in sich bergenden transzendenten Welt eröffnen soll. Machen also Novalis' Äußerungen zur Musik, verstreut über zahllose philosophische, naturwissenschaftliche, ästhetische, die Poetik betreffende Fragmente, Aphorismen, Skizzen und Materialsammlungen (gegenüber nur wenigen vollendeten dichterischen Werken), in ihrer Essenz den Kern der romantischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts aus, oder ergeben sich Abweichungen?

Nach dem frühen Tod des Novalis im März 1801 fanden seine Ideen im Kreise der Musiker eine nur spärliche Resonanz. Beiläufig erwähnt Robert Schumann in seinen musikalischen Schriften Novalis: Im *Prospektus* der *Neuen Zeitschrift für Musik* kündigt er 1834 an, die Zeitschrift solle neben anderem „*Miszellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkingen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. a. m.*“ enthalten³. Etwas eingehender bezieht sich Schumann auf Novalis im vermutlich 1833 verfaßten Aufsatz *Der Davidsbündler*, in dem er Eusebius zum öffentlichen Streit über den neuen, überwiegend als geschmacklos empfundenen Innenanstrich des Konzertsaaes im Leipziger Gewandhaus bemerken läßt: „*Freilich hat Novalis recht (wollte man nicht das Raffinierte im Gedanken rügen, da man am Ende gar noch alle Künste auf einmal zu genießen verlangte), wenn er sagt, man sollte Musik nur in schön dekorierten Sälen hören, plastische Werke nur unter Begleitung von Musik anschauen*“⁴. Allerdings entpuppt sich Schumanns vorsichtige Rüge als unverhohlene Ablehnung einer wegweisenden Idee des Novalis, wenn man das von Schumann nur unvollständig paraphrasierte Fragment mit seinem originalen Wortlaut vergleicht: „*Man sollte plastische Kunstwercke nie ohne Musik sehn – musikalische Kunstwercke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören. Poëtische Kunstwercke aber nie ohne beydes zugleich genießen*“⁵. Wie Schumann argwöhnt, postuliert Novalis nachdrücklich eine Vereinigung der bislang getrennten Einzelkünste, denn „*Musik – Plastik, und Poësie sind Synonymen*“⁶.

Schumann blieb von Novalis weitgehend unbeeinflusst. Für ihn waren vorrangig Jean Paul und E. T. A. Hoffmann die literarischen Repräsentanten der romantischen Musikauffassung; sie lieferten die ‚poetische Idee‘ zu den 1828–1832 entstandenen *Papillons* op. 2 (das vorletzte Kapitel aus Jean Pauls *Flegeljahren*) sowie den 1838 komponierten *Kreisleriana* op. 16 (Hoffmanns fiktive Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler).

Franz Liszt zitiert 1855 gleichfalls Jean Paul und Hoffmann als Exponenten der Romantik, nach deren Worten die Musik das ursprüngliche und wahrhafte Medium des Absoluten sei, die Verkünderin von „*Vergangenheit und Zukunft*“, der „*Nachklang aus einer harmonischen Welt*“ (Jean Paul), „*die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Accente in unserem Inneren wiederklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken*“ (Hoffmann)⁷.

Tradition, sondern ist vorrangig Ausdruck seines künstlerischen Programms. Die lateinische Vokabel *novalis* bedeutet ‚Brachland‘, ‚Acker‘; Novalis will Brachland beackern, dafür soll sein Dichtername Zeugnis ablegen, ebenso wie das der Fragmentsammlung *Blüthenstaub* (1797) vorangestellte Motto (diese Sammlung erschien als erste Veröffentlichung Novalis' im Mai 1798 im *Athenaeum*): „*Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen / Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn*“ (Novalis *Schriften* II, S. 413).

³ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Band II, Leipzig⁵/1914, S. 272.

⁴ *Leipziger Musikleben. Zweiter Artikel*, ebda., S. 270.

⁵ *Poëticismen* (1798), *Novalis Schriften* II, S. 537.

⁶ Fragmentsammlung 1798, ebda., S. 572.

⁷ *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, in: Franz Liszt, *Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays*, deutsch bearbeitet von L. Ramann (= *Gesammelte Schriften* IV), Leipzig 1882, S. 32.

Freilich hätte Liszt sich ebensogut auf Novalis berufen können; dieser notiert 1798/99 im *Allgemeinen Brouillon*: „Über die allg[emeine]n Sprache der Musik. Der Geist wird frey, unbestimmt angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner irdischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht“⁸.

Wahrscheinlich war Liszt diese Notiz von Novalis, die chronologisch den sinngemäß gleichen Passagen von Jean Paul und Hoffmann vorausgeht, nicht bekannt. Zwar hatten 1802 Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel eine erste, zweibändige Ausgabe der Schriften des Novalis ediert, die 1846 durch einen dritten Band von Tieck und Eduard von Bülow ergänzt wurde, jedoch enthielt sie nur eine unvollständige und teilweise willkürlich zusammengestellte Auswahl seines gesamten Œuvres. Andererseits kann weder die unzulängliche Edition der Schriften noch die Tatsache, daß Novalis seine Gedanken zur Musik in verstreuten, primär fragmentarischen Andeutungen hinterlassen hat, den einzigen Grund für seinen geringen Bekanntheitsgrad im 19. Jahrhundert darstellen, denn auch heute noch ist Novalis in der Musikliteratur über die Romantik gegenüber Wackenroder, Hoffmann und Jean Paul unterrepräsentiert, obgleich seit 1960 eine – nach derzeitigem Forschungsstand – nunmehr vollständige Ausgabe seiner Schriften vorliegt (vgl. Anm. 1).

Der Widerspruch, der darin besteht, daß zum einen zahlreiche für die romantische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts konstitutive Bestimmungen bereits vor 1800 von Novalis ausgesprochen wurden, zum anderen aber die romantischen Musiker Novalis kaum oder gar nicht zur Kenntnis nahmen, kann nur aufgelöst werden, indem vorerst zu vermuten – und im weiteren zu belegen – wäre, daß Novalis' Gedanken zur Musik nicht nur der romantischen Musikauffassung den Weg gewiesen haben, sondern gleichzeitig ein Moment enthalten, das sie vom Wesen der romantischen Musikauffassung unterscheidet.

*

Zahlreiche Fragmente⁹ des Novalis ähneln einander aufgrund ihrer musikalischen Metaphorik. So heißt es über jene Ereignisse, die dem Menschen in seinem Leben oft als Walten eines blinden Schicksals, als eine Reihe von Zufälligkeiten erscheinen: „Gewisse Hemmungen gleichen den Griffen eines Flötenspielers, der um verschiedene Töne hervorzubringen, bald diese bald jene Öffnung zuhält, und willkürliche Verkettungen stummer und tönender Öffnungen zu machen scheint“¹⁰. Im selben Zusammenhang vergleicht Novalis den Menschen mit einer Harfe, da seine mannigfaltigen Tätigkeiten auf eine einfache, transzendente Ursache zurückzuführen seien, genauso wie die vielfältigen Klänge der Äolsharfe allein durch den Wind hervorgebracht werden¹¹. Die „Stimmung“, in der sich ein Mensch befindet, wird von Novalis dahingehend ausgelegt, daß es sich hier um „musicalische Seelenverhältnisse“ handeln müsse: „Die Acustik

⁸ *Novalis Schriften* III, S. 283. Diesem Fragment ähnelt in auffälliger Weise ein Aphorismus, den Schumann 1833/34 im *Denk- und Dichtbüchlein* – doch ohne Verweis auf Novalis – aufzeichnete: „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat“ (*Gesammelte Schriften*, Band I, S. 19).

⁹ Novalis notiert 1798 über das Wesen des Fragmentes: „Als Fragment erscheint das Unvollkommne noch am Erträglichsten – und also ist diese Form der Mittheilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist – und doch einzelne Merckwürdige Ansichten zu geben hat“ (*Novalis Schriften* II, S. 595).

¹⁰ *Blüthenstaub*, ebda., S. 415.

¹¹ *Das Allgemeine Brouillon* (1798/99): „Unermeßliche Mannichfaltigkeit der Windharfen Töne und Einfachheit der bewegenden Potenz. So mit dem Menschen – der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe seyn“ (*Novalis Schriften* III, S. 434).

der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische – und Disharm[onische] Schwingungen“¹². Einleuchtenderweise gilt die Gleichsetzung psychischer, physischer und musikalischer Eigenschaften auch hinsichtlich der Medizin: „Jede Kranckheit ist ein musicalisches Problem – die Heilung eine musicalische Auflösung“, und also sei vom Arzt in erster Linie musikalisches Talent zu fordern¹³.

Schon die wenigen Beispiele zeigen, daß die musikalische Metaphorik keine bloße Eigentümlichkeit dichterischen Redens und Ästhetisierens ist, sondern Ausdruck einer Methode, die auf Analogien beruht. Mit Hilfe dieser Methode versucht Novalis, sämtliche Vorgänge und Zustände in der Natur und im menschlichen Leben auf ein grundlegendes universales Prinzip zu reduzieren und auch die scheinbar kompliziertesten Phänomene in der Welt als von diesem einen Prinzip abhängig zu erklären, wobei die Musik den Schlüssel liefern soll: „Die musicalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn“¹⁴.

Die auf der Analogie basierende Methode weist der Musik eine prinzipielle Bedeutung zu, die dem hohen, symbolischen Rang der Musik in der romantischen Musikauffassung entspricht. Zwar kommt es Novalis aufgrund seines Ideals ‚multimedialer‘ Kunstdarbietungen nicht darauf an, eine spezielle Rangordnung für die verschiedenen Künste aufzustellen. Doch genießt die Musik infolge ihrer relativen Nähe zum ursprünglichen Bereich des Geistes (vgl. die oben zitierte Notiz im *Allgemeinen Brouillon Über die all[emeine]n Sprache der Musik*) einen gewissen Vorzug vor den anderen Künsten; ihre Unbegrifflichkeit ist eine exemplarische Qualität. Novalis fordert, daß „wahre Poësie“ sich daran orientieren und keine nachahmende Schilderung der Wirklichkeit geben, sondern vielmehr „einen allegorischen Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun“ solle¹⁵. Somit läßt die Musik als romantisches Ideal künstlerischen Ausdrucks die Grenzen zwischen den Einzelkünsten zusehends schwinden: „Sollte Poesie nichts, als innre Mahlerey und Musik – etc. seyn... Gemütherregungskunst“¹⁶.

*

Im *Allgemeinen Brouillon* manifestieren sich in besonderem Maße die für Novalis' philosophisches Denken so überaus charakteristischen Analogien. Novalis sammelte hier 1798/99 in 1151 Skizzen Materialien zu einer alle Wissensgebiete seiner Zeit umfassenden Enzyklopädie als Grundlage für eine sämtliche Wissenschaften unter eine Urformel einigende Universalwissenschaft. Zahlreiche Skizzen nehmen auf das Musikalische als prinzipielle Kategorie Bezug: Wortbildungen wie „Chemische Acustik“¹⁷ und „Musikalische Physik“¹⁸ kommen zustande; die „musicalische Natur der Fieber“ erklärt sich für Novalis als „chymischer Rythmus“ unterschiedli-

¹² Ebda., S. 473.

¹³ Ebda., S. 310.

¹⁴ Ebda., S. 564.

¹⁵ Fragmente und Studien 1799–1800, ebda., S. 572.

¹⁶ Ebda., S. 638.

¹⁷ Ebda., S. 308: „PHYS[IK]. Sollte alle plastische Bildung, vom Krystall bis auf den Menschen, nicht acustisch, durch gehemmte Beweg[ung] zu erklären seyn. Chemische Acustik.“ Vgl. weiter unten die Ausführungen zu den Chladnischen Klangfiguren.

¹⁸ Ebda., S. 311: „MUS[IKALISCHE] PHYS[IK]. Der Mittelpunct ist ein Consonant – so wie die Peripherie (des Universums). Die Betrachtung der Welt fängt im unendlichen – abs[oluten] Discant am Mittelpunct an und steigt die Skala herunter – Die Betrachtung unsrer selbst fängt mit dem unendlichen, abs[oluten] Bass an der Peripherie, und steigt die Skala aufwärts. Abs[olute] Vereinigung des Basses und des Discants. Dies ist die Systole und Diastole des göttlichen Lebens.“

cher Reizzustände¹⁹, und in der Psychologie entwirft er einen Typus, „dessen Seele . . . *musicalisch*“ ist²⁰.

Freilich entspringen die Analogien keiner reinen Willkür, wie es die ausschnittshafte Aufzählung einiger Beispiele vermuten lassen könnte, sondern beruhen jeweils auf dem Versuch einer wissenschaftlichen Ableitung. Zu Lebzeiten des Novalis nahm die Naturwissenschaft durch eine Vielzahl von Entdeckungen einen bedeutsamen Aufschwung. Novalis verfolgte diese Entwicklung aufmerksam, indem er die grundlegende Literatur intensiv durcharbeitete, und ließ sich durch die neuen Erkenntnisse zu eigenen, weitergehenden Spekulationen anregen.

Beispielsweise hat Novalis das Buch *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* von Ernst Chladni²¹ gelesen, in dem die Entstehung der nach ihrem Entdecker später so benannten Chladnischen Klangfiguren beschrieben ist: Bestreut man eine Glasplatte mit Sand und streicht dann die Platte mit einem Bogen an, so entstehen im Sand ganz regelmäßige, sternartige Figuren; die Schwingungsform der Platte wird durch die Abbildung ihrer Knotenlinien ins Optische übertragen. Novalis greift diese wissenschaftliche Information dankbar auf, da sie es ihm nun ermöglicht, im Bereich seiner Kunstlehre den engen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Musik objektiv zu begründen: „(Malerey) Plastik also nichts anders, als Figuristik der Musik . . . (Malerey) Plastik – obj[ective] Musik. Musik – subj[ective] Musik, oder Malerey. Man sollte alles (nöthigen) sich acustisch abzudrucken, zu Silhouettiren, zu chiffriren. Fixirte Bewegungen sind Linien“²². Vor dem Hintergrund eines solchen Gedankenganges wird dann auch folgende Formulierung verständlich: „Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc.“²³.

Ein weiteres Resultat der Bestrebungen des Novalis, seine Spekulationen wissenschaftlich zu fundieren, ist die Gleichsetzung von Musik und Mathematik: „Die Musik hat viel Ähnlichkeit mit der Algéber“²⁴. Wie die Algebra in Buchstaben eine allgemeingültige Regel für unendlich viele Zahlenbeispiele gibt²⁵, so stellt das Musikalische für Novalis eine Grundformel der Natur dar; wer den Sinn der algebraischen Regel versteht, kann das mathematische Besondere unter das Allgemeine ordnen – wer um die prinzipielle Geltung des Musikalischen weiß, kann sich die geheimen Zusammenhänge der Welt erschließen.

„MUS[IKALISCHE] MATHEM[ATIK]. Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Comb[inatorischen] A[nalysis] . . . Die Comb[inatorische] Analys[is] führt auf das ZahlenFantasiren – und lehrt die Zahlen compositionskunst – den mathemat[ischen] Generalbaß . . . Der Generalbaß enthält die musicalische Algéber und Analysis. Die Combinat[orische] Anal[ysis] ist die kritische Alg[éber] und An[alysis] – und d[ie] musicalische Compositionslehre verhält sich zum General-

¹⁹ Ebda., S. 310: „Reizbarkeit ist ächt rythmischer Natur. Das individuelle Verhältniß der Reizbarkeit und d[es] Reitzes ist der Rythmus der individuellen Gesundheit. Ist dieses Verhältniß fehlerhaft, so wird der fehlerhafte Rythmus gesundheitswidrige Figurationen, Catenationen etc. hervorbringen. musicalische Natur der Fieber . . . chymischer Rythmus.“

²⁰ Ebda., S. 332: „PSYCH[OLOGIE]. Wer alles räumlich, figurirt und plastisch sieht, dessen Seele ist musicalisch.“

²¹ Leipzig 1787. Der Titel ist in einer Bücherliste aus dem Jahre 1801 aufgeführt (*Novalis Schriften* IV, S. 697).

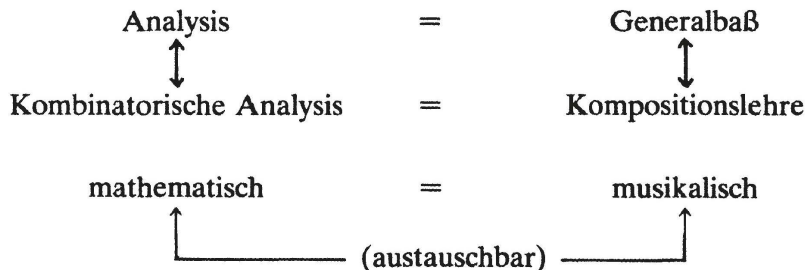
²² *Das Allgemeine Brouillon*, Novalis Schriften III, S. 309.

²³ Fragmente und Studien 1799–1800, ebda., S. 559.

²⁴ *Das Allgemeine Brouillon*, ebda., S. 319.

²⁵ Ein elementares Beispiel ist die Regel für das Quadrat der Summe zweier Größen: $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$.

baß wie die Comb[inatorische] An[alysis] zur einfachen Analysis“²⁶. Die Skizze ist ein Musterbeispiel für Novalis’ auf Analogien gegründete Methode. Einfache Sachverhalte der Musik und der Mathematik werden derart miteinander in Beziehung gesetzt und verknüpft, daß am Ende die als prinzipiell herausgestellten Bestimmungen der beiden betrachteten Bereiche austauschbar werden und somit Musik und Mathematik zu einem einzigen Phänomen verschmelzen – zur musikalischen Mathematik: Die mathematische Analysis, die in einer Funktionsgleichung den Verlauf einer Kurve festlegt, entspricht dem musikalischen Generalbaß, der mithin auch als musikalische Analysis bezeichnet werden kann (sowie als musikalische Algebra aufgrund der Allgemeingültigkeit seiner Bezifferung auf beliebigen Transpositionsstufen der Baßstimme); und dementsprechend kann die Analysis auch mathematischer Generalbaß genannt werden. Die Kombinatorische Analysis der Mathematik, die die Beziehungen zwischen den elementaren analytischen Funktionen ausdrückt, entspricht der musikalischen Kompositionslehre, welche die ästhetisch zulässigen Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Akkordstrukturen beschreibt. Demzufolge ist das Verhältnis von musikalischer Kompositionslehre zu musikalischem Generalbaß gleich dem Verhältnis von mathematischer Kompositionslehre zu mathematischem Generalbaß. Die Analogien haben zu einem Netz von Beziehungen geführt, welches letztendlich die Identität der miteinander in Relation gesetzten Bereiche erweist:



Darüber hinaus bedeutet Mathematik für Novalis mehr als bloße Rechenkunst, ebenso wie die Musik sich nicht in ihrem unbegrifflichen Tönen erschöpft: „*Der Begriff der Mathematik ist der Begriff der Wissenschaft überhaupt. Alle Wissenschaften sollen daher Mathematick werden . . . Ihre Verhältnisse sind Weltverhältnisse. Die reine Mathematik ist die Anschauung des Verstandes, als Universum . . . In der Musik erscheint sie förmlich, als Offenbarung – als schaffender Idealismus. Hier legitimirt sie sich, als himmlische Gesandtin, kat anðropon*²⁷. *Aller Genuß ist musikalisch, mithin mathematisch. Das höchste Leben ist Mathematik . . . Das Leben der Götter ist Mathematik . . . Reine Mathematik ist Religion*“²⁸.

*

Die Musik gehört bei Novalis der metaphysischen Sphäre an – und hierin entspricht sein Denken der romantischen Musikauffassung –, sie ist religiöses Medium, Kunderin des göttlichen Geistes und Verheißung vom ursprünglichen und wahren Sinn des Lebens. Andererseits ist sie ihrem Prinzip nach identisch mit der vollkommensten aller Wissenschaften, der Mathematik, die

²⁶ *Novalis Schriften* III, S. 360. Seine Kenntnisse über die Generalbaßlehre verdankt Novalis vermutlich dem Buch von D. G. Türk (*Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle und Leipzig 1791), das in der Bücherliste des Jahres 1801 verzeichnet ist (*Novalis Schriften* IV, S. 697). An mathematischen Werken werden dort u. a. Schriften des Mathematikers J. L. Lagrange (*Theorie der analytischen Funktionen*, 2 Bände, Leipzig 1798–99) und des Dichters, Mathematikers und Physikers A. G. Kästner (*Anfangsgründe der Analysis des Unendlichen*, Göttingen 1760) angeführt (ebda., S. 699).

²⁷ Himmlische Gesandtin gegenüber dem Menschen.

²⁸ Mathematische Fragmente (um die Jahreswende 1799/1800 entstanden), *Novalis Schriften* III, S. 593f.

als eine Erkenntniswissenschaft²⁹ die Grundlagen der Welt in allgemeine, den absoluten Sinn der Dinge vermittelnde Formeln faßt.

„*Streben nach einfachen Verhältnissen* – nach Musik[alischen] Verhältnissen“³⁰ – dies ist ein zentrales Anliegen des Novalis. Der damit verbundene enzyklopädische Anspruch steht in Einklang mit dem systematischen Charakter des absoluten Idealismus, wie ihn Johann Gottlieb Fichte in seiner *Wissenschaftslehre*³¹ – einem jener Bücher, die Novalis besonders gut kannte – begründet hat. Allerdings hatten die Theorien und Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft auf Novalis' Denken einen mindestens ebenso nachhaltigen Einfluß wie die Werke und Methoden der philosophischen Tradition. Insbesondere faszinierten ihn die Phänomene des Galvanismus³², der Oxydation und des Reizes (vgl. Anm. 19), da sie ihm Ausdruck einfacher „*musikalischer Verhältnisse*“ zu sein schienen, und er unternahm sogar eigene Experimente, um seine philosophische Ideenwelt naturgesetzlich erklären zu können.

In der naturwissenschaftlichen Orientierung liegt die Differenz zwischen Novalis' musikalischen Reflexionen und der romantischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts, und zugleich entzieht dieser Aspekt sein Werk einer pauschalen ideengeschichtlichen Klassifikation. Während die romantische Musikästhetik, Rezeption und Kritik vorrangig das metaphysische Moment der Musik betonte, versuchte Novalis in einer vielleicht einmaligen Anstrengung, die beiden einander widerstreitenden Aspekte eines romantischen Irrationalismus einerseits und einer rationalen Naturwissenschaftlichkeit andererseits zu vereinen und derart die Welt auf eine bündige, theoretisch-poetische Formel zu bringen.

²⁹ Als auf Erkenntnis zielende Wissenschaft (und damit mehr als ein bloßes Hilfsmittel der Naturwissenschaft) ist ihrerseits die Mathematik identisch mit der Philosophie: „*Beyde Künste gehören zusammen, sind unzertrennlich verbunden*“ (Mathematische Studien zu Ch. Bossut – *Traité de Calcul différentiel et de Calcul intégral*, Paris 1798 – und Fr. Murhard – *System der Elemente der allgemeinen Größenlehre*, Lemgo 1798 – aus dem Jahre 1798; *Novalis Schriften* III, S. 124).

³⁰ Fragmente und Studien 1799–1800, *Novalis Schriften* III, S. 623.

³¹ *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, Jena und Leipzig 1794.

³² Die Freundschaft mit dem Physiker J. W. Ritter bewirkte Novalis' zeitlebens andauernde Beschäftigung mit dem Galvanismus, die sich in zahlreichen Skizzen niedergeschlagen hat. Auf seiner Suche nach einer Grundformel des Lebens hielt Novalis den Galvanismus nicht nur für „*die all[gemeine] Tätig[keits] Ursache in der Natur*“ (Fragmente und Studien 1799–1800, *Novalis Schriften* III, S. 598), sondern er kam sogar zu dem Schluß: „*Der Galv[anism] ist wohl weit all[gemeiner] als selbst Ritter glaubt – und entw[eder] ist alles Galv[anism] oder nichts Galv[anism]*“ (ebda., S. 621). In der Bücherliste aus dem Jahre 1801 sind Schriften „*Ueber den Galvanismus, von Ritter, 2 Stück*“, vermerkt: *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprocess in dem Thierreich begleite*, Weimar 1798, sowie *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung*, Jena 1800 (*Novalis Schriften* IV, S. 698).

Ein italienisches Opernlibretto über König Václav

von Rudolf Pečman, Brno

Bei dem Studium in der römischen Biblioteca di S. Cecilia¹ stieß ich auf den als anonym geltenden Titel *Venceslao* und stellte fest, daß unter diesem Titel vier Libretti vorhanden sind². Es bedurfte keiner besonderen Mühe, das in Anmerkung 2 angeführte Ballett auszuschalten; es gehört ins 19. Jahrhundert und wurde im Teatro della Società in Bergamo zur Karnevalszeit der Saison 1845/46 aufgeführt, ein Werk des Komponisten und Choreographen Scannavino; es füllte die Pausen zwischen den einzelnen Akten der Oper *Medea* von Giovanni Pacini. Während sich in den in Anmerkung 2 aufgeführten Libretti die historische Figur des Königs Václav II. findet, enthält das Ballettlibretto eine Handlung, die in Transsilvanien spielt und in der eine historisch nicht belegte Figur Venceslao, der Herr von Rova, vorkommt. Die Libretti 1–3 stammen von demselben Autor, was schon aus ihrer nahezu identischen Handlung hervorgeht. Zum Autor selbst führte eine in erhabener Diktion stilisierte Widmung, die das erste Libretto begleitet. Am Ende dieser Widmung findet sich die Chiffre „A. Z.“. Sie weist auf Apostolo Zeno (1668–1750), den Vorgänger Pietro Metastasio im Amt eines kaiserlichen Hofdichters Karls VI.³

Zenos „*dramma per musica*“ *König Václav* gehört in seine frühe Schaffenszeit. Es ist das elfte der erhaltenen Operntextbücher des Dichters⁴. *Il Venceslao* wurde mehrmals vertont. Der Beleg der ältesten Musikfassung führt in das Jahr 1703⁵, als Zenos Václav-Libretto von Carlo Francesco Pollarolo (1653?–1722) vertont wurde⁶. Über diese Oper ist bisher nichts bekannt, Autograph oder Abschrift sind nicht gefunden worden. Die zweite Vertonung des Librettos stammt aus dem Jahre 1716⁷, ihr Autor war ein Schüler des berühmten Francesco Provenzale, der aus Neapel gebürtige Francesco Mancini (1672–1737)⁸. Dies geht aus dem neuentdeckten Textbuch hervor. Auch hier ist die Komposition jedoch verschollen. Nach dem Libretto zu schließen, handelte es sich um eine geringfügig gekürzte Fassung, die das dramatische Geschehen stärker betonte als die Oper Pollarolos. Zur Erstaufführung kam es am 26. Dezember 1714⁹ im neapolitanischen Theater S. Bartolomeo¹⁰. Zwei Jahre später wurde die Oper in Rom aufgeführt und das neuaufgefundene Textbuch erschien zu dieser Premiere¹¹. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Komponist für diese römische Aufführung Teile gestrichen, geändert oder neu bearbeitet hat. Die dritte, jüngste Vertonung des Václav-Librettos trägt die Jahreszahl 1752 und wird in Rom aufbewahrt. Die Musik stammt von Antonio Gaetano

¹ Im Dezember 1973, dank eines Stipendiums des Schulministeriums der ČSR und der J.-E.-Purkyně-Universität, Brno.

² 1. *Venceslao. Drama da rappresentarsi per Musica. / . . / In Venezia MDCCIII*, Sign. Libretti N XI 22. – 2. *Il Vincislao. Drama per musica / . . . / In Roma, per il Bernabò, l'Anno 1716. / . . . / Sign. G Libretti Vol. 178.* – 3. *Venceslao. Drama per Musica / . . . / MDCCCLII*, Sign. Libretti XVI 144. – 4. *Venceslao, Signore di Rova / . . . / Ballo in Quattro Atti*, Sign. Libretti XXV 299.

³ A. A. Abert in MGG 14, Sp. 1220–1224.

⁴ Vgl. MGG 14, Sp. 1224.

⁵ Titelblatt, Sign. Libretti N XI 22.

⁶ Vgl. A. Mondolfi in MGG 10, Sp. 1419f.

⁷ Titelblatt, Sign. G Libretti Vol. 178.

⁸ Vgl. H. Hucce in MGG 8, Sp. 1565.

⁹ Ebda.

¹⁰ G. Tintori, *L'Opera Napoletana*, Mailand 1958, S. 202.

¹¹ Sign. Libretti XVI 144.

Pampani († 1769)¹². Die Oper *Venceslao* wurde 1752 im Teatro Ducale zu Mailand uraufgeführt¹³ und erklang im gleichen Jahre im Teatro San Cassiano in Venedig.

Wenden wir uns nun Zenos Libretto zu. Das *argomento* aus dem Textbuch zu Mancinis Oper bringt die ausführlichste aller drei Fassungen. König Václav ist hier allerdings nur eine Nebenfigur, die der Handlung das historische Kolorit verleiht und so dem Autor die Möglichkeit bietet, das Geschehen in das damals beliebte Hofmilieu zu verlegen. Wiederum wird hier ein interessanter, exotisch wirkender Stoff aus dem fernen polnisch-russisch-litauischen Land auf die barocke Opernbühne gebracht. Die „östliche Szenerie“ war den Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts keineswegs fremd und fand, wie sich zeigte¹⁴, bei dem italienischen Publikum eine gute Aufnahme. Häufiger war sie allerdings durch chinesische und orientalische Sujets vertreten¹⁵. Die Handlung selbst reflektiert die historischen Tatsachen jedoch nur in groben Zügen. König Václav tritt als Herrscher Polens auf. Es handelt sich also offenbar um den böhmischen König Václav (Wenzel), der von 1271 bis 1305 lebte und als Václav II. in die Geschichte eingegangen ist. Er war gegen Ende des 13. Jahrhunderts nach dem Tode Heinrichs von Breslau zur Herrschaft über Krakau gelangt¹⁶. Die Figur Václavs erscheint sogar in Dantes *Göttlicher Komödie*, allerdings werden dort seine negativen Eigenschaften, Faulheit und Lüsternheit, angeprangert. Obwohl sein Charakter weitaus schlechter war als der seines Vaters Přemysl Otakar II., gelangt er in das Gefolge Vergils: „*L'altro, che nella vista lui conforta, / Resse la terra dove l'acqua nasce, / Che Molta in Albia ed Albia in mar ne porta: / Ottachèro ebbe nome, e nelle fasce / Fu meglio assai che Vtncislao suo figlio / Barbuto, cui lussuria ed ozio pasce*“¹⁷. Zeno Václav-Libretto stellt keineswegs eine Ausnahme dar, und es wäre lohnend, einmal zu verfolgen, wie die Gestalt König Václavs II. in der übrigen europäischen Literatur erscheint. Hier mag der Hinweis genügen, daß der Spanier Francesco de Rojas Zorilla (1607–1648) diesen Stoff schon vor Zeno dramatisiert hat (*No hay ser padre siendo rey*). Zorilla seinerseits hat wiederum das französische Drama, insbesondere aber Jean Rotrou (1609–1650) beeinflusst. Zu Rotrous Erbe wie zum Einfluß Corneilles bekennt sich auch Zeno. In seinem Wort an den Leser im Libretto für Pollarolo heißt es Seite 8 u. a.: „*Lo stesso argomento ch'io tratto verso la metà del secolo scorso fu trattato da M. Rotrou, i cui Dramatici componimenti gli acquistano su' Teatri Francesi non poca riputazione.*“ Corneille nennt er ebenda „*il gran Tragico della Francia, innalzasse questa spezie di Poema* (d. h. die Tragödie) *a quel più alto a cui potesse arrivare*“. Dann spricht Zeno von der Übersetzung der „Tragikomödie“ Rotrous in das Italienische. Sie stamme von einem „*nobilissimo e dottissimo Cavaliere*“, der jedoch viel zu bescheiden sei, um

¹² Vgl. P. Kast in MGG 10, Sp. 717.

¹³ Angabe nach MGG 10, Sp. 717.

¹⁴ H. Chr. Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig 1968.

¹⁵ Die Welle chinesischer, orientalischer und „türkischer“ Stoffe dauerte, insbesondere in Frankreich, bis weit ins 19. Jahrhundert.

¹⁶ Václav II. (1271–1305), Sohn Přemysl Otakars II. und Kunigundes von Galizien, begann 1289 seine Regierung in Polen. Damals wurde Kasimir Bytomski sein Lehensmann und im Sommer 1289 huldigten in Opava (Troppau) König Václav auch andere polnische Fürsten. Seine Herrschaft über Polen festigte sich nach dem Tod Heinrichs von Breslau, des Herrschers von Krakau. Übrigens sollte schon nach dem Vertrag Přemysl Otakars II. und Heinrichs von Breslau Otakars Sohn Václav Heinrichs Erbe antreten; weil dieser aber das Fürstentum Breslau Heinrich von Glognitz hinterlassen hatte, machte sich Václav II. 1291 nach Polen auf, um es mit Waffengewalt zu erobern. Auf dem Feldzug ergaben sich Mieszek und Bolesław, bald fiel Krakau in seine Hände (dessen deutsche Bürgerschaft ihm schon vorher die Herrschaft angeboten hatte), dann ganz Kleinpolen, und nach erfolgreichen Kämpfen mit Wladisław Lokietek beherrschte er 1292 auch dessen Gebiet Sandomierz. So wurde Václav II. in ganz Europa als polnischer König anerkannt.

¹⁷ Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio, Canto VII, Vers 97–102.*

namentlich genannt zu werden; die anonyme Übersetzung ins Italienische klinge sogar besser als das französische Original. Der Verfasser der „anonymen“ Übersetzung scheint allerdings Zeno selbst gewesen zu sein.

Im weiteren gibt Zeno einige Erläuterungen, die sich auf dramatische Neuerungen beziehen. So sei beispielsweise Lucinda entgegen den historischen Tatsachen Königin von Litauen, obwohl sie als Großfürstin aufzutreten hätte. Auch verteidigt Zeno die Wendung, derzufolge Kasimir noch zu Lebzeiten König Václavs zum polnischen König gekrönt wird (Vorwort, S. 9). Auch hierbei handelt es sich um eine „historische Fabel“¹⁸. Zenos Kasimir ist ein echter tragischer Held, er sehnt sich nach Läuterung, um sie trotzdem nicht zu erreichen. So nimmt seine Gestalt fast titanische Züge an. Der stolze Verbrecher auf dem Weg zum unerreichbaren Guten – fürwahr eine dankbare Bühnenfigur mit den typisch barocken Akzenten einer Art romantischer Prägung. Von König Václav abgesehen, sind alle Gestalten dieses Librettos frei erfunden. Dies gilt auch für Lucinda, obwohl sich der Autor gerade in ihrem Fall auf das Studium historischer Quellen beruft. In dem Libretto werden im übrigen die Besetzung der Rollen sowie die Namen der Künstler, die die Vorstellung vorbereitet haben, mitgeteilt¹⁹.

Zum besseren Verständnis des italienischen Opernbetriebs im 18. Jahrhundert trägt schließlich das Studium der Bemerkungen zur Interpretation und Szenographie der drei Librettofassungen des Václav-Stoffes bei. Immerhin liegt zwischen dem Libretto für Pollarolo und demjenigen für Pampani ein Zeitraum von 49 Jahren, und die jeweiligen Anmerkungen sind ein

¹⁸ König Václav II. wurde erst im Jahre 1300 zum polnischen König gekrönt. Er hatte nur einen einzigen Sohn namens Václav, der aber die Königskrone nicht aus den Händen des Vaters empfangt, sondern im Jahre 1305 die Regierung als böhmischer König antrat. Dieser Václav III. wollte, dem Verlangen der Römischen Kurie trotzend, Polen vor dem deutschen König Albrecht schützen, kämpfte aber gegen Władysław Lokietek an der Seite des Deutschen Ritterordens. Er bestieg den Thron nach des Vaters Tod und konnte gleich ihm sein Werk nicht beenden, da er schon 1306 im Alter von 17 Jahren starb.

¹⁹ Die Handlung der Oper Pollarolos spielt in Krakau. Szenische Angaben: Königlicher Platz in Krakau mit Siegesbogen. Halle mit Fontänen. Amphitheater. Säulengänge. Hof mit Umfriedung. Gemach. Allee mit Bäumen. Gefängnisturm. Saal, in dem die königliche Hochzeit stattfindet. Statuengalerie. Thronsaal. – Choreographische Auftritte: Tänze der Vertreter der Zwietracht, der polnischen Bildhauer und des jubelnden, den König feiernden Volkes. In *Il Vincislao* für Mancini komponierte einige Teile Francesco Gasparini (1668–1727). Die Bühnenbilder waren abwechslungsreich: Der 1. Aufzug spielt auf einem für Ernandos Triumph vorbereiteten Platz, in der Verwandlung erscheint Erenikas Gemach, das an den königlichen Garten grenzt, und schließlich der Thronsaal. Der 2. Aufzug bringt drei Verwandlungen (Hofplatz, Theater, Kasimirs Gemach), der 3. ebenfalls (Gefängnis, Königliche Gemächer, Große Königsresidenz). Statt der Intermezzi gab man in den Pausen folgende Balletteinlagen: Verwandlung des Throns in einen Drachen, aus dessen Maul fünf Ungeheuer kriechen, die sich allmählich in tanzende Gestalten verwandeln (1. Pause); Verwandlung von fünf Polstern in Tänzer (2. Pause).

Bühnenverwandlungen in Pampanis Fassung der Oper *Venceslao*: Der erste Aufzug führt auf den königlichen Platz in Krakau mit Triumphbogen. Aus der Ferne naht ein Triumphwagen, dem – unter Musikbegleitung – Heerführer Ernando entsteigt. Er schreitet an der Spitze polnischer Soldaten, im Zug werden gefesselte Gefangene und Sklaven mitgeführt, über ihnen hängt der Schädel des aufrührerischen Kosakenführers Adrastes. An der Seite der Szene sieht man den Treppenaufgang zum Königspalast, über den König Václav und seine Söhne Kasimir und Alexander herabschreiten. Erste Verwandlung: vor den Augen der Zuschauer erscheint eine mit dem Königspalast verbundene Halle. Dritte Verwandlung: Königspalast: Säulengang, Kasimirs Gemach mit einem kleinen Tisch, Tanzpodium. Der 3. Aufzug führt in das Gefängnis, dann in Gemächer und schließlich in einen prunkvollen Thronsaal.

Beleg dafür, wie sich die Opernpraxis im Laufe der Zeit gewandelt hat. So wird etwa zu Pollarolos Zeiten (Anfang des 18. Jahrhunderts) die Szene geradlinig und eindeutig gelöst; man arbeitet jene Züge heraus, die den ernsten Charakter der Oper unterstreichen. *Venceslao* ist tatsächlich ein „Musikdrama“, das sich gleichsam auf den Kothurnen der Antike abspielt. Die Szene ist frei von überflüssigem Ballast und neigt deutlich zum Geist des Klassischen, der mehrdeutigen Momenten keinen Spielraum bietet. Auch die Ballette sind in Pollarolos Fassung noch fest im Geschehen verwurzelt. Dagegen dienen in Mancinis Oper insbesondere die Intermezzi mit ihren märchenhaft phantastischen Szenen weitgehend nur noch der Unterhaltung des Publikums, dem die eigentliche Opernhandlung im Grunde immer gleichgültiger wird. Pampanis Fassung des Librettos aus dem Jahre 1752 schließlich stellt einen späten Versuch dar, in einer Zeit, in der die opera buffa bereits aufblühte, noch etwas von dem alten Glanz der opera seria zu retten.

Zeno, wie überhaupt die Librettisten seiner Zeit, bestellte ein undankbares Feld der Poesie, das seit jeher im Feuer der Kritik stand. Schon im Jahre 1681 wies Ivanovich auf den ungünstigen Einfluß des Musikdramas in materieller Hinsicht hin, Muratori zog gegen diese Gattung aus ästhetischen Gründen zu Felde und verurteilte sie wegen ihrer Weichlichkeit, wegen der Unwahrscheinlichkeit der Handlung sowie der Mißachtung dramaturgischer Regeln²⁰. Zeno selbst, der zu den anerkannten Reformatoren des Librettos gehörte und wesentlich zu seiner Psychologisierung beigetragen hat, strebte vergeblich nach einer bühnen- und stilgemäßen Befreiung der Handlung und verzichtete schließlich ganz darauf, Opernlibretti zu schreiben.

Es erscheint notwendig, den Fragenkreis des Opernlibrettos systematischer als bisher zu untersuchen, zumal es wohl kaum ausreicht, ein Libretto ausschließlich an poetischen Normen zu messen. In erster Linie wäre zu prüfen, wie sich die Wort-Ton-Beziehungen im 17. und 18. Jahrhundert entwickelt haben. Weiter wären die Rezitative auf ihre Gestalt und Bühnenwirksamkeit hin zu untersuchen. Eine systematische Auswertung aller Anmerkungen zur Interpretation, aller Vorreden und *argomenti* könnte auf manche aufführungspraktischen Probleme der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts ein helleres Licht werfen. Es erscheint notwendig, der Struktur der Wechselbeziehungen der einzelnen Künste in der alten Oper in größerem Umfange als bisher Beachtung zu schenken, zumal sich daraus ergeben könnte, daß sich die Entwicklung durchaus kontinuierlich und keineswegs, wie bisher teilweise angenommen, „sprunghaft“ vollzogen hat²¹.

(Aus dem Tschechischen von Jan Gruna)

²⁰ C. Ivanovich, *Le Memoire teatrali di Venezia*, Venedig 1681, Kap. VII, S. 393f. – L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Mailand 1706. Nach der Ausgabe 1721, Buch III, S. 50f. Vgl. auch Zenos Schreiben an Muratori, S. 75f.

²¹ Es ist mir eine angenehme Pflicht, folgenden Wissenschaftlern aufrichtig zu danken: Frau Professor Dr. Emilia Zanetti (Rom) für die Möglichkeit, in der Biblioteca di S. Cecilia zu arbeiten; Herrn Dr. Ivan Seidl (Brünn) für seine bereitwillige Mitarbeit bei der Übersetzung schwieriger italienischer Texte. Mein Dank gilt auch dem Autor des Aufsatzes *Král Václav italské hudby osmnáctého století* (König Václav in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts), der unter der Chiffre Vd in der Zeitung *Lidová demokracie* vom 17. August 1974 nicht nur mit meinen Ansichten über die Libretti des 18. Jahrhunderts völlig übereinstimmt, sondern mir darüber hinaus auch wichtige Anregungen geboten hat.

Postscriptum: Soeben konnte ich feststellen, daß die Oper *Vincislao* (Musik: Matteo Lucchini, Maestro Compositore nell'Accademia dei Filarmonici, Libretto: Apostolo Zeno) auch in Brünn gespielt wurde und zwar im Herbst 1739 im neuen Taverna-Theater (heute Theater Reduta, Platz des 25. Februar Nr. 4). Das zweisprachige (italienische und deutsche) Libretto zu dieser Aufführung wird in der Schloßbibliothek Kremsier (Kroměříž) aufbewahrt (Sign. Z/a XIII 45). Vgl. J. Sehnal, *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži* (Musikalien und Literatur über die Musik in der Schloßbibliothek zu Kremsier), Gottwaldov 1960, S. 162. – In der Brüner Universitätsbibliothek ist ebenfalls ein italienisches Libretto *Venceslao* zu finden (Sign. CH Bibl.

Der doppelte Aspekt des Musikerlebens als Gegenstand einer interdisziplinären Musikpsychologie

von Stefan Schaub, Eppstein/Taunus

Die im Rahmen der Systematischen Musikwissenschaft betriebene Musikpsychologie geht von der grundsätzlichen Annahme aus, daß musikalische Sachverhalte weder durch physikalische Analysen noch durch sachanalytische Deskriptionen hinreichend erfaßt werden können. Erst das „höhere Subjekt“ ist das Medium, in welchem sich akustisches Material zur Musik vollendet. Ob es sich um Aussagen über Klarinettenklänge¹ oder musikalische Formprinzipien² handelt, ausschlaggebend ist die Art und Weise, wie das hörende Subjekt Stellung bezieht. Die Tatsache, daß zum Beispiel ein Sekundschritt „als Leitton“ aufgefaßt werden kann und nicht lediglich als eine akustische Schwingungsfolge mit einer nur geringen Differenz, macht deutlich, wie akustisches Material seine ursprünglich physikalische Qualität aufgibt, sobald es im „hörenden Subjekt“ in ästhetische Sinnzusammenhänge tritt³.

Dieser implizit phänomenologische Ansatz verläuft komplementär zu dem wahrnehmungspsychologischen Axiom, daß sich physikalische Reize jeglicher Art erst als Wahrnehmungsqualitäten konstituieren, wenn sie im wahrnehmenden Subjekt auf dem Hintergrund früherer Erfahrungen kognitiv aufgearbeitet werden⁴. Gemeinsam ist der musikalischen Phänomenologie wie der Wahrnehmungspsychologie die Vorstellung, daß Wahrnehmung eher ein Akt konstruktiver Synthese sei als lediglich ein passiv-rezeptiver Vorgang⁵.

Wenn nun die Rede davon ist, daß sich Musik im „Erleben“ erst gestaltet, so ist zu fragen, was unter diesem Begriff konkret verstanden werden soll. Es mag die Folge eines psychologischen Theoriedefizits sein, daß die Musikpsychologie diesen für sie grundlegenden Begriff bislang keiner näheren Analyse unterzogen hat. Es ist offensichtlich und aus dem geschilderten Ansatz heraus auch verstehbar, daß das Konstrukt von der „erlebten Musik“ in erster Linie als ein Vehikel dient, mit dem man sich – nach strukturalistischen, hermeneutischen und anderen Ansätzen – dem Untersuchungsgegenstand Musik nähern möchte.

Das Erleben wird nicht um seiner selbst willen untersucht, sondern als Katalysator, der über die Musik nähere Auskunft geben soll. Dabei bleibt das Erleben reduziert auf diejenigen

V. G. 7, Anh. 5). Es wird irrtümlich als anonym bezeichnet, obwohl es sich auch hierbei um eine Arbeit Apostolo Zenos handelt. Es wurde von Giuseppe Boniventi vertont, im Jahre 1725 an Graf Sporcks Prager Theater aufgeführt und erschien 1725 ebenfalls in Prag im Verlag Wolfgang Wickharts. Näheres über dieses Libretto siehe bei V. Dokoupil und V. Telec, *Hudební staré tisky ve fondech Universitní knihovny v Brně* (Alte Musikdrucke in den Sammlungen der Brüner Universitätsbibliothek), Brno 1975, S. 179. Dasselbe in Prag hinterlegte Libretto bespricht P. Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Libretti der Italienischen Oper im Prag des 18. Jahrhunderts), Kap. I, in der Sammelschrift *Strahovská knihovna* (Jahrbuch des Museums des tschechischen Schrifttums), Band I, Praha 1966, S. 103.

¹ E. Jost, *Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen*, Köln 1967.

² P. Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form – Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*, Wiesbaden 1979.

³ Ders., *Musikalische Syntax – Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 1–19.

⁴ Näheres dazu vgl. A. Hajos, *Wahrnehmungspsychologie*, Stuttgart usw. 1972.

⁵ So spricht etwa Faltin (*Syntax*, S. 2) von „konstituierendem Bewußtsein“, U. Neisser (*Kognitive Psychologie*, Stuttgart 1974) von „konstruktivem Akt“.

psychischen Instanzen, welche in der oben angedeuteten Weise akustische Reize in Musik verwandeln. Die Tatsache, daß bei dieser Art von Musikpsychologie das Musikerleben gegenüber der „musikalischen Sache“ dennoch sekundär bleibt und lediglich Hilfsfunktion hat, wird exemplarisch deutlich, wenn etwa Peter Faltin eine seiner Untersuchungen kennzeichnet als „eine Arbeit, die ein ästhetisches Objekt auf dem ‚Umweg‘ über seine Wahrnehmung auf experimentelle Art untersucht“⁶.

Wenn man dergestalt die Musikpsychologie als einen Methodenlieferanten musikwissenschaftlicher Forschung betrachtet, ist eine solche Einstellung durchaus legitim. Es wäre höchst paradox, der Musikwissenschaft zum Vorwurf zu machen, sie kümmere sich in stärkerem Maße um musikalische denn um psychische Sachverhalte.

Eine Musikpsychologie jedoch, die sich als wahrhaft interdisziplinär versteht, wird nicht länger umhin können, auch Fragen nach dem „eigentlichen“ Erleben zu stellen. Sie wird nicht mehr bei der Analyse wahrnehmungsgenerierender Akte stehen bleiben können, sondern sich auch dafür interessieren müssen, in welcher Weise diese Wahrnehmung, nachdem sie vollzogen ist, die subjektive Befindlichkeit des Hörers tangiert.

Es mag mehrere Gründe geben dafür, daß diese Problematik in der jüngeren Zeit⁷ kaum Beachtung fand. Zum einen könnte dabei die Furcht eine Rolle gespielt haben, durch die Beschäftigung mit dieser Frage in einen längst überwunden geglaubten Subjektivismus zurückzufallen. Zum anderen fordert die Beschäftigung mit dieser Frage verstärkte Anstrengungen zu einer interdisziplinären Zusammenarbeit mit den psychologischen Grunddisziplinen. War es doch bisher meist so, daß sich interdisziplinäres Arbeiten darauf beschränkte, eine Übernahme experimenteller Verfahren aus dem Bereich der Psychologie in die Musikwissenschaft zu bewerkstelligen. Hierzu gehört insbesondere der Rückgriff der Musikpsychologie auf das Semantische Differential⁸, das zu einer wahren Allround-Methode der gegenwärtigen Musikpsychologie entwickelt wurde. Gerade an diesem Instrument läßt sich die verkürzte Version des Erlebensbegriffs demonstrieren und die Notwendigkeit seiner Erweiterung plausibel machen.

Das Semantische Differential besteht bekanntlich aus einer (bei jedem Forscher sowohl qualitativ als auch quantitativ variierenden) Reihe von Adjektiv-Polaritäten. Anhand einer Merkmalsliste⁹, auf welcher diese Polaritäten vorgegeben sind, wird sodann ein bestimmtes Musikstück beurteilt. Indem der Hörer beispielsweise auf der Skala „beruhigend-erregend“ sein Urteil abgibt, hofft der Forscher nun, Auskunft über die diesbezügliche Qualität der „erlebten Musik“ zu erhalten. Was unklar bleibt, da es methodisch nicht erfaßt wird, ist die Frage, ob der Beurteiler diese Musik lediglich in einem rationalen, kühlen Urteilsakt als „beruhigend“ bzw. „erregend“ einschätzt, oder ob er sich subjektiv tatsächlich auch entsprechend fühlt. Bedeutet die Kennzeichnung eines Musikstückes auf der Merkmalsliste als „aktiv“, daß der Hörer tatsächlich durch die Musik „aktiviert“ wird, oder daß er sie nur als „aktiv“ ansieht, sie ihn jedoch – da er vielleicht gerade müde ist – gänzlich kalt läßt?

Da sich diese Fragen im Nachhinein, beim „Auswerten“ einer Merkmalsliste, differenziert nicht mehr beantworten lassen, ist es notwendig, vor Beginn der Beurteilung eine eindeutige

⁶ Faltin, *Phänomenologie*, S. VII.

⁷ In älteren Arbeiten wurde das Problem bereits diskutiert; z. B. bei C. S. Myers, *Individual differences in listening to music*, in: M. Schoen, *The effect of music*, London 1927, S. 10–37; bei I. G. Campbell, *Basal emotional patterns expressible in music*, in: *Journal of Psychology* 55 (1942), S. 1–17.

⁸ C. E. Osgood, G. J. Suci, P. H. Tannenbaum, *The measurement of meaning*, Urbana, Illinois, 1957.

⁹ Zur Terminologie vgl. S. Ertel, *Standardisierung eines Eindrucksdifferentials*, in: *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie* 12 (1965), S. 22–58.

Urteilsrichtung zu definieren, so daß der Proband zweifelsfrei weiß, ob er nun die Musik zu beurteilen hat oder seine subjektive Reaktion auf dieselbe. Dies ist verhältnismäßig einfach zu bewerkstelligen, indem man den Polaritäten, welche die Wahrnehmung der Musik erfassen sollen (dies ist die Aufgabe des bisherigen „Polaritätsprofils“) den Satz voranstellt: „Dieses Musikstück halte ich für . . .“, den Polaritäten zur Erfassung der subjektiven Reaktion hingegen den Satz: „Beim Anhören dieses Musikstückes fühle ich mich . . .“¹⁰.

Bei der Analyse der Konsequenzen, die eine solche Erweiterung des Methodensystems für die inhaltliche und theoretische Auseinandersetzung um den Begriff des Musikerlebens mit sich bringt, gilt es als erstes festzuhalten, daß man zumindest von zwei Arten des Musikerlebens sprechen kann. Zum einen vom „Musikerleben“, welches in der eingangs besprochenen Weise die Synthese von Wahrnehmungen überhaupt erst möglich macht. Es unterscheidet sich interindividuell in der Weise, wie sich unterschiedliche Erwartungs- und Erfahrungsmuster, welche die Bausteine der Wahrnehmungssynthese darstellen, im Bewußtsein der jeweiligen Hörer befinden. Intraindividuelle Erlebensänderungen auf der Ebene der Wahrnehmungssynthese ergeben sich aus dem Fortschreiten des Individuums auf der Entwicklungsskala seiner Einstellungen, Interessen und Motivationen. Wir schlagen vor, diesen Bereich des Musikerlebens als das „Musikerleben auf der Objektseite“ zu bezeichnen. Damit ergibt sich eine eindeutige terminologische Abgrenzung zum Begriff des „Musikerlebens auf der Subjektseite“, womit der Bereich der subjektiven Erlebnisreaktion auf ein Musikstück gemeint ist.

Zieht man schließlich das musikalische Material noch in die Gesamtbetrachtung mit ein, so läßt sich in diesem Modell „Musik“ verstehen als ein integrativer Prozeß, der aus den Komponenten des Materials, der Wahrnehmungssynthese und der Erlebensreaktion besteht. Ebenso wenig wie Musik ohne ihre materielle Grundlage, den Vorrat an Tönen und Klängen, sinnvoll existieren kann (die Realisierung von Musik in der Phantasie stellt eine psychologische Parallelerscheinung zur Realisierung von Wahrnehmungen dar¹¹), gibt es Musik ohne Erleben. Bedrucktes Notenpapier ist keine Musik, wie auch eine präparierte Schallfolie keine ist. Musik entsteht immer erst aus der Konfrontation des Materials mit dessen eigentlichem Sinnggeber, dem Menschen.

Unter musikalischem Material werden hier alle handwerklichen und technischen Mittel verstanden, deren sich der Musiker bedient. Ein Arsenal an melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten, deren Ausprägung und Zusammensetzung sich in Abhängigkeit von kulturspezifischen – ethnologischen wie geschichtlichen – Zusammenhängen wandelt. Das Material ist sowohl dem (werk-)analytischen wie auch dem akustisch-physikalischen Sachurteil zugänglich. Sinnzusammenhänge ergeben sich immer dann, wenn das Material in einem Subjekt auf dem Hintergrund von Erfahrungen, Erwartungen und Einstellungen wahrnehmungssynthetisch zu musikalischen Gestalten transformiert wird¹².

Methodischen Zugang zur qualitativen Beschaffenheit dieser kognitiven Wahrnehmungssynthese bietet nur die verbal-subjektive Mitteilung des Hörers. Sein Urteil gegenüber einem Musikstück läßt sich – vollzieht man einen Abstraktionsschritt auf eine minimale Anzahl unabhängiger Dimensionen – anhand der Faktoren „Wertung/Strukturordnung“, „Aktivität/Tempo“ und „Intensität“ beschreiben, was den drei Faktoren von Osgood (*evaluation, activity*

¹⁰ Die Konstruktion eines Inventars zur Erfassung des Erlebens und Wahrnehmens von Musik wird vom Verfasser vorbereitet. Dort werden die inhaltlichen Aspekte einer nach dem hier geschilderten Prinzip konstruierten Merkmalsliste empirisch überprüft.

¹¹ Eine Konkretisierung dieser Behauptung findet sich bei Neisser (op. cit.).

¹² Die Unterscheidung, ob dieses Subjekt die Musik „hört“ oder in den Noten „liest“, ist deshalb unerheblich, weil nach der hier zugrunde gelegten kognitiven Wahrnehmungstheorie Gehörtes und akustisch Vorgestelltes die selben psychischen Prozesse benötigt.

und *potency*¹³) entspricht, denen bei der Analyse von Merkmalskombinationen verschiedenster Beurteilungsgegenstände offensichtlich eine grundlegende Funktion zukommt¹⁴.

Da sich somit diese spezifische Art des Musik-„Erlebens“, von der in der Musikpsychologie fast ausschließlich die Rede war, einzig im Vorgang der verbal-subjektiven Stellungnahme erfassen läßt, wäre es zweckmäßig, im Bereich des „Musikerlebens auf der Objektseite“ nicht mehr von „erlebter“ Musik zu sprechen, sondern von „wahrgenommener“ Musik. Damit bliebe der Erlebensbegriff im engeren Sinne beschränkt auf den Sachverhalt, der im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung auch am Platze ist: Das Erleben von Musik, das über den kognitiven Prozeß der Wahrnehmungssynthese hinausgehend den physischen und psychischen Organismus in seiner Ganzheit berührt und diesen gewissermaßen als Resonanzkörper zum Erklingen bringt.

Obwohl die Wahrnehmungssynthese grundsätzlich von variablen Faktoren der Erwartung, Einstellung, früheren Lernprozessen, Prestigesuggestionen usw. abhängig ist, ist sie dennoch – einmal strukturell vorgeprägt – verhältnismäßig unflexibel. Dies wissen nicht nur resignierte Musikpädagogen, sondern auch Vorurteilsforscher. Anders hingegen die Erlebensreaktion. Sie ist in hohem Maße variabel. Ihre Qualität ändert sich bisweilen in kürzester Zeit, unter anderem in Abhängigkeit von der Situation, in der die Musik gehört wird. Dies macht eine quantitative Erfassung bisweilen besonders schwierig.

Lassen sich die Merkmale der Wahrnehmungssynthese nur auf verbal-subjektiver Ebene beschreiben, so ist die Erlebensreaktion grundsätzlich von mehreren Seiten beobachtbar. Denn neben der verbal-subjektiven Selbstbeurteilung des Hörers läßt sich dessen Befindlichkeit sowohl mit physiologischen Meßmethoden (EEG, EKG, PGR etc.) als auch mit Mitteln der Verhaltensanalyse, die auch mimische und gestische Variablen umschließt, objektivieren.

Es wurde eingangs angedeutet, daß es aus musikwissenschaftlicher Sicht Hemmnisse gibt, den Erlebensbereich im engeren Sinne in die Forschung mit einzubeziehen. Dies ist – neben der Problematik interdisziplinären Forschens überhaupt – ohne den historischen Hintergrund, der dieser Entwicklung vorausging, nicht ohne weiteres verständlich. Man muß sich hierzu in Erinnerung rufen, daß der große Streit, der die Musikwissenschaft noch vor einigen Jahrzehnten in zwei große Lager spaltete, ohne daß die Kontroverse bis heute endgültig beigelegt wäre, darum ging, ob es Zweck der Musik sein könne und dürfe, Gefühle zu stimulieren, „Leidenschaften“ zu wecken. Auf der einen Seite standen die Formästhetiker, denen die Auffassung, daß Musik Gefühle zu provozieren habe, höchst suspekt war. Am schärfsten argumentierte Hanslick etwa mit der Behauptung: „... eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist (...) gerade pathologisch“¹⁵. Man warf den Gefühlsästhetikern vor, den Gefühlszustand, die Stimmung, in welche sie durch die Musik versetzt würden, um ihrer selbst willen zu genießen, anstatt das ästhetische Werk als solches zu erfassen¹⁶. Für Formästhetiker ist „eine Musik, die Gefühlsregungen stimuliert, ohne daß sie als Musik, als tönendes Objekt und ästhetischer Gegenstand, zum Bewußtsein käme, zwar ein Stück alltäglicher Realität, aber ein außerästhetisches Faktum“¹⁷.

Charakteristisch für den Gefühls- oder Ausdrucksästhetiker ist dagegen eine Haltung, wie sie Paul Bekker dem Hanslick-Antipoden Wagner zuschreibt: „Er empfindet Musik sofort als Sinneslaut, seine Natur ist so organisiert, daß er Musik lediglich als tönende Leidenschaftswallung aus dem Instinkt des erwachenden Gefühls fassen kann“¹⁸. Und Hanslick äußert sich zusammen-

¹³ Vgl. Anm. 8.

¹⁴ Vgl. Ertel, op. cit.

¹⁵ E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Leipzig 1854 (zitiert nach der 17. Aufl. Wiesbaden 1971, S. 8).

¹⁶ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 83.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ P. Bekker, *Wagner – das Leben im Werke*, Berlin–Leipzig 1924, S. 6.

fassend über die Gefühlsästhetik: „Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen im klingenden Nichts“¹⁹.

Wenn auch dieser Streit heute nicht mehr die brennende Aktualität wie etwa noch vor hundert Jahren besitzt, so zeigt doch nicht zuletzt die rigorose Skepsis gegenüber allen hermeneutischen Ansätzen – deren Selbstdiskreditierung man allerdings zugestehen muß –, daß Gefühle, wenn sie überhaupt Beachtung finden, eher als ein penetrantes Mitbringsel musikalischen Erlebens betrachtet werden, die in seiner Forschung zu eliminieren dem Ästhetiker vordringliche Aufgabe ist. Für den Musikpsychologen ist diese Kontroverse zweitrangig. Denn die Frage, ob das Ziel der Musik in der Darstellung und Provokation von Gefühlen liegen dürfte, ist einzig eine ästhetische. Sie läßt sich weder empirisch noch (psycho-)logisch beantworten. Der Musikpsychologie ist es primär gleichgültig, ob ein Akt des Sichhingebens an musikalisch evozierte Gefühlszustände ein „außerästhetisches Faktum“ ist oder nicht, sie geht davon aus, daß es „ein Stück alltäglicher Realität“ darstellt. Dies ist ihr Grund genug, nach den Mechanismen dieser Realität zu fragen. Die Trennung zwischen Wahrnehmungssynthese und Erlebensreaktion ist für die Musikpsychologie keine Grenzlinie, über die es – wie für Ästhetiker – zu streiten lohnt, denn diese Trennung ist nichts als ein heuristisches Instrument, das den integrativen Gesamtprozeß des Musikerlebens erhellen soll.

Mit dem Verlassen der ausschließlich ästhetischen Fragestellung (deren Berechtigung hier keinesfalls bezweifelt werden soll) einher geht zugleich das Verlassen der Musikwissenschaft. Denn die Beantwortung der Frage nach dem Prozeß, „durch welchen nun die Empfindung des Tones zum Gefühl, zur Gemütsstimmung wird“, eine Frage, welche bereits bei Hanslick gestellt wurde²⁰, ist Aufgabe der Psychologie. Diese doppelte Problemstellung, die Erklärung der sinngebenden Prozesse im Vorgange der Transformation des Materials in wahrgenommene Musik – ein primär ästhetisches Phänomen – auf der einen Seite, sowie die Erklärung des Zusammenhanges zwischen wahrgenommener und erlebter Musik auf der anderen – eine primär psychologische Frage – kennzeichnet den interdisziplinären Aspekt der Musikpsychologie. Ein Zurückziehen auf den einen der beiden Wissenschaftsbereiche führt notwendigerweise zu einer Einbuße an Aussagekraft, die bei derart komplexen Phänomenen wie dem Erleben und Wahrnehmen von Musik niemals breit genug fundiert sein kann.

¹⁹ A. a. O., S. 121. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es geht hier nicht darum, die einseitige Rezeptionsweise gegenüber Hanslick zu tradieren. Zwar hat dieser die wichtigsten und auch brilliantesten Argumente gegen extreme gefühlsästhetische Positionen formuliert, doch ist bei genauer Analyse seiner Schriften nicht zu leugnen, daß er auch deutlich gesehen hat, daß Musik grundsätzlich in der Lage ist, Gefühle zu wecken. Im Gegensatz zu seinen ästhetischen Gegnern war er allerdings der Auffassung, daß diese Tatsache für die Betrachtung der Musik unwesentlich sei, wie dies aus folgender Passage, welche den Musikhörer beschreibt, zum Ausdruck kommt: „Wir sehen ihn oft von einer Musik ergriffen, froh und wehmütig bewegt, weit über das bloß ästhetische Wohlgefallen hinaus im Innersten emporgetragen oder erschüttert. Die Existenz dieser Wirkungen ist unleugbar, wahrhaft und echt, oft die höchsten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als daß wir ihr ein beschreibendes Verweilen zu widmen brauchten. Es handelt sich hier nur um zweierlei: – worin im Unterschied von den anderen Gefühlsbewegungen der spezifische Charakter dieser Gefühlserregung durch Musik liege, und wieviel von dieser Wirkung ästhetisch sei“ (op. cit., S. 102).

²⁰ Op. cit., S. 112.

BERICHTE

Internationaler Jazzwissenschaftlicher Kongreß in Hamburg (31. März bis 3. April 1980)

von Jürgen Hunkemöller, Schwäbisch Gmünd

Zum 4. Mal seit 1969 veranstaltete die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) eine Internationale Jazzwissenschaftliche Tagung, diesmal auf Einladung der Stadt Hamburg in der Hamburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Das Generalthema *Jazz in den Medien* erklärt die Liste der Mitveranstalter: die Deutsche Phono-Akademie e.V., die Musikhochschulen Graz und Hamburg, das Internationale Musikzentrum Wien, den Norddeutschen Rundfunk Hamburg, die Union Deutscher Jazzmusiker, die Deutsche Jazz-Föderation e.V. Der Zahl der Veranstalter entsprach der „interdisziplinäre“ Teilnehmerkreis, denn in Referaten und Round Tables äußerten sich Wissenschaftler, Musiker, Vertreter der Schallplattenindustrie und Journalisten von Presse, Rundfunk und Fernsehen (u. a. W. Burkhardt, Süddeutsche Zeitung; W. Conover, The Voice of America; W. Röhrig, Süddeutscher Rundfunk). Die Tagung wurde sinnvoll und anregend ergänzt durch Konzerte und durch Produktionen des Norddeutschen Rundfunks.

Der Tagungsleiter und Präsident der Hamburger Musikhochschule Hermann Rauhe stellte in seinem Eröffnungsreferat einen Modellstudiengang vor, der schlaglichtartig das Generalthema ausleuchtete: *Jazz in der Aus- und Fortbildung im Bezugsfeld des Medienverbundes*. Darüber hinaus nutzte er die Gunst der Stunde zu zahlreichen Diskussionen im Interesse einer Zusammenarbeit von Wissenschaft, Musik und jazzverpflichteter „Praxis“ und – zum Abschluß der Tagung – zur Formulierung von Leitlinien (Programmpolitik der Medien, Gestaltung von Jazzsendungen und Jazzproduktionen, Ausbau einer medienpezifischen Quellenforschung, Jazzkritik, Erziehung und Ausbildung).

Alfons M. Dauer (Graz), der Nestor der internationalen Jazzwissenschaft, verfolgte – unter dem Arbeitstitel *Jazz und Film* – minutiös die Jazz-Rezeption durch den Film, erschloß neue, weithin unbekannte Felder für die Quellenforschung und skizzierte den Beitrag des Jazz zur Geschichte der Film-Musik. Jürgen Hunkemöller (Schwäbisch Gmünd) untersuchte *Die Rolle der Schallplatte im Jazz*; er analysierte ökonomische und sozialpsychologische Zusammenhänge, die musikalischen Gestaltungskonsequenzen, die sich aus dem jeweiligen technischen Stand der Schallplatte ergeben, und den Verbindlichkeitscharakter des Dokuments Schallplatte.

Einige wenige Beiträge wichen von der Leitthematik – dem um den Jazz zentrierten Medienfächer – exkursartig ab. So berichtete Gerhard Kubik (Wien) über erstaunliche Analogiefälle zur Genese des Jazz in Afrika (*Der Einfluß der europäischen Militärmusik des 19. Jahrhunderts in Schwarz-Afrika – Analogiefälle zur Jazzentwicklung*). Hingegen befragte Peter Kemper (Marburg) die neuere Jazz-Szenerie, indem er mit philosophischer Sonde auf Ausbruchversuche aus einem „physikalisierten“ Musikmachen als dem Pendant einer zweckrational organisierten Wirklichkeit hinwies (*Zur Funktion des Mythos im Jazz der 70er Jahre: Soziokulturelle Aspekte eines musikalischen Phänomens*).

Die „meßbaren“ wissenschaftlichen Ergebnisse der Tagung – 16 Referate und 3 Round Tables – wird der XII. Jahrgang des Jahrbuchs *Jazzforschung / Jazz Research* als Kongreßbericht gedruckt zugänglich machen.

Kolloquium „Aspekte der Mehrchörigkeit“ in Kassel, Mai 1980

von Dagmar Korbel, Berlin

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft feierte am 15. Mai 1980 ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einem musikwissenschaftlichen Kolloquium und einem Konzert in Kassel.

Die vier Referate des von Kurt Gudewill (Kiel) moderierten Kolloquiums standen unter dem Generaltitel *Aspekte der Mehrchörigkeit*. Zuerst sprach Otto Brodde (Bünningstedt) über das Thema *Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik*. Der Referent unterschied drei Hauptperspektiven: 1. Mehrchörigkeit ist Transformation der Antiphonie; 2. Mehrchörigkeit ist Raumkunst mit gleichnishafter Bedeutung; 3. Mehrchörigkeit befähigt die Musik zur Aufnahme von biblischen Bildern von Himmel und Erde. Der Akzent der Ausführungen lag auf der erstgenannten Perspektive; dabei wurde auf die geistig-geistliche Komponente hingewiesen, die die Mehrchörigkeit ebenso wie der parallelismus membrorum der Psalmtexte hat. Die in der Mehrchörigkeit angelegte Möglichkeit der Darstellung verschiedener Perspektiven erfährt eine besondere Steigerung in der Mehrtextigkeit (z. B. in Schützens Dialog *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* SWV 401, der Mühlhäuser *Da pacem*-Vertonung mit den Vivat-Rufen an die Kurfürsten und im III. Teil der *Musikalischen Exequien*).

Das Thema des anschließenden Referates von Stefan Kunze (Bern) lautete *Rhythmus – Sprache – musikalische Raumvorstellung: Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis*. Der Referent erläuterte das Verhältnis zwischen den im Thema genannten kompositorischen Kategorien vor allem anhand von Analysen der Motetten *Plaudite omnes terra* und *Exaudi orationem meam* von Giovanni Gabrieli. Dabei wurde verdeutlicht, daß durch das vorwiegend instrumentale (zumindest aber autonom-musikalische) Element des Rhythmus die Voraussetzung dafür gegeben ist, daß die Sprache in ihrer klanglichen Körperlichkeit, zugleich aber auch in ihren Sinnzusammenhängen erfaßt wird.

Es folgte ein Referat von Werner Breig (Wuppertal) über *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*. Drei Momente der spezifisch Schützenschen Handhabung der Mehrchörigkeit wurden festgehalten: die Unterscheidung von kompositorisch konstitutiven Chören (*Cori favoriti*) und ad libitum einsetzbaren Zusatzchören (*Capellae*), die Differenzierung zwischen solistischen und stark besetzten Stimmgruppen innerhalb des Obligatstimmensatzes und die Aussonderung eines geschlossenen Instrumentalchores, vorzugsweise in der Standardbesetzung der italienischen Triosonate; als leitendes Prinzip wurde die Tendenz bezeichnet, der mehrchörigen Schreibweise, die von Hause aus eher zu einem einheitlichen Gattungsstil tendiert, individuelle Werkkonzeptionen abzugewinnen.

Friedhelm Krummacher (Kiel) schließlich sprach über das Thema *Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach* am Beispiel der Motetten. Bach versuchte in seinen Motetten ebenso wie in seinen Kantaten – trotz unterschiedlicher Textbasis und dem Fehlen obligater Instrumentalstimmen –, mit der Disposition geschlossener Formverläufe eine möglichst durchgehende Thematisierung zu verbinden. Dieser Tendenz kam die Mehrchörigkeit insofern entgegen, als sie eine konstante Verdichtung aller Ebenen des Satzes ermöglichte – eine These, die durch eine eingehende Analyse des Eingangssatzes der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* belegt wurde.

Die Referate sollen in Band III (1981) des *Schütz-Jahrbuchs* veröffentlicht werden.

Realisationen von mehrchöriger Musik (in weitem Sinne verstanden) brachte das abendliche Konzert in der Martinskirche unter dem Motto „Raummusik“. Auf dem Programm standen die Psalmen 8 und 2 aus den *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz, das *Magnificat noni toni* aus der *Tabulatura Nova* von Samuel Scheidt, zwei Kanzonen von Giovanni Gabrieli sowie von Johann

Sebastian Bach *Präludium und Fuge C-dur* und die Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*, ausgeführt von Elke Wolberts (Orgel), der Kantorei an St. Martin sowie Instrumentalisten des Staatstheaters Kassel und der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford. Die Leitung hatte Klaus Martin Ziegler, der bereits im Rahmen des Kolloquiums die dem Konzert zugrundeliegenden aufführungspraktischen Konzeptionen erläutert hatte.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Sommersemester 1980

Berlin. *Technische Universität.* Dr. M. ZENCK: Pros: Manierismus in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Detmold. Prof. Dr. K. RÖNNAU: Geschichte und Methoden der Musikwissenschaft (1) – Pros: Historische Notation I (Tabulaturen) (2) – Bachs Motetten (2) – Ober-S: Quellenkundliches Praktikum (gem. mit Prof. Dr. A. FORCHERT und Prof. Dr. G. ALLROGGEN).

Göttingen. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente Südost-Asiens (4) – Haupt-S: Rhythmus-Strukturen in der Musik des Orients (2) – Colloquium: Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. J. P. FRICKE: Stereophonie und Raumakustik (2) – Haupt-S: Konsonanztheorien und theoretische Begründung des Tonmaterials (2) – Pros: Akustik der Musikinstrumente (2) – Ü: Zur Signalanalyse an Musikbeispielen mit praktischer Durchführung (3 x 4).

München. Frau Dr. M. DANCKWARDT: Musikalische Akustik (1) – Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea* (3).

Dr. I. EL-MALLAH: Arabische Musik und Notenschrift (3).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: Komposition und Musikanschauung Anton Weberns.

Wintersemester 1980/81

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. W. ARLT: Geographische und stilistische Schichtung der mehrstimmigen Musik vom 11. zum 13. Jahrhundert (2) – Grund-S: Musik und Sprache im Mittelalter (2) – Grund-S: Historische Satzlehre II: Grundfragen des Satzes vom 14. zum späten 15. Jahrhundert (durch Ass. lic. phil. D. MULLER) (2) – Haupt-S: III: Übungen zum Stilwandel im Spätbarock (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Kammermusik der Wiener Klassik (2) – Doktorandenkolloquium (mit allen Dozenten der Musikwissenschaft) (2).

Dr. M. HAAS: Grund-S: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts (2) – Einführung in die Musikgeschichte: Kolloquium über „Grundla-

* In das Verzeichnis der Vorlesungen wurden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.

gen der Musikgeschichte“ von Carl Dahlhaus (14-täglich 2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Übungen zu unedierten Texten des 12.–14. Jahrhunderts (14-täglich 2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Deutsch-französische Beziehungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (mit Übungen 2).

Lektorin Frau Dr. N. van DEUSSEN: Doktorandenkolloquium (2).

N. N.: Ethnomusikologie: Raga und tala nach dem „Sangita-ratnakara“ des Sarngadeva (mit Textinterpretationen) (14-täglich 2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. T. KNEIF: Geschichte der Oper (2) – Pros: Übung zur Vorlesung: Geschichte der Oper (2) – S: Dada in der Musik (2) – Ü: Musiksoziologische Übungen: Musik und Werbung (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Haupt-S: Antonio Vivaldi (2) – Ü: Übung im vergleichenden Hören (3) – Colloquium über wissenschaftliche Arbeiten (3).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Grundfragen der Musikwissenschaft (2) – Pros: Theoretikerlektüre (Mattheson, Quantz, Ph. E. Bach) (2) – Haupt-S: Musikalische Bearbeitungen (2) – Colloquium: Musikwiss. Neuerscheinungen (2) – Doktoranden-Colloquium (2).

Dr. TRAUB: Pros: Frühe Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Musikalische Paläographie (Tabulaturen) (2).

Dr. R. ELVERS: Haupt-S: Das romantische Oratorium (2).

Abteilung Musikethnologie. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Volksmusik und Stammesmusik in Indien (2) – Haupt-S: Kontaktprodukte westlicher und orientalischer Musik (2) – Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) – Ü: Melodietypen des europäischen Volksliedes (2).

Dr. R. BRANDL: Pros: Aspekte schwarzafrikanischer Musik (2).

Dr. D. REINSCH / Dr. R. BRANDL: Ü: Lieder und Liedtexte der griechischen Rembetes (gem. Veranstaltung des Seminars für Byzantinistik u. Vergleichende Musikwissenschaft) (2).

A. SCHALLER: Transkription I (2) – Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. TOUMA: Ü: Traditionelle Kompositionsformen der vorderorientalischen Kunstmusik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. ZIEGLER: Instrumentenkunde II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. ZIEHM: Colloquium: Musik der Indianer in Mexico (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musik um 1900 (2) – Haupt-S: Franz Liszt (2) – Pros: Die klassische Klaviersonate (2).

Frau Prof. Dr. Helga de la MOTTE-HABER: Forschungsfreisemester.

Dr. Th.-M. LANGNER: Kammermusik des 20. Jahrhunderts II (nach 1945) (2).

M. ZIMMERMANN: Pros: Musikkritik (2) – Pros: Metrum-Tactus-Takt (2).

Frau Dr. Silke LEOPOLD: Pros: Die Anfänge des Sologesanges um 1600 (2) – Pros: Das italienische Trecento (2).

Dr. M. ZENCK: Ausdrucksnorm und Individualstil in den Motetten und Chansons Josquin des Prez' (2).

Berlin. Hochschule der Künste. FB 8 Musikerziehung. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Musik in der Romantik – Romantik in der Musik (2) – Pros: Aspekte der musikalischen Analyse II (2) – Haupt-S: Probleme der Interpretation (2).

Bern. Prof. Dr. W. ARLT: Musik, Sprache, Schrift im Mittelalter – Grundfragen der Musikgeschichte bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts (2) – S: Übungen zur Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. St. KUNZE: Forschungsfreisemester.

Prof. G. AESCHBACHER: Pros: Klavierkompositionen mit pädagogischer Zielsetzung (Schumann: Album für die Jugend, Bach, Bartók u. a.) (2) – Geschichte der Orgelmusik in ausgewählten Beispielen (2).

Dr. V. RAVIZZA: Venezianische Musik, Merkmale einer Kunstlandschaft (1) – S: Oberitalienische Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Dr. A. MAYEDA: Die Japanische Musik der Gegenwart (2).

Dr. P. ROSS: Musikpsychologie II (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Das Vokalwerk Georg Friedrich Händels (2) – Haupt-S: Das Vokalwerk Georg Friedrich Händels (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Dr. Chr. AHRENS: Die Musik Indiens (1) – Haupt-S: Die Orgelmusik der Klassik und Romantik (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Pros: Die symphonischen Dichtungen Franz Liszts (2).

Dr. R. QUANDT: Pros: Lektürekurs: Texte zur Musikästhetik (2).

N. N.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (n. V.).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) – Richard Wagners Leitmotivtechnik (2) – S: Übungen zur Übertragung älterer Musik (1) – S: Fragen der musikalischen Lexikographie (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Musik der Trobadurs, Trouvères und des Minnesangs (2) – Robert Schumann und die Krise romantischer Musik (2) – Einführung in die musikalische Akustik (2) – S: Probleme des Sonatenhauptsatzes bei Brahms (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Grundfragen der musikalischen Form (2) – S: Seminar zur Formenanalyse (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Entwicklung des abendländischen Tonsystems (2) – S: Anleitung zur harmonischen Analyse (2) – S: Grundbegriffe der Musik (2) – S: Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: S: Mozarts „Don Giovanni“ (2).

Frau Dr. M. BRÖCKER: S: Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts (3).

Dr. R. CADENBACH: S: Musikleben in Deutschland 1900–1915 (2).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Allgemeine Musikgeschichte II (2) – Pros: Die Symphonien Beethovens (2) – Haupt-S: Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) – Colloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (gem. mit Prof. Dr. G. ALLROGGEN und Prof. Dr. K. RÖNNAU).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Christoph Willibald Gluck (2) – Pros: Die Anfänge der Harmonielehre (2) – Haupt-S: Zum Opernschaffen Alban Bergs (2).

Prof. Dr. K. RÖNNAU: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis um 1750 (2) – Musik und Schrift (2) – Pros: Einführung in Fragen der Aufführungspraxis bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – Ü: Tonsysteme und Temperaturen in ihren akustischen und musikalischen Grundlagen (2) – Ü: Analyse ausgesuchter Meisterwerke der Musik (2) – S: Die Fuge in ihren verschiedenen kontrapunktischen Formen (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Georg Philipp Telemann (2) – Haupt-S: Nationalstil in der Instrumentalmusik um 1720 (2) – Ü: Gelegenheitskompositionen des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Das Werden des klassischen Stils (2) – Haupt-S: Mozarts Streichquintette (2) – Colloquium: Volksmusik und Volksmusikforschung (2).

Frau Dr. H. LÜHNING: Pros: Schuberts Klaviermusik (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Die Grand Opéra (3) – Ober-S: Englische Musik im 16. und 17. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2) – Ober-S (f. Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Gluck und die Oper des 18. Jahrhunderts (2) – S: Franz Schubert (2) – Ober-S (f. Doktoranden): Besprechung neuerer Arbeiten (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (3) – Ober-S: Englische Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) – Ober-S (f. Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Weltliche Chormusik im 20. Jahrhundert (2) – S: Liszts Klavierwerke (3) – Ober-S: Robert Schumanns musikalische Schriften (2) – Ober-S (f. Doktoranden): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (14-täglich 2).

Akad. Oberrat Dr. P. CAHN: Pros: Theoretikerlektüre (lat.): Johannes Afflighemensis (Cetto) (2) – S: Analytische Übungen zu Werken Alban Bergs (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Forschungsfreisemester.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Die mehrstimmige Musik im 14. Jahrhundert: Ars nova/Trecento/England (2) – Symposium: Die Musik der 1970er Jahre (gem. mit Dr. P. ANDRASCHKE, Dr. Chr. v. BLUMRÖDER, Dr. A. RIETHMÜLLER, Dr. W. RUF) (2) – Doktoranden-Seminar (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musik im Mittelalter (bis zum 13. Jahrhundert) (2) – S: Johann Adolf Scheibe als Musiktheoretiker (2) – Haydns Klaviersonaten (2) – Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Franz Schuberts sinfonisches Schaffen (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. H.-P. HALLER und in Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung e. V. des SWF) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Notenzeichen und Notenbezeichnungen (gem. mit Prof. Dr. J. LOHMANN) (2).

Dr. W. RUF: S: W. A. Mozarts „Zauberflöte“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. BLUMRÖDER: S: Serielle Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Übungen zum Opernschaffen Verdis in den 1850er und 1860er Jahren (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H.-P. HALLER: S: Elektronische Klangumwandlung (gem. mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung e. V. des SWF) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Geschichte der Theorie der Sonatensatzform (2).

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. TAGLIAVINI: L'opéra de Rossini (2) – Pros: La chanson française au 16e siècle (1) – S: Le „bel canto“ aux 18e et 19e siècle (1).

Prof. Dr. J. STENZL: Alban Berg: ‚Wozzeck‘ et ‚Lulu‘ (1) – Répétition de l'histoire musicale, IV: Néo-classicisme et dodécaphonie (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Sozialgeschichte des Jazz (2) – Zur Sozialpsychologie des Amateurmusikers (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pädagogische Aspekte der Musikpsychologie (2) – Ausgewählte Probleme des Musiktheaters (2) – Hörpraktikum zum „Musiktheater“ (1).

Dr. E. REIMERS: Pros: Die Verbürgerlichung der deutschen Musikkultur im 18. Jahrhundert (2) – Musikalische Analyse: Konzeptionen des Sonatensatzes im 18. und 19. Jahrhundert (2) – Probleme der musikalischen Rezeptionsgeschichte (2).

Dr. P. NITSCHKE: Pros: Einführung in die Musikästhetik II (2) – Pros: Bachs Matthäuspasion (2) – Musiktheorie und die Geschichte der Wissenschaften (2) – Form in der Oper des 18. u. frühen 19. Jahrhunderts (2).

Dr. G. BATEL: Einführung in die statistischen Methoden der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. W. PAPE: Instrumentenkunde (im Zusammenhang mit der Entwicklung des Orchesters) (2).

OStR i. H. G. RITTER: Geschichte der geistlichen Vokalkomposition: Motette, Kantate, Oratorium (2).

Frau Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (2).

Dr. A. SIMON: Musik in Afrika (2) (Blockveranstaltung).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Haupt-S: Form- und Klangprobleme des Klavierwerks und der Sinfonik Beethovens (2) – Hauptwerke der musikalischen Spätrenaissance und des Barock in stilistischer Beurteilung (4) – Doktoranden-Colloquium (4).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Forschungsfreiemester.

Dr. D. ALTENBURG: Haupt-S: Ikonographie der Musik (1500–1800) (14-tägig 3) – S: Programmsymphonie und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert (14-tägig 3) – Einführung in die Instrumentenkunde (14-tägig 2).

N.N.: Historische Musikwissenschaft (4) – Systematische Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Musikethnologie (6).

Lehrbeauftragt. Dr. R. FANSELAU: Ü: Die Notation der Neuen Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Ausgewählte Kapitel zur Musiktheorie des 14. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Colloquium: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLÖTZINGER: Geschichte der Motette I (2) – Musikhistorisches S (2) – Privatissimum für Dissertanten (2) – Aspekte der Musikwissenschaft II (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Grundlagen der Vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Pros. zur Vorlesung Grundlagen der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Frau Dr. I. BONTINCK: Musiksoziologie (2).

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

Dr. J.-H. LEDERER: Musikgeschichte III (2) – Übungen an Tonbeispielen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. G. NEUWIRTH: Musikwissenschaftliches Pros. II: Analyse (1).

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. H.-J. MARX: Haupt-S: Franz Schuberts Instrumentalmusik (2) – Pros: Einführung in die musikalische Quellenkunde (2) – Seminar für Doktoranden (2 n. V.).

Prof. Dr. C. FLOROS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (3) – S: Gustav Mahler (3) – Seminar für Doktoranden (2 n. V.).

Prof. Dr. W. DÖMLING: Strawinsky (3) – Ü: Musikwissenschaftliches Berufspraktikum (für Fortgeschrittene) (2) – Ü: Harmonische Analysen ausgewählter Werke des 19. Jahrhunderts (3).

Dr. P. PETERSEN: Ü: Werkanalyse II (2) – Ü: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Claudio Monteverdi I: Geistliche Werke (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Philosophische Probleme der Musiktheorie (2) – Pros: Wagners Werk als musiksoziologisches Problem (2) – Ü: Der Strukturalismus und seine musikwissenschaftliche Anwendung (2) – Ü: Methodologisches Kolloquium für Fortgeschrittene und Doktoranden (2).

Dr. H.-P. HESSE: Haupt-S: Das Musikerleben im Griff des Experiments (2) – Pros: Klangforschung von Hermann von Helmholtz bis heute (2) – Ü: Musikinstrumentenkunde (2) – Ü: Musikalische Akustik (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: S: Vorlesung und Seminar: Musik und menschliche Psychogenese: Der Aufbau musikalischer Erfahrungen und Verhaltensformen (2) – S: Geschichte des Konsonanzbegriffs (2).

Dipl.-Ing. A. HEYNA: Ü: Elektroakustik. Theoretischer Teil (1) – Elektroakustik. Praktischer Teil (1).

M. HURTE: Ü: Fragen der Synästhesie (1).

Frau Dr. Sigrun WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Einführung in die Volksliedkunde (14-tägig 1).

Dr. A. BEURMANN: Praktikum: Digitale Spieltechniken für Musikinstrumente und Synthesizer (14-täglich 2).

Heidelberg. Prof. Dr. W. BRAUN: Romantische Klaviermusik (2) (Gastvorlesung).

Prof. Dr. W. SEIDEL: Die Instrumentalmusik der Klassik: Form und Gattungen (2) – Pros: Übungen zur Geschichte des Liedes (2) – S: Zur Theorie instrumentaler Zyklen (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Dr. M. BIELITZ: Ü: Einführung in die Musikgeschichte I (2) – Pros: Heinrich Schütz (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Messe und Motette (2) – Musik Afrikas (2) – S: Musik um 1900 (2) – Dissertantenkonversatorium (2).

Dr. M. SCHNEIDER: Paläographie I (2).

Mag. G. STRADNER: Instrumentenkunde II (2).

Mag. R. FRIEBERGER: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

Seminar für Musikpädagogik. Prof. Dr. J. SULZ: Einführung in die Musikalitätsforschung (2) – Lehrplan u. Curriculum – Grundlagen u. Modelle (2).

Dr. B. WIND: Musikgeschichte I (2) – Musikgeschichte V (2).

Karlsruhe. Nicht gemeldet.

Kassel. Prof. Dr. A. NOWAK: Musikgeschichte im Überblick: Das 15. und 16. Jahrhundert (2) – S: Symphonien im frühen 20. Jahrhundert (2) – Ü: Mozarts Opern II (2) – Kolloquium: Philosophie der Neuen Musik (2).

Prof. Dr. G. REBSCHER: S: Die populäre Musik der Gegenwart (1) – S: Zur Geschichte des Jazz (1).

Prof. Dr. H. RÖSING: Forschungsfreiemester.

Prof. W. SONS: S: Musik im 20. Jahrhundert (2).

Kiel. Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. F. RECKOW: Musikgeschichte im Mittelalter III: Das 12. Jahrhundert (2) – Das lyrische Klavierstück (1) – Haupt-S: Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts in Frankreich (2) – Pros: George Bizet (2).

Dr. H. W. SCHWAB: Das lyrische Klavierstück (1) – S: Interpretationen ausgewählter Quellen zur Struktur und Ästhetik des lyrischen Klavierstücks (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: Das deutsche Tenorlied (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: Jacques Offenbach (2) – Streichquartett im 19. Jahrhundert (2).

Dr. B. SPONHEUER: Grundlinien der Musikgeschichtsschreibung zwischen Forkel und Brendel (2).

Dr. W. STEINBECK: Die Auflösung der Tonalität (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Prof. Dr. F. RECKOW, Dr. H. W. SCHWAB: Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Prof. Dr. F. RECKOW, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-täglich 2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Die Musik der Ars antiqua, der Ars nova und des Trecento (3) – Haupt-S: A: Die Musikwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert – Forschungsinhalte und Forschungsrichtungen (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Geschichte des Oratoriums II: Von G. F. Händel bis zur Gegenwart (2) – Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert (1) – Pros A: Geschichte der musikalischen Temperatur im 16.–18. Jahrhundert (2) – Paläographische Übung: Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Geschichte des deutschen Liedes (2) – Pros D: Carl Philipp Emanuel Bach (2) – Paläographische Übung: Lateinische Neumen (2).

Dr. D. ALTENBURG: Die italienische Oper im 17. Jahrhundert (2) – Pros E: Städtische Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Ü: Michael Praetorius, Syntagma musicum II (kursorische Lektüre) (2).

Dr. U. TANK: Ü: Anleitung zu musikwissenschaftlichen Arbeiten (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Geschichte der Musik Japans (2) – Pros C: Einführung in das Studium der Musikethnologie (2) – Transkriptionsübung (2) – Kolloquium: Die Musik Afrikas und ihre Erforschung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Akustische und gehörspsychologische Grundlagen der Dynamik (2) – Pros B: Akustik der Musikinstrumente (2) – Übung für Fortgeschr.: Untersuchungen zur Akkordwertigkeit und zum harmonischen Gefälle (2).

Mainz. Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Die Sinfonien von Joseph Haydn und seinen Zeitgenossen (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) (2) – Ü: Aufführungspraktikum zur Musik des 18. Jahrhunderts (mit Proseminar-Arbeiten) (2).

Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Die Instrumentalmusik um 1900 (2) – Pros: Untersuchungen zur Klavier- und Kammermusik des 20. Jahrhunderts an ausgewählten Beispielen (2) – Ü: Lektüre und Interpretation ausgewählter italienischer und französischer Musiktheoretiker der Renaissance und des Barock (2).

Frau Dr. G. HENNEBERG: Pros: Johann Sebastian Bach. Einführung in das Werk und seine Rezeption (2).

Prof. S. CELIBIDACHE: Musikalische Phänomenologie (Blockseminar).

Domkapellmeister H. HAIN: Einführung in den Gregorianischen Choral unter Berücksichtigung des Stiftsgottesdienstes im Dom zu Mainz (mit Übungen) (1).

Marburg. Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick III: Italienische Oper und Instrumentalmusik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts (2) – Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) – S: Das musikalische Kunstwerk. Modell und Tradition (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Die Musikgeschichte Skandinaviens I (2) – S: Carl Philipp Emanuel Bach (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Geschichte, Aufgaben und Methoden der Musikethnologie (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Notenschrift und Musik im Mittelalter (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Theorie und Praxis des Organum im 12. Jahrhundert (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT) (14-täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Bau und Geschehen in der Musik, III: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Haydns Streichquartette op. 33 und op. 76 (3).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Forschungsfreisemester.

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz I (3) – Ü: Rhythmus und Metrum in der Volksmusik des Mittelmeerraums (2) – Ü: Lorenzo Da Ponte, Le nozze di Figaro: Das Libretto und seine Komposition durch Mozart (gem. mit Frau Dr. U. SCHICK: Italienische Philologie) (3).

Akad. Rat Dr. R. STELZLE: Ü: Liturgische Einstimmigkeit: Das Ordinarium missae (2) – Ü: Die Missa Ave regina caelorum von G. Dufay (2).

Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (2) – Ü: Lieder des 19. Jahrhunderts nach Texten von Heinrich Heine (2).

Dr. I. EL MALLAH: Ü: Die Vokalgattungen der ägyptischen Kunstmusik (mit Transkriptionsversuchen) (4).

Akad. Rat Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche (16).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Bayerns Anteil an der Musiktheorie des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. H. SCHMID: Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (2).

Lehrbeauftragt. R. SCHULZ: Ü: Zu verschiedenen Analysemethoden Neuer Musik (2).

Münster. Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Georg Friedrich Händel und seine Zeit (2) – S: Der gregorianische Choral (2) – S: Lied, Chorlied und Ballade der Romantik (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Endphase der tonalen Epoche um 1900 und der Beginn der Neuen Musik im Schaffen Schönbergs bis 1920 (2) – S: Programmatische Tendenzen in der Musik vom Madrigalismus bis zur Elektronik (2) – S: Musik und Öffentlichkeit. Probleme ihrer Wechselwirkungen seit der Zeit um 1800 (2).

Prof. Dr. R. REUTER: Ludwig van Beethoven und seine Nachfolger (2) – Ü: Einführung in die Methodik musikwiss. Arbeiten: Quellen, Sekundärliteratur, Nachschlagewerke (2) – Ü: Musiker des 19. Jahrhunderts als Musikschriftsteller (2) – Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen (2) – S: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Dr. D. RIEHM: Ü: Geschichte der abendländischen Notenschriften (2).

Oldenburg. Prof. Dr. W. M. STROH: S: Materialanalysen zu Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ (Schönberg, Strawinsky, Berg und Webern) (2) – S: Tonalität und Atonalität. Hörpsychologische Aspekte einer sozial-historischen Kontroverse der Neuen Musik (2) – S: Musikjournalismus und Massenkommunikation (2).

Prof. Dr. P. SCHLEUNING: S: Mozart (2) – Ü: Das Arbeiterlied (gem. mit Dr. LUCAS) (2).

Prof. Dr. U. GÜNTHER: S: Die Musikschule als Einrichtung des öffentlichen Musiklebens (2) – S: Übungen zur sprachlichen Vermittlung von Musik (2).

Prof. Dr. F. RITZEL: S: Musikkritik in Oldenburg (2) – S: Ausgewählte Aspekte aus der Geschichte der musikbezogenen Massenmedien (2).

Dr. W. HEIMANN: Projekt: Folk, Folklore, Volkskultur (2) – Ü: Motive musikalischen Handelns – zum Begriffsproblem Volksmusik – Kunstmusik (2).

Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: Pros: Kompositionstechnik mit folkloristischen Materialien (2).

Dr. LÜDERWALDT: Pros: Folklorismus und außereuropäische Musik (2).

Dr. F. HOFFMANN: Ü: Geschichte der Volkslied-Ideologie (2).

Dr. zur LIPPE: S: Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ (2).

Osnabrück. Prof. Dr. Dr. K. FINKEL: Musik als Kommunikationsmittel bei verhaltensauffälligen Hauptschülern (gem. mit Dr. R. WEBER) (2).

Prof. W. HEISE: S: Einführung in die Musikpädagogik (2) – S: Musikerziehung in der DDR (2).

U. SCHLIE: S: Symphonische Musik im historischen Überblick (2).

Prof. Dr. H. Chr. SCHMIDT: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Möglichkeiten und Grenzen der Popmusik-Didaktik unter musikpsychologischen und musiksoziologischen Aspekten (2).

Dr. R. WEBER: S: Darstellungen der Musikgeschichte (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Epochen der Musikgeschichte I: Von der Antike bis 1600 (2) – Haupt-S: Die Motette im 14. Jahrhundert (2) – Kolloquium: Doktorandenkolloquium (2).

Frau Dr. Margarethe LANDWEHR von PRAGENAU: Quellenkunde zum 15./16. Jahrhundert (1) – Einführung in die Gregorianik (1).

W. SIEBER, M. A.: Ü: Medienkunde (2) – Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit bis hin zur venezianischen Mehrchörigkeit (Aufführungspraktikum) (4).

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Ü: Analyse ausgewählter Orgelsonaten des 19. Jahrhunderts (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Fr. A. STEIN: Historisierende Aspekte in Werken Mozarts, Beethovens und Brahms' (1).

Lehrbeauftragt. Ch. PYHRR: W. A. Mozart als Opernkomponist (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. W. BRAUN: Musikgeschichte III (Musik nach 1860) (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Die wissenschaftliche Interpretation von Musikwerken (2).

Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Musikwissenschaft und Rundfunk III (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Georg Philipp Telemann – Leben und Werk (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2).

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III (2) – Die Musik Südasiens I (1).

Prof. Dr. G. CROLL: Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – Pros: Einführung in Notation und Analyse mehrstimmiger Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Frau Dr. S. DAHMS: Pros: Oper und Ballett von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Vergleich und Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Konversatorium: Zur musikalischen Analyse (1) – S: Zur Geschichte des musikalischen Zitats (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Zur Geschichte der Meßkomposition (2).

Mag. G. WALTERSKIRCHEN: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde I (2).

Mag. P. WIDENSKY: Pros: Grundlagen der Akustik, der Intervall-Lehre und musikalischen Temperatur I (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. W. DÜRR: Glucks Opernreform. Übungen an der Alceste (1).

Prof. Dr. A. FEIL: Musikgeschichte 1900–1950 (2) – S: Konzertführer (2) – Das Problem des Elementaren im Musikunterricht. Übungen zum Orff-Schulwerk (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Beethoven (2) – S: Grundbegriffe älterer Musiktheorie (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Musikgeschichte III (1600–1750) (3) – S: Analyse Bachscher Musik (2).

Akad. Mus. Dir. A. SUMSKI: S: Byzantinische Modi (1).

Dr. M. FORSTER: S: Übungen zur Musik Messiaens (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Giovanni Pierluigi da Palestrina (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (gem. mit Dr. W. PASS, Dr. HARTEN und Dr. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. Fr. FÖDERMAYR: Europäische Volksmusik (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar III (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Dr. W. PASS: Musik und Musikleben im Spätmittelalter (2) – Johann Strauß und Jacques Offenbach (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Am Beispiel von Stomius „Prima ad musicen instructio“: Musiklehre im Spätmittelalter (2) – Musik und Musikleben in Wien im 19. Jahrhundert (2) – Methoden musikalischer Analyse an Werken von Bach, Beethoven und Schönberg (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Archivpraktikum (gem. mit Dr. HARTEN und Dr. SEIFERT) (3).

Dr. J. F. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).

Dr. Th. ANTONICEK: Johannes Brahms (2) – Die Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ihre Zentren (2).

Dr. L. KANTNER: Kirchenmusik Mozarts (2).

Dr. N. TSCHULIK: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik (2).

Dr. H. SEIFERT: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar III (2).

Dr. W. DEUTSCH: Einführung in die Psychoakustik für Musikwissenschaftler I (2).

Würzburg. Prof.Dr.W.OSTHOFF: Hans Pfitzner und die Musik seiner Zeit (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten; gem. mit Prof.Dr.M.JUST) (2) – Haupt-S: Dichterische und musikalische Lyrik (2) – Ü: Haydns Londoner Symphonien (2).

Prof.Dr.M.JUST: Zur Geschichte der Kammermusik: W.A.Mozart (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten; gem. mit Prof.Dr.W.OSTHOFF) (2) – Ü: Mozarts „Don Giovanni“ (2) – Lektüre musiktheoretischer Schriften des späten 18.Jahrhunderts (2).

Akad.Oberrat R.DANGEL: Übung zur Instrumentation (2).

R.WIESEND, M.A.: Ü: Mozarts „Idomeneo“ und die Tradition der italienischen Oper (2) – Musikhistorischer Kurs: Die Musik zur Zeit Haydns und Mozarts (1).

Wuppertal. *Gesamthochschule.* Nicht gemeldet.

Zürich. Prof.Dr.M.LÜTOLF: Musik in Frankreich im 17. und frühen 18.Jahrhundert: Nationalstil und europäischer Barock (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit (2) – S: Die Musik am Hofe Ludwigs XIV. (2).

Prof.Dr.M.LÜTOLF / R.KELTERBORN: Musik und Massenmedien (Kolloquium) (1).

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

Dr.A.MAYEDA: Von der Analyse zum Verstehen (am Beispiel japanischer Musik) (1).

H.U.LEHMANN: Analyse ausgewählter Beispiele aus der neueren Musik (2).

Dr.A.WERNLI: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16.Jahrhunderts I (2).

Frau Dr.D.BAUMANN: Akustik und Instrumentenkunde (2).

BESPRECHUNGEN

Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1979. 255 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Das Schwergewicht von Helmuth Osthoffs musikwissenschaftlichem Werk dürfte im Bereich der Renaissance liegen. Von daher ist der Entschluß des Herausgebers sinnvoll, die Themenstellungen der in dieser Festschrift versammelten Beiträge ebenfalls auf das Feld der Renaissance zu beschränken – zumindest in einem weiteren Sinn. Das Ergebnis ist insgesamt erfreulich und wiegt so wohl auch die dreijährige Verspätung auf, mit der es dem Jubilar in gedruckter Form hat überreicht werden können.

Die Autoren sind als Dozenten, als ehemalige oder noch aktive Studierende durchweg dem Frankfurter Musikwissenschaftlichen Institut verbunden: es ist schön zu sehen, daß die besondere Tradition der Renaissance-Forschung in Frankfurt über Osthoffs eigenes Wirken hinaus anhält. Eine erste Gruppe von Beiträgen gilt vorwiegend quellenkundlichen Untersuchungen. So behandelt Peter Cahn *Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt a. M.: Der Musiktraktat des Johannes Floess (1419)*: obwohl dessen Text, eine elementare Musiklehre, nichts Außergewöhnliches preisgibt, besticht die Sauberkeit, mit der Cahn die Niederschrift des Traktats auf der Reichenau lokalisiert und in deren historisches Umfeld einbettet; Edition und Kommentar sind angefügt. – *Eine unbekannt Tabulaturaufzeichnung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert* legt Klaus Hortschansky vor: es handelt sich um ein einseitig notiertes Fundamentstück um 1450, das in einem Wolfenbütteler Manuskript zu Tage getreten ist; Hortschansky situiert die Eintragung in der deutschen Tabulatur-Überlieferung der Zeit und gibt

eine Diskussion übertragungstechnischer und didaktischer Fragen bei. – Nach Italien weist *Eine unbekannte Lauden-Sammlung des 15. Jahrhunderts*, die Joachim Jaenecke aus einer handschriftlichen Ergänzung zu einem Boethius-Druck in Berlin gewinnt: es geht um acht meist dreistimmige Sätze, die auch in musikalisch freilich nicht immer überzeugender Übertragung beigegeben sind (Interpretation der Pausen / Fermaten am Zeilenende und Stellung der Mensurstriche). Der von Jaenecke nicht bestimmte Quellenbesitzer und/oder -schreiber „Johannes de Guascogna“ könnte übrigens mit dem „Gian Guascon“ identisch sein, der um 1500 als Sänger in Ferrara bezeugt ist (vgl. Lewis Lockwood, *Josquin-Proceedings*, S. 111f.). – Eine vorwiegend bibliographisch-quellenkundliche Übersicht über *The latin Psalm motet 1500–1535* legt Edward Nowacki vor: die Studie ist ausgezeichnet, gründlich und, zusammen mit einem knappen, aber wesentlichen Kommentar, eine ideale Basis für weitere, mehr ins Musikalische zielende Bemühungen. – An einer großen Zahl von Belegen handelt Helmut Hucke *Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs „Kirchenmusik“*: Hucke breitet das weite Begriffsfeld von „geistlicher“, „kirchlicher Musik“, von „musica sacra“, „ecclesiastica“, „sancta“ usf. aus und zeigt, daß und wie – nach teils bestimmterem, teils weniger fixiertem mittelalterlichem und Renaissance-Wortgebrauch – die Begriffe „Musica sacra“ und „Kirchenmusik“ gegen 1600 allmählich aufkommen. – Renaissance-bezogen sind schließlich auch Wilhelm Stauders Bemerkungen *Zur Entwicklung der Cister*, da deren „eigentliche Entwicklung in das 15. Jahrhundert fallen“ dürfte: der Verfasser zeichnet, oft an neuem bildlichem Material, die Hauptlinien dieser Entwicklung nach.

Über das vorwiegend Quellenkundliche dringen andere Aufsätze weiter ins spezifisch Musikalische vor. *Heinrich Finck, Gaspar van Weerbeke und die Göttin Venus. Ein Beitrag zur Geschichte der Cantus-firmus-Praxis im frühen 16. Jahrhundert* ist der Titel des umfangreichen Beitrages von Eric F. Fiedler: der Verfasser hat den Cantus firmus im Credo von Fincks *Missa in Summis* als die Melodie *O Venus bant* identifizieren können und erwägt, ob Fincks Komposition hier an Gaspars gleichnamige Messenvertonung anschließt. Der Aufsatz ist namentlich auch durch die Beigabe amüsanter historischer Informationen eine vergnügliche Lektüre; musikgeschichtlich scheinen Fiedlers Darlegungen, übrigens auch nach eigenem Eingeständnis, nicht immer die letzte Sicherheit zu gewinnen: so bleibt doch fraglich, ob nicht allein die Sonderstellung des Credo im Messenzyklus nach choralen Ordinariumsvorlagen hier zur Aufnahme eines „fremden“ Credo-Satzes mit weltlichem Cantus firmus geführt haben könnte (vgl. M. Staehelin, *Isaac*, Bd. III, S. 99), wodurch eine historische Anspielung auf Herzog Ulrichs Hochzeit mit der ungeliebten Braut unwahrscheinlich würde. Die übergangene Notiz im Heidelberger Kapellinventar, fol. 29, „*Kirie, et in terra, Sanctus, De B. virgine. Patrem 7 vocum Finckh.*“ könnte ebenfalls das Credo der *Missa in Summis* betreffen und würde dann dessen „willkürliche“ Einfügung in einen Zyklus nach choralen Ordinariumsvorlagen bezeugen; falls auch das vereinzelte *Patrem 7 vocum* (ebenda, fol. 10) dieses selbe Finck-Credo meinen sollte, würde die ursprüngliche Sonderexistenz dieses Satzes weitere Glaubwürdigkeit gewinnen. Schließlich braucht Finck den Cantus firmus auch nicht unbedingt aus Gaspars Messe bezogen, sondern könnte sich an einen gleichnamigen Liedsatz gehalten haben, zumal die Fassungen der Cantus-firmus-Melodie bei Gaspar und Finck sich nicht genau zu entsprechen scheinen und Fiedler auch kaum wirklich zwingende stilistische Übereinstimmungen zwischen den Vergleichswerken beibringen kann. – In einem thematisch ähnlichen Bereich bewegt sich Lothar

Hoffmann-Erbrecht, wenn er *Heinrich Fincks fünfstimmige Missa super Ave praeclara – eine wichtige Neuentdeckung* vorstellt: durch entsprechende Notizen im Heidelberger Kapellinventar läßt sich eine in fünf Quellen nur anonym erhaltene Messe als Werk Fincks identifizieren. Lehrreich ist die entschiedene Beteiligung desselben Kopisten Wircker bei der Verbreitung dieser Komposition; wohl noch eindrucksvoller ist jedoch die kompositorische Originalität der Messe, die, nach den gebotenen Beispielen, wenig von der gewissen „Biederkeit“ anderer Finck-Messensätze hat und von geradezu „niederländischer“ Gewandtheit ist: nach diesem Fund dürften noch mögliche Zweifel an Fincks Autorschaft auch an der dreistimmigen *Marien-Messe* entfallen können.

In noch weitergespannter Weise handelt Ludwig Finscher *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*: Finscher legt die Kategorien des Kanons und der freien Imitation, der (formal gliedernden) Textdarstellung und der (musikalisch ausdeutenden) Textinterpretation an einige exemplarisch besprochene Motettenkompositionen von Dufay, Busnois, Compère, Isaac und Josquin und sieht in des letzteren *Ave Maria* „den historisch entscheidenden Schritt von der Textdarstellung zur Textinterpretation“ vollzogen. Sachlich und methodisch besonders reizvoll werden Finschers Darlegungen durch die Berücksichtigung von, eine simple lineare Entwicklung störenden chronologischen und von, den künstlerischen Rang einer Komposition wertenden Überlegungen. Man wird die gedankliche „Konzeption“ (um ein Modewort zu gebrauchen) schätzen, zu der manche schöne Einzelbeobachtung den Verfasser führt und die ihrerseits das entworfene Gesamtbild maßgeblich mitbestimmt, und man wäre gespannt, die Diskussion auf eine noch größere Zahl von Motetten ausgedehnt zu sehen. – Winfried Kirsch sodann äußert sich wertvoll *Zur Funktion der tripeltaktigen Abschnitte in den Motetten des Josquin-Zeitalters* und belegt das Ausgeführte mit Einzelbesprechungen der entsprechenden Stellen in den Motetten des *Medici-*

Codex. Dabei ist weniger überraschend, daß das untersuchte Phänomen fast immer mit einem „Wechsel von polyphoner zu homophoner Satzstruktur verbunden“ ist, als daß es in vierstimmigen Motetten offenbar deutlich häufiger auftritt als in fünfstimmigen. Kirsch (dem man übrigens die schöne Wortprägung „wechselbicinoid“ verdankt) arbeitet hilfreich die inhaltlichen Kategorien der Texte heraus, die hauptsächlich mit dem Auftreten tripeltaktiger Abschnitte zusammengehen: daß diese die Aufgabe haben, den Text in besonderer Weise hervorzuheben, ja auszudeuten, ist offenkundig; überraschend verschweigt der Verfasser jedoch Begriff und Sache der „musikalischen Ausdrucksfiguren“, obwohl eine entsprechende Diskussion, besonders mit Blick auf die Klasse der „emphatischen“ Figuren, sich hier eigentlich aufzudrängen scheint.

Eine letzte Gruppe von Aufsätzen gilt Pfitzners *Palestrina* und dessen Renaissance-Elementen. Wolfgang Osthoff legt *Eine neue Quelle zu Palestrina-Zitat und Palestrina-Satz in Pfitzners musikalischer Legende* vor: es handelt sich um eine Abschrift der *Marcellus-Messe*, die Pfitzner um 1910 selbst hergestellt hat und in der er verschiedene, ihm für die Komposition seiner Oper wichtige Stellen angezeichnet hat; von hier aus kann Osthoff in glänzender Weise mehrere Palestrina-Zitate und -Elemente mehr satztechnischer Art in Pfitzners Komposition nachweisen. – Etwas bedauerlich ist, daß der Herausgeber es offenbar nicht mehr hat einrichten können, Hans Rectanus von Ostoffs Fund und Aufsatz Kenntnis zu geben: Rectanus versucht in seinem Beitrag „*Ich kenne dich, Josquin, du herrlicher . . .*“. *Bemerkungen zu thematischen Verwandtschaften zwischen Josquin, Palestrina und Pfitzner* im Wesentlichen, die Verwertung des Eingangsmotives von Josquins *Bernardina* durch Palestrina und später auch Pfitzner, im sog. „*Gloria*“-Motiv des *Palestrina*, darzulegen. Bleibt dieser Gedanke schon darum etwas ungewiß, weil dieser Motivkopf sehr formelhaft ist und eine direkte Übernahme somit schwer nachweisbar wäre, so zeigt nun auch die von Osthoff vorgestellte Abschrift, daß Pfitzner an der fragli-

chen Stelle keinerlei Anstreichung vorgenommen und sein Motiv, wie Osthoff zeigt, eher aus dem etwas anders gestalteten Credo-Beginn der *Marcellus-Messe* herausentwickelt hat.

Der Band ist mit Notenbeispielen und Illustrationen bereichert; nur auf den einzigen, einigermaßen sinnstörenden Druckfehler „*Neoplatinismus*“ (S. 116) sei hier ausdrücklich hingewiesen.

(Februar 1980)

Martin Staehelin

Hundert Jahre Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1880–1980. Eine Chronik. Zusammengestellt von Rudolph ANGERMÜLLER (bis 1926) und Géza RECH. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. 229 S.

Aus Anlaß des einhundertjährigen Bestehens der Internationalen Stiftung Mozarteum legt die Salzburger Institution eine Chronik vor, die dem verdienstvollen Wirken zahlreicher Freunde und Förderer der musikalischen und wissenschaftlichen Belange im Rahmen der vielfältigen Arbeit des Mozarteums ein Denkmal setzt. Das Konservatorium (später Akademie) und das Zentralinstitut für Mozartforschung, um nur zwei der wichtigsten Einrichtungen des Mozarteums zu nennen, konnten weit über die Grenzen Salzburgs hinaus Ansehen erwerben, so daß eine chronikalische Darstellung der geschichtlichen Entwicklung dem allgemeinen Interesse an der Arbeit der Stiftung entgegenkommt. Nach den obligatorischen Grußworten publiziert die Chronik die wechselvollen Schicksale der Institution in kurzen Darstellungen, beginnend mit Ausführungen zum musikgeschichtlich bedeutsamen Vorläufer der Stiftung, dem *Dom-Musik-Verein und Mozarteum* (1841–1879). Mit dem Gründungsjahr 1880 setzt die nach Jahren geordnete Übersicht über die Aktivitäten der Stiftung und ihrer Mitglieder, Freunde und Förderer ein. Zwangsläufig enthält eine solche Chronik nicht nur bedeutende Ereignisse, sie registriert vielmehr, immer mit dem Blick auf das große Ziel des Mozarteums, manche lokale Bege-

benheit sowie auffallend viele biographische Einzelheiten (Geburtsstage, Sterbedaten und Auszeichnungen) ihrer Mitglieder. Reichhaltiges Bildmaterial dokumentiert den Text der Chronik vorzüglich. Leider fehlt ein Register, so daß die zahlreichen Personennamen nur durch zeitraubendes Suchen ermittelt werden können. Der Gebrauchswert dieser reizvollen Chronik wird dadurch recht erheblich geschmälert.

(April 1980)

Richard Schaal

[ERICH MORITZ von] HORNBOSTEL: *Opera Omnia. Band I.* Hrsg. von Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN und Hans-Peter REINECKE. Den Haag: Martinus Nijhoff 1975. 390 S.

[ERICH MORITZ von] HORNBOSTEL: *Opera Omnia. Bibliographien.* Hrsg. von Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN und Hans-Peter REINECKE, zusammengestellt von Nerthus CHRISTENSEN. Den Haag: Martinus Nijhoff 1976. 144 S.

Die Schriften von Erich Moritz von Hornbostel, Mitbegründer der Vergleichenden Musikwissenschaft, sind in verschiedenen Publikationsorganen erschienen und heute teilweise nur schwer zugänglich. Das wiegt um so schwerer, als seine Abhandlungen zur Gehörpsychologie, seine systematisch-umfassenden Beiträge zu Kernfragen der Vergleichenden Musikwissenschaft und seine präzise-analytischen Untersuchungen von Tondokumenten außereuropäischer Musik für Zielsetzung und Methoden der relativ jungen wissenschaftlichen Disziplin vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie richtungsweisend waren und sind. Grund genug also für eine Neuausgabe der Schriften Hornbostels. Die Herausgeber fügen einen weiteren, programmatisch-zukunftsorientierten hinzu: die dringend gebotene Rückbesinnung der Musikethnologen auf die Grundlagen des „in gegensätzliche Zweige“ gespaltenen Faches (S. XV). Unter diesem Gesichtspunkt vor allem wird verständlich, warum die ohnehin schon umfangreichen *Opera omnia* in Deutsch und

Englisch vorgelegt werden. Hornbostels nach wie vor exemplarische Beispiele einer vergleichend-systematischen Betrachtungsweise musikalischer Erscheinungsformen sollen gerade dort eine Neuorientierung bewirken, wo musikethnologischer Partikularismus in den letzten Dezennien die Oberhand gewonnen hat.

Die Anordnung der Schriften erfolgt streng chronologisch nach dem Ersterscheinungsdatum. Handschriftliche Korrekturen Hornbostels bzw. Korrekturen anlässlich des Nachdrucks einiger Abhandlungen (insbesondere in den *Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft*) wurden berücksichtigt. Eingriffe der Herausgeber beschränken sich auf die Vereinheitlichung editionstechnischer Regeln und das Angleichen fremdsprachiger Namen und Ausdrücke an die nach heutiger Transkriptionssystematik übliche Schreibweise. Kommentare bzw. Richtigstellungen nach dem neuesten Stand wissenschaftlicher Erkenntnis (wie etwa von J. A. Ellis bei der englischen Übersetzung der *Lehre von den Tonempfindungen* von Helmholtz) unterblieben. Wohl aber wurden in dem von Nerthus Christensen mit äußerster Genauigkeit zusammengestellten Bibliographienband so ziemlich alle Sekundärliteratur-Verweise, die Hornbostel in seinen Aufsätzen meist nur „kryptisch“ anführt, in verifizierter Form aufgelistet.

Die englische Übersetzung, ein nicht ganz problemloses Unterfangen angesichts des Bedeutungswandels vieler der verwendeten Wörter und Begriffe in den letzten 60 Jahren, vertraute man zu Recht Spezialisten an, so im ersten Band G. Kurath (*Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner*), B. Krader (*Phonographierte türkische Melodien*), R. Giles (*Über die Bedeutung des Phonographen . . .*), J. de Laban (*Melodischer Tanz*), R. Campbell (*Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft; Buchbesprechungen*), A. Ringer (*Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien*), B. Nettl (*Phonographierte Indianermelodien . . .*) und J. Katz (*Phonographierte tunesische Melodien*). Damit wurde stilistische Unausgeglichenheit zugunsten von exakten, be-

deutungsmäßig scharf umrissenen Übersetzungen in Kauf genommen. Die Anlage der *Opera omnia* läßt ohnehin keinen Zweifel daran, daß das deutschsprachige Original Vorrang hat: ihm gehört im Zweispaltensatz die linke, der Übersetzung die rechte Kolonne.

Inhaltlich bietet der erste Band bereits einen umfassenden Einblick in Hornbostels Gedankenwelt. Die Analysen phonographierter Melodien aus den verschiedensten Ländern – „mit größter Gewissenhaftigkeit der tatsächlichen Schilderung“ – machen das Bemühen deutlich, unabhängig von abendländischem Musikverständnis (vor allem vom „*Harmonieempfinden*“) die wesentlichen Gestaltungsprinzipien der außereuropäischen Musik zu erkennen und zu benennen. Verständlich, daß darum dem Nachmessen von Tonhöhen und Intervallen eine so große Rolle zukommt.

Hornbostel hat niemals Feldforschung betrieben. Obwohl er um die Bedeutung von Musikpraxis und -ausbildung, von Musikerstatus und von Musikfunktionen im gesellschaftsbezogenen Kontext wußte, mußte er sich im wesentlichen auf das klingende Dokument als Untersuchungsgegenstand beschränken. Das hat ihm ungerechtfertigte Kritik eingebracht. Denn sein Anliegen war es weniger, den geschichtlichen Ablauf nachzeichnende Detailabhandlungen zur Musik einzelner Völker und Stämme vorzulegen als vielmehr durch stichpunktartig angelegte „Monographien“ das erforderliche Grundlagenmaterial für eine vergleichende Betrachtung zu erhalten.

„Die vergleichende Musikwissenschaft hätte“, so formuliert er 1904 in der Studie *Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft*, „aus dem gesammelten und kritisch gesichteten Material die Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge der Musikentwicklung in allen Teilen der Erde bloßzulegen, die Unterschiede aus den besonderen Kulturverhältnissen zu erklären, schließlich durch Extrapolation auf die Ursprünge zurückzuschließen.“ Dieses Konzept trägt durchaus utopische Züge, auch heute noch, nach mehreren Jahrzehnten intensiver Erforschung der Musik außer-

europäischer Hochkulturen und Naturvölker. Es dennoch – mit mancherlei Modifikationen – vor Augen zu behalten und soweit wie irgend möglich an seiner Realisierung mitzuwirken, sollte für jeden Musikethnologen oberstes Anliegen sein. Die überaus verdienstvolle Neuausgabe der Schriften Erich Moritz von Hornbostels, Gemeinschaftsprojekt der Universität van Amsterdam, der Northwestern University und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, könnte dazu beitragen, vergangene Maßstäbe zu erneuern. Bleibt nur zu hoffen, daß recht bald weitere Bände der auf 2500 Seiten veranschlagten Ausgabe folgen werden.

(März 1980)

Helmut Rösing

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 2: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1977. 200 S.

Die Frage nach den außermusikalischen Voraussetzungen musikalischer Form zieht sich als roter Faden durch diesen Band. In einer gewissermaßen programmatischen Abhandlung über *Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts* diskutiert Constantin Floros, sein Mahlerbuch ergänzend, zeitgenössische, teilweise weniger beachtete Positionen zur Inhaltsästhetik und arbeitet deren unterschiedliche Modellvorstellungen differenziert heraus. Dabei ist ein engagierter Unterton unüberhörbar und man fragt sich zuweilen, wer denn der imaginäre Adressat seiner reich belegten Thesen sei.

Mit dem Versuch, ungewöhnliche Formbildungen bei Mendelssohn durch den Rekurs auf programmatische Hintergründe zu erklären, greift Hans Kohlhasse in seinen *Studien zur Form in den Streichquartetten von Felix Mendelssohn Bartholdy* den Leitgedanken des Jahrbuchs auf. Seine Auseinandersetzung mit der neueren Mendelssohnliteratur – leider vor Erscheinen des neuen Buches von Krummacker verfaßt – zeichnet sich durch ausführliche und wertvolle Analysen aus, wobei zur Diskussion

um den Periodenbegriff (S. 82) anzumerken wäre, daß sich bei Mendelssohn häufig mit einem mehrschichtigen Periodenbegriff arbeiten läßt, der die Bestandteile einer großen Periode als periodenartige Bildungen beschreibt.

Als eine kritische Auseinandersetzung mit den seit Anfang der sechziger Jahre erschienenen grundlegenden Arbeiten von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan über das Formproblem bei Wagner ist der Aufsatz von Peter Petersen *Die dichterisch-musikalische Periode. Ein verkannter Begriff Richard Wagners* zu verstehen; vielleicht gelingt es damit, die Diskussion wieder zu entfachen.

Gerd Sievers beschreibt Regers Orgelbearbeitung von Liszts *Der Heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend* einleuchtend als Resultat unterschiedlicher ästhetischer Positionen. Dabei scheinen aber instrumentatorische Probleme allzusehr in den Hintergrund zu treten, z. B. dann, wenn von einem „virtuellen Baßton“ der Klavierkomposition gesprochen wird, der in der Bearbeitung zu „realem Erklängen“ (S. 140) gebracht werde: der gemeinte Ton, der vom Klavierpedal festgehalten wird, ist nicht weniger real, als wenn er im Orgelpedal erscheint.

Der Aufsatz von Arno Forchert über *Techniken motivisch-thematischer Arbeit in Werken von Strauss und Mahler* stellt eine analytische Einlösung der These dar, daß in vielen Fällen musikalische Form nicht ohne Berücksichtigung der sie tragenden programmatischen Ideen verständlich werden könne. Am Beispiel des *Heldenleben* und Mahlers 6. Symphonie wird darüberhinaus gezeigt, wie sich die verschiedenartige Ausprägung der Wechselbeziehung von Form und Programm als ein Mittel zur Präzisierung eines Personalstils anbietet.

Zwischen diese fünf Aufsätze, die gewisse innere Verbindungen haben, sind zwei stärker philologisch ausgerichtete Abhandlungen eingefügt. Adolf Feckers Präsentation der *Grasnick-Skizzen zu Beethovens 9. Sinfonie* hat ihren Wert vor allem in der sorgfältigen Aufbereitung der Quellen; die Datierungsfrage konnte allerdings nicht hinreichend geklärt werden. Während nämlich der

Autor Seite 64 formuliert: „*Ich nehme an, daß die Skizzen auf Seite 2v. und 6v. etwa 1819 oder 1820, die auf Blatt 20 zu einem späteren, nicht genau zu bestimmenden Zeitpunkt niedergeschrieben sind. Vermutlich stehen letztere mit der endgültigen Wiederaufnahme der Arbeit in Verbindung.*“ Steht Seite 68 fest, daß die „*von Nottebohm mitgeteilten Skizzen aus den Jahren 1817/18... zweifellos früheren Datums sind als die Grasnick-Skizzen.*“ Deshalb sind wohl alle Schlußfolgerungen, die aus dem Zeitverlauf der Entstehung gezogen werden, mit äußerster Vorsicht zu behandeln.

Mit den Liedern von Eduard Lassen, einem Schüler von Féty, der Nachfolger Liszts am Weimarer Hoftheater wurde, beschäftigt sich Magda Marx-Weber. Sie gibt eine Typologie seiner Lieder und arbeitet die stilistischen Unterschiede zu den übrigen Komponisten des Weimarer Kreises heraus. Abgerundet wird der Aufsatz durch ein Verzeichnis dieser Lieder.

Abschließend bleibt nur zu bemerken, daß der Band ausgezeichnet ediert und hergestellt wurde.

(März 1980)

Peter Nitsche

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Wulf ARLT. I (1977). Winterthur: Amadeus Verlag 1978. 248 S.

Wenn in Titel und Vorwort des 1. Bandes dieses neuen Jahrbuches von „*älterer*“ und „*alter Musik*“ gesprochen wird, hingegen das „*Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis*“, das jeweils den zweiten Teil der Jahrbücher bilden soll, den Bogen vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert spannt, so mag man über den zeitlichen Bereich, den „*diese Auseinandersetzung mit der Musik vergangener Zeiten*“ (S. 5) erfassen will, noch unsicher sein; keinen Zweifel aber kann es über die Zielsetzung des Projekts geben. Denn in dem Bericht über ein Anfang 1977 in Basel stattgefunde-

nes Symposium zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes, der den ersten Teil des Jahrbuches bildet, wird in eindeutiger und eindrucksvoller Weise klar, daß die „historische Musikpraxis“ weder rein künstlerisch-praktisch noch rein akademisch-wissenschaftlich aufgefaßt wird, sondern daß sie eine enge Verbindung und gegenseitige Ergänzung beider Bereiche sucht, um diese Musik „in adäquater Weise in unser musikalisches Erbe einzubringen“ (S. 75). In dem genannten Symposium trafen sich Mittelalterspezialisten mit marokkanischen Musikern, nicht um die wahrscheinlichen, bislang jedoch im einzelnen nie nachgewiesenen Zusammenhänge zwischen westeuropäischer und arabischer Musik zu untersuchen, sondern in der Hoffnung, aus der intensiven und unmittelbaren Auseinandersetzung mit einer schriftlosen Musikkultur Anregungen zu finden, die helfen könnten, zusammen mit den dürftigen schriftlichen Quellen Musik des Mittelalters zwar nicht zuverlässig zu rekonstruieren, jedoch in vernünftiger, musikalisch zufriedenstellender Weise nachzuvollziehen.

In den den Teilnehmern verfügbaren vorbereitenden Unterlagen gibt Thomas Binkley unter Heranziehung zahlreicher konkreter Beispiele ein eindrucksvolles Bild von dem ehrlichen und von großer Sachkenntnis getragenen Bemühen des „Studios früher Musik“ um das alte Erbe, während Habib Hassan Touma und Joseph Kuckertz in ihren Beiträgen unter dem Gesichtspunkt der besonderen Thematik des Zusammentreffens jene Kennzeichen der arabischen (andalusischen) Musik darstellen, deren Kenntnis für das Gespräch notwendig war. Christopher Schmidt untersucht in seinem Gesprächsbeitrag das Verhältnis von mittelalterlichem Lied und Choral und Wulf Arlt stellt den Zusammenhang zwischen Musik und Text in den Vordergrund. In den *Beiträgen aus dem Rückblick* geht Hans Oesch am gegenständlichen Fall auf die Problematik der Heranziehung rezenter Traditionen für historische Fragestellungen ein und gibt Ernst Lichtenhahn u. a. eine Analyse, die hinsichtlich der allgemeinen Frage der Vorgänge bei Kulturkontakten von besonderem Interesse ist.

Wulf Arlt, der auch Vorwort und Einleitung geschrieben hatte, schließt den auch von seiner Ausstattung her sehr schönen Band durch einen Ausblick ab.

(März 1980)

Franz Födermayr

International Music Education. ISME Yearbook VI – 1979. Hrsg. von Egon KRAUS. Mainz: Schott Verlag 1979. 177 S.

Der sechste Band des Jahrbuches der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung gibt eine Auswahl der Referate wieder, die unter dem Generalthema *Music Education – The Person First* auf dem 13. Internationalen ISME-Kongreß in London, Ontario, Kanada, vom 12. bis 20. August 1978 vorgetragen wurden. Neben dem Generalthema, das durch zwölf Grundsatzreferate und sechs Research-Papers von Vertretern unterschiedlicher Nationen repräsentiert ist, steht der Sammelband im Zeichen des 25jährigen Bestehens der 1953 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung. So berichtet Frank Callaway (Australien) in seinem Vortrag *ISME – The first twenty-five Years* über Vorgeschichte, Gründung und Organisationsformen der ISME, über die Kongresse, die, seit der Brüsseler Gründungskonferenz von 1953, bisher abgehalten werden konnten, in Zusammenarbeit mit der Unesco und dem Internationalen Musikrat als den Gründungsinitiatoren der ISME. Egon Kraus charakterisiert Selbstverständnis und Funktion der ISME in seinem Referat *The Role and Place of ISME within the larger IMC Family*. Von besonderem Interesse ist der Beitrag des Ehrenpräsidenten der ISME, Dimitri Kabalevsky, der unter dem Thema *The Spirit of ISME* die besondere Verpflichtung zur Verantwortlichkeit der Musikerzieher betont im Hinblick auf die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert.

Gleichfalls der Repräsentation der umfassenden Aktivitäten der ISME dient die Sektion des Jahrbuches *Reports and Papers of ISME Commissions*. Hier werden zentrale Fragen diskutiert wie die weltweite Koordination musikalischer Diplome (Dimitri

Christoff); besonders bemerkenswert in dieser Sektion der Bericht von Kurt Blaukopf (*Trends in Contemporary Music Life*) über die Tätigkeit der ISME-Kommission: *Music in Cultural, Educational and Mass Media Policies*.

Letzter Abschnitt des informationsreichen ISME-Jahrbuches ist eine Auswahl von Abstracts zu Referaten, die in London, Ontario, zum Generalthema aus der Perspektive *Music Therapy and Music Education* vorgetragen worden waren.

(Februar 1980) Gudrun Henneberg

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. 24. Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979. 253 S., Notenbeisp.

Aus dem gemischten Inhalt dieses Jahrbuches sticht insbesondere der einleitende Beitrag von Albrecht Schneider hervor. Dieser bietet nämlich unter dem Titel *Vergleichende Musikwissenschaft als Morphologie und Stilkritik* eine wohlfundierte, längst fällig gewordene kritische Auseinandersetzung mit den vielen gedruckten wie auch ungedruckten Arbeiten von Werner Dankert. Hierin wird die Problematik des von Dankert auf vielerlei Gegenstände angelegten, von mythischem wie auch pseudo-mythischem Eingedenken vollen Privatsystems aufgedeckt – eine empfehlenswerte Ergänzung zur Lektüre der Schriften Dankerts. Von einer bemerkenswerten Sachkenntnis zeugen ferner sowohl ein materialreicher Beitrag von Walter Puchner zu den südosteuropäischen Versionen des Liedes *Lazarus redivivus* sowie von S. G. Armistead über die Verflechtungen der judeo-spanischen mit der gesamteuropäischen „balladry“. Überraschend ist die Fülle an Nachweisen von Parallelüberlieferungen und Textvarianten. Aus alten Quellen erschließen Christoph Petzsch und Kuno Ushöfer einige bislang unbekannt gebliebene Lieder. Gaby Dahle und Bernd Helbach analysieren aus dem Kontext bürgerlicher Schulpolitik heraus einige Lieder des ersten Volksschul-

liederbuches von Hoppenstedt aus dem Jahre 1793. Zur derzeitigen Rezeption von Popmusik stellt Jochen Zimmer einige Fakten heraus, die auch durch die detaillierten Statistiken Seite 147 ff. aus dem Bereich der Folk-Festivals von 1977 eine Ergänzung erfahren.

(April 1980)

Walter Salmen

Seventeenth-Century Music from Kroměříž, Czechoslovakia: A catalog of the Liechtenstein Music Collection on microfilm at Syracuse University. Compiled by Craig A. OTTO. Syracuse, New York: Syracuse University Libraries 1977. XXVIII, 209 S.

Die von der Forschung oftmals herangezogenen Bibliotheksbestände des ehemaligen bischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier) gehören zu den aufschlußreichsten Quellen der böhmischen und österreichisch-süddeutschen Musikgeschichte. Vor allem das reiche, in den Jahren des Olmützer Episkopats von Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn (1664–1695) geschaffene Kapellrepertoire spiegelt den hohen Leistungsstand und das kulturelle Niveau der fürstbischöflichen Musiker. Inzwischen (1970) hat die Syracuse University Mikrofilm-Kopien dieser Sammlung erworben, soweit die Quellen die bewegten Zeitläufte überdauert haben, und damit westeuropäischen Forschern die Möglichkeit geboten, das Quellenmaterial ohne große Mühen einsehen zu können. Der Katalog von Craig A. Otto erschließt diesen Filmbestand von rund eintausend Kompositionen, die nunmehr in der George Arents Research Library in Syracuse leicht zugänglich sind.

Ein fundiertes Vorwort des Katalog-Bearbeiters macht die Leser mit den historischen Voraussetzungen der Sammlung bekannt und bewertet die musikgeschichtliche Bedeutung. Daran schließt sich die katalogmäßige Titelaufnahme der einzelnen, nach Gattungen geordneten Werke an. Leider sind die Komponisten-Namen nicht im Kopf der Titelaufnahmen plazierte, sondern lediglich im Titel des betreffenden Werkes selbst, so daß das Komponisten-Register besonders

häufig herangezogen werden muß. Die übrigen Angaben der Titelaufnahme befriedigen das Informationsbedürfnis des Suchenden kurz und bündig. Hinweise auf die Besetzung, Datierung und den Komponisten werden beim Fehlen des Titelblatts dem alten Katalog von Breitenbacher (Olmütz 1928) entnommen. Kurze Hinweise auf zeitgenössische Kopien, Neuauflagen und Literatur ergänzen den Gebrauchswert. Leider sind die Titel nicht fortlaufend nummeriert, sondern innerhalb jeder Gruppe selbständig erfaßt, so daß das Komponisten-Register zuerst auf die Gruppe und dann auf die Nummer verweist, was für den Benutzer ein zeitraubendes Suchen bedeutet. Der Katalog erschließt das Filmmaterial in ausreichender Weise.

(April 1980)

Richard Schaal

MARVIN E. PAYMER: *Giovanni Battista Pergolesi 1710–1736. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia with an Appendix listing omitted compositions.* New York, N.Y.: Pendragon Press (1977). 99 S.

Die 1939/43 in 26 Heften veröffentlichten *Opera omnia* Pergolesis, denen später noch drei Nachtragshefte gefolgt sind, stellen ein Unikum unter den musikalischen Gesamtausgaben dar: Von allem, was man Pergolesi irgendwo zugeschrieben fand, wurde nach irgendeiner Quelle ein Klavierauszug hergestellt. Dabei kam es zu unzähligen Fehlern und Irrtümern, beim Kopieren der Sinfonia zur Oper *Salustia* beispielsweise wurde irrtümlich eine Seite überschlagen, und zuweilen lieferte der Kopist mit einer Pergolesi zugeschriebenen Komposition aus einer Sammelhandschrift gleich noch ein paar darauf folgende Stücke als Werke Pergolesis ab. Es wurden überdies massive Eingriffe und „Verbesserungen“ aller Art vorgenommen, von denen die Kürzung von Koloraturen noch die harmloseste ist, Texte geändert, ja ganze Sätze hinzukomponiert. Die Vorworte der einzelnen Hefte enthalten darauf keinen Hinweis, sie stellen Vermutungen über die Entstehung und Bestim-

mung der Kompositionen als nackte Fakten dar.

Frank Walker (*Music and Letters* 30, 1949 und 32, 1951) und Charles Cudworth (*Music and Letters* 30, 1949 und *Notes* 12, 1954) haben mit einer kritischen Sichtung der Quellen der *Opera omnia* begonnen und auf unechte und zweifelhafte Kompositionen hingewiesen. Der Rezensent hat diese Kritik in seiner Frankfurter Habilitationsschrift von 1965 fortgeführt und in seinem MGG-Artikel *Pergolesi* zusammengefaßt, was über den Inhalt der *Opera omnia* hinaus nunmehr als echt, als unecht und als mehr oder weniger zweifelhaft angesehen werden kann. Inzwischen ist noch der mutmaßliche Autor der zwölf unechten Triosonaten in Domenico Gallo ermittelt worden, Albert Dunning hat Fortunato Chelleri als Komponisten der sechs unechten *Concerti armonici* ins Gespräch gebracht (Anzeiger der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Jg. 1965, So. 5, Nr. 15, S. 115) und Helmut Hell hat Bedenken gegen die Echtheit des Oratoriums *Il Transito di S. Giuseppe* erhoben (*Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971, S. 454). Jüngst hat Marvin E. Paymer an der City University of New York eine Dissertation *The Instrumental Music attributed to G. B. Pergolesi. A Study in Authenticity* vorgelegt, die das Authentizitätsproblem bei den Instrumentalwerken mit statistischen Methoden angeht. Von 64 unter Pergolesis Namen überlieferten Instrumentalkompositionen – außer den Sinfonien zu den Bühnenwerken – spricht er fünf als echt (zwei Sonaten für Cembalo bzw. Orgel in *A* und *F*, die Violoncellosonate, die Violinsonate *G*-dur und ein Konzert für 2 Cembali und Streichorchester) und zwei als wahrscheinlich echt (das Violinkonzert und eine Triosonate in *B*) an. Das stimmt, mit Ausnahme des Konzerts für 2 Cembali, etwa mit den bisherigen Schlüssen überein.

Als ersten Band einer Reihe *Thematic Catalogues* der Pendragon Press legt Paymer einen thematischen Katalog zu den *Opera omnia* Pergolesis vor. Die Themenanfänge werden nach dem von Barry S. Brook ent-

wickelten „*Simplified Plaine and Easie Code*“ wiedergegeben. Paymer reiht die Kompositionen in Anlehnung an die (unsachgemäße) Einteilung der *Opera omnia* auf, die Instrumentalmusik stellt er an den Anfang und gliedert sie, abweichend von den *Opera omnia*, nach Kompositionen „*For Solo Instrument*“, „*For Two to Four Instruments*“ und „*For Five and More Instruments*“. In jeder Gruppe beginnt er mit „*Authentic Works*“, es folgen „*Doubtful Works*“ und „*Spurious Works*“, und alles zusammen ist durchnummeriert. Durch eine Ziffer ist bei jeder Komposition auf die „*References Cited for Attributions*“ verwiesen. Paymer fällt also sein Urteil aufgrund der Sekundärliteratur. Dabei zieht er neben den Arbeiten von Walker und Cudworth und dem MGG-Artikel des Rezensenten die dadurch überholten älteren Werklisten (mit Ausnahme der ältesten von H. M. Schletterer) sowie unselbständige Verzeichnisse und das unbrauchbare Pergolesibuch von Michele Margadonna (1961) nebeneinander heran. Warum er sich auf diese oder jene Reference stützt, bleibt unklar, es bleibt unerwähnt, warum eine Komposition denn nun als echt oder unecht gelten soll, und außerdem sind Paymer wohl Verwechslungen zwischen verschiedenen Kompositionen unterlaufen.

Das Ergebnis bringt neue Verwirrung in das endlich einigermaßen geklärte Bild von Pergolesis Werk. Ich beschränke mich auf einige Beispiele: Unter den Werken für ein Soloinstrument verzeichnet Paymer keines als authentisch, fünf als „*doubtful*“ und fünf als „*spurious*“. Unter den fünf als „*doubtful*“ bezeichneten Stücken sind zwei in neapolitanischen Handschriften unter Pergolesis Namen überlieferte Sonaten, eben die, die Paymer in seiner Dissertation als echt anspricht. Bei den drei anderen Stücken handelt es sich um drei von acht Ende des 18. Jahrhunderts in London unter Pergolesis Namen gedruckten *Lessons for the Harpsichord*, von denen zwei als Sonaten von G. B. Martini nachweisbar sind: Der Name Pergolesis ist hier offenkundig (wie in anderen Fällen) lediglich aus Gründen der Werbewirksamkeit verwendet worden. Die Werke

„*For Two to Four Instruments*“ bezeichnet Paymer sämtlich als „*doubtful and spurious*“, aber die Violoncellosonate ist offensichtlich echt (so auch laut Paymers Dissertation). Domenico Gallo kommt als Autor der ersten zwölf, aber nicht der anderen in den *Opera omnia* abgedruckten Triosonaten in Frage. Von den „*Fragments of Masses*“ ist das von Paymer als einziges unter „*authentic*“ verzeichnete *Credo* mit Sicherheit unecht und das als „*doubtful*“ verzeichnete *Agnus Dei* kein „*Agnus Dei*“, sondern eine als „*Fragment eines Agnus Dei*“ ausgegebene Fälschung mit dem Text „*Miserere . . . Amen*“, der in keinem *Agnus Dei* vorkommt, und die dem Museum in Pergolesis Geburtsstadt Jesi als Autograph verkauft worden ist. Hingegen sind die von Paymer als „*doubtful*“ bezeichnete Messe *D-dur* und die Psalmen *Confitebor* und *Dixit Dominus* durch zeitgenössische neapolitanische Handschriften als echt dokumentiert, was bei den übrigen als „*doubtful*“ eingeordneten Psalmen eben nicht der Fall ist. Von den „*authentic Chamber Cantatas*“ sind 110, 114, 115 und 117 echt (mit Ausnahme der Titel), dagegen sind 111, 112 und 113 zweifelhaft, weil nur durch eine fragwürdige Quelle belegt. Das als „*authentic*“ bezeichnete „*Opernfragment*“ „*Mò che te stregno*“, ein Duett, haben die *Opera omnia* einer Handschrift des 19. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale in Paris entnommen, es ist dort mit „*Incerto, dialecte napolitain*“ bezeichnet. Dagegen ist das als „*doubtful*“ bezeichnete Duett „*Tu resterai mia cara*“ autograph überliefert. Die Intermezzi *La contadina astuta* von J. A. Hasse erscheinen bei Paymer unter den echten Werken Pergolesis, weil sie mit einem Duett aus Pergolesis *Lo Frate 'nnamorato* überliefert sind. Desgleichen gehört *Il Maestro di Musica* nicht unter die echten Werke, und keine der von Paymer als echte Kompositionen Pergolesis bezeichneten Arien aus diesem Pariser Pasticcio von 1752 ist Pergolesi zuzuschreiben.

Das Verzeichnis der „*Attributed Works omitted from Opera omnia*“ ist bei weitem nicht vollständig, und es wiederholt seit langem aufgeklärte Fehlzuschreibungen und

Mißverständnisse. Einige Kompositionen sind verwechselt oder doppelt verzeichnet (z. B. ist Nr. 270 = Nr. 46, Nr. 274 = Nr. 275), einige sind Parodien (z. B. Nr. 286, Nr. 304) oder Bearbeitungen (z. B. Nr. 300) und einige gibt es gar nicht, wie die Oper *Recimero* (Nr. 435).

Im übrigen: Die *Opera omnia* sind nicht nur deshalb unbrauchbar, weil sie falsche Kompositionen unter Pergolesi Namen abdrucken. Selbst wenn Paymer den Leser zuverlässig darüber informieren würde, ob dieses oder jenes Werk wirklich von Pergolesi stammt, wüßte man immer noch nicht, wie weit die Fassung der *Opera omnia* original und nicht durch Fehler und Eingriffe entstellt ist, von den bisweilen sehr komplizierten Überlieferungsproblemen ganz zu schweigen.

(Februar 1978)

Helmut Hucke

RENATE GRASBERGER: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB). Tutzing: Hans Schneider 1977. 309 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 7.)

Es ist fast nicht zu glauben: mehr als achtzig Jahre seit Bruckners Tod mußten vergehen, bis es möglich war, über die knapp hundertfünfzig Werke des oberösterreichischen Komponisten eine Übersicht vorzulegen, die – zumindest vom Ansatz her – viele Behauptungen der Brucknerliteratur widerlegt oder Ergänzungen schafft, wo bislang weiße Flecken existierten.

Renate Grasberger hat sich einer Systematik unterworfen, die übersichtlich und informativ ist (nebenbei grafisch hervorragend gelöst), zehn Werkkategorien enthält, darüber hinaus auch die Titelblätter der Erstausgaben abdruckt, die Schwierigkeiten der Gesamtausgabe in einer Übersicht deutlich macht, das Schrifttum kurz streift sowie eine Chronologie und ein Verzeichnis der Textanfänge bietet. Wegen des Verweises auf die Gesamtausgabe konnte auf Recherchen zu Skizzen und Entwürfen, die bislang in der Brucknerforschung mehr Verwirrung als Erhellung stifteten, verzichtet werden.

Auch der Bezug zu den Originalhandschriften und -abschriften mußte nicht hergestellt werden, weil die Bruckner-Gesamtausgabe hier die umfangreichste Klärung vorgenommen hat und in wenigen Punkten auch noch vornehmen wird. So bildet den Hauptteil ein thematisches Werkverzeichnis, nach Gattungen geordnet, innerhalb dieser alphabetisch gereiht und mit einer einheitlichen Systematik aufgebaut. Werkbeginn, Gattung und Besetzung sowie Tonart, Entstehungszeit, Uraufführung, Erstdruck, Widmung, Textanfang, Textdichter und Anmerkungen, die sich gewöhnlich auf die Brucknerliteratur beziehen, werden nach Möglichkeit konsequent behandelt. Daraus ergibt sich eine Sammlung werkgeschichtlicher Fakten, die in dieser Art bis heute nicht vorgelegt werden konnte. Unabhängig von der Qualitätseinschätzung wird damit Bruckner als ein Komponist erhellt, der beispielsweise auch vierzig weltliche Vokalwerke komponiert hat und acht Klavierstücke, sechs Orgelkompositionen, der mehr Messen schrieb als bislang angenommen wurde und sich in seinen Entwürfen auch als Komponist eines Sopranduetts vorstellt. Es ergibt sich eine ganze Reihe von Informationen zum Brucknerschen Werk, etwa über die nicht seltenen großen zeitlichen Differenzen zwischen Entstehungs- und Aufführungsdaten, über Dirigenten und Widmungsträger der Werke. Selbst die Widmungen, im Brucknerschen Formaldeutsch gewöhnlich verfaßt, kennzeichnen eine Persönlichkeitsstruktur, die die Schwierigkeiten der Werkausgaben erst verständlich macht. Die Anmerkungen und Daten sind leicht nachprüfbar und eigentlich nur im Hinblick auf die Auswahl der Uraufführungsdaten korrekturanfällig. Der unangenehme, aber offenkundige Druckfehler für das Uraufführungsdatum der dritten Symphonie vom 16. Dezember 1877 (hier „1887“) ist verzeihlich, schwieriger wird es schon bei dem fehlenden Uraufführungsdatum für die erste Fassung der vierten Symphonie, denn die Angabe, daß August Göllerich am 12. Dezember 1909 das Scherzo uraufgeführt habe, ist zwar richtig, doch wurde das Werk als ganzes erst 1975, ebenfalls in Linz zum erstenmal in der ersten

Fassung zu Gehör gebracht. Dergleichen wird auch die Erstfassung der dritten Symphonie, die laut Gesamtausgabe nun 1978 erstmals gespielt wurde, aber 1946 von Joseph Keilberth in Dresden bereits aufgeführt worden sein soll, einer neuen Fragestellung bedürfen. Gerade hier aber ist auch das Werkverzeichnis durch den aktuellen Stand der divergierenden Auffassungen in der Brucknerforschung geprägt. Vermutlich werden eindeutige Klärungen in den nächsten Jahren folgen.

Bis zu einer geringfügig revidierten Neuauflage des *Werkverzeichnisses Anton Bruckner* von Renate Grasberger bleibt aber der erste Versuch die wichtigste Publikation zum Thema Bruckner außerhalb der Gesamtausgabe, die seit 1945 erschienen ist.

(April 1978)

Manfred Wagner

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

Ein zuverlässiges, dem aktuellen Wissensstand entsprechendes Werkverzeichnis rangierte seit langem oben an unter den Desiderata der Debussy-Forschung. Der vorliegende Band schließt diese Lücke und dokumentiert dabei eindrucksvoll, wie beschränkt unsere Kenntnisse vom Werk Debussys noch immer sind. Von den 141 verzeichneten Kompositionen sind (abzüglich der Fragmente) 36 bis heute unveröffentlicht – in der Mehrzahl Frühwerke, aber doch auch gewichtige „Brocken“, wie die beiden vollendeten Akte der Oper *Rodrigue et Chimène* (1891), auf deren Kenntnis die Öffentlichkeit allmählich Anspruch haben dürfte. Welche Kostbarkeiten sich unter den nicht publizierten Werken befinden können, wurde erst unlängst an den *Images oubliées* (Bryn Mawr, Pa., 1977) deutlich.

Die Zerstreuung von Debussy-Handschriften in Privatsammlungen stellte den Herausgeber des Werkkatalogs vor erhebliche Probleme. Die Zahl der bisher nicht

wiedergefundenen oder nicht lokalisierbaren Debussy-Autographen ist beträchtlich. Ungeklärt ist z. B. der Verbleib der Autographen zahlreicher Klavierkompositionen (z. B. *Suite Bergamasque*) und wichtiger dramatischer Fragmente (*Axel, Roi Lear*). Es liegt auf der Hand, daß solche Umstände sich lähmend auf die Forschung auswirken müssen.

Lesures „*catalogue raisonné*“ ist chronologisch angeordnet und enthält nahezu alle wünschenswerten Angaben: Datierung, Verbleib der Quellen, Faksimilia, Widmungsträger, Ausgaben, Uraufführung, wichtige Transkriptionen, Literaturhinweise und einen knappen, aber stets informativen Kommentar; bei Vokalwerken außerdem Text-Incipit und Nachweis der literarischen Quelle. Den Verzicht auf die Wiedergabe der Anfangstakte begründet Lesure damit, daß es bei Debussy keine Verwechslung von Werken geben könne. Hier ließe sich allerdings einwenden, daß der Wert eines thematischen Katalogs sich nicht in der Ausschließung von Verwechslungen erschöpft. Verzichtet wurde leider auch auf Besetzungsangaben bei Orchesterwerken.

Wertvolle Bereicherung bieten die Anhänge: Dort sind Studienkompositionen, Gelegenheitsarbeiten, von Debussy besorgte Ausgaben, Transkriptionen, Instrumentationen sowie unausgeführte Projekte verzeichnet. Alles in allem: ein ebenso nützlich wie notwendiges Buch.

(Februar 1979)

Peter Cahn

Ludwig van Beethoven 1770–1827. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München September bis November 1977. Ausstellung und Katalog: Kurt DORFMÜLLER, Helmut HELL, Robert MÜNSTER. Mit einem Beitrag von Joachim KAISER: *Selbstbewußtsein, Sprache und Belesenheit Beethovens*. Tutzing: Hans Schneider 1977. 178 S., zahlr. Abb. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungs-Kataloge. Band 14.)

Eine Ausstellung zum Jubiläumsjahr 1977, die, dank des vor kurzem erfolgten Erwerbs der großen Beethoven-Sammlung

von Gustav Lörincz de Baranyai, fast ausschließlich aus den reichhaltigen Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek realisiert werden konnte. Der Katalog über die fast 300 Exponate ist vorzüglich redigiert und aufgemacht.

(Oktober 1977)

Schriftleitung

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Band II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1976. 442 S., 12 Abb.

Mit dem Erscheinen des zweiten Bandes von Karl Gustav Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart)* wurde ein Vorhaben zum Abschluß gebracht, das als nunmehr in seiner Gänze vorliegendes Pendant zu Friedrich Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* einen Vergleich keineswegs zu scheuen braucht, in seiner Anlage aber dennoch nicht unproblematisch ist.

Hatte schon der erste Band die Schwierigkeit mit sich gebracht, als eine Aneinanderreihung von Einzelartikeln dem Anspruch einer historischen Darstellung, also einer „Geschichte“, gerecht zu werden, so mußte dies beim zweiten Band um so mehr der Fall sein, als bei dem nunmehr zu behandelnden Stoff durch die schon vor dem Tridentinum längst vollzogene Spaltung der Musik in eine weltliche und geistliche und die damit verbundene wechselseitige Beeinflussung sich für die Kirchenmusik eine wesentlich vielschichtiger und kompliziertere Struktur ergab, als dies bei der im ersten Band besprochenen Zeitspanne der Fall war, in der die Kirchenmusik noch überwiegend alleiniger Träger des Hauptstromes der abendländischen Musikentwicklung war. Dieser Umstand hätte in weit höherem Maße, als dies geschehen ist, eine Konzentration darauf erfordert, Themenkomplexe, die sich über mehrere Jahrhunderte erstrecken (gregorianischer Choral, Kirchenlied, Messe etc.), nicht in einzelne (auf verschiedene Epochen aufgeteilte und miteinander kaum in Ver-

bindung stehende) Spezialbeiträge zu zergliedern, sondern zu geschlossenen Abhandlungen zusammenzufassen, um dem Leser die Möglichkeit zur Verfolgung musikgeschichtlicher Entwicklungslinien zu bieten. Dies hätte sich beispielsweise dadurch realisieren lassen, daß man jeweils einen einzelnen Autor oder ein Autorenteam mit der Abfassung solcher geschlossenen, größere Zeitabschnitte umfassenden Abhandlungen betraut hätte, womit zu vermeiden gewesen wäre, was selbst dem überlegenen Weitblick Karl Gustav Fellerers in seinen vierzehn (!) Beiträgen, die Überschau und Zusammenhalt herzustellen versuchen, nicht gelang: eine Aufsplitterung in eine reine Aufsatzsammlung, die ein zusammenhängendes Lesen nahezu unmöglich macht und eher die Bezeichnung „Handbuch“ (im Sinne des ähnlich angelegten und genauso schwer lesbaren *Handbuches der Musikgeschichte* von Guido Adler) als „Geschichte“ verdient hätte.

Aber nicht nur die Lesbarkeit und die Möglichkeit des Erfassens größerer Zusammenhänge, auch die wissenschaftliche Benutzbarkeit (beider Bände!) erweist sich trotz umfangreicher Personen-, Orts- und Sachregister nicht als optimal: So hätte man sich, da ja die einzelnen Aufsätze verständlicherweise nur eine Komprimierung des Stoffes auf das Wichtigste darstellen können, weiterführende Spezialliteratur jeweils am Schluß derselben gewünscht (wie man dies z. B. in der neuen Musikgeschichte Österreichs gemacht hat), da ja die stets am Ende der insgesamt sechs Großkapitel aufscheinende Literatur zwangsläufig nur eine Auswahl bieten kann und somit (nach mühevoller, langwierigem „Durchforsten“ seitenlanger bibliographischer Angaben) keine Gewähr bietet, gesuchte, ins Detail führende Literatur auch wirklich zu finden. Auch die Anschaulichkeit des Dargestellten hätte durch eine größere Anzahl von Notenbeispielen sehr gewonnen!

Mit diesen Einwänden soll aber keineswegs die imponierende Gesamtleistung Karl Gustav Fellerers und seiner Schar profilierter Mitarbeiter (die im einzelnen aufzuzählen sich der Rezensent zu ersparen erlaubt)

in Frage gestellt werden. Im Gegenteil! Die Vollendung dieses Riesenprojektes kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, schließt sie doch eine echte musikwissenschaftliche „Marktlücke“, indem sie nicht nur das gesamte Gebiet der katholischen Kirchenmusik abdeckt, sondern mit dem Einbezug Außereuropas auch wissenschaftliches Neuland betritt, das dem Forscher ein neues Betätigungsfeld eröffnet.

(März 1980) Josef-Horst Lederer

ROSEMARY HILMAR: *Der Musikverlag Artaria & Comp. Geschichte und Probleme der Druckproduktion. Tutzing: Hans Schneider 1977. 176 S. (m. Abb.) (publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Band 6)*

Der Wiener Musikverlag Artaria & Co. nimmt im Verlagswesen des 18./19. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung ein. Sein weltbekanntes Archivmaterial in der Stadt- und Landesbibliothek Wien bietet eine Fundgrube zur wissenschaftlichen Auswertung an. Die Autorin des vorliegenden Buches versucht, „die ungelösten Fragen der Datierung von Musikdrucken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im Rahmen dieser einzigartigen Sammlung der Erst- und Frühdrucke“ zu untersuchen. Ferner gilt ihr Bemühen den grundsätzlichen Fragen des Notenstichs und der Darstellung der Musikalien als Handelsobjekt.

Bei der Lektüre des Buches lassen schon wenige Stichproben Zweifel an der Verlässlichkeit dieser Arbeit aufkommen. Seite 12 unten wäre z. B. zu ergänzen, daß die ersten von Artaria beschäftigten Notenstecher sehr wohl als Anton Huberty und Zahradniczek bekannt sind. – Widersprüchlich ist (S. 33), daß im Fall von Beethovens op. 1 Artaria 212 Gulden vor auszubezahlen hatte, obwohl im vorhergehenden Absatz „die Stichkosten vom Verfasser getragen“ wurden. – Seite 58 handelt von Mathias Artaria, der nicht Inhaber der Mannheimer Firma war, sondern bereits 1817 in Wien, Seitzerhof, nachzuweisen ist; zur Zeit seiner Vermäh-

lung, am 4. November 1821, wohnte er im eigenen Haus, Erdberg Nr. 398, war also kein „Ausländer“. Seine Konzession erhielt er als Nachfolger der Firma Maisch-Sprenger. – Die auf Seite 103 angeblich bei Weinmann „fehlenden“ Duette von Breunig stehen dort auf Seite 14 („op. 28“ ist unrichtig), und Rigler, Kerzelli und Sterkel auf Seite 143. – Die bisher nicht ausgewiesene „Sonate von Sermen[?]“ (S. 104) trägt die Pl.-Nr. 94; es handelt sich übrigens dabei um die Komponistin Maddalena Sirmen, geb. Lombardini, die Adressatin von Tartinis Brief über das Violinspiel. Die im gleichen Satz genannte „Canzone von K. G. Spazier“ entpuppt sich als 12 Lieder (Pl.-Nr. 85). – Mozarts Kantate „Maurerfreunde“ (S. 105) befremdet einigermaßen. – Auf derselben Seite erweist sich der Name des Komponisten „Portewitz“ wohl als Lesefehler; im Register heißt er indessen richtig: Pasterwitz; die Pl.-Nr. seiner 8 Fugen für Orgel: 277. – Die Liste der Raccolta-Serie (S. 107/108) teilt die Autorin in Unkenntnis des Umstandes mit, daß diese Serie zwei ganz verschiedene Numerierungen aufweist, z. B. bei Mozarts *Zauberflöte*: 1 bis 24 und 94 bis 116. Der bei Sarti Nr. 4 verstümmelt wiedergegebene Titel „*Se quala'un midor*“ lautet richtig: „*Se qualcun mi dirà*“; das bei Haydn Nr. 23 stehende „*Figlio sapete*“ lautet korrekt: „*Signor voi sapete*“ u. v. a. m. – Seite 123: „*Der gesamte Komplex der Werke von J. N. Hummel*“ muß freilich fehlen, da Artaria & Co. sie aus dessen Selbstverlag übernommen hatte. – In der ersten Fußnote auf Seite 137: „*Die Werke mit Nr. 338–448 sind folglich in der Zeit von April bis Oktober 1793 gestochen worden*“ muß nach April selbstverständlich „1791“ ergänzt werden, sonst wären sämtliche Anzeigen in der *Wiener Zeitung* zwischen 4. April 1791 und 23. Oktober 1793 als aus der Luft gegriffen erklärt. – Daß schließlich F. A. Kannes *Schlacht von Waterloo* (S. 141), angekündigt in der *Wiener Zeitung* am 20. September 1815, schon als im „*Juli 1814*“ gedruckt nachgewiesen wird, hätte die Autorin eigentlich stutzig machen und die Angaben in Artarias „*Zensurbuch*“ als überprüfenswert erkennen lassen sollen.

Das eingangs erwähnte Archivmaterial zu veröffentlichen, ist gewiß verlockend; nur müßte dies mit Kenntnis der bereits bestehenden einschlägigen Arbeiten z. B. von Botstiber, Gugitz, Pohl, Weinmann u. a. geschehen, sonst wird der Leser in die Irre geführt.

(März 1978)

Franz Giegling

PETER GRADENWITZ: Musik zwischen Orient und Okzident. Wilhelmshaven – Hamburg: Heinrichhofen's Verlag 1977. 432 S., 48 Bildtaf., 16 Abb.

Der vom Strom entwicklungsgeschichtlicher Aktualität erfaßte Fragenkomplex der Musikbeziehungen zwischen der westlich-„abendländischen“ und fremden Kulturen scheint ein spezielles Publikationsthema der West-Ost-Kontakte geradezu herauszufordern. Den hochgespannten Erwartungen eines zusehends größer werdenden (und wohl nicht allein auf traditionsorientierte Leserschichten beschränkten) Interessentenkreises stellen sich allerdings vielfältige fachwissenschaftliche Probleme entgegen: Teilergebnisse früherer Recherchen müssen gesichtet und überprüft, weitere Forschungen auf dem oft nur sehr mühsam zugänglichen Terrain unternommen werden, soll der derzeitig erreichbare Kenntnisstand in dokumentarisch verbürgter und überschaubarer Form dargelegt werden können. Daß dieser Kenntnisstand dann zur Grundlage einer bewußt einseitigen Perspektive des musikgeschichtlichen Gesamtzusammenhangs erhoben wird, wie es Gradenwitz im Vorwort seines Buches selbst ankündigt, ist angesichts der erwarteten Blickrichtung nicht nur legitim, sondern im Interesse tieferen Verstehens der aus den kulturellen Wechselbeziehungen hervorgegangenen Phänomene unverzichtbar. Der weit über sein engeres Fachgebiet hinaus kulturhistorisch bewanderte Verfasser – die angefügte Bibliographie zeugt von einer erstaunlichen Breite und Tiefe des durchmessenen Forschungsraums – versteht es ausgezeichnet, dem Leser die unterschiedlichen Sinngehalte geläufiger Begriffe wie Schöpfertum, Kunst

oder Tradition (ja selbst „Musik“) nahezu bringen, wie sie aus den jeweils eigenen geistigen und sozialen Bedingungen von Orient und Okzident sich entwickelten. Die damit wiederum in engem Zusammenhang stehenden unterschiedlichen Ergebnisse der West-Ost-Begegnungen differenziert Gradenwitz sorgfältig (auch im Spiegel „fortschreitenden“ Bewußtseins westlicher Musikkultur) nach (künstlerisch-ästhetisch unsicherer) Nachahmung, (verfremdender) Veränderung, (religiös-weltlichem) Funktionswechsel und schließlich bewußt einfühlendem Bemühen der gleichsam an einem Entwicklungsdynamischen Scheitelpunkt angelangten Exponenten westlicher Avantgarde um die geistigen Grundlagen „statischer“ Orientkulturen, deren „konservativer“ Charakter seinerseits einer Öffnung gegenüber fremder, d. h. in diesem Fall westlicher Kultur ungleich größere Widerstände entgegengesetzt. Verschiedentlich tun sich auch Zusammenhänge mit der eigenen okzidentalen Musikgeschichte auf, wenn etwa Zahlensymbolik, parametrale Dispositionen, kosmische Spekulationen oder ethische und moralische Grundbedingungen als westöstliche Modifikationen eines übergreifenden geistigen Bezugssystems erscheinen und visionär auf eine mögliche globale Musikkultur vorausweisen. Dem grenzenüberwindenden Optimismus, der auch in Yehudi Menuhins sympathischem Nachwort durchscheint, wird man allerdings mit einiger Skepsis begegnen müssen, wenn er sich vorwiegend auf jene willensgesteuerten experimentell-mystischen Verschlingungen gründet, aus denen gewisse zeitgenössische Kompositionen hervorgehen.

Anschaulich und mit farbkräftigen Zitatebelegen schildert der Verfasser charakteristische Szenarien westlicher Musikkultur, leuchtet dabei besonders die Rolle der bekannten Chinoiserien und Türkismen nach allen Seiten aus und spricht auch das Problem der noch in manches Dunkel gehüllten Zigeunermusik an. Knapp, aber in konzentrierter Aussage würdigt er die Bedeutung Bartóks für die auf schöpferische Synthese zielende Adaption östlicher Elemente in neuerer westlicher Musik, eingehender noch

richtet er den Blick auf die Strahlkraft „exotischer“ Musik – der Begriff selbst wird entwicklungsgeschichtlich genau analysiert – im Œuvre Debussys. Wie groß die Darstellungsbreite von Gradenwitz' exemplarisch zu nennendem Werk ist, kommt etwa darin zum Ausdruck, daß der mehr fachwissenschaftlich orientierte Leser auf die weiterhin ihrer Klärung harrende Streitfrage über die Beziehungen der Troubadourkunst zu nahöstlicher Lyrik hingewiesen, dem allgemein musikkundlich interessierten Leser aber mit dem Bericht über die „romantisch“-abenteuerliche Klavierreise des französischen Komponisten Félicien David durch die Wüste eine geradezu spannende Lektüre geboten wird.

Das Buch hat schließlich auch einen nicht zu unterschätzenden pädagogischen Wert in einer Zeit, da der Prozeß einer erweiterten, andere Kontinente mit einbeziehenden musikkulturellen Bewußtseinsbildung auch die Schule erreicht hat. Nicht nur dem mit den gesteigerten Aufgaben der Lehrerausbildung befaßten Hochschuldozenten wird es gute Dienste leisten, auch die Arbeit des Schulmusikerziehers selbst kann es unmittelbar bereichern, und in der Hand des gymnasialen Oberstufenschülers bzw. Kollegiaten vermag es bei der Gestaltung einschlägiger Unterrichtsbeiträge wertvolle Anregungen zu bieten.

(November 1977) Günter Weiß-Aigner

Musica Slavica – Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. Hrsg. von Elmar ARRO. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Musikologisches Institut der Universität Warszawa. Wiesbaden: Steiner Verlag 1977. 446 S.

Es gibt Dinge, die unwahrscheinlich anmuten, so, daß diese Publikation zur Musik der slawischen Völker bzw. zur Musik in Osteuropa (was nicht dasselbe ist) als gemeinsame Edition musikwissenschaftlicher Institutionen in Warschau und Mainz erscheinen konnte, mit Beiträgen von Forschern aus Ost und West herausgegeben von

Elmar Arro, der seinerzeit die Schriftenreihe *Musik des Ostens* gründete.

Unter dem Stichwort *Quellen und Denkmäler* referieren Jurij Keldyš, Moskau, *Über die Erforschung der altrussischen Musik in der UdSSR*, Jan Racek, Brünn, *Zur Geschichte und Editionspraxis der „Musica Antiqua Bohemica“*, Mirosław Perz, Warschau, *Über die Publikationen älterer Musik in Polen*, Theophil Antonicek, Wien, über *Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und die slawische Musik* und Dimitrije Stefanović, Belgrad, über *Unbekannte russische Musikmanuskripte in Cardiff*.

Unter *Musikethnologie* sind Beiträge von Elmar Arro über *Die altrussische Glockenmusik*, von Dieter Lehmann, Leipzig, über *Die ältesten russischen Volksliedersammlungen des 18. Jahrhunderts*, von Anisja Šrejer-Tkačenko, Kiew, *Zur Entwicklungsgeschichte der volkshaften Musikkultur in der Ukraine*, von Aristide Wirsta, Paris, *Über einige fundamentale Gemeinsamkeiten zwischen abendländischer Tonkunst und ukrainischer Musik* (wieso eigentlich gehört die ukrainische Musik nicht zur abendländischen?) und von Jan Raupp, Bautzen, *Aus der Geschichte der sorbischen Musik* zusammengefaßt.

Die Abteilung *Biographistik* umfaßt Beiträge von Stoyan Djoudjeff (Stojan Djudjev), Sofia, über *Johannes Kukuzeles und die mittelalterliche bulgarische Musik* (über ein „heißes Eisen“ also, wenn man bedenkt, wie dieser Komponist, einer der bedeutendsten der für Osteuropa so wichtigen byzantinischen Musik, von den Griechen als Grieche und von den Bulgaren als Bulgare in Anspruch genommen wird), von Andrija Jakovlević, Columbus/Ohio, über *„Ioannes Harisanites domestikos Serbias“*, von Göran Kåring, Uppsala, über *Die baltischen Choräle Gustav von Mengdens*, von Camillo Schoenbaum, Kopenhagen, über *Das Problem der Böhmisches Musikeremigration* und von Bohumir Štědroň, Brünn, über *Slawische Motive im Werk Leoš Janáček*s.

Es folgt ein Kapitel *Renaissance und Barock*: über *Opekalov, einen Sangesmeister des 16. Jahrhunderts in Nowgorod*, referiert Nikolaj Uspenskij, Leningrad, *Über die Un-*

tersuchungen zur Musikkultur der polnischen Renaissance im 16. Jahrhundert Elzbieta Gluszczy-Zwolińska, Warschau. Zygmunt M. Szwejkowski, Krakau, gibt eine kurze Charakteristik der polnischen Musik in der Barockzeit, Jaroslav Bužga, Prag, schreibt über *Musiker und musikalische Institutionen im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern*, und Nina Gerasimova-Persidskaja, Kiew, *Zur Entwicklungsgeschichte des Partes-Konzerts in der Ukraine*.

Der Osteuropäischen Mehrstimmigkeit ist das abschließende Kapitel gewidmet, mit Beiträgen von Kurt von Fischer, Zürich, über *Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slawischen Ländern*, von Wladimir Protopopow (Vladimir Protopopov), Moskau, über *Probleme der frühen russischen mehrstimmigen Komposition*, von Myroslaw Antonowycz, Utrecht, über *Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle*, von Washa Gwacharija, Tiflis, über *Die Mehrstimmigkeit in der alten grusinischen (georgischen) Musik* (kann man diese eigentlich noch unter „Osteuropa“ subsumieren?) und von Robert Atajan, Erewan, über *Elemente der Mehrstimmigkeit in der armenischen Volksmusik* (hier wäre die gleiche Frage zu stellen). Ein Schlußwort von Viorel Cosma, Bukarest, gilt dem 300. Geburtstag des rumänischen Musikers und Theoretikers Dimitrie Cantemir.

Ein enzyklopädisches, nahezu utopisches Unterfangen, solche divergenten Themen in einer Monographie unterzubringen – doch nicht ohne Sinn, wenn man bedenkt, wie der Vielfalt der Nationalkulturen, die sich in Osteuropa oftmals im Verhältnis der Eifersucht und gegenseitigen Abschließung gegenüberstehen, in der Musik doch (jedenfalls für mitteleuropäische Ohren) konvergente Strukturen gegenüberstehen, nicht zuletzt dank der nicht zu unterschätzenden, bislang aber kaum in Betracht gezogenen Traditionen der byzantinisch-orthodoxen Kirchenmusik. Es wäre darum sicherlich von Nutzen gewesen, neuere griechische Arbeiten zu deren Erforschung (Simon Karas, Dimitri Terzakis) ebenfalls einzubeziehen: hier wäre die Urzelle dessen, was

Osteuropa musikalisch bewegt hat, wogegen es bei den verschiedenen ostmitteleuropäischen (d. h. römisch-katholischen) Musikkulturen oftmals fraglich erscheint, ob eine Bezeichnung „slawische Musik“ wirklich einen unterscheidenden Sinn hat.

(Juni 1978)

Detlef Gojowy

DRAGOTIN CVETKO: Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejše slovenske glasbe (Die Rolle G. Kreks in der Entwicklung der neueren slowenischen Musik). Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1977. 173 S. (Slowenische Akademie der Wissenschaften, Historisch-soziologische Klasse. Werke Nr. 20.)

Gojmir Krek (1875–1942), Jurist und Musiker, Sohn des slowenischen Literaturhistorikers und Grazer Slawisten Gregor Krek, spielte in der Geschichte slowenischer Kunstmusik am Anfang des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle, nicht so sehr als Komponist, sondern durch sein musikalisches Schrifftum und seine Kritiken. Diese seine Tätigkeit und Bedeutung von allen Seiten zu beleuchten hat sich Dragotin Cvetko in vorliegendem Buch zur Aufgabe gemacht.

Nach einem kurzen Vorwort gibt er im 1. Kapitel ein Bild von der musikalischen Situation in Slowenien am Ende des 19. Jahrhunderts. Ljubljana, die Hauptstadt Sloweniens, war damals eine kleine Provinzstadt innerhalb der österreichischen Monarchie. Das Musikleben verlief zweigleisig: einerseits im deutschen Landestheater und in der deutschen Philharmonischen Gesellschaft, andererseits im slowenischen Landestheater und im slowenischen Musikverein „*Glasbena matica*“. Die Slowenen hatten schon damals ein solches Niveau bei der Aufführung und Wiedergabe von Werken erreicht, daß auch im Bereich des Schöpferischen eine schnellere Entwicklung zu erwarten war, zumal man sich bemühte, im Musikleben die Leistungen der deutschen Mitbürger zu erreichen bzw. sie zu übertreffen. Hatten sich schon Mitte des 19. Jahrhunderts in den Werken slowenischer Komponi-

sten romantische Elemente gezeigt, so wandte sich die jüngere Generation mit ihren musikalischen Arbeiten in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts moderneren Richtungen zu. Für das Wirken von Krek ergab sich somit ein günstiger Zeitpunkt. Weil er größtenteils außerhalb Sloweniens lebte und über das Musikleben in Europa gut informiert war, fühlte er sich vor anderen berufen, seinem Lande zu einer Entwicklung zu verhelfen, die dem europäischen Niveau entsprechen sollte.

Krek hat auch als Jurist Bedeutendes für die slowenische Kultur geleistet, doch Dragotin Cvetko ließ in seiner Abhandlung alles außer acht, was nicht unbedingt zu seinem Thema gehörte. So verzichtet er auch auf eine ausführliche Biographie Kregs (weil im slowenischen Biographischen Lexikon schon behandelt) und beginnt das 2. Kapitel – über dessen Wirken zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg – mit einem kurzen Überblick über seine musikalische Ausbildung und seine künstlerische Tätigkeit bis 1900. In diesem Jahre siedelte Krek für kürzere Zeit nach Ljubljana über. Schon bald faßte er den Plan, eine neue periodische Musikpublikation ins Leben zu rufen, weil gerade damals die Musikzeitschrift *Glasbena Zora* (nach nur zwei Jahrgängen) ihr Erscheinen einstellte und die kirchenmusikalische Zeitung *Cerkveni glasbenik* eine zu spezielle Richtung vertrat. Mit einer eigenen Zeitschrift glaubte Krek das slowenische Musikschaffen wesentlich beeinflussen zu können. So wurden die *Novi akordi* geboren, in denen Krek seine Ansichten und Kunstanschauungen darlegen konnte und die mit ihren 13 Jahrgängen eine ganze Epoche kennzeichnen. Die *Novi akordi* stehen darum im Mittelpunkt der Ausführungen von Cvetko. Die ihm zur Verfügung stehende Dokumentation auswertend, erläutert er zunächst Möglichkeiten und Grenzen, mit denen Krek zu rechnen hatte, als er das musikalische Schaffen zu erweitern trachtete. Wie ihm dies gelang und wie er eine Fachpublizistik entwickelte, wobei er sich auch entsprechende Mitarbeiter heranzog, das legt Cvetko in seinen weiteren Ausführungen dar. Es werden die

Wege, auf welchen *Novi akordi* zu einem Beiheft gelangten, beschrieben, dann berichtet Cvetko ausführlich über den Inhalt der Beiträge, wobei er versucht, die grundlegenden Gedanken des Redakteurs aus seinen kritischen Artikeln und Berichten herauszuarbeiten. Er vergleicht die endgültige Gestalt der Zeitschrift mit dem ursprünglichen Konzept von Krek und stellt ihre Bedeutung für die Entwicklung des Musiklebens in Slowenien, ihre erzieherische Rolle und ihre anfänglich bahnbrechende und orientierende Funktion heraus. Später nämlich konnte Krek die Stilrichtung der jüngeren Generation nicht mehr gutheißen und sich nicht mehr mit ihr identifizieren. Cvetko berichtet auch ausführlich über den Anteil einzelner slowenischer Komponisten an *Novi akordi* bzw. über ihre Einstellung dieser Zeitschrift gegenüber. Er betont, daß die *Novi akordi* damals auch die Programmpolitik beeinflussten, so daß sich die Konzertprogramme nach und nach denjenigen der europäischen Musikzentren annäherten, wobei jedoch Werke slawischer Autoren größere Berücksichtigung fanden.

Novi akordi erschienen bis 1914. Nach dem Kriege siedelte Krek für immer von Wien nach Ljubljana über, das jetzt zur Hauptstadt der slowenischen Provinz im jungen jugoslawischen Staat wurde. Im 3. Kapitel berichtet Cvetko, wie sich in diesem letzten Lebensabschnitt Kregs (von 1918 bis zu seinem Tode 1942) seine Kontakte mit dem slowenischen Musikleben entwickelt haben. Die Bemühungen um die Wiederbelebung von *Novi akordi* schlugen fehl, eine neue Zeitschrift *Nova muzika* wurde ohne Krek geplant und schließlich auch herausgegeben. Mit dem Konzept dieser neuen Zeitschrift konnte Krek nicht einverstanden sein, weil die dort vertretenen Kunstprinzipien nicht seinen Vorstellungen entsprachen.

Im 4. Kapitel faßt Cvetko seine Ergebnisse zusammen und beschließt das Buch mit einer englischen und einer deutschen Zusammenfassung sowie mit den üblichen Registern.

Die Abhandlung mag hie und da in der Auslegung und Interpretation etwas weni-

ger einleuchten, insgesamt aber zeichnet Cvetko hier sowohl in den großen Umrissen als auch im Detail ein überzeugendes und buntes Bild aus der slowenischen Musikvergangenheit, wobei er sich stets darum bemüht, den europäischen Rahmen nicht außer acht zu lassen.

(Mai 1978)

Zmaga Kumer

TOMISLAV VOLEK – STANISLAV JAREŠ – JAN KOUBA: Dějiny české hudby v obrazech (Geschichte der tschechischen Musik in Bildern). Praha: Editio Supraphon 1977. 461 S., 371 Abb.

In dem Maße wie die Musikwissenschaft davon abrückt, primär oder gar ausschließlich stilgeschichtliche Studien zu betreiben und lediglich Werke der Kunst als würdigen Gegenstand von Forschung gelten zu lassen, ist dieser komplexe Wissenschaftszweig genötigt, über Kunstwerke, bibliographische und biographische Materialien hinaus weitere Quellen zu erschließen. Fragt man beispielsweise nach organologischen, sozialen und funktionalen Aspekten, nach Darbietungsweisen und Milieu der Verwirklichung von Musik, dann kommt man nicht umhin, ebenso umfangreich und systematisch auch Bildquellen aufzuarbeiten. Dies wird seit wenigen Jahren in etlichen Ländern angestrebt. Dabei ist es unerheblich, ob das erschlossene Material in allgemein orientierenden „Musikgeschichten in Bildern“ oder – regional begrenzt – in Anthologien von Ländern, Landschaften oder Einzelorten zugänglich gemacht wird. Bereits vorliegende Bildbände etwa aus Polen, Ungarn, Rumänien, Schleswig-Holstein oder Zürich zeigen, daß diese vieles Auswertbare zu bieten vermögen, was im Vergleich betrachtet weit über das im Rahmen von Regionalforschung zunächst Gemeinte hinausführen kann. So ist auch dieser stattliche, an Bildquellen sehr reiche Band zu lesen. Primär ist dieser zwar von den Herausgebern als ein imponierender Spiegel der tschechischen Musikgeschichte, als „Repräsentation einer tausendjährigen nationalen Musikkultur“

angelegt; über diesen Blickwinkel hinaus zeigen die 371 Bilder aber auch eine beachtenswerte Fülle von Sinnbildern und Abbildern, die gesamteuropäisch von Interesse sind. Auf das Übernationale wird der Benutzer des Buches ohnehin ständig verwiesen, ob er nun Illuminationen aus Klöstern des Mittelalters anschaut, Allegorien der Musik des 16. Jahrhunderts, Bilder vom Hofe Kaiser Rudolfs II., Engelskonzerte des 17. Jahrhunderts, „concerts champêtres“ des 18. oder Tanzszenen des 19. Jahrhunderts. So gesehen ist die Frage zu stellen, ob der Titel „tschechische Musik“ vollends zutreffend ist, oder ob es angesichts der ‚Gemen-gelage‘ nicht sachgerechter gewesen wäre, Bilder aus der „Musikgeschichte in den böhmischen Ländern“ (siehe S. 33, rechte Spalte) oder der „Musikgeschichte in der Tschechoslowakei“ anzubieten. Der „zusammenfassende Querschnitt“ reicht vom 9. Jahrhundert bis gegen 1900. Manches wird hier erstmals für Musikologen mitgeteilt. Faksimiles von Musiknotaten sind ebenso dazu ausgewählt worden wie Stiche von Musizierstätten, Musikerporträts oder Darstellungen von Szenen aus dem Musikleben. Selbstverständlich weist diese Auswahl Dokumentationslücken auf, da wohl in keinem Lande Europas ausschließlich aus der gegebenen begrenzten Quellenlage heraus ein alle Facetten belegendes Gesamtbild dargeboten werden kann. Zu ungleich waren in früheren Jahrhunderten die Chancen verteilt, daß gemalt, gezeichnet, modelliert oder gestochen Musikalisches bildnerisch dargestellt werden konnte. Ein besonderes Augenmerk verdienen diejenigen Bildgruppen, welche spezifische Ausschnitte aus dem tschechischen Musikleben bieten. Diese hängen insbesondere mit dem Hussitismus, den Literatenbruderschaften, der Musikantenpraxis und mit Erscheinungen des Nationalismus im 19. Jahrhundert zusammen. Anderes Bildmaterial begegnet hingegen auch in den Nachbarländern in ähnlichen, auf gemeinsame Topoi zurückweisenden Figuren. Besonders verwiesen sei z. B. auf die Abbildungen Nr. 88 oder Nr. 147–149. Man hätte sich bei der Abb. 177 einen Hinweis gewünscht, ob der die Laute

spielende Mann als allegorische Versinnbildlichung eines Monatsbildes („Aprilis“) zu interpretieren ist, weiter ob Abb. 176 tatsächlich ein „*Collegium musicum*“ meint, oder wie auf Abb. 290 die Tanzgestik der vor den Spielleuten befindlichen Bauern zu lesen sei. Die knapp bemessene Einleitung hätte gezielter dazu genutzt werden können, Informationen zu vermitteln, die das Verständnis der Bilder ermöglichen oder vertiefen könnten. Beispielsweise dürften die Details aus dem Wirken von Wilhelm August Ambros (S. 62) nur schwerlich ikonographisch verwendbar sein. Ungeachtet dieser Einwände ist der vorliegende Bildband mit seinen mehrsprachig abgefaßten Texten als eine würdige, umgreifend orientierende Dokumentation aus den böhmischen Ländern dankbar zu begrüßen. Dieser hat das Format eines Denkmalbandes, an dem künftig die ikonographische und ikonologische Forschung nicht wird vorbeisehen können.
(Mai 1978) Walter Salmen

FRITS NOSKE: The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Den Haag: Martinus Nijhoff 1977. VIII, 418 S.

„*Così è se vi pare*“ – mit diesem Pirandello-Titel beschließt Frits Noske, sich in sympathischer Weise bescheidend, sein schönes Kapitel über *Così fan tutte*. In diesem, dem Rezensenten nicht weniger als dem Autor gemäßen Sinne seien hier einige sowohl anerkennende als auch kritisierende Worte über dieses Buch gesagt, in dem teils ältere, schon in Zeitschriften erschienene Studien vereinigt, teils neuere erstmalig vorgelegt werden. Anerkennung und Bewunderung gelten dem musikalischen Spürsinn und der enormen Partituren-Kenntnis Noskes. Er kennt seinen Mozart und seinen Verdi, und er geht den musikalischen Fakten liebevoll nach. Zugleich interessiert ihn besonders die Semiotik; er widmet ihr, im Bezug auf das musikalische Drama, einen längeren Exkurs im Anhang des Buches (S. 309–321). Und dieser Hang, die Musik vornehmlich als

signum zu lesen, läßt ihn m.E. nicht selten über das Ziel hinausschießen, der „Über-Interpretation“ anheimfallen.

Noske hat sich, scheint mir, nicht immer gehörig vor Augen gehalten, daß Mozart seine italienischen Opern mit einem motivischen „Material“ komponiert, das so vieldeutig schillernd ist wie eben ein Material zu sein pflegt, das eine Tradition langer Jahrzehnte besitzt. Die italienische Oper, die buffa kaum weniger als die seria, ist um 1780/90 in einem Spätstadium angelangt, in dem vieles derart formelhaft geworden ist, daß man um so mehr bewundern muß, daß Mozart mit diesem Material unverwechselbare Stücke zu komponieren vermocht hat. Dies einerseits. Andererseits benutzt auch Mozart die Formeln der italienischen Oper weitgehend so wie ein Paisiello oder ein Cimarosa: als neutrale Mittel der Konstruktion, ohne besondere „Bedeutung“.

Viele besonders vom Rhythmus geprägte Wendungen (vgl. z. B. S. 4 oben) sind ganz einfach Modelle, die den Verscharakteren gerecht werden. Ihr Wiederauftauchen an anderen Stellen gründet in der Verwendung gleicher oder ähnlicher Versmetren. Wenn auch Noske solche rhythmischen Motive von denen abgrenzt, mit denen er sich eigentlich befaßt, so interpretiert er ihre Wiederkehr dennoch, ohne Hinweis auf die textlich-rhythmische Grundlage, als „*musical interrelation*“ (ebenda).

Wahrhaft „signifikante“ Wiederholungen sind für Noske solche, die sich – so der Autor (S. 4) – rational durch ihren Text oder durch dramatische Implikationen erklären ließen. So z. B. in Bsp. 3 auf S. 7: das in den *Nozze di Figaro* mehrfach auftretende Motiv – ich halte es für eines von den besagten „neutralen“ Motiven – beziehe sich in Mozarts Komposition auf „*woman's virtue*“ (es fällt natürlich nicht schwer, in der Oper, die nicht zuletzt mit „*woman's virtue*“ befaßt ist, textliche „Belege“ zu finden). Ein Motiv wie das auf Seite 70/71 herangezogene ist laut Noske „*the tradimento formula*“ des *Don Giovanni*. Auch hier scheint mir ein formelhaftes Motiv – eine gängige Kadenzformel – interpretatorisch überanstrengt zu werden.

Nun ist in der Tat in den einzelnen Opern Mozarts eine Häufung von einander ähnlichen Motiven zu beobachten. (Diese Art Wiederholung steht neben dem Wandern einiger Motive von Oper zu Oper: vgl. hierzu, außer A. Heuß in *ZfMw* 13 und A. A. Abert in *Analecta musicologica* 18, auch den Autor, in Bsp. 7 auf S. 101 – die Exempla 5, 6 und 8, in denen er gleichfalls *Così fan tutte* auf *Don Giovanni* rückbezieht, erscheinen mir weniger glaubhaft.) Die Häufung in ein und derselben Oper mag dazu verleiten, hierin eine tiefere „Bedeutung“ zu sehen als dem Faktum m.E. zukommt. Ich glaube, daß Mozarts Phantasie während des Kompositions-Vorgangs von bestimmten musikalischen Gestalten fasziniert war und er die daraus resultierenden Übereinstimmungen dann absichtlich so stehen ließ, weil sie geeignet waren, der betreffenden Oper einen bestimmten „Ton“ zu verleihen. Dies gilt im kleinen, in der einzelnen Szene: für ein Achtermotiv in der Introduction des *Don Giovanni* (vgl. Noske, S. 51). Der Autor wertet die Wiederholung bzw. den Anklang als bedeutungsvoll; mir scheint hingegen Mozarts Streben nach musikalischer Rundung der Szene durch ein Motiv, das ihm noch von den Vortakten her „in der Feder stak“, die glaubhaftere Erklärung zu sein. Und es gilt im großen, in der gesamten Oper: z. B. für die genannten Kadenzformeln aus *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Mozart hat sich wohl kaum so viel dabei gedacht wie Noske – sonst müßten wir in ihm einen Wegbereiter der Wagnerschen Leitmotiv-Technik sehen. (Der Ausdruck stellt sich bei Noske, unvermeidlicherweise, in der Analyse des *Don Giovanni*, S. 68, ein.)

Es ließen sich leicht diverse m.E. besonders offenkundige Fälle von Überinterpretation den genannten hinzufügen. Statt dessen scheint es mir angemessener, den Blick auf besondere Vorzüge der Mozart-Interpretation zu lenken. Um zunächst beim Thema „Wiederholungen“ zu bleiben: diejenigen aus Ferrandos Partie (S. 112/13) sind überzeugend, und überzeugend auch Noskes Interpretation von Ferrandos Charakter. Überhaupt werden die Charaktere

von Mozarts Opern hier mit Prägnanz, Einfühlung und teilweise neuen Gesichtspunkten umrissen. Don Ottavio kommt vielleicht etwas zu schlecht weg: Mozart hat doch auch viel Edles diesem auf gesellschaftliche Konvention und das „Normale“ eingeschworenen Charakter eingepflanzt (vgl. besonders Ottavios Auftritt im Sextett des II. Aktes – allein schon die in der Faktur so schlichten wie in der Wirkung überwältigenden beiden instrumentalen Einleitungstakte!).

Der Raum reicht nicht für eine gleichlange Besprechung der Aufsätze zu Opern Verdis. Sie weisen dieselben Vorzüge und dieselben Nachteile auf wie diejenigen zu Opern Mozarts. Um nur ein Beispiel zu nennen: gut und treffend die Beobachtung zum Einsatz des Englischhorn in *Otello* (vgl. S. 140/41) – der Überinterpretation anheimgefallen m.E. die folgenden Beispiele 5 und 6.

Mag man mit dem von Noske Dargelegten auch nicht immer einverstanden sein, es bleibt ein beeindruckendes und lehrreiches Buch. Der Verlag hat es hervorragend ausgestattet.

(April 1980)

Friedrich Lippmann

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

Der Untertitel von Konolds Kieler Dissertation unterstellt, daß weltliche Kantaten, und damit sind hier alle nicht liturgisch ausgerichteten gemeint, grundsätzlich funktionale Bedeutung haben. In Anlehnung an die Soziologie der Frankfurter Schule wird der Begriff des Funktionalen sehr weit gefaßt, so daß die traditionelle Polarität autonom-funktional fast hinfällig wird. Der Begriff der Funktion erfährt eine weitere Präzisierung durch die Typologie, die Konold entwirft, und diese wiederum bestimmt die zeitliche Eingrenzung mit. So wird die Zeit vor 1914 im Hinblick auf politisch ausgerichtete Kompositionen mit einbezogen. – Konold gibt einen Abriß der weltlichen

Kantate seit dem 17. Jahrhundert, wobei er lexikalische Auskünfte wie auch Werke selbst, literarisch und musikalisch, unter sozialem und funktionalem Aspekt beleuchtet. Konold hat für seine Arbeit eine Fragebogenaktion bei Komponisten durchgeführt mit dem Ziel, über die funktionale Absicht der Komponisten etwas zu erfahren: „*Gemeinschaftsmusik definiert sich . . . also weniger an nachprüfbaren, analytisch festzumachenden Klanggestalten als an der Funktionalisierung ihrer Gegenstände*“ (S. 84). Bei der Schul- und Jugendkantate kommt Konold zu dem Ergebnis, daß die musikpädagogische Musik wenig auf die pädagogischen Absichten eingeht, da es ihr dazu an der erforderlichen Methode fehlt. Jugendbewegungskantaten knüpfen nur an Ausschnitte der barocken geistlichen Kantaten-Wirklichkeit an, nicht an die weltlichen. Etwas den barocken Kantaten Vergleichbares an Funktion und Wirkung ist ihnen nicht gegeben. Weder stehen diese Kantaten in einer Tradition, noch sind sie neu im Sinne des geschichtlichen Standorts. In der Typologie unterscheidet Konold funktionale Gesichtspunkte in institutioneller Hinsicht (Schul-, Jugend-, Fest- und Feierkantaten) und Kantaten, die textlich-inhaltlich wirksam werden, d. h. zwar zunächst unpolitisch sind, aber durch die Textwahl politisch wirksam werden. Hier hätten musikalische Kriterien unbedingt in stärkerem Maße herangezogen werden müssen, um diese These auch musikalisch zu stützen.

Die Analysen von Pfitzners *Von deutscher Seele*, Weberns erster Kantate und Hindemiths *Die Serenaden* sind musikalisch wenig ergiebig. Auch bei den Schulkantaten und anderen geht Konold vielfach in erster Linie vom Text aus, wenn er auch bei Friedrich Zipp und Otto Jochum (Schulkantaten) die Gemeinplätze sprachlich und musikalisch zu benennen weiß. Indessen wäre es ein Gewinn gewesen, das musikalische Idiom der Nationalsozialisten (Erich Lauer: *Hoch steht der eine Tag*) und des sozialistischen Realismus (Leo Spiess: *Der rote Platz*) jeweils zu benennen. In den Kinderkantaten zeigt sich vielfach das Reihungsprinzip, Nummern ohne musikalischen Zusammen-

hang sind aneinandergesetzt. Und was früher die Jugendkantate war, erkennt der Verfasser in der „*Schlagerkantate*“ (S. 134) wieder. Beide verhalten sich angepaßt, sind markt- und modekonform. Konold erweist sich immer wieder als sehr belesen in der Literatur der jeweiligen Ideologien und kann so seine Darstellungen sinnvoll vorbereiten bzw. abrunden. Doch bleibt eine Aussage wie die zu Ernst H. Seyffardts *Aus Deutschlands großer Zeit zu unbestimmt – „in der Satztechnik orientiert er sich an Richard Wagner“* –, um die Musik zu charakterisieren. Gelegentlich gerät er auch in den Zwang des Systems. Warum muß der Beifall des Publikums und die Zweckgebundenheit einer Komposition generell die kompositorische Qualität mindern, wie im Falle von Theodore Antonious zur Olympiade 1972 geschriebenem Stück *Nenikikamen*. Hier sind offensichtlich aus dem Zusammenhang gelöste Zitate mißverstanden. Kurt Weills *Der neue Orpheus* wird in textlicher Hinsicht genau, in musikalischer nur allgemein, generell aber positiv beurteilt.

Es versteht sich von selbst, daß Konold zu jeder Gruppe nur wenige repräsentative Kantaten vorstellen konnte. Seine Nachforschungen sind mit einer Bibliographie von 1541 Kantaten am Ende des Buches hinreichend dokumentiert, und im laufenden Text wird immer wieder auch auf nicht untersuchte Kantaten der Bibliographie verwiesen. Man wird diese Arbeit häufig benutzen, und sie hat das Verdienst, in einem großen Überblick und der Typologie dieses Gebiet erstmals angegangen zu haben. Das stellt, wie der Verfasser eingangs sagt, auch ein Stück Vergangenheitsbewältigung dar. Zwei sinnentstellende Fehler, im Schreibmaschinensatz schwer zu korrigieren, seien angemerkt: S. 53, Z. 4: „*verändern sich nicht nur . . .*“ statt „*. . . verändern sich nur*“; S. 97, Z. 29: „*Chorkantaten geistlicher Provenienz . . .*“ statt: „*Chorkantaten geistiger Provenienz*“.

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Hrsg. von Wolfgang SANDNER. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 210 S., mit 21 Fotos und Registern.

Die Rezeption der Rockmusik durch die Musikwissenschaft hat – im Gegensatz zu der des Jazz – sehr früh stattgefunden und immer Schritt gehalten. Dennoch ist es wichtig, auf diese Veröffentlichung besonders hinzuweisen, da sie mit bisher nicht erreichter Kompetenz und Vollständigkeit (weit über die zunächst fast ausschließlich berücksichtigten soziologischen und pädagogischen Ansatzpunkte hinaus) diesen Problembereich als Erfahrungsbereich in den Griff bekommt.

Die drei Beiträge des Herausgebers zeichnen sich durchwegs durch zwei Eigenschaften aus: Sie sind sehr informativ und sie haben einen subjektiv (von der Sache her) verengenden Blickwinkel. Man erfährt viel über die Geschichte, obgleich die heutige Rockmusik nicht ganz so einfach auf den Rock'n Roll zurückzuführen ist, den Sound (als „beherrschenden Fetisch“), den Show-Charakter dieser Musik (der freilich als integriertes Kunstmittel zu betrachten wäre). Hinsichtlich der Terminologie sind nicht alle Unklarheiten aufgezeigt; der Begriff Popmusik, der ja viel älter ist als derjenige der Pop-Art, ist nicht nur im Sprachgebrauch, sondern de facto ambivalent. Daß hier auch Geschmacksfragen hineinspielen, ist klar; so mag man darüber rechten, die Simplizität eines Fats Domino als künstlerische Ausdrucksform zu goutieren, Frank Sinatra aber als Kitsch abzutun.

Die drei Beiträge von Tibor Kneif könnte man als Kernstück der Publikation bezeichnen. *Rockmusik und Subkultur* nimmt sehr eindrucksvoll Bezug auf Voraussetzungen, Wechselwirkungen und Umkreis, widerspricht der Annahme einer möglichen politischen Linksbindung (infolge allgemeiner politischer Ungeschultheit) und weist auf den Umstand hin – der die Situation allerdings nicht erhellt –, daß jede an die Öffentlichkeit getretene Band nicht mehr der Subkultur angehört, vielmehr Produkt der kapitalistischen Gesellschaft geworden ist. *Ästhetische und nichtästhetische Wertungskrite-*

rien in der Rockmusik werden doch wohl etwas eng begrenzt, bringen aber sehr wichtige Erkenntnisse (Rock als bildungsunabhängiger Freiraum; die Einteilung in Alternativ- und Primärhörer, gleichzusetzen dem „Gebildeten“ und dem Naiven). Manches bleibt hypothetisch oder allzu vereinfacht, anderes wieder gilt (wie auch bei Sandner) ebenso für den Jazz oder für die U-Musik. *Rockmusik und Bildungsmusik* schließlich bringt eine Menge kluger und berufener Hinweise von allgemeiner Gültigkeit.

Anfechtbar sind Hans-Jürgen Feurichs Äußerungen über *Warengeschichte und Rockmusik*, weil er von den Ausgangspunkten Sombart/Haug/Adorno aus zu viele Hilfskonstruktionen benötigt, um seine Theorien zu stützen, mag auch die Gegenüberstellung von Telemann und Fux als Exponenten für kapitalistische Marktwirtschaft einerseits, das Handwerk andererseits manchem reizvoll erscheinen. Mißverstanden werden Motiv- und Textwiederholungen (im Rock) als Reklamefunktion, das Aneinanderreihen heterogener Stilelemente als Unvermögen.

Der Beitrag von Ulrich Olshausen über Folklore und Folksong als Teil der Rockmusik-Szene ist so, wie er hier steht, im Ansatz verfehlt und gehört nicht in diesen Rahmen.

Von ihm, Tibor Kneif und Feurich stammen auch die *Analytischen Aspekte* im Anhang, die den Chuck-Berry-Song „Johnny B. Goode“ und das Gentle-Giant-Album „Interview“ betreffen; ob es gerade gut war, die Zielgruppe dieser Publikation mit solcherart heterogenen Analysen zu befrachten, mag zu bezweifeln sein. Und zum abschließenden Notationsversuch wäre zu sagen: Er ist so gut und so unvollkommen, wie es alle derartigen Versuche auch schon im Jazzbereich gewesen sind.

(November 1977) Karl Robert Brachtel

EVA RIEGER: *Schulmusikerziehung in der DDR.* Frankfurt a. Main: Verlag Diesterweg 1977. 194 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

Komparative Studien im Bereich der Musikpädagogik (vgl. auch F. Sándor, *Musiker-*

ziehung in Ungarn, Stuttgart 1966; W. Gieseler, *Musikerziehung in den USA*, Stuttgart 1969; Paul Kälin, *Musikerziehung in der Schweiz*, Frankfurt a. Main 1976; E. Halmos, *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen musikcurricularen Theorien – ein Beitrag zur komparativen Musikpädagogik*, Wolfenbüttel 1978) sind dann von großem Wert, wenn sie die Darstellung des anderen Landes in Vergleich setzen zu den Zuständen im eigenen. Das ist weniger die Zielsetzung bei Autoren, die wie Sándor und Kälin über ihr eigenes Land schreiben, als bei solchen, die ein fremdes System beschreiben (wie bei Gieseler – sit venia nomini – und hier nun bei Eva Rieger). Allerdings ist die Darstellung von Rieger deswegen von besonderem Reiz, weil hier mit der DDR ein Land beschrieben wird, das aus der gleichen musikerzieherischen Tradition stammt wie die Bundesrepublik, das aber durch seine Zugehörigkeit zum Ostblock gewisse Eigenarten des sowjetrussischen Systems übernommen hat. Diese doppelte Seite zu beschreiben, hätte der Arbeit von Eva Rieger wohl angestanden. Leider kommt das nicht zustande, weil Frau Rieger sich (verständlicherweise) in ihrer Thematik auf die allgemeinbildenden Schulen beschränken wollte: Aber das Ergebnis ist (bei allen Vorzeichen des sozialistischen Realismus samt seinen Folgerungen) dann doch ein sehr deutsches geworden, während aus den speziellen Musikschulen das sowjetische Vorbild herausgeschaut hätte.

Nun muß ich gestehen, daß ich in diesem Punkt meine einzige Kritik angesetzt habe, während sie sonst, obwohl „bemüht“ um eventuelle Schwachstellen, nur ihr Ja zu berichten weiß.

Was die gemeinsame deutsche Wurzel angeht, so möchte ich unbedingt auf ein Gespräch mit Ernst Hermann Meyer und Walther Siegmund-Schultze hinweisen, das (geführt mit bundesdeutschen Musikpädagogen: Hopf, Heise, Vetter) in der *ZfMP* (Heft 4, Oktober 1977) abgedruckt ist. Dort wird sehr deutlich, was gemeinsame Tradition ist, aber auch, wie aus dem Erlebnis Bach, Beethoven und Schönberg unter-

schiedliche, nicht nur musikalische Folgerungen gezogen wurden. Unter dieser Prämisse bekommt die Darstellung von Eva Rieger, bezogen auf die von ihr beschriebenen vier Epochen in der Entwicklung der Musikerziehung der DDR, eine besondere Beleuchtung: die unmittelbare Nachkriegssituation, die fünfziger Jahre, die sechziger Jahre.

Frau Riegers Beschreibung, wie anfänglich die Musiklehrer – kurz nach dem Kriege – weitermachen wollten wie bisher, einerseits sich abwendend von politischer Indienstnahme in abwehrender Erinnerung an die NS-Zeit, andererseits anknüpfen wollend an Kestenbergsche Reformgedanken, erinnert mich an gleiche Gedanken im deutschen Westen, die ich ja noch selbst miterlebt habe. Vielleicht sind diese Parallelen auch deswegen noch so stark, weil damals die Fühlungnahme zwischen Deutsch-Ost und Deutsch-West noch einigermaßen intakt war; man traf sich halt in Kassel oder Leipzig. Was dahintersteckte, war im Grunde nichts anderes als „musische Bewegung“, die möglichst unpolitisch bleiben wollte. Daß staatliche Stellen auf diese Grundeinschätzung in Ost und West verschieden reagierten, wird verständlich sein. Aber auch die zweite Welle hat ihre versteckte Parallele. Was bei uns Adorno einleitete, wurde in der DDR negativ spürbar; was bei uns das Ghetto musikpädagogischer Musik war, wurde abgelöst durch Hinwendung zu einer Musik ohne Regression; was in der DDR als musikalische (pädagogisch akzentuierte) Selbstgenügsamkeit erschien, wurde aber nicht durch mehr Musik ersetzt, sondern einfach beiseitegeschoben in einer Art von Gesangsunterricht, der nur noch auf das Agitationslied aus war. Was im Ergebnis so unterschiedlich war, hatte aber die gleichen Wurzeln: weg vom Idyll einer Schulinsel-Musik. Jedoch laufen in den sechziger Jahren (nach 1965) die Linien wieder mehr zusammen: die Schulprogramme hüben und drüben propagieren neben Singen das Musikhören, mehr Sachlichkeit im Umgang mit Musik (z. B. verstärkte Musiklehre) und größere Öffnung zur Moderne. Was allerdings sehr unterschiedlich ausläuft, ist in der

DDR die Formulierung eines erzieherischen Musikprogramms mit dem Ziel eines humanistisch-sozialistischen Menschen, während man bei uns sich vor derlei Festlegungen angesichts des mehr oder weniger herrschenden Pluralismus etwas genierte.

Wie Eva Rieger die Mängel beschreibt, die aus der Diskrepanz zwischen Plan und Realität hervorgehen, davon dürfen wir uns auch in der Bundesrepublik nicht freisprechen: denn schrumpfende Stundenpläne, vor allem aber Lehrermangel und ein damit verbundener Stundenausfall bei einem sowieso schmalen Stundendeputat, das Ausweichen ausgebildeter Musiklehrer vor ihrer Verantwortung, das kennen wir auch in der Bundesrepublik zur Genüge. Auch kennen wir das nichtinteressierte Wohlwollen der jeweiligen Obrigkeiten, seien es Kommunen oder Ministerien, gegenüber unserem Fach. Eva Rieger warnt in ihrer Schlußbetrachtung allerdings vor einem zu schnell getroffenen Vergleich zwischen beiden Staaten, aber er drängt sich doch auf. Im Grunde, und das macht die Arbeit so wertvoll, erfährt der bundesdeutsche Musikpädagoge, wenn er bloß hineinschauen wollte, ein Spiegelbild seiner selbst. Er gewinnt die Erfahrung, wie es auch mit ihm gelaufen wäre bei einer strikt nach SED-Muster (oder könnte man auch sagen: DKP-Muster?) ausgerichteten Musikerziehung. Wir erfahren eine Fülle von uns unbekannt Namen, die „drüben“ eine einflußreiche Rolle spielen, als Komponisten, als Musikprofessoren, als Musikpolitiker, als interessierte Funktionäre, die manchmal zu genau wissen, wohin der Weg zu führen hat. So wird einem etwas merkwürdig zumute, wenn man Sätze hört wie „*das würden wir nicht machen . . .*“. Gemeint waren avantgardistische Geräuschstudien mit Husten und ähnlichem. Nun gut, würde ich antworten, dir gefällt das nicht, mir vielleicht auch nicht; jedenfalls glaube ich auch nicht, daß Husten ein Stück über mehrere Minuten hinweg „tragen“ kann. Mit welchem Recht aber sagst du „*WIR*“?

Man muß das alles studieren. Eva Rieger zeigt, wo die entscheidenden Texte zu finden sind, wen man befragen kann, wo die Pro-

bleme liegen: das ist der Wert dieser sehr verläßlich führenden Arbeit. Aber – vielleicht darf man das noch anmerken – man muß auch lernen, sehr sehr häufig zwischen den Zeilen zu lesen. Hanns Eisler ist da ein unverdächtig Anleiter.

Doch – zum Schluß – wie schade, daß nicht ein paar Worte über das sehr effektive System der Musikschulen, vor allem nicht über die vier Spezialmusikschulen an den vier Hochschulorten in Berlin, Dresden, Leipzig und Weimar fielen. Denn von diesem System unbeirrter Begabtenauslese (Marke UdSSR) könnten wir in der Bundesrepublik noch viel lernen. Vielleicht könnte dann als Gegenleistung von uns einmal in Moskau, Leningrad, Kiew und Tbilissi etwas verlautbart werden über unser System eines Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen, der allen Kindern zugute kommen sollte. Das erst wäre komparative Musikerziehung. Eva Rieger hat uns aber in ihrem Text ein gut Teil davon verläßlich, möglichst umfassend und informierend vorgemacht. Wir brauchten von vielen Ländern noch mehr solcher Arbeiten: das ist nicht nur ein Kompliment für Frau Rieger, es entspringt vielmehr unseren eigenen Defiziten.

(September 1978)

Walter Gieseler

STANISLAW A. MARKUS: Musikästhetik. II. Teil: Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen. Deutsch von Lothar FAHLBUSCH. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 564 S.

Daß ein sowjetischer Autor den zweiten Teil einer Geschichte der Musikästhetik, ein Buch von immerhin 564 Seiten, der Romantik widmet, statt unmittelbar von der Aufklärung zum Realismus überzugehen, ist keineswegs selbstverständlich und eher überraschend. Nachdem jahrzehntelang die Ästhetik als Schauplatz eines Streites zwischen Realisten und Formalisten geschildert worden ist – eines Streites, in dem Schumann und Wagner unversehens unter die Realisten gerieten –, wirkt die Rückkehr zur alten Nomenklatur, so wenig sie im Grunde besagt, geradezu tröstlich.

Die Strategie, mit der es Markus unternimmt, im Gegenzug zur eingefrorenen Dichotomie der Funktionsästhetik die Romantik marxistisch zu rechtfertigen, ist frappierend simpel: Er beschreibt die Musikästhetik einiger Komponisten, deren Prestige unangreifbar ist – Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt und der frühe Wagner –, umgeht Mendelssohn (der wortkarg war, was man aber von Chopin, dessen Ästhetik 60 Seiten eingeräumt werden, gleichfalls sagen kann) und verfährt bei den Dichtern und Philosophen rigoros selektiv: so rigoros, daß die Auswahl des Materials von einer Verfälschung der geschichtlichen Wirklichkeit kaum zu unterscheiden ist. Hanslick, Friedrich Theodor Vischer, Schopenhauer, Eduard von Hartmann und Ernst Kurth sollen für die Philosophenästhetik des Jahrhunderts (dem Kurth nicht angehört), eine romantische Musikästhetik auf idealistisch-formalistischen Abwegen, einstehen.

Das geschichtsphilosophische Schema, das aus der rohen Verkürzung der Realität resultiert, ist von demagogischer Simplizität: Auf der einen Seite stehen Komponisten, die eine progressive Romantik der ersten Jahrhunderthälfte ausprägen, auf der anderen Philosophen oder Kritiker, die einen Dekadenten, aus dem Scheitern der Revolution von 1848/49 hervorgehenden Formalismus repräsentieren. An der gewohnten Kontrastierung von auf- und absteigendem Bürgertum, gekoppelt mit Realismus und Formalismus, hat sich also nichts geändert, als daß der Terminus „romantisch“, statt mit „reaktionär“ verknüpft zu werden, mindestens partiell mit „progressiv“ assoziiert wird. (Demagogisch mutet die Mobilisierung der Kretzschmarschen Entgegensetzung von Komponisten- und Philosophenästhetik an.)

Um die Ästhetik der absoluten Musik als Hanslicksche Erfindung in nachrevolutionärer, trüber, resignierter Zeit erscheinen zu lassen, muß Markus die Frühromantik, aus der sie in Wahrheit stammt, verschweigen. Wackenroder und Tieck werden nirgends genannt; und über E. T. A. Hoffmann erfährt man – abgesehen von Erwähnungen als Dichter – lediglich, daß er die Musik als

„romantischste“ der Künste rühmte (S. 12). Von der Metaphysik der Instrumentalmusik, die er in der Beethoven-Rezension von 1810, einer der Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik, entwarf, ist mit keinem Wort die Rede.

Für die ideologiekritischen Methoden, zu denen Markus greift, um den widerspenstigen geschichtlichen Fakten die marxistische Wahrheit zu entreißen, ist das Hanslick-Kapitel besonders charakteristisch. Daß Hanslick während der Revolution von 1848, entsetzt über den Anblick des an einer Straßenlaterne aufgehängten Generals Latour, bei Goethe-Lektüre Zuflucht suchte, soll als „besonders markantes Beispiel spießbürgerlicher Haltung“ gelten (S. 370). Aber was ist eigentlich „spießbürgerlich“? Die Goethe-Lektüre? Oder der Abscheu vor der Lynchjustiz? Weiß Markus nichts über die Kunstreligion des 19. Jahrhunderts, oder ist er ein politischer Zelot, der das Entsetzen über Gewalt, wenn es Gewalt gegen die anderen ist, nicht nachzufühlen vermag? – Der nächste Schritt der Polemik besteht in dem Versuch, Hanslick auf inneren Widersprüchen zu ertappen; daß Hanslick Klavierstücke von Herz und Hünten als „gehalten“ empfand, soll bedeuten, daß er sich in seiner kritischen Praxis zu einem Verdikt über „formalistische“ Phänomene, also zur Abkehr von dem „Formalismus“ seiner ästhetischen Theorie gedrängt fühlte. Muß die Verrenktheit der Markusschen Argumentation demonstriert werden? Daß Hanslick unter musikalischer Form ein „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ verstand, wird nirgends erwähnt; daß er Form in der Musik als Geist und Geist in der Musik als Form auffaßte, muß Markus verschweigen, um das Axiom, daß der Formalismus die leere Form rechtfertige und den geistigen Inhalt verleugne, nicht zu gefährden. Allerdings gesteht Markus indirekt ein, daß er manches verschweigt, denn er wirft Hanslick vor, er habe den Formalismus, dem er anhing, „vertuscht“ (S. 380); mit anderen Worten: Die leere Form werde von Hanslick in betrügerischer Absicht durch die These, daß Form geistiges Prinzip sei, geschminkt. Hanslick, heißt es am Ende, „gehört zu den

gefährlichsten Gegnern, zumal er sich der heimtückischen Methode der Polemik bedient hat“ (S. 384). Es ist ihm von Markus mit gleicher Münze heimgezahlt worden. (November 1977) Carl Dahlhaus

REINIER PLOMP: Aspects of Tone Sensation – A Psychophysical Study. London: Academic Press 1976. 167 S. mit 58 Abb. (Academic Press Series in Cognition and Perception, ohne Bandzählung.)

Das Buch fußt auf den 1966 erschienenen *Experiments on Tone Perception*, geht aber zugleich wesentlich über die *Experiments* hinaus. Geblieben ist die klare, übersichtliche Anlage mit knappem historischem Abriss, mit Angaben und Tabellen zu neuesten Experimenten und zusammenfassender Diskussion zu jedem Kapitel. Geblieben auch ist der Gegenstand der Schrift, die Untersuchung der Wirkung statischer Einzeltöne (Sinuston und komplexe Töne mit verschiedener Teiltonstruktur) auf unser Gehör, mit dem Anliegen, Arbeitsweise und Informationskapazität unseres Gehörs weiter zu erhellen.

In sieben Kapiteln werden besprochen die Analysierfähigkeit des Gehörs (insbesondere die Fähigkeit, bis zu 5–7 Teiltöne aus einem komplexen Ton herauszuhören), das Auftreten von Kombinationstönen (vor allem die Bedeutung des Differenztones erster und zweiter Ordnung), das Phänomen der Schwebungen (einschließlich einiger Schwebungstheorien), das Aufkommen der Empfindungsqualitäten Rauigkeit (bei einem und bei zwei Tönen), Lautheit und Klangfarbe sowie schließlich die Tonhöhenwahrnehmung bei komplexen Tönen (mit dem Ergebnis, daß das Grundtonempfinden primär durch tiefere Teiltöne bis hin zum zehnten Teilton ausgelöst wird).

Besonderes Interesse darf das sechste, der Klangfarbe gewidmete Kapitel beanspruchen, denn hier werden nicht nur statische Töne, sondern auch Instrumentenklänge (im Paarvergleich) und Vokale (Ähnlichkeitsmatrix) in die Betrachtung mit einbezogen. Da es sich bei der Klangfarbe im

Gegensatz zu den anderen Wahrnehmungsqualitäten um ein mehrdimensionales Phänomen handelt, kommen hier viele der in den anderen Kapiteln bereits erörterten Faktoren (z. B. kritische Bandbreite, Bedeutung von Phasenverschiebungen und Hüllkurve, Maskierung, Schwebungen usw.) erneut zur Sprache und gewinnen jenseits des Experimentierfeldes mit statischen Tönen zunehmend an Bedeutung.

Unausgesprochene Prämisse zu allen mit äußerster Sachkenntnis und Präzision vorgetragenen Fakten ist ein psychophysisches Anschauungsmodell: bestimmte Reize rufen bestimmte, reizabhängige Höreindrücke hervor. Anders als in früheren Veröffentlichungen relativiert Plomp dieses für seine Forschung grundlegende Anschauungsmodell im zusammenfassenden Schlußkapitel, wenn er der peripheren Analysefähigkeit unseres Gehörs die (in der vorliegenden Arbeit sonst nicht angesprochene und untersuchte) Hauptfähigkeit des Gehörs zur Synthesenbildung gegenüberstellt. Hören als Prozeß des In-Beziehung-Setzens von Schallereignissen aufgrund von Kenntnissen und Erfahrungen, Hören als geistiger Akt des Verstehens, beeinflußt und gelenkt durch gesellschaftsgeprägte Faktoren (Konventionen und Stereotype), Hören als selektive Komponente bei der Wahrnehmung und Deutung auditiver Informationen – dieses und vieles mehr scheint Plomps Begriff der Synthesenbildung zu enthalten, ohne daß diese Phänomene explizit angesprochen werden.

So ist es leider nur allzu verständlich, daß eine im Bereich der Grundlagenforschung so überaus verdienstvolle Schrift wie die vorliegende in musikwissenschaftlichen Kreisen keine Spuren hinterläßt. Plomps im Vorwort geäußerte Hoffnung, neben Akustikern und Physiologen auch Musiker und Musikwissenschaftler anzusprechen, dürfte – zumindest für den deutschsprachigen Raum – Fiktion bleiben.

(Februar 1980)

Helmut Rösing

HELMUT RÖSING: Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 2 Bände. 171 und 58 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 7.)

Wie es das Thema dieser von der Saarbrücker Universität angenommenen Habilitationsschrift bereits ankündigt, geht Rösing der in verschiedenen Epochen immer wieder neu aufgeworfenen und häufig etwas anders beantworteten Frage nach, wie ein akustisches Vorbild in der musikalischen Nachahmung stilisiert werden müsse; eine naturalistische Malerei in der Musik scheint es nach Rösing nicht zu geben. Der Autor untersucht seine Gegenstände nicht so sehr vom historischen, sondern mehr vom systematischen Standpunkt aus. Die Studie „*will von ihrer Anlage her in erster Linie als systematisch-musikwissenschaftliche, weniger als rein musikhistorische Arbeit verstanden sein, bei der nach dem erstmals von Guido Adler propagierten, in der Folge von Robert Lach, Albert Wellek, Walter Graf und Walter Wiora zusehends differenzierten Konzept die systematische Musikwissenschaft als integrierende Wissenschaft aufgefaßt wird. Das heißt: angestrebt wurde die Koordination akustischer, psychologischer, systematisch-vergleichender und historisch-ordnender Betrachtungsweisen*“ (S. 7f.). Ferner wird im Vorwort eine weitere Einschränkung vorgenommen: „*Darüber hinaus ermöglicht das systematische Vorgehen bei der Untersuchung der Musikbeispiele zu den einzelnen Naturvorlagen einen ersten Einblick in Zeit- und Individualstil musikalischer Tonmalereien für den Zeitraum von der Wiener Klassik bis zur Spätromantik*“ (S. 6). Trotz dieses gesteckten Rahmens, der allerdings im Titel dieser Schrift nicht anklingt, werden auch kursorische oder einzelne Seitenblicke auf die Zeit vor 1750 und sogar auf die außereuropäischen Musikkulturen geworfen.

Im ersten Teil wird die ästhetische Problematik der Nachahmung und ebenso der Tonmalerei vornehmlich unter historischen Gesichtspunkten behandelt. Die selbst gewählte Methode ermöglicht es dann im zweiten Teil, von den nachgeahmten klin-

genden Vorbildern ausgehend, die adäquate oder stark stilisierende musikalische Wiedergabe zu untersuchen. Zur akustischen Prüfung ist die vor allem im Musikwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität angewendete sonographische Aufzeichnung von Vorbild und musikalischer Nachahmung herangezogen worden; bei der jeweiligen Auswertung werden dann Ähnlichkeiten und Unterschiede beschrieben. Die zweite Ebene, nämlich die Rezeption durch den Hörer, wird vornehmlich mit den bisher erarbeiteten typologischen Beobachtungen und Einteilungen zu erhellen versucht, ohne daß alle hörtypologischen Ansätze besprochen werden. Hierbei wird dem Stil eines Forschungs- und Literaturberichts teilweise breiter Raum zugebilligt. Gelegentlich taucht die Frage beim Lesen auf, ob einzelne Darstellungen noch das zu behandelnde Thema angehen. Ohne Zweifel ist es angemessen und richtig, nicht mehr allein vom Objekt her die Untersuchung anzugehen, sondern auch den Hörer und damit die Rezeption einzubeziehen.

In der Zusammenfassung umreißt Rösing die erzielten Ergebnisse unter anderem wie folgt: „*Eine Überprüfung der musikästhetischen Theorien zur musikalischen Nachahmung, zu Tonmalerei und Programmusik verwies immer wieder auf Fragwürdigkeiten in den Aussagen, sofern sie sich auf wahrnehmungspsychologische Sachverhalte bezogen. Denn auch abgesehen von den möglichen Unterschieden bei der Musikrezeption, die auf wahrnehmungstypologischen Faktoren beruhen, und abgesehen auch von den historisch geprägten, unterschiedlichen Arten von Hörerwartung und Hörverhalten, ließ sich weder über die emotionalen Erscheinungen noch über die Assoziationsmechanismen eine Möglichkeit erkennen, Konkret-Dingliches durch das Medium Musik dem Hörer in seiner außermusikalischen Bedeutung kenntlich zu machen. Andererseits aber zeigte sich, daß sowohl bei der Codierung der außermusikalischen Gegebenheiten in die Musik wie bei der Decodierung durch die Hörenden den intermodalen Sinnesqualitäten und synästhetischen, häufig in Zusammenhang mit spezifischen Verhaltensweisen stehenden Faktoren*

eine Bedeutung zukommt, die bislang meist unterschätzt wurde“ (S. 138). Es wäre nun aber gerade zu erwarten, daß einzelne konkrete Ergebnisse in dieser hier nur allzu grundsätzlich berührten Frage zu erreichen sein sollten. Die – etwas allgemeine – Antwort, die Rösing schließlich zu den Vogelstimmennachahmungen anfügt, deckt sich weitgehend mit den Beobachtungen der Musikhistoriker: „Wichtiger als tonale, rhythmische und klangfarbenmäßige Eigenschaften sind für die musikalische Darstellung gestaltqualitative Faktoren im weitesten Sinn, also sowohl Eigenschaften, die die Rufimitationen selbst betreffen wie Zeitstrukturen, Zeitproportionen, Akzentsetzungen, Betonungsverhältnisse und Informationsdichte der Schallfolgen, als auch Eigenschaften, die das gesamte musikalische Umfeld betreffen. Durch das Eingebettetsein in einen zumeist Naturstimmung suggerierenden musikalischen Grund und durch das Ausschlossensein von jeglicher musikalischen Entwicklung, vor allem aber durch die stereotype Wiederkehr der Motive erhalten die Vogelrufimitationen jenen unmißverständlichen Charakter als Zeichenträger außermusikalischen Inhalts, der eine erste Voraussetzung zur weitergehenden Bedeutungsfixierung bildet“ (S. 140). Ein historischer Musikwissenschaftler könnte möglicherweise in der jeweiligen Situation oder Zeit eine angemessenere Beschreibung, Analyse und Klassifizierung dieser Tonmalereien bieten. Was ist z. B. eine „prosaische“ Imitation (S. 84)? Vor allem, wenn dieses charakterisierende Beiwort wohl mehr im Sinne einer Alltagssprache als einer grundsätzlichen literarischen Haltung und Form verwendet wird. – Im übrigen ist die Autorschaft Leopold Mozarts für die *Kindersinfonie* bei den eingeweihten Kennern umstritten, da sie auch unter anderen Namen überliefert wird. Sicher scheint nur die Herkunft dieses Werkes aus dem Salzburgisch-Berchtesgadener Raum zu sein. – Und was für eine Aussagekraft hat der folgende Satz: „Sicher kann Ludwig van Beethovens stilisierende Nachahmung des Nachtigallengesanges in der Vogelkadenz des 2. Satzes der ‚Pastorale‘ das Prädikat ‚geschmackvoll‘ für sich in An-

spruch nehmen“ (S. 84)? Genügt es, meist von realistischer Tonmalerei unter Berücksichtigung einer notwendigen Stilisierung zu sprechen?

Rösing nimmt in seinem Literaturverzeichnis nach seinem eigenen Hinweis nur jene Arbeiten auf, die er in seiner Darstellung zitiert hat. Obwohl er eine Fülle von Literatur anführt, kann der Benutzer dieser Studie dadurch nicht alle Veröffentlichungen zu diesem Thema finden. Da die übergroße Menge an Literatur zum Thema der Tonmalerei von 1750 bis ca. 1975 kaum zu übersehen ist, wäre eine angestrebte Vollständigkeit in der Erfassung der einschlägigen Literatur verdienstvoll gewesen.

Insgesamt ist es tröstlich, auch durch diese Habilitationsschrift zu erfahren, daß der systematische Musikwissenschaftler zu ähnlichen Resultaten wie der Musikhistoriker in der Untersuchung der Tonmalerei kommt. Dadurch wird wiederum bestätigt, wie nahe sich trotz unterschiedlicher Methoden diese beiden Teile der Musikwissenschaft stehen und daß sie beide letztlich nicht unabhängig voneinander auskommen können.

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

MICHAEL MARKOVITS: Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter. Bern–Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1977. 138 S., 41 Diagramme, 1 Faks. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 30.)

Auflage 600 Stück: das bedeutet von vornherein Einstellung auf einen engeren Kreis von Fachleuten. Die Materialfülle, auf die der Autor sich stützt und die er auf knapp 100 Seiten verarbeitet, akzentuiert diesen Aspekt, denn sie nötigt zu sehr kompakter Darstellung. Das führt zugleich zu Halbheiten, wo er Einzelheiten berührt. So werden z. B. (S. 13) für Apotome und Leimma die Übersetzungen und die Centswerte (mit drei Dezimalen!) angegeben, nicht aber der Weg zu ihnen. „Das“ Komma heißt es dann: gemeint ist das pythagoreische, das weiß der Fachmann aus dem

Zusammenhang, ohne daß er 23,460 Cents „erfährt“. Andererseits enthält die „Quintenkette“ (Abb. 1) ohne die hier notwendige Erläuterung Zahlen in römischen Ziffern, und die beigefügten Centswerte sind unlogisch, $(\frac{3}{2})^{-1}$ ergibt -702 und nicht +498 Cents; über $(\frac{3}{2})^0$ steht der arithmetisch richtige Wert „1“, gemeint ist aber sein Logarithmus, also 0 Cents. Das alles ist nicht pingelige Kritik, sondern Konkretisierung der Eingangsbemerkungen.

Das Buch geht hervor aus der Dissertation des Autors und seiner Bearbeitung einer Preisaufgabe und stellt mehr als eine reine Fleißarbeit dar. Es mündet in die Feststellung, daß „*das System der abendländischen Musik des 9. bis 11. Jahrhunderts unter antikem und byzantinischem Einfluß entstand und größtenteils aus fremden Elementen besteht, die sich auch nach ihrer Herkunft gliedern lassen*“ (S. 110). Die Themen: Grundlagen des Tonsystems, Intervalle, Monochord, Längenmessur der Orgelpfeifen, Glockenspiele-Messur, Struktur der Grundtonleiter, Gattungen, Tonarten.

Bemerkenswert ist die genaue (und überzeugende!) Ableitung des Zusammenhangs zwischen der Benennung der *c*-Leiter und den technischen Problemen der Instrumentenbauer: „*die neue Stufenintervallfolge entstand aus einer praktisch-technischen Notwendigkeit und nicht aus musikalischen Gründen*“ (S. 71). Breiten Raum nehmen die Kanonteilungen ein. Der Autor vermerkt, daß die eukleidische und die boethianische Methode der Bezeichnung der Teilungsmarken grundsätzlich verschieden sind (Reihenfolge der Berechnungen – Reihenfolge der Tonleiterstufen). Er verzichtet leider darauf, z. B. zu Abb. 11 die der Eukleides-Teilung entsprechende geometrische Entwicklung (die nur in „entlegeneren“ Nachschlagewerken, z. B. im *Handbuch der Musikwissenschaften* von Fritz Volbach, Band 2, Münster 1930, zu finden ist) abzubilden und andererseits eine Erklärung der von Boethius verwendeten Buchstabenfolge zu geben. Die Teilungsangaben zu Abb. 15 und 20 sind so nicht verständlich.

Seite 57 wird die Mündungskorrektur mit dem dreifachen Durchmesser angegeben,

das ist ein ganz ungebräuchlicher Wert, einleuchtender ist der von Levine/Schwinger gefundene von 0,6133 Radius (MGG 4, Sp. 317). Warum übrigens am gleichen Ort die Proportion 8:7 nicht auf den Naturton zurückgeführt wird, ist nicht gesagt. Noch ein paar Hinweise: Seite 31 muß wohl die Stufenbezeichnung *a'-d'* statt *b'-d'* lauten? Abb. 16 weist für $a^{\frac{3}{8}}h$ statt $\frac{9}{8}$ aus. In Abb. 40 sind die Tonois vertauscht. (Die Abb. 36, 37, 39 sind ein typographischer Jux!) – 26 Seiten sehr sorgfältig gearbeiteter Anhang (Literaturverzeichnis, Termini, Handschriften usw.).

(Mai 1977)

Erich F. W. Altwein

LEO DORNER: Studien zu den „formalen“ Grundlagen des tonalen Systems im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1977. 252 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 7.)

Die Terminologie, die Leo Dorner benutzt, stammt zum Teil aus der Theorie der Neuen Musik: Von „*Parametern*“ ist die Rede und von „*Grundgestalten*“, in denen sich die Parameter ausprägen. Die Absicht aber, von der die Arbeit – eine Wiener Dissertation – getragen wird, ist eher traditionalistisch: Dorner geht von der Überzeugung aus, daß der „*tonale Logos*“, dessen Gesetze er darzustellen versucht, weniger geschichtlich determiniert als vielmehr in der Natur der Sache und des Menschen begründet sei. „*Die Ausdrücke ‚klassisch‘ und ‚tonal‘ bezeichnen zwar eine Stilepoche der Musik, in der aber zugleich wesentliche Grundgesetze der Musik geoffenbart wurden*“ (S. 13f.).

Würde man Dorners Arbeit, ohne sich um die ontologischen Intentionen des Autors zu kümmern, schlicht so hinnehmen, wie sie sich präsentiert, nämlich als historische Darstellung, so müßte man sie als Studie über den Hegelianismus in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts kennzeichnen. Dorner trägt zusammen und interpretiert, was Hegel, Moritz Hauptmann, Adolf Bernhard Marx, Friedrich Theodor Vischer und Eduard Krüger über harmonische und

melodische, rhythmische und metrische, klangliche und dynamische „Grundgestalten“ zu sagen wußten. Und über weite Strecken ist das Buch, das immerhin 250 Seiten umfaßt, nichts anderes als ein – adäquates, verständnisvolles – Referat dessen, was in den Quellen steht, in denen, wie Dorner glaubt, die „Vernunft in der Musik“ zum Ausdruck kommt. Die Autoren, auf die er sich stützt, sind für ihn Autoritäten, deren Worte er nicht bezweifelt, sondern weitergibt.

Seltsam erscheint allerdings, daß Dorner, obwohl er als Gegenstand seiner Arbeit das „klassisch-tonale Musiksystem“ bezeichnet (S. 11), nirgends versucht, Zusammenhänge zwischen den „Parametern“, deren „Grundgestalten“ er in getrennten Kapiteln beschreibt, systematisch darzustellen. Der Versuch Moritz Hauptmanns, Harmonik und Metrik zueinander in Beziehung zu setzen, wird ebenso ignoriert wie der Konnex, der bei Adolf Bernhard Marx – von dem ausschließlich die Theorie der instrumentalen und vokalen Klangcharaktere berücksichtigt wird – die Teile der Kompositionslehre miteinander verknüpft. (Dadurch, daß nicht jede Autorität zu jedem Thema gehört wird, vermeidet es Dorner, auf die Widersprüche eingehen zu müssen, durch die das Bild restloser Einmütigkeit zwischen den Anhängern des „tonalen Logos“ ein wenig getrübt worden wäre.)

Der „relativistische Historismus“, wie ihn Dorner nennt, wird mit dem Argument abgetan, er bringe sich dadurch, daß er „bei den unmittelbaren Tatsachen der Musikgeschichte stehen“ bleibe, „um die Wahrheit der historischen Phänomene“ (S. 12). Eine sinnvolle wissenschaftliche Auseinandersetzung kann jedoch nicht darin bestehen, daß man ontologische Prämissen vor sich herträgt und indirekt zu verstehen gibt, das Bewußtsein derer, die von anderen Voraussetzungen ausgehen, sei durch einen blinden Fleck entstellt. Zu diskutieren wäre vielmehr über die Konsequenzen, die in der historiographischen und ästhetischen Praxis aus den Prämissen, zu denen man sich bekennt, erwachsen. Moritz Hauptmann etwa scheute vor schroffen Urteilen durchaus

nicht zurück: Eine Enharmonik, wie sie Schubert praktizierte, verpönte er ohne Zögern als widernatürlich, weil sie aus der Konstruktion des „tonalen Logos“, die er entwarf, herausfiel. Von Hugo Riemann dagegen wurde der polemische Dogmatismus, zu dem Hauptmann neigte, mit einem interpretierenden vertauscht: Riemann versuchte, musikgeschichtliche Phänomene, die sich den Gesetzen des „tonalen Logos“ oder der funktionalen Metrik entzogen, durch Interpretation – sei sie auch gewaltsam – für den Bereich des Musikalisch-Vernünftigen zu „retten“. Gleichgültig aber, ob sie auf Abgrenzung oder auf Aneignung zielten: Die Theoretiker, die sich im 19. Jahrhundert zur übergeschichtlichen „Vernunft in der Musik“ bekannten, einer Vernunft, die man in ein System fassen konnte, waren sich der Konsequenzen bewußt, auf die sie sich einließen, und der Entscheidungen, die sie fällen mußten. Dorner jedoch – ein Metaphysiker, der sich in eine historische Darstellung verschanzt, als würde dadurch der Wahrheitsanspruch eingelöst, den er im Vorwort erhebt – weicht den Schwierigkeiten, in die sich eine Ontologie der funktionalen Harmonik und Metrik verstrickt, dadurch aus, daß er über sie schweigt.

(April 1979)

Carl Dahlhaus

HARTMUT FLECHSIG: *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 159 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

Das Gefühl wachsenden Unbehagens, von dem Hartmut Flechsig angesichts des „Methodenpluralismus in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur“ (S. 10) befallen wurde, bildete den Ausgangspunkt eines Buches, mit dem er in Heidelberg bei Siegfried Hermelink promovierte. Und das Unbehagen, das schließlich an schiere Verzweiflung grenzt, wird dem Leser nicht nur mitgeteilt, sondern auch vermittelt: Am Ende glaubt man in dem Durcheinander von Theoremen und Analyseansätzen, die ge-

geneinander ausgespielt werden, zu erstickten.

Flechsigs Buch, das im engeren Sinne des Worts gar kein „Buch“ ist, besteht zu einem Drittel aus Haupttext und zu zwei Dritteln aus Anmerkungen, die sich wiederum aus zahlreichen Zitaten und noch zahlreicheren Autorennamen und Publikationstiteln zusammensetzen. Und sogar der Haupttext ist ungefähr zur Hälfte ein Kaleidoskop aus Zitaten, so daß man sich bereits nach wenigen Seiten als ohnmächtiges Opfer einer ebenso imponierenden wie verwirrenden und bedrückenden Belesenheit empfindet. Nichts, aber auch gar nichts ist, wie es scheint, dem Lektürefleiß des Autors entgangen.

Streng genommen ist also das Buch nicht rezensierbar. Es umfaßt von der Informationstheorie und der Gestaltpsychologie bis zum Strukturalismus und der Linguistik, von Kortes Strukturbegriff bis zu Schenkers Reduktionstechnik, von Schelling und Schopenhauer bis zu Bloch, Lukács und Adorno, von Gurlitts Entwurf einer Musikwissenschaft als Geistesgeschichte bis zur marxistischen Widerspiegelungslehre, von der musikalischen Rhetorik bis zur modernen Semiotik und von der Diskussion über den Werkbegriff bis zu Bessellers Kategorie „*Umgangsmusik*“ schlechterdings alles, was näher oder entfernter mit dem Metier des Analysierens von Musik – oder allgemeiner: des Sprechens über Musik – zusammenhängt. Zweifellos hat Flechsig verstanden, was er zitiert; aber er macht nicht verständlich, warum er es zitiert.

Um die herausgerissenen Sätze von Schelling oder Schopenhauer, Bloch oder Adorno zu begreifen, muß man sie bereits begriffen haben, weil man den Kontext kennt, aus dem sie stammen. Aber sogar die Mühe ständigen Interpolierens, die der Leser auf sich nimmt, um nicht steckenzubleiben, nützt ihm schließlich wenig; denn das Gedränge der Zitate auf den 60 Seiten Haupttext ist so dicht, daß der Eindruck eines Weges, den die Argumentation einschlägt, nur selten und für kurze Strecken entsteht. Im wesentlichen bleibt es bei der Illustration des „*Methodenpluralismus*“.

Manche Einwände, die Flechsig im einzelnen erhebt, sind durchaus triftig (S. 15f. gegen informationstheoretische Analysen); einige Beziehungen, die er knüpft, leuchten ein (S. 46 über Bessellers Begriff „*Umgangsmusik*“ und Heideggers Kategorie „*Zeug*“); und die terminologischen Vorschläge, die er macht, sind zum Teil plausibel (S. 56 über „*Paradigmata*“ und „*Syntagmata*“). Der Gesamteindruck aber, den das Buch hinterläßt, ist der eines Chaos der Meinungen und Redeweisen, das eher betäubend als anregend wirkt. Wenn es die Absicht des Buches war, daß sich der Wirrwarr der Theoreme zu einem überschaubaren Muster ordnet, so ist sie mißlungen.

Flechsig schließt mit dem Satz: „*Aufgabe der musikalischen Analyse sollte es sein, die paradigmatischen Gebilde zu benennen und auf die syntagmatischen Bezüge in ihrem je besonderen Verbund zu verweisen, um die daraus gewonnenen Möglichkeiten der Strukturerstellung in die Praxis des Hörens zu entlassen*“ (S. 66). Das heißt offenbar: Musikalische Analyse soll die Elemente und deren Zusammenhang in einer Weise beschreiben, daß sich das musikalische Hören am Resultat der Analyse zu orientieren vermag. Kein Einwand.

(November 1977)

Carl Dahlhaus

Readings in Schenker Analysis and Other Approaches. Edited by Maury YESTON. New Haven and London: Yale University Press 1977. VII, 311 S.

Diese Anthologie verdankt ihr Entstehen dem Interesse, das Heinrich Schenkers Werk zunehmend in den USA findet. Sie will dem Mangel einer geeigneten englischsprachigen Einführung in dessen System der musikalischen Analyse begegnen. Alle Beiträge sind dem *Journal of Music Theory* entnommen, in dem sie zwischen 1959 und 1975 erstmals erschienen sind. Der Wiederabdruck vereinigt 15 Artikel ausschließlich amerikanischer Musiktheoretiker, eine amerikanische Übersetzung von Schenkers Aufsatz *Vom Organischen der Sonatenform* (aus: *Das Meisterwerk in der Musik*, Band

2) und eine Schenker-Bibliographie. Die Artikel verfaßten David Beach, Howard Boatwright, Austin Clarkson, Allen Forte, Matt Hughes, Edward Laufer, Lawrence Moss, Ernst Oster, Robert Palmer, John Rothgeb, Carl Schachter und Maury Yeston. Die Übersetzung von Schenkers Artikel besorgte Orin Grossmann, die Bibliographie stellte David Beach zusammen.

Zwecks Erleichterung der Benutzung gliedert der Herausgeber die Artikel übersichtlich in zwei Hauptteile: *Introductory Essays* und *Analysis Symposia*, die mit verbindendem Text versehen sind. Während in den Beiträgen des ersten Hauptteils Schenkers Konzept der musikalischen Struktur und die aus ihm abgeleitete Methode der Analyse samt z. T. neuartiger Terminologie an praktischen Beispielen erläutert werden, gruppieren sich die Ausführungen des zweiten Teils um vier kürzere Werke von W. A. Mozart (*Menuett* KV 355/576b), F. Schubert (*Moments musicaux* op. 94, No 1), L. van Beethoven (*Klaviersonate* op. 53, *Introduzione*) und J. Brahms (*Wie Melodien zieht es mir*, op. 105, No 1). Um Schenkers System in einen möglichst breiten Kontext tonaler Analysen zu stellen, werden die Stücke auch von anderen analytischen Ansätzen aus untersucht. „*A Motivic-Harmonic-Approach*“, „*A Quantitative Analysis*“ und „*A Literary-Historical Approach*“ fehlen daher nicht. Willkommen ist der Wiederabdruck zweier in Details voneinander abweichender Stimmführungsanalysen, weil die Kontroverse durch begründete Argumente die analytische Methode präzisiert. Daß sie auch das Echtheits- und Wertproblem berührt, wird an der Analyse von Mozarts *Menuett* deutlich, dessen Autograph verschollen ist. Bedauerlich, daß die 1969 erschienene Bibliographie, die der dritte Hauptteil enthält, nicht auf den gegenwärtigen Stand gebracht, sondern unverändert nachgedruckt worden ist. Auch an Literatur aus der Berichtszeit fehlt manches. Unter dem Pseudonym „*Niloff*“ (S. 303) verbirgt sich der Name von Schenkers Freund M. Violin. Der Verfasser des Artikels *Ursatz* in RiemannL, ¹²/1967, heißt Elmar Seidel.

Da eine ähnliche informative Veröffentlichung im deutschsprachigen Schrifttum nicht vorliegt, ergänzt sie bestens Oswald Jonas' *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers* (Wien ²/1972), die umgekehrt bisher in amerikanischer Übersetzung nicht vorliegt. Die Veröffentlichung füllt daher in doppelter Hinsicht eine Lücke aus.

(September 1978) Hellmut Federhofer

EUGENE NARMOUR: Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis. Chicago and London: The University of Chicago Press (1977). XI, 238 S.

Der Verfasser begründet sein im Titel angekündigtes Vorhaben mit dem großen Einfluß Heinrich Schenkers auf die Entwicklung der Musiktheorie in den USA, so daß dessen Nachfolger „*today probably constitute the most influential school of music theorists in this country*“; indessen „*no extended criticism has appeared*“ (S. IX). Als ein erster Schritt in diese Richtung versteht sich die mit zahlreichen Notenbeispielen, sorgfältigem Index und Literaturverzeichnis, das auch Randgebiete der Musiktheorie in bedeutendem Maß einbezieht, ausgestattete Studie. Einerseits will diese verdeutlichen, daß „*Schenkerian voice-leading principles*“ (ebda.) zu unhaltbaren analytischen Resultaten führe, andererseits versucht sie – in Weiterführung eines von Leonard B. Meyer aufgestellten *implication-realization model* –, eine brauchbare Alternative der Analyse tonaler Musik zu entwickeln. Schenkers Stimmführungstheorie wird nicht gänzlich verworfen. Wo Harmonik der dominierende Parameter ist, z. B. in J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier*, Teil I, Präludium C-dur, sei sie „*instructive in many ways*“ (S. 202), nicht aber dort, wo Melodik und Rhythmik stärkeres Eigengewicht erlangen. „*We simply cannot allow voice leading to assimilate melody and rhythm*“ (S. 201) umschreibt den Kernpunkt der Kritik.

Auch Narmour nimmt verschiedene Schichten („*levels*“) an, jedoch nur innerhalb der einzelnen Parameter, die voneinander getrennt untersucht werden. Im Aufweis

ihres wechselnden Gegen- und Miteinanders erblickt der Autor eine Alternative zum hierarchischen System des Ursatzes. Aber die Auflösung des Tonsatzes in einzelne Parameter, so plausibel sie in serieller Musik ist, bleibt in tonaler Musik problematisch. Um die angebliche Unabhängigkeit melodischer Strukturen von der durch die Harmonik regulierten Stimmführung nachzuweisen, ist Narmour gezwungen, die implizite harmonische Bedeutung der Melodietöne zu leugnen. Nur um diesen Preis wird es möglich, auch Dissonanzen, z. B. den unvorbereiteten Vorhalt *d''* in T. 8 des Zitates aus *Don Quixote* (Ex. 24, S. 78f.) von Richard Strauss, im Widerspruch zur Harmonik als Strukturöne nachzuweisen. Ähnliche Konfliktsituationen begegnen auf Schritt und Tritt in den Analysen. Eine Begründung für solche von der Harmonik losgelösten melodischen Strukturverläufe und der sie tragenden Fernbeziehungen, wie sie der Verfasser konzipiert, fehlt. Vorweg wäre einzuwenden, daß Behauptungen wie „*Beethoven's melody is not congruent with the harmony*“ (S. 86) auch, wenn sie nur auf bestimmte Situationen bezogen werden, an der Wirklichkeit vorbeigehen. Eine Melodielehre tonaler Musik, die von der Harmonik absieht, führt auch als solche zu unhaltbaren Ergebnissen. Die diesbezügliche Kritik an Heinrich Schenker und Felix Salzer, die niemals die Identität von Stimmführung und Melodie behaupteten bzw. daß letztere „*merely a prismatic refraction of harmony*“ (S. 77) sei, steht daher auf schwachen Beinen. Der Nachweis von Kernlinienzügen zerstört nicht das Wesen der Melodie, sondern offenbart deren Bindung an die Harmonik. Inkonsequenterweise räumt Narmour ein, „*that Schenkerian analysis can tell us a good deal about the style structures of tonal harmonic language*“ (S. 203), als ob seine eigenen Analysen jene Schenkers methodisch fortsetzen und mit Blickpunkt auf Melodik und Rhythmik ergänzen würden. Tatsächlich aber steht Narmours Methode in striktem Gegensatz zu jener Schenkers. Das *implication-realization model* zerlegt die Verlaufsform in einzelne, voneinander getrennt analysierte Parameter, von denen

jeder „*at any given temporal point is either open or closed*“ (S. 142). Ob ein Parameter offen oder geschlossen ist, wird u. a. am Rhythmus erläutert: „*nonclosure (and implication) in a durational process is always created when a note of longer duration moves to a note of shorter duration. And vice versa*“ (S. 150). Jedoch kann selbst in der obersten rhythmischen Schicht einer Entscheidung ausgewichen werden. In Robert Schumanns *Soldatenmarsch* z. B. „*we could find delight in either the rhythmically closed or the rhythmically unclosed rendition*“ (S. 152), was maßgeblich von der Ausführung des Interpreten abhängt. Ist jedoch „*open*“ genauso möglich wie „*closed*“, bleibt die Feststellung eines Unterschieds praktisch überall wertlos. Analytische Befunde in anderen Parametern sind kaum ergiebiger. Form entsteht, wenn als Gesamtkalkül aller Parameter „*a sufficient degree of closure is present*“ (S. 105). Der Begriff der *Gestalt* und *Ganzheit* als zentraler Kategorie des Werkes und der Analyse wird preisgegeben, damit zugleich auch dem Komponisten die Fähigkeit, ein Ganzes in seiner Phantasie zu überschauen und zu überhören, abgesprochen. Es ist nur ein „*by-product*“ (S. 122) der durch die einzelnen Parameter erzielten Strukturen.

Weder bietet das *implication-realization model* eine brauchbare Alternative zu Schenkers Theorie, noch vermag Narmour diese durch philosophische Reflexionen, die in seiner Kritik einen bedeutenden Raum einnehmen, zu Fall zu bringen. „*The logical problem*“ (S. 25 ff.), ob der Ursatz „*a formal axiom*“, ein „*informal axiom*“ oder „*a high level structure*“ ist, die dem „*a priori error*“ entgeht, ob es berechtigt ist, Vergleiche zwischen ihm und der Mathematik, Linguistik, Biologie und Gestalttheorie zu ziehen, ist von sekundärem Interesse. Letztlich geht es um die Frage, ob die von Schenker entwickelten Prinzipien der Stimmführung musikalisch erfahrbare Wesenseigenschaften des Kunstwerkes aufdecken. Daß dies der Fall ist, leugnet auch Narmour nicht völlig, ohne jedoch die Voraussetzungen, auf die sie sich gründen, in seine Überlegungen einzubeziehen. Seinem angekündigten

forthcoming book, *The Melodic Structure of Tonal Music* wird man daher mit Skepsis¹ entgegensehen müssen.
(September 1978) Hellmut Federhofer

HEINRICH SCHENKER: *Harmonielehre. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906. Mit einem Vorwort von Rudolf FRISIUS.* Wien: Universal Edition 1978. XV, XVI, 460 S.

ALOIS HÁBA: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems. Aus dem Tschechischen übertragen vom Autor. Revision von Erich STEINHARD. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1927. Mit einem Vorwort von Rudolf FRISIUS.* Wien: Universal Edition 1978. XV, XVIII, 251 S.

Welten liegen zwischen diesen beiden wenn auch nur im Abstand von 21 Jahren erschienenen Harmonielehren, und doch haben sie eines gemeinsam: Beide sind sie nicht im mindesten interessiert an dem, was Riemann (*Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz*) und Louis-Thuille vorlegten („*Unsere Harmonielehre will ein praktisch-theoretisches Lehrbuch sein*“ . . . „*Einerseits ist sie Theorie . . . andererseits ist sie Technik*“). Schenker unternahm den Versuch, „*eine Brücke . . . von der Komposition zur Theorie zu schaffen*“, wobei unter Komposition das klassische Meisterwerk vor allem Beethovens verstanden wird; zu eigenen Arbeiten wird der Leser in gar keiner Weise angeleitet. Dem entledigt sich Schenker mit dem kuriosen Argument, daß „*jegliche Stimmführungsaufgaben . . . aus der Harmonielehre in die Kontrapunktlehre verwiesen werden mußten*“. Dergleichen klingt nach rüder stilistischer Unbedenklichkeit, und doch liegt Schenkers Größe gerade im Vermögen, den Sinn klassischer und frühromantischer Musik ins Wort zu bringen. Sein ausschließlich der Analyse von Meisterwerken gewidmeter Lehrgang ist insofern von besonderer Aktualität, versuchen wir doch

heute, in der Mitte zwischen Louis-Thuille und Schenker gleichsam, praktische Tonsatzlehre auf der Basis analytischer Erkenntnis zu betreiben. Allerdings führt Schenkers auf Beethoven und Umgebung eingengter Blickwinkel zu saftigen Mißverständnissen, wenn etwa hinsichtlich der Deutlichkeit der Stufen das Volkslied *Muß i denn* lobend hervorgehoben wird gegenüber gregorianischen Melodien, die „*jeglichen organisatorischen Gesichtspunkt vermissen*“ lassen! Hiebe nach der anderen Seite müssen sich Wagner gefallen lassen und Reger, von dem ein längeres Beispiel zur Abschreckung mit Ingrimmi zitiert wird. Im beschränkten Bereich aber ist sein Werk ebenso ungewöhnlich wie spannend: Eine Harmonielehre, die mit der Lehre motivischer Arbeit beginnt und den Sextakkord erst auf Seite 240 behandelt! Die Stufen stehen im Zentrum, in der Klarheit des Stufenganges wird der Sinn der Musik gesehen hinter den flüchtigen Erscheinungen des Vordergrundes. Hier kündigt sich der spätere Schenker an. Motivische Arbeit – Formale Gestaltung – Stufengang werden stets im Zusammenhang gesehen. Eine Fülle lohnender Anregungen für den Analytiker von heute, wenngleich der Tonsatzschüler hilf- und ratlos bleibt.

Hábas Werk ist ein unter Vollständigkeitszwang verfaßtes Monstrum an Skalen- und Akkordtabellen. Daneben wenige Tonsatzbeispiele, sämtlich von Hába selbst. Zehntonskalen und Zehntonklänge, Elftonskalen und Elftonklänge, Klänge des Drittel-, Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems einschließlich sämtlicher Umkehrungen . . . Ein Dokument, heute kaum noch mehr als das. „*Die Theoretiker als Wagners Zeitgenossen haben die Zeit sozusagen verpaßt*“: Dieser Vorwurf Hábas trifft auch Schenker. Anders als dieser bemüht sich Hába, und das ist das bleibend Interessante seiner Lehre, um ein Allgemeines („*Meine Veranlagung aber drängt mich dazu, das Gemeinsame zu suchen*“), um einen Überbau, der sowohl Drei- wie Zwölftöne umfaßt. Doch gerade dieses schätzenswerte Bemühen eines Mannes, der die Zeit wahrlich nicht verpaßt hat, liest sich heute als

sinnlos musikfernes Zahlenspiel. Lesenswert zu beiden Büchern die klugen Einführungen von Rudolf Frisius.
(Januar 1980) Diether de la Motte

ERNST-JÜRGEN DREYER: Entwurf einer zusammenhängenden Harmonielehre. Bonn: Bouvier Verlag 1977. 159 S.

Schwer zu bestimmen, was in dieser „zusammenhängenden Harmonielehre“ mit wem zusammenhängt. Ein Zusammenhang von Epoche zu Epoche in musikgeschichtlicher Entwicklung und Materialentfaltung ist jedenfalls nicht gemeint, im Gegenteil. Vom „Schatz der Harmonie“ heißt es, „daß er in Latenz vorhanden war, daß er aber, um das Licht zu erblicken, der Wünschelrute bedarf, die ihn aus der Seinsweise der Möglichkeit in die der Wirklichkeit überführt“ (S. 16). Das „kraftfeldhaft sympathetische Moment“ der Harmonie sei „bereits im einstimmigen Melos zu suchen“. Und in dieses „dem singenden Menschen gegebene (zugefallene) Ur-Melos“ ist alles, auch alles erst später Entwickelte, dieses eben „als Mangel (Forderung), genetisch eingeschrieben“ (S. 17). Also spielt für Dreyer, wenn er vom Quintintervall ausgehend seine harmonischen Kraftfelder quintweise entfaltet, musikgeschichtliche Distanz keine Rolle mehr, eine Q5-Situation (fünfte Quinte = kleine Sekunde) wird an einer Perotin-Klausel und Schumanns Klaviermusik demonstriert. (Daß es sich bei Schumann schlicht um einen Vorhalt handelt, spielt keine Rolle [S. 82].) Chopins Trauermarsch steht mit dem uralten Sommerkanon als Beleg für ein und dieselbe Q-Situation. Da das Natürliche von Anfang an gegeben ist, also auch immer dasselbe bleibt, gibt es für Dreyer Normen unabhängig von musikgeschichtlicher Verschiedenheit: „Im Normalfall löst sich die Spannung von Q 5 als der großen Sept durch doppelte Ganztonbewegung . . . zur Quinte auf“ (S. 82). Schade für Josquin, seine Klauseln sind wohl nicht normal. Auch neue Musik bleibt vor der Tür.

Schade und merkwürdig, daß ein so kenntnisreicher Autor noch heute einem

verspäteten Zwang zum allumfassenden System verfallen kann.
(März 1979) Diether de la Motte

WALTER TRENSCHEL: Das Phänomen der Nasalität. Darstellung der Theorien und Untersuchungen einer Laut- und Klangerscheinung in der Geschichte der Phonetik und Phoniatrie, der Gesangspädagogik und Sprecherziehung. Berlin: Akademie-Verlag 1977. 188 S. (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. Nr. 17.)

Mit dieser Monographie, der erweiterten Fassung seiner sprechwissenschaftlichen Dissertation (Halle 1968), legt der Verfasser in der Tat eine „authentische Informationsquelle“ zum Phänomen der Nasalität vor; das Literaturverzeichnis enthält 438 Titel. Nach kurzen Bemerkungen zur Terminologie stellt Trenschele „Die wichtigsten Entwicklungsstufen der Nasalitätsforschung“ zunächst aus naturwissenschaftlich-experimenteller Sicht dar (S. 8–60), sodann aus linguistisch-phonetischer, gesangspädagogischer und sprechkundlicher Sicht (S. 61–84), ehe er abschließend die Ergebnisse kritisch wertet (S. 85–129). Hier soll nur auf die gesangspädagogisch interessierenden Stellen eingegangen werden. Das Problem liegt dabei nicht bei den nasalen Konsonanten (z. B. im Deutschen: m, n, ng) sowie der koartikulatorischen Nasalisierung, sondern bei der gerade für das Singen entscheidenden Realisierung der Vokale. Da es in der deutschen Standardlautung – im Unterschied etwa zum Französischen – keine Nasalvokale gibt, sind deutsche Vokale als ‚orale‘ gekennzeichnet; d. h. bei ihrer Bildung schließt das Gaumensegel den (hinternen) Naseneingang ab, geschieht dies nicht, dann entsteht pathologisches (offenes) ‚Näseln‘. Diese physiologischen und phonetischen Tatsachen werden von Gesangs- und Sprechlehrern oft nicht anerkannt; sie beharren auf dem Vorhandensein einer ‚gesunden Nasalresonanz‘, die Stimmen klangvoller und tragfähiger mache, und die durch eine ‚lockere, unverspannte Haltung des

Gaumensegels' zu erreichen sei. Jedoch konnten weder bei ‚Fingerprobe‘ und ‚Spiegelprobe‘, noch bei tamponierten Nasengängen signifikante Unterschiede festgestellt werden; abgesehen davon, daß Spektralanalysen des Stimmklangs ergeben haben, daß ‚Glanz‘ im Bereich um 3000 Hz zustandekommt, die Frequenzen der Nasenhöhlen aber zwischen 1200 und 2000 Hz liegen. Von einer ‚gesunden Nasalität‘ läßt sich folglich nur ebenso metaphorisch reden wie von ‚Nasalresonanz‘; beides mag stimm-bildnerisch hilfreich sein, aber bis heute gibt es „keinen experimentellen Nachweis für eine Nasalität als klangsteigerndes Mittel bei oraler Tongebung“ (S. 125).

(April 1979)

Hellmut Geißner

Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege. Hrsg. von Walter BRANDSCH. Neuss: Institut für Musikalische Volkskunde 1977. 133 S. [mschr. vielf.] (Veröffentlichung der Pädagogischen Hochschule Rheinland. Abteilung Neuss; ohne Bandzählung.)

Volksmusikpflege folgt eigenen, von musikalischen Moden und kommerziellen Überlegungen geleiteten Gesetzen. Angesichts der neuen Folklore-Welle („Volkslieder sind wieder ‚in‘“: so L. Röhrich, der Direktor des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau), angesichts der nostalgischen und durch die Freizeitkultur bedingten Wende zum Unverbildet-Naiven, zum Anspruchslos-Gefälligen, das Ausgleich zu oder Reaktion auf Streß in Arbeitswelt und Kunst zu sein vermag, ist diese Erscheinung verständlich. Für die Wissenschaft geht es vor allem um volkskundliche und sozialgeschichtliche Fakten, man beginnt allenthalben die Stränge der Entwicklung bloßzulegen. Die Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde veranstaltete vom 26. bis 30. September 1976 in Murnau in Oberbayern eine Tagung, deren Referate zum Teil in der vorliegenden Broschüre vorgelegt werden. Aus Österreich brachten Gerlinde Haid (Wien), Karl

Horak (Schwaz in Tirol), Alois Mauerhofer (Graz) Situationsberichte allgemeiner Art mit, für Oberbayern sprach Wolfgang Scheck (Murnau), die Situation in den USA verglich Konrad Köstlin (Kiel) mit derjenigen in der Bundesrepublik Deutschland. Renate Brockpähler (Münster) möchte „Hilfe für Pflege und Innovation durch ein wissenschaftliches Institut“ vermitteln. Wilhelm Schepping und Walter Heimann (beide Neuss) erörterten theoretische Fragen. Insgesamt ein sinnvoller Baustein, – aber ein gefährlich weites Thema, das mit nötiger Behutsamkeit, ohne Prestigedenken und nicht mit erhobenem Zeigefinger, nur von einem interdisziplinär zusammengesetzten Arbeitskreis zu behandeln ist.

(Februar 1978)

Wolfgang Suppan

KONRAD MAUTNER: Steyerisches Rasplwerk. Vierzeiler, Lieder und Gasslreime aus Goessl am Grundlsee. In Wort und Weise gesammelt, aufgeschrieben und mit Bildern versehen. Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1910. Tutzing: Hans Schneider 1977. IV, 372 S.

KONRAD MAUTNER: Anhang zum Steyerischen Rasplwerk. 2. unveränderte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1977. 122 S.

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

Man schlägt den erstgenannten Band auf – und denkt zunächst an die verkleinerte Ausgabe einer spätmittelalterlichen liturgischen Prachthandschrift: reich verzierte und farbenreiche Initialen, hübsch gestaltete Randleisten, Bilder, oft kaum größer als Briefmarken exotischer Länder, eckige Notenköpfe, eine zierliche Schrift, mit spitzer Feder Buchstabe nach Buchstabe hingesetzt . . . bei genauerem Hinsehen erst wird deutlich, daß es sich um ein neueres Buch handelt: um jenes *Steyerische Rasplwerk*, das im Jahr 1910 als Manuskript-Druck in wenigen Exemplaren auf den Markt kam

und seither als bibliophile Kostbarkeit zu den Glanzstücken einzelner Bibliotheken und Volksliedsammlungen zählt. Wenn dann und wann ein Band im Antiquariatshandel auftaucht, erzielt er Spitzenpreise. Nun: auch der vorliegende Neudruck ist nicht gerade billig zu haben. Doch hat der Verlag keine Mühe gescheut, um dem Original in Ausstattung und Druckqualität nicht allein möglichst nahe zu kommen, – sondern in der Klarheit des Text- und Notendruckes und vor allem in den Farben der zwischen Jugendstil und naiver Malerei schwankenden Bildchen und Verzierungen dieses zu übertreffen. Mautners *Steierisches Rasplwerk* bleibt damit Aushängeschild jeder einschlägigen Bibliothek. Ich kenne wohl einige Volksmusikausgaben, die mit der gleichen Sorgfalt geschrieben und nach der handschriftlichen Vorlage ediert worden sind: etwa Bartóks rumänische und türkische Forschungen – ich kenne aber keine zweite, die ähnlich sinnvoll ausgeschmückt worden wäre.

Mautner war ein Einzelgänger in der deutschsprachigen Volksmusikforschung: als Sohn eines Wiener Fabrikanten finanziell unabhängig, am Geschäft seines Vaters jedoch uninteressiert, lebte er lieber im Ausseerland als in der Großstadt – inmitten der bäuerlichen, von der Almwirtschaft, von der Jagd, vom Fischfang im Grundlsee und von der Arbeit im Salzbergwerk lebenden Bevölkerung. Er integrierte sich sozial soweit, daß man ihn in Lebensgewohnheiten, im Wesen, in den Eß- und Trinksitten, selbst in seinen Liebschaften von den Einheimischen kaum zu unterscheiden vermochte. Ein verspäteter Rousseau, der nicht bilden, belehren, verändern wollte, dessen volkskundliche Studien, vor allem die Sammlungen volksmusikalischer Materialien, als Nebenergebnis dieser Freude und Anteilnahme am unverbildeten Treiben eines eher ärmlich, jedoch heiter-zufrieden lebenden Völkchens anfielen. Zum Unterschied von Josef Pommer stand da kein politischer, kein pädagogisch-didaktischer Zug dahinter – und zum Unterschied von John Meier in Freiburg im Breisgau dachte er nicht an philologisch-wissenschaftliche Bearbeitung

des Materials. Trotzdem: in der Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnung und Niederschrift, in der Atmosphäre, die er mit den Zeichnungen und Verzierungen in seinem Buch einfiel, in der Betonung der menschlichen und gesellschaftlich-ökonomischen Funktionsverhältnisse der Musikstücke und Lieder, in den – im Anhang im Buchdruck beigegebenen – Registern, Konkordanz-Nachweisen, Vergleichen und mit dem Glossar, schuf er das Modell einer punktuell in die Tiefe gehenden Studie und nahm damit bereits vor dem Ersten Weltkrieg die einschlägigen Untersuchungen der sozial-anthropologisch orientierten US-amerikanischen Ethnomusicology der vierziger und fünfziger Jahre vorweg.

Und noch etwas ist für die damalige Zeit erstaunlich: Mautner hat nicht ausgesiebt, er hat nicht angeblich Verderbtes, Zersungenes, Rohes, Erotisches, wie es gerade für den alpenländischen Vierzeiler charakteristisch ist, unterschlagen, und er hat auch nicht aufpoliert, verschönt, dazugedichtet: etwas, das leider nur von ganz wenigen Volksliedausgaben des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu behaupten ist.

In den Bewohnern des Ausseerlandes hatte Mautner ideale Überlieferungsträger gefunden: geographisch durch Gebirgszüge von der Steiermark, von Salzburg und von Oberösterreich deutlich getrennt, wirtschaftlich seit dem Mittelalter durch ein reiches Bürgertum (Salzbergbau) geprägt, das Kaiser und Könige empfangen konnte, ethnisch durch die Wanderungen der Bergleute anders zusammengesetzt als die angrenzenden rein bäuerlichen Kulturen; schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Erzherzog Johann entdeckt (er verehelichte sich gegen den Willen des Kaiserhofes mit der Ausseer Postmeisterstochter) und von seinen Regenerationsbestrebungen erfaßt, seit dem Biedermeier Eldorado von Wiener Künstler- und Adelskreisen . . . eine in jeder Hinsicht sonderbare Konstellation, die noch heute dem Ausseer eine Sonderstellung innerhalb Österreichs einräumt. Im *Rasplwerk* hat Mautner die Lieder und Tänze der Bewohner „im Goessl“ – kaum ein Dutzend Häuser am Ende des Grundlsees –

bekannt gemacht: nur wenige Balladen und keine der „alten“, „klassischen“ erzählenden Lieder darunter; dafür eine Fülle von Liebesliedern des Alm-, Jäger- und Wildschützenlebens, von Scherz- und Spottliedern, dazu Jodler, Tanzlieder, Vierzeiler, die sogenannten Gasslreime, der Liebsten am Kammerfenster zugeflüstert (und nur bei intimer Kenntnis der Bevölkerung zu erfahren). In den *Alten Liedern und Weisen* . . ., im Buchdruck erstmals 1919 veröffentlicht, aber ebenfalls längst vergriffen, fügen sich dazu Ständelieder und Pastorellen, weihnachtliche Hirtenlieder in Mundart.

Für die Forschung werden damit umfangreiche und wichtige Materialien alpenländischer Volksmusik leichter als bisher zugänglich gemacht, der Liebhaber der Volksmusik und Freund schöner Bücher mag sich an der Vielseitigkeit und Ausdruckskraft der Texte und Melodien sowie an der Ausstattung vor allem des *Rasplwerkes* erfreuen.

(Februar 1978)

Wolfgang Suppan

BÁLINT SÁROSI: Zigeunermusik. Zürich–Freiburg i. Br.: Atlantis und Budapest: Corvina 1977. 307 S. (mit 30 Bildtaf. und 8 Farbdrucktaf.)

Das hier vorzustellende Buch Bálint Sárosi über die (ungarische) Zigeunermusik erscheint auf den ersten Blick als ein Vordringen in einen Bereich, der bisher abseits der hauptsächlichen Interessen des Autors gelegen hat. Denn der als Musikethnologe am Budapester Musikwissenschaftlichen Institut tätige Verfasser ist dem Fachmann vor allem durch seine Veröffentlichung über die Musikinstrumente der Ungarn bekannt. (*Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig 1967 [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, hrsg. durch E. Emsheimer und E. Stockmann, I, 1]); es dürfte aber auch schon eine seiner weiteren umfassenden Arbeiten die Aufmerksamkeit erregt haben: das Buch *Zenei anyanyelvünk (Unsere musikalische Muttersprache)*, Budapest 1973. Daß jedoch die Zigeunermusik ein altes Vorhaben des Verfassers darstellte, beweist das letzte Kapitel seines Buches, in

dem er eine zielstrebig durchgeführte direkte Beobachtung einer Zigeunerkapelle aus dem Jahre 1961 auswertet; außerdem ist der Zusammenhang zwischen den drei genannten Arbeiten (einige mehrere könnten noch hinzugefügt werden – z. B. eine Studie über die volkstümlichen Instrumentalensembles in Ungarn) weit größer als dies auf den ersten Blick erscheint: Erkenntnisse über die ungarischen Musikinstrumente (und insbesondere über die Chordophone) können nur gewonnen werden, wenn man die Zigeunermusikanten und ihr Spiel in das Studium miteinbezieht, und andererseits kann der Musikstil und die Musik der Zigeuner schlechthin nicht ohne eine eingehende Untersuchung der von ihnen gehandhabten Instrumente und ohne eine Beschäftigung mit den Gegebenheiten des ungarischen Volksliedlebens erfaßt werden. Dies war dem Forscher Sárosi natürlich klar und er hat seine Untersuchungen entsprechend breit ausgerichtet. Die hier erwähnte Überschneidung der Forschungsbereiche verspricht somit eine souveräne Themenbehandlung, der – und dies sei vorweggenommen – der Verfasser voll gerecht wird.

Die Romantik hat die Zigeunermusikanten mit einem Nimbus unwahrscheinlicher musikalischer Fähigkeiten ausgestattet und hat sie in einem verklärten, wirklichkeitsuntreuen Bild gezeichnet. Liszts weitverbreitetes, viel beachtetes und in Ungarn leidenschaftlich disputiertes Buch über die Zigeuner (bekanntlich weist er diesen die Urheberschaft der ungarischen Musik zu), ist demselben romantischen Zeitgeist entsprungen. Warum dies geschah und warum eben in einer Zeitspanne der sich intensivierenden Bindungen mit der Kultur westeuropäischer Prägung, erklärt Sárosi einleuchtend. Mit wissenschaftlicher Sachlichkeit faßt der Autor das bisherige Wissen über die Zigeuner zusammen, räumt der Reihe nach mit den romantischen Übertreibungen auf und beschreibt objektiv die Stellung des zigeunerischen Musikwesens in der ungarischen Musikgeschichte. Die Grundgedanken des Buches laufen auf die Schlußfolgerung hinaus, daß der Zigeuner das spielte, was den ästhetischen Vorstellungen der gro-

Ben Gruppen von Musikkonsumenten entsprach – es wurde somit keine „echte“ Zigeunermusik dargeboten. Mit dieser Idee hängt auch das Motto zur Einleitung zusammen, ein Bartók-Wort: „... *ich erkläre: was Sie als Zigeunermusik bezeichnen, ist keine Zigeunermusik. Keine Zigeuner-, sondern ungarische Musik: eine neuere, ungarische, volkstümliche Kunstmusik*...“ Die Bedeutung der Zigeunermusikanten als Vermittler der Musikkultur höherer Gesellschaftsschichten und als Übermittler volksmusikalischer Elemente benachbarter Völker ist bedeutend. Die Information über die Zigeuner und über das wenige, was heute über die „echte“ Zigeunermusik bekannt ist, wird im Buch eingangs dargeboten, erörtert wird weiterhin das zigeunerische Musikantenwesen außerhalb Ungarns. Anschließend werden die Stellung des Zigeunermusikanten im ungarischen Musikleben im Laufe der Geschichte erörtert, berühmte Kapellen und Zigeunergeiger beschrieben, Musikgattungen, deren Geschicke mit dem Musikwesen der Zigeuner besonders eng verbunden sind, analysiert (dabei eine gute Charakterisierung anhand von Beispielen der Werbungs- musik und der sog. „*Nóta*“ – des ungarischen volkstümlichen Liedes) und das Verhältnis des Zigeuners zu seinem Auftraggeber (Herr oder Bauer) aus sozialer und musikalischer Sicht beleuchtet; das Schlußkapitel: *Der Zigeunermusikant an seinem Arbeitsplatz* bietet die Ergebnisse einer direkten Beobachtung heutiger Realität. Sehr zustatten kamen dem Verfasser seine Kenntnisse über Volksmusiken benachbarter Völker (besonders ersichtlich in den Ausführungen über Siebenbürgen!).

Bei der Lektüre dieses Buches, das eine Lücke in der Fachliteratur ausfüllt und dessen Erscheinen somit einer realen Notwendigkeit entspricht, drängt sich die Frage auf, ob eine hypothetische Erweiterung des viel zu geringen heutigen Wissens um die aus dem Osten vererbte „echte“ Zigeunermusik nicht doch eine z. T. verschiedene Akzentsetzung in den Ausführungen bedingen würde; desgleichen erhebt sich die Frage, ob die den Zigeunern als Volk nicht abgesprochenen Gemeinschaftszüge in bezug auf ihre

Auswirkungen auf die musikalische Gestaltung nicht unterbewertet wurden. Die Substanz des Buches wird gewiß nicht berührt von einer störenden uneinheitlichen Verwendung mal ungarischer, mal deutscher Ortsbezeichnungen („*Klausenburg*“ wird deutsch gebraucht, dafür aber anstelle der dem deutschen Leser vertrauten Namen Hermannstadt oder Karlsburg „*Szeben*“ bzw. „*Gyulafehérvár*“).

Erstmals veröffentlicht wurde das Buch 1971 in ungarischer Sprache (*Cigányzene*). Die nunmehr vorliegende deutsche Fassung liest sich gut, das Schwerfällige mancher Übersetzungen ist hier vermieden worden. Gewiß ist die richtige Verwendung deutscher Fachausdrücke und auch die Klarheit musikwissenschaftlicher Ausführungen den Bemühungen des Berliner Musikwissenschaftlers Christian Kaden zu verdanken. (Januar 1978) Gottfried Habenicht

WALTER GIESEN: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Traktate des 9. bis 14. Jahrhunderts zum shōmyō der Tendai-Sekte. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1977. (XII), 355 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 1.)

Dieses bedeutende Werk ist ein Meilenstein in der Erforschung buddhistischer Hymnen. Der Autor hat sich zwei gewaltige und hochnotwendige Aufgaben gestellt: Entzauberung und Klarlegung. Er erfüllt beide mit bewunderungswürdiger Behutsamkeit und Gründlichkeit.

Das nur zwei Seiten umfassende Vorwort schildert die Situation des Musikforschers, der sich dem Gebiet des buddhistischen Ritualgesangs nähert, und beschreibt die ihm entgegenstehenden Schwierigkeiten. Ein Meisterstück der Präzision. Die Einleitung ordnet nach Fragenkreis und Quellsystematik. Zentrale Quellen und periphere Quellen werden definiert. Die zentralen Quellen sind A. direkte Quellen, d. h. schriftliche und mündliche Tradition; B. indirekte Quellen, d. h. Textsammlungen,

theoretische Traktate etc., ferner auch auf Tonträgern eingespielte Angaben und mündliche Auskünfte. Die peripheren Quellen endlich umfassen das ganze Gebiet japanischer Geistesgeschichte, geschriebene Überlieferungen, Chroniken, Kompendien, Traktate, Tagebücher, schöne Literatur.

Wegen der Masse und Vielfalt des meist ungeordneten Materials beschränkt sich Giesen zunächst darauf, einige der wenigen zugänglichen Auszüge aus direkten Quellen zum *shōmyō* der Tendai-Sekte zu übersetzen. Vorher gibt er in einer allgemeinen Einleitung von 33 Seiten eine überaus wertvolle Übersicht über das greifbare Material und legt u. a. die vollständige Übersetzung des Katalogs der von dem Tendai-Mönch Taki Dōnin gesammelten Bestände vor, so wie auch die kommentierte Übersetzung der berühmten Repertoire-Sammlung Rokkanjō. Giesens Kommentare bieten dem Leser eine geschichtliche Übersicht von hohem Wert.

Die neuzeitliche Kodifizierung der mündlichen Tradition liegt vor in den zwei Bänden *Tendai-shōmyō-taisei*. Die Verfasser sind Taki Dōnin und der Musikwissenschaftler Yoshida Tsunezō. Der erste Band erschien 1934 (oder 1935?), der zweite 1955, nach dem Tode von Taki Dōnin. In diesen beiden Bänden sind die Hymnen in westliche Notation übertragen und mit westlichen Vortragsbezeichnungen versehen. Auf Seite 22f. seines Werks kommt Giesen auf den heiklen Punkt der Übertragung in westliche Notation zu sprechen und äußert sowohl methodische Bedenken als auch Anerkennung der großen Umsicht, mit der die beiden Gelehrten bei der Übertragung verfahren sind.

Anlässlich der Behandlung indirekter Quellen erteilt Giesen auch Auskunft über Drucktechnik, die *shahon*-Praxis, d. h. das kunstvolle Durchpausen, und die sich ergebenden Fragen nach Traditionstreue und Zuverlässigkeit der Überlieferung. Die Listen der Formulare und Zeremoniare aus Sammlungen berühmter Mönche, die Giesen kommentiert vorlegt, sind meines Wissens bisher noch nie bekanntgemacht worden. Der Leser findet sie auf Seite 37–47.

Nun zu den Texten selbst. Die Autoren sind Annen (880), Tanchi (1233), Shūkai (1238), ein Anonymus (1299), Chikū (1349) und Gyōnen, der von 1240 bis 1321 lebte. Seinen Übersetzungen stellt Giesen jedesmal ausführliche Vorbemerkungen zum Werk, zum Autor, und zu den musikalischen und theoretischen Fragen voran. Dem übersetzten Text geht ein erschöpfender Kommentar zur Seite.

Annen war Grammatiker und Universalgelehrter. Sein Riesenwerk *Shittanzō* behandelt vorwiegend Schrift-, Laut- und Bedeutungslehre des Sanskrit und dessen Übertragung mit Hilfe von chinesischen Zeichen. Musik behandelt er nur am Rande. Bei der fundamentalen Beziehung zwischen Sprachprosodie und dem Psalmodieren im *shōmyō* bedauert Giesen, daß in Annens musikalischen Exkursen nur die chinesische Kosmologie übernommen wird und eine kausale Ableitung des musikalischen aus dem sprachlichen Ton unterbleibt.

Tanchi, in seinem *Shōmyō-Yojinshū*, löst die Hymnik aus der Umklammerung des Sprachlichen und gilt in seiner Zeit bei den Hütern der Tradition als ein Herostrat und Zerstörer der herrlichen Melodien. Bei den Neuerern gilt er als führend und er setzt sich auch durch. Metrik und Tempo, Skalentheorie und Nomenklatur werden von ihm aus der *gagaku* übernommen. Von seiner Zeit an bis zum heutigen Tage setzen sich die Versuche fort, *gagaku* und *shōmyō* simultan zu musizieren, so wesensfremd beide einander auch sind, sowohl genetisch wie formal und inhaltlich.

Shūkai war Tanchis Schüler. Sein *Gyosan-Mokuroku* katalogisiert das *shōmyō*-Repertoire der Ohara-Schule, der Hüterin der esoterischen Tendai-Tradition. Gyosan ist der japanisierte Name des heiligen Berges Yü-shan der indisch-chinesischen Legenden. Giesen benutzt diesen Katalog zur Vervollständigung einer Übersicht über vier Liturgiegruppen, exzerpiert aus dem *Gyosan-Mokuroku* des Shūkai, dem etwas älteren *Shōmyō-Mokuroku* des Tanchi, dem vorerwähnten *Rokkanjō* und dem die lebende Tradition umfassenden *Tendai-shōmyō-taisei*. Besondere Bewunderung verdient die

Akribie, mit der er die zahlreichen komplizierten Notationsfiguren entschlüsselt, die so manchem Forscher schon Kummer und Kopfweh bereitet haben (S. 120–157). Nach so umfassender Vorbereitung kann er das Original des Katalogs in einer dreizehneinhalb Seiten langen Übersetzung vorlegen.

Keine leichte Lektüre. Zur Erholung empfiehlt Referentin die wunderschöne Übertragung des 'OM *banzara sa-ta-n ba*' durch Kataoka Gidō (S. 142/43) und Shūkai's Kolophon, in dem er sich mit mönchischer Demut als „des Yū-shan zurückgebliebenen Schüler“ bezeichnet.

Das *Ōhara-shōmyō-hakasezu* von 1299 ist ein *shahon* von umstrittener Authentizität, der Legende nach mit dem Namen des kaiserlichen Prinzen Sadayasu (*Sadayasu Shinnō*) verknüpft. Der Inhalt bietet außer viel krausem Beiwerk wie Weizen unter der Spreu präzise Anweisungen über Sinn und Ausführung der bekanntesten Teile der Liturgie. Dankenswerterweise versucht Giesen die zusammengewürfelten Abschnitte des Werks zu datieren und stellt als seinen Kern eine zwischen 1187 und 1195 arrangierte Kompilation fest; die andern Teile sind unklarer Herkunft.

Vom Leben des Chikū ist nur bekannt, daß er Schüler des Shūkai war. Sein *Shōmyō-Inritsu* von 1349, „Tonmaß und -system des Shōmyō“, beruht auf den Lehren des Tanchi. In Giesens Übersetzung sind die Abhandlungen über die drei Fünftönenreihen, die drei „Abweichungen“ und die Zwölftonskala im Gegensatz zu den Erklärungen des Anonymus, des Chūkai und des Tanchi, die sich so viel in Schematismen und Haarspalterei verlieren, geradezu eine leichte Lektüre. Es ist *gagaku*-Theorie *bel et bon*, in Frage- und Antwortform geboten, und wer auch immer sich etwas in *Gagaku* auskennt, findet hier die Ausführungen aus den spätmittelalterlichen *Gagaku*-Kompendien fast wörtlich wieder.

Aus der Abgrenzung der strikten Musiktheorie läßt Giesen mit dem letzten Traktat, dem *Shōmyō-Genruki* des Gyōnen, seinen Leser wieder in die weit größere Welt von Annen, dem Verfasser des *Shittanzō*, zurückkehren. Annen sah die Musik von einer

übergeordneten Warte. Von dem großen Polyhistor Gyōnen, sagt Giesen, könne er nur eine summarische Auskunft geben, da das Riesenwerk dieses Mannes, der das ganze Wissen seiner Zeit beherrschte, im Rahmen seiner, Giesens, Arbeit nicht die gebührende Würdigung finden könne.

Wie Annen steht Gyōnen über allen Doktrinen und strebt nach ihrer Summierung und Vollendung in einem universalen Weltgebäude. Die Doktrin der Kegon-Sekte von der Einheit alles Seienden, die sich im Begriff der ‚Leere‘ manifestiert, überlebt noch heute in dem, in Gyōnens Handschrift bewahrten, Hymnus ‚*Ubaribai*‘, dessen Quintessenz im *Tōdaiji* wie ein Credo rezipiert wird: „*Wir sind in der Welt wie in der Leere*“.

Die umfassenden Vorbemerkungen Giesens und das in seinen Kommentaren gebotene schwindelerregende Wissen ebnen den Weg zur Würdigung von Gyōnens ‚*Shōmyō Genruki*‘, der hinter allen Regeln und Theorien „*die geheimste Tiefe in der Empfindung des erkennenden Geistes erschließt*“.

Wir können Giesen nicht dankbar genug sein.

(August 1978)

Eta Harich-Schneider

Nippon Min'Yo Taikan: Kyushu-Hen (Hokubu). A Survey of Japanese Folksongs: Northern Kyushu Area Edition. Tokio: Nippon Hōsō Kyōkai 1977. 471 S.

Das enzyklopädisch umfassende Werk der japanischen Volksliedforschung, von Nippon Hōsō Kyōkai (NHK) seit 1946 durchgeführt, wird hier in einem weiteren Band fortgesetzt. Nach vielen Jahren der penibelsten Feldforschung werden die Volkslieder der Präfekturen Fukuoka (nördlichster Teil der Insel Kyūshū), Saga (nordwestlich, gegenüber der kleinen Insel Iki), Nagasaki (westlich, gegenüber den Inseln Hirado und Tsushima), und Oita (östlich von Fukuoka, auf gleicher Höhe mit Nagasaki) vorgelegt.

Das Werk umfaßt 498 Lieder. Die ausgezeichneten Karten, reiche Bebilderung und

die alle Lebensgebiete durchdringende Art der Darstellung machen den Gegenstand erfrischend lebendig. Das Studium dieser Lieder ist für den Ethnologen und Soziologen ebenso ertragreich wie für den Musiker.

Die Anordnung der Lieder ist nach Präfekturen in vier Hauptteile gegliedert; auf Fukuoka-ken entfallen die Lieder 1–154, auf Saga-ken 155–235, auf Nagasaki-ken 236–368 und auf Oita-ken 369–498. Jeder Hauptteil wird mit einer eingehenden Schilderung der sozialen Gegebenheiten, klimatischen Verhältnisse und des geschichtlichen Hintergrundes der betreffenden Präfektur eingeleitet; er wird abgeschlossen durch Untersuchung der musikalischen Charakteristika des Liedgutes, so wie sie sich aus der praktischen Kenntnisaufnahme unmittelbar nachweisen lassen.

Der Inhalt ist nach Liedtypen unterteilt. Diese Liedtypen werden jeweils mit Analysen der Texte und Melodien, unter besonderer Beobachtung von Varianten und Verwandtschaften, von einander abgegrenzt. Allen vier Hauptteilen sind die ersten Liedtypen gemeinsam: Komori-uta, Kinder-Schlaflieder (in Fukuoka 6, in Saga 2, in Nagasaki 7, in Oita 6); ferner Taue-uta, Lieder beim Reispflanzen (Fukuoka 13, Saga 3, Nagasaki 7, Oita 15); und Ta-nokusatori-uta, Lieder beim Unkrautjäten (Fukuoka 10, Saga 4, Nagasaki 7, Oita 3). Andere Themen sind je nach Landschaft und Erwerb verschieden; natürlicherweise haben Fischerei und Seefahrt in Nagasaki den Vorrang; das *kuwatsu*, Maulbeerpflücken, wird nur in Oita besungen und die Bergwerksarbeit in Fukuoka.

Einen breiten Raum nehmen die verschiedenen Spielarten der kultischen Sommertänze Bon-odori in allen vier Präfekturen ein. Aus Oita werden davon achtzehn mit ihren Varianten übermittelt, Zeugen des unerschöpflichen Reichtums an japanischem Naturtalent für improvisierten Tanz und schwelgerische Gesangskoloraturen.

Die Transkription in westliche Notation, seit mehr als hundert Jahren in Japan allgemein üblich, ist reichlich mit zusätzlichen Hilfszeichen für Zwischentöne und Färbungen versehen. Trotz aller staunenswürdiger

Akribie bleibt sie ein Dilemma. Mir fiel übrigens auf, daß solche Behelfe in diesem Band weniger geworden sind, im Vergleich mit den von mir früher rezensierten Bänden. Die Zuhilfenahme des Tonbandes bleibt immer eine wünschenswerte, ja notwendige Ergänzung. Im Vorwort, *hanrei*, werden als Basis die Tonleitern *yō-onkai* und *in-onkai*, männliche und weibliche Tonfolgen, mit dem angenommenen Grundton auf *g* folgendermaßen mitgeteilt: männlich *g a c d e*, weiblich *g a s c d e s*, beide mit häufig aufwärts alterierter Sexte, die bis zum *f* führen kann. Der Gebrauch der westländischen Zeichen für Kurztriller und Mordent (↖ ↗) wird erklärt.

Der Text ist ausschließlich japanisch; keine englische Synopsis wird geboten.

(August 1978) Eta Harich-Schneider

EDWARD TARR: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 143 S., 24 Bildtaf., zahlreiche Abb. im Text, 1 Schallplatte. (Unsere Musikinstrumente. Band 5.)

Die Anzahl der musikwissenschaftlichen Studien zur Geschichte der Trompete hat in den vergangenen zwanzig Jahren erheblich zugenommen. Eine zusammenfassende deutschsprachige Monographie, die unter Berücksichtigung der neueren Forschungsergebnisse einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung dieses Instruments von der Antike bis zur Gegenwart vermittelt, stand bisher aus. Edward Tarr hat mit seinem Buch *Die Trompete* diese Lücke geschlossen.

In einer kurzen Einleitung gibt der Verfasser in sehr anschaulicher Weise eine Übersicht über verschiedene Trompetentypen (*Römische Tuba, Barocke Naturtrompete, Moderne B-Trompete, Moderne Hoch-B-Trompete*) und eine Einführung in die Grundlagen der Tonerzeugung bei Blechblasinstrumenten. Wie die anderen Bände aus der Reihe *Unsere Musikinstrumente* ist auch das Buch von Tarr primär für Laien geschrieben. Im Hinblick auf diesen Leser-

kreis wurde die Entwicklung der Trompete bis um 1400 eher cursorisch abgehandelt, während der vergleichsweise gut erforschte Zeitraum von 1400 bis 1815 sehr ausführlich dargestellt wurde. Den Hauptteil des Buches bilden die drei diesem Zeitraum gewidmeten Kapitel „Die Trompete in der Renaissance“, „Das goldene Zeitalter der Naturtrompete (1600–1750)“ und „Die Krisenzeit der Trompete (1750–1815)“. Ein Kapitel über die Entwicklung und musikalische Verwendung des Instruments seit der Erfindung der Ventile („Die moderne Epoche der Trompete: Von 1815 bis heute“) beschließt den geschichtlichen Überblick.

Mehrfach hat der Verfasser versucht, in die populärwissenschaftliche Darstellung eine Auseinandersetzung mit der Fachliteratur einzubeziehen. Diese Abweichung von der Grundkonzeption des Buches bleibt insofern unbefriedigend, als die Anspielungen auf nicht zitierte Werke meist unverständlich sind, wie z. B. auf S. 50 „Entgegen der heute landläufigen Meinung“, S. 57 „obwohl dies heute gelegentlich behauptet wird“, S. 59 „bisher nicht recht verstanden worden“, S. 86 „Bisher glaubte man“, S. 101 „war . . . bisher unbekannt“. Überdies läßt sich nicht immer die Originalität der einer solchen Einleitungsfloskel folgenden Aussage verifizieren. So behauptet der Autor, außer im 2. Brandenburgischen Konzert und einem Werk Telemanns sei die Verwendung einer Naturtrompete in F bisher unbekannt gewesen (S. 101). Dies trifft nicht zu (vgl. z. B. D. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet*, London 1973, S. 258).

In einigen Fällen hat die vereinfachende Darstellung zu unglücklichen Formulierungen und falschen Interpretationen geführt. So wird auf S. 21 beispielsweise der Umstand, daß Luther das hebräische Wort *Schofar* mit Posaune übersetzte, als „ein im deutschen Sprachgebrauch nicht wiedergutzumachender Irrtum“ bezeichnet. Luthers Prinzipien für die Übersetzung (vgl. *Sendbrief vom Dolmetschen*) werden hier ebenso wie seine Sprachkenntnisse falsch beurteilt. Derartige verkürzende Darstellungen und apodiktische Aussagen treten indes nur gelegentlich auf. Im allgemeinen zeichnen sich

die Ausführungen durch erfreuliche Klarheit aus. Sehr anschauliche Zeichnungen, hervorragende, zum Teil farbige Bildtafeln und die beigegebene Schallplatte mit überwiegend unbekanntem Beispielen ergänzen in vorbildlicher Weise den Text. Insgesamt liegt ein gut fundierter geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Trompete von der Antike bis zur Gegenwart vor.

Im Hinblick auf zu erwartende spätere Auflagen des Buches seien abschließend einige Korrekturvorschläge angemerkt. Der nicht in der Originalsprache zitierte Satz von Vegetius „Habet . . . legio tubicines cornicines bucinatores“ sollte nicht mit „Die Musik der Legion besteht aus Tubae, Cornua und Buccinae“ (S. 16) übersetzt werden, da beim Leser falsche Vorstellungen geweckt werden. Der Zeitraum von um 1100 bis um 1400 sollte dem eingeführten Sprachgebrauch folgend nicht als *Spätmittelalter*, sondern als *Hoch- und Spätmittelalter* bezeichnet werden (S. 22). Auf S. 24 wird vom Terminus „*Trumpa*“ auf einen bestimmten Instrumententyp geschlossen. Abgesehen davon, daß der Terminus bereits lange vor der im Text genannten Zeit (um 1180) verwendet wird, fehlt für eine solche Gleichsetzung von Terminus und Instrumententyp jeder Anhaltspunkt. Die Bezeichnung *Inventionstrompete* ist nicht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden (S. 104), sondern findet sich schon in einem Mandat aus dem Jahre 1711. Als *Inventionstrompeten* werden im Laufe des 18. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Trompetentypen, nicht nur die Stopftrompete, bezeichnet.

(Juni 1978)

Detlef Altenburg

KURT JANETZKY und BERNHARD BRÜCHLE: *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 112 S., 24 Bildtaf., zahlreiche Abb. im Text. (Unsere Musikinstrumente. Band 6.)*

Während in englischer Sprache in den letzten zwanzig Jahren drei umfangreiche Hornmonographien publiziert wurden, gab

es in deutscher Sprache ein Buch über die Geschichte der Horninstrumente bisher nicht. Schon aus diesem Grunde muß man das im Hallwag Verlag erschienene Bändchen von Kurt Janetzky, einem der bekanntesten Hornspezialisten, und Bernhard Brüchle begrüßen. Wie die übrigen, so ist auch dieser Band aus der Reihe *Unsere Musikinstrumente* primär für Laien geschrieben. Dem in der Einleitung genannten „Ziel und Zweck“ des Buches, das Horn „aus der Anonymität des Orchesters heraus allen seinen Freunden mit einer kleinen Chronik seines Werdens und Wirkens vorzustellen“, entspricht die Anlage der Darstellung.

In einem ersten, „*Ur- und Frühgeschichte*“ betitelten Kapitel werden europäische und außereuropäische Horn Typen vorgestellt. Bei den Frühformen handelte es sich zunächst, wie die Autoren ausführen, um Schneckengehäuse und Hörner von Stieren, Büffeln, Auerochsen oder Widdern. „*Aber auch das riesige Mammut, die Elefanten in Afrika und Indien, Büffel aus dem fernen Ostasien, aus Tibet und Siam, Bengalen und Nepal und Stiere aus dem südlichen Amerika, Brasilien und Argentinien, sie alle mußten ihre Stoßzähne und Hörner hergeben, die in ihrer unterschiedlichen Vielfalt zu blasbaren Instrumenten hergerichtet wurden, um Menschen aller Zonen zu dienen, Regen und Fruchtbarkeit zu erleben*“ (S. 10). In einem Abschnitt „*Alte Erfahrungen, neue Erkenntnisse, Entwicklung und Fortschritt*“ (S. 20) wird in loser Folge u. a. über die Naturtöne (S. 20), den Blechblasinstrumentenbau im 16. und 17. Jahrhundert (S. 24), die Abgrenzung von Horn und Trompete (S. 25), den „*Sprung ins Orchester*“ (S. 29) und das Aufkommen der Waldhörner (S. 30) abgehandelt. Weitere Kapitel sind dem Wandel des Berufsbildes vom Jagdhornbläser zum Orchestermusiker (S. 44), den Virtuosen des 18. Jahrhunderts (S. 51), der Erfindung der Ventile („*Die Zeitenwende: Das Ventilhorn wird erfunden*“ S. 65), der „*Ära Strauss*“ (S. 86) und dem „*Horn um 1950*“ (S. 92) gewidmet.

Das Bemühen um Allgemeinverständlichkeit und die unterhaltsame Form der

Darstellung kennzeichnen die kleine Chronik des Horns. In einer Reihe von Fällen hat die Vereinfachung leider zu Ungenauigkeit bzw. zu Mißverständlichkeit geführt. So ist die Überschrift „*Eine kurzlebige Scheinblüte: Hornmusik für Clarinbläser*“ (S. 42) irreführend, da die Ausnutzung der hohen Lage in solistischen Hornpartien sich von wenigstens um 1720 bis um 1780 immer wieder nachweisen läßt. In den beiden ersten Kapiteln vermißt der Leser häufig Zeitangaben, ohne die die Ausführungen teilweise unverständlich bleiben. So bezieht sich der Abschnitt über die Hörner der Nachwächter, Feuerwächter, Türmer, Hirten, Bäcker usw. offenbar auf das Mittelalter, während die zugehörige Abbildung aus dem Jahre 1748 falsche zeitliche Vorstellungen weckt (S. 15). Unter Clarinblasen wurde nicht erst nach 1732 das Blasen in der hohen Lage der Naturtonreihe verstanden (S. 26), sondern bereits wesentlich früher. In der Abbildung zu den beiden Naturtonreihen des Doppelhorns ist der Ton *a* irrtümlich als Kammerton gekennzeichnet (S. 75).

Für den Laien wie für den Experten einigermaßen unübersichtlich ist die Terminologie der verschiedenen Horn Typen. Begriffe wie *Hifthorn*, *Parforcehorn* oder *Harsthorn* sollten bei der ersten Erwähnung erläutert werden. Ein Glossar im Anhang des Bandes oder ein Stichwortregister wäre für den Leser eine große Hilfe.

Die kleine Hornmonographie von Janetzky und Brüchle ist überaus reich mit Abbildungen und Notenbeispielen ausgestattet. Löblich hervorgehoben zu werden verdient die ausgezeichnete Qualität der zum Teil farbigen Reproduktionen.

(Juni 1978)

Detlef Altenburg

EGON KRAUSS: Die Orgeln Innsbrucks. Innsbruck: Musikverlag Helbling 1977. 128 S. mit 69 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band I.)

Walter Salmen ist Initiator und Herausgeber dieser neuen Reihe, in der künftig die im musikwissenschaftlichen Institut der Innsbrucker Universität abgeschlossenen Stu-

dien und Dissertationen gedruckt zugänglich gemacht werden sollen.

Nach einem Abriß über die Entwicklung des Orgelbaus in der Tiroler Landeshauptstadt sowie über die bauliche Erscheinungsform der Orgel im Innsbrucker Raum gibt der Verfasser eine Beschreibung der Kirchenorgeln (Nr. 1–43), Orgeln in Museen (Nr. 50–51) und Saal- und Übungsorgeln (Nr. 60–66). In der Arbeit ist fast ausschließlich von Pfeifenorgeln die Rede; berücksichtigt wird lediglich noch das Harmonium, die *orgue expressif* der Franzosen. Elektronische Instrumente, sog. *Elektrophone* hingegen, wie der Verfasser sie bezeichnet (S. 7), klammert die Darstellung verständlicherweise aus.

Den Beschreibungen der Orgeln, unter denen sich neue Instrumente genauso finden wie jene historischen eines Jörg Ebert (1558) in der Hofkirche oder eines vermutlich italienischen Meisters (um 1570) in der Silbernen Kapelle, folgt der sehr umfangreiche Abbildungsteil, der verdeutlicht, wie es zu dem Schlagwort „*Innsbruck – die Orgelstadt*“ gekommen ist.

Die üblichen Register schlüsseln die Schrift auf, die als eine historisch gut fundierte Bestandsaufnahme der Innsbrucker Orgeln gelten darf. Den drucktechnischen Mängeln auf Hochglanzpapier sollte bei Herausgabe weiterer Bände unbedingt abgeholfen werden.

(November 1977)

Raimund W. Sterl

GERNOT SPENGLER: Der Komponist Philipp Jakob Riotte aus St. Wendel. Sein Leben und seine Instrumentalmusik. St. Wendel: St. Wendeler Verlag 1972. 188 S., zahlreiche Abb. und Notenbeisp.

Der Verfasser stammt aus Saal im Kreis St. Wendel, Volksbank und Kreissparkasse St. Wendel haben die Drucklegung dieser Saarbrückener Dissertation unterstützt: So ist es verständlich, daß der Titel des Buches einerseits eine engere Beziehung von Riotte zu seinem Geburtsort annehmen läßt, als sie tatsächlich gegeben war, und andererseits auch die Vorstellung von einem Meister lokaler Bedeutung aufkommen läßt, wäh-

rend Riotte doch von überregionaler Wichtigkeit war.

Im Alter von 17 Jahren hat Riotte (1776–1856) seinen Geburtsort verlassen, war daraufhin Organist in Trier und Blieskastel, Kompositionsschüler von Johann Gottfried Arnold in Frankfurt/Main und Johann André in Offenbach, verbrachte dann einige unruhige Wanderjahre und lebte seit 1808 in Wien, wo er sich bald einen guten Namen und Anerkennung zu verschaffen wußte. Dabei ist besonders interessant, daß nur für die Jahre 1818 bis 1821 und 1826 bis 1828 eine feste Anstellung Riottes (als Kapellmeister am Theater an der Wien) nachweisbar ist, während er die übrigen Jahre sozusagen als Freischaffender nur von dem Erlös seiner Kompositionen und einer sicherlich nicht sehr umfangreichen Unterrichtstätigkeit leben konnte. Seine Kompositionen wurden von den Wiener Verlegern, aber auch von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Johann André in Offenbach, Simrock in Bonn, Böhme in Hamburg, Schott in Mainz sowie Pariser Verlegern publiziert.

Dieser Lebenslauf Riottes und vor allem seine Stellung im Wiener Musikleben, der um etwa 1825 erreichte Höhepunkt der Beliebtheit, der Weg dazu und das langsame Verdrängtwerden nach 1830 – all dies wird vom Verfasser auf einer breiten Quellenbasis minutiös verfolgt und bei aller Sachlichkeit in einem sehr gut lesbaren Stil dargestellt. Die Einordnung Riottes in die Musikszene seiner Epoche überzeugt. Auch ein guter Kenner der Quellenlage zur Wiener Musikgeschichte dieser Zeit wird keine wesentlichen Ergänzungen zu den von Spengler benützten Materialien nennen können.

Der zweite Teil untersucht – nach Gattungen gegliedert – die erhaltene Instrumentalmusik, zeigt Einflüsse (von Mozart bis John Field oder gar Chopin) auf und weist auf bemerkenswert Eigenständiges hin. Daß Riotte ein Meister des Überganges war, zwischen den Epochen lebte, aber auch wirkte, selbst eine entsprechende Entwicklung mitgemacht hat, aber doch nicht zum Romantiker werden konnte, ist verständlich dargestellt. Daß er nicht nur mit Schauspielmusiken und anderen Arbeiten fürs Thea-

ter, sondern auch mit mancher Instrumentalmusik wirklich nur den musikalischen Tagesbedürfnissen nachgekommen ist, braucht nicht die vorurteilslose Betrachtung einiger auch vom Verfasser hervorgehobener respektabler Werke zu beeinflussen. Dieses Kennen des Durchschnitts und das erfolgreiche Suchen alles dessen, was über diesen hinausragt, macht ja den Reiz, aber auch den Sinn der Beschäftigung mit solchen Meistern aus: Auch hier wieder die gelungene Einordnung, insbesondere in die Relation zu den „Großen“ dieser Epoche.

So glücklich die ersten beiden Teile des Buches machen, so schwere Vorbehalte muß man gegen den dritten Teil anmelden, gegen die Art, wie das dort gebotene Werkverzeichnis in Kleindruck auf zweieinhalb (!) Druckseiten zusammengepfercht ist. Da einerseits ausgewählte Fundortnachweise und Widmungen bei gedruckten Kompositionen berücksichtigt sind, andererseits nicht einmal Verlags- und Plattenummern, muß man annehmen, daß das Gebotene – vielleicht auf äußeren Einfluß hin – eine gedrängte Zusammenstellung aus einer wesentlich größeren Materialsammlung des Verfassers ist. In dieser Art ist das Werkverzeichnis aber jedenfalls bibliographisch wertlos und nicht mehr als eine kurze, unvollständige Information, die mehr Fragen aufreißt als sie beantworten kann. Nachdrucke, Titelaufgaben, Verlagsübernahmen werfen auch ein Licht auf die Beliebtheit des Komponisten und sind daher ebenso wie Divergenzen in der Opus-Zählung, genaue Publikationsdaten und möglichst auch Preisangaben von mehr als nur bibliographischem Interesse; die Genauigkeit der Titelaufnahme sollte selbstverständlich und die Angabe des Incipits bei Handschriften erstrebenswert sein. Daß der Verfasser die einschlägigen Publikationen von Alexander Weinmann über die Wiener Musikverlage dieser Epoche nicht benützt hat, ist bei seiner sonstigen Akribie unverständlich.

Daher muß man das Buch eigentlich als Torso ansehen, was um so bedauerlicher ist, da man nach dem ausgezeichneten ersten und zweiten Teil auch mit hohen Erwartun-

gen an den dritten herangeht, diesen aber auf einem Niveau findet, das tatsächlich unter jeder Kritikmöglichkeit liegt. Mag sein, daß Wünsche oder Zwänge von außen dafür verantwortlich waren, daß dieser nur auf so engem Rahmen und in so unbefriedigender Weise abgehandelt werden konnte. Dann ist aber zu hoffen, daß der Verfasser an anderer Stelle eine Möglichkeit findet, ein seiner übrigen Beschäftigung mit Riotte entsprechendes und für die weitere Beschäftigung mit Riotte durch Dritte – Musiker oder Wissenschaftler – notwendiges Werkverzeichnis zu publizieren.

(März 1980)

Otto Biba

RUDOLF PEČMAN: Beethoven dramatik (Beethoven als Dramatiker). Hradec Králové: Kulturzentrum 1978. 231 S.

Dieses Buch ist eine Jubiläumsschrift zum 150. Todestag Beethovens und 100. Geburtstag des tschechischen Musikforschers Zdeněk Nejedlý. Die panegyrische *Meditation* (1. Kapitel) liegt bereits – auch deutsch – im Sammelband des 12. Internationalen Musikfestivals, Brünn 1977, vor. Ihr folgen quellenreiche, gut und gründlich gearbeitete und wohlgeschriebene Kapitel, die, von *Fidelio* abgesehen, wohl alles enthalten, was an wesentlichen Informationen über das gegebene Thema zu berichten ist.

Das Hauptgewicht liegt im Abschnitt über Beethovens nicht realisierte Singspiel- und Opernpläne (S. 25–115), jener bunten Reihe von über fünfzig identifizierten Libretti und Entwürfen, die von den großen Tragödien der Griechen bis zu unbedeutenden Versuchen zeitgenössischer Dilettanten reicht. Der Verfasser hat hier in literatur- und theatergeschichtlichen Exkursen ein umfangreiches Material zusammengetragen, gesichtet und kritisch kommentiert. Beim Lesen dieses Abschnitts tritt mit großer Intensität die alte Frage auf, wie es möglich war, daß Beethoven sich jemals für viele dieser Machwerke interessieren konnte und gar an Opernkompositionen dachte. Der Verfasser weist darauf hin, daß in jedem dieser Werke einzelne Szenen oder Grund-

ideen zu finden sind, die den Komponisten ergreifen konnten. Diese Begründung, oft bis ins Detail nachgewiesen, problematisiert allerdings andererseits Beethovens Blick für die Totalität des musikdramatischen Werkes, für die Komplexität von Text, Handlung und szenischer Wirkung. Es bleibt auch unklar, welchen Opernstoff, was für ein Libretto der Komponist eigentlich gesucht hat.

Die *Fidelio*-Fragen, mit denen sich Pečman kurz im Kapitel über die erhaltenen Bühnenwerke (S. 117–178) befaßt, sind kaum geeignet, dieses Problem zu erhellen. Wichtig sind hingegen die Informationen zur Erstaufführung der Oper in Prag 1814, wo sie, wie bekannt, unter C. M. von Webers Direktion durchfiel. Die zu dieser Aufführung angefertigte Partitur galt bisher als verschollen. Wir erfahren nun, daß sie 1977 im Opernarchiv des Nationaltheaters gefunden wurde (vgl. O. Pulkert in der Zeitschrift *Hudební Rozhledy* XXX, 1977, Nr. 6, S. 284–287). Es handelt sich um die 2. Version der Oper mit Beethovens eigenhändigen Abänderungen und Korrekturen. Der Verfasser weist auch nach, daß *Fidelio* Smetanas Vorbild zu seiner „Befreiungsoper“ *Dalibor* war und daß die zahlreichen Übereinstimmungen auch die Personengalerie der beiden Opern umfassen.

Mit gutem Recht kann man diese Arbeit als ein Kompendium zu Beethovens musikdramatischen Plänen, Vorarbeiten und Kompositionen bezeichnen. Die wenigen zitierten Beispiele mögen veranschaulichen, wie wichtig es wäre, wenn der Verfasser die zahlreichen neuen Fakten und Interpretationen in einer der Weltsprachen vorlegen würde.

Daß dieses Buch auch noch einem anderen Zweck dienen soll, ist aus dem Impressum ersichtlich: es erscheint auch als Unterrichtsbuch für Volkshochschulen und Volkshochschulen. Wenn da nicht der Wunsch der Vater des Impressums ist, besagt dies einiges über das hohe Niveau dieser Institutionen.

(April 1979)

Camillo Schoenbaum

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

Jede nähere Beschäftigung mit Mahlers letzter abgeschlossener Symphonie hat von dem doppelten Umstand auszugehen, daß einerseits die Instrumentationsretuschen, die der Komponist nach Aufführungen seiner Werke vorzunehmen pflegte, bei der Neunten wegfallen und wir daher gezwungen sind, eine höchstwahrscheinlich nicht endgültige Textgestalt – die von Mahler noch korrigierte Stichvorlage – als endgültige zu betrachten, daß sich aber andererseits, ein Ausnahmefall bei Mahler, ein Partiturentwurf der ersten drei Sätze der Symphonie erhalten hat, den Erwin Ratz 1971 im Faksimile herausgab und der für das Verständnis des Mahlerschen Kompositionsprozesses höchst aufschlußreich ist. Die Auswertung dieser Quelle, in Verbindung mit – differenzierten – werkanalytischen Überlegungen, ist vorab Gegenstand der Freiburger Dissertation, während ihr Autor den erstgenannten Umstand zum (etwas voreiligen) Anlaß nimmt, instrumentationstechnische Fragen aus dem Problembereich der Untersuchung auszuschließen. (Der mit Sicherheit ergebnisreiche Vergleich der Instrumentationskonzeption im Partiturentwurf mit der ausgeführten Instrumentation von Manuskript und korrigierter Stichvorlage bleibt somit ein Thema für weitere Forschungen.)

Der eingehenden Darstellung, die der Autor den für die Neunte greifbaren Quellen, insbesondere dem Partiturentwurf und dessen Stellenwert im Kompositionsprozeß Mahlers, zukommen läßt, bleibt nichts hinzuzufügen. Am ausführlichsten wendet er sich sodann dem ersten Satz zu, weil sich hieraus die weitreichendsten Rückschlüsse auf die Intentionen ziehen lassen, von denen Mahler sich bei den Änderungen leiten ließ. Überzeugend wählt Andraschke aus der Unzahl der insgesamt beobachtbaren Abweichungen diejenigen Kernpunkte aus, bei denen eine größere Änderung der Konzeption vorliegt und bei denen es sich nicht nur

um die bloße Ausführung der Kompositionsskizze handelt. Es sind dies vor allem die Einleitungen zur Exposition und zur Durchführung sowie die Rückleitung zur Reprise. Konturen gewinnt der philologische Vergleich vor dem Hintergrund einer Fragestellung, welche Satztechnik, Formkonstruktion und Problem des musikalischen Gehaltes umfassend einbezieht. (Zu hoffen ist, daß sich das Adjektiv „gehaltlich“, das der Autor vorzugsweise verwendet, nicht in der musikwissenschaftlichen Fachsprache einbürgern wird.) Mit der wünschenswerten Präzision, die eine lange Arbeit voraussetzt, beschreibt Andraschke den motivisch-thematischen Prozeß, der, ob schon beim Hören unmittelbar evident, vermöge der weitverästelten Beziehungen der Themen und der Motive untereinander nur schwer in klare Worte gefaßt werden kann. Seine Erkenntnisse über Mahlers Techniken der Thementransformation besitzen Gültigkeit auch über die Neunte hinaus.

Ausgiebig setzt sich der Autor mit bisher vorliegenden Formanalysen des ersten Satzes (von Helmut Schmidt, Hans Tischler, Helmut Storzjohann, Hermann Erpf, Erwin Ratz und Carl Dahlhaus) auseinander und vermag aus seiner Kenntnis des Entstehungsprozesses der Komposition manchen Irrtum zu berichtigen, manche Äußerung zu präzisieren. Im ganzen Erwin Ratz am nächsten kommend, verlagert er das von diesem beschriebene Ineinandergreifen von Sonatenform und Doppelvariation, das den Satz kennzeichne, auf die Sonatenform hin, deren Verdeutlichung einige kompositorische Maßnahmen Mahlers dienten. Bedauerlich ist, daß Andraschke darauf verzichtet, nach der Kritik der anderen Autoren eine eigene zusammenhängende Analyse vorzulegen und diese eventuell in ein Schema zu fassen, wie er bei den Analysen der andern verfährt.

Vorsichtig, unter Zuhilfenahme von Melodieparallelen zwischen der Neunten und Liedern – also abgestützt durch deren Text –, nähert sich Andraschke dem Gehalt der Symphonie, dessen Quintessenz er in die Worte faßt: „Mahler hat in dieser IX. Symphonie, wohl bedingt durch sein Herzleiden,

seine Todesahnung komponiert“ (S. 46). Nun gibt es gewiß keinen Zweifel daran, daß die Beschäftigung mit dem Tod – und zwar durchaus auch in autobiographischem Sinn – für Mahlers Spätwerk zentral ist. Notizen Mahlers im Partiturentwurf wie „O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!“ oder „Leb, wol, Leb' wol!“ sprechen für sich. Auf der anderen Seite ist aber keineswegs ausgemacht, daß sich der musikalische Gehalt eines Kunstwerks dieses höchsten Ranges in der ohnehin nur bruchstückhaft rekonstruierbaren Intention des Komponisten erschöpft. Möglicherweise bewegt sich die Musiksprache der Neunten, wiewohl von Mahlers Subjektivität hervorgebracht, doch in Richtung auf eine Ent-Subjektivierung, wie sie Schönbergs (von Andraschke kritisierte) Worte anvisieren, denen zufolge in der Neunten „der Autor kaum mehr als Subjekt“ spreche.

Mit der gleichen Gründlichkeit, die die ganze Arbeit durchzieht, untersucht Andraschke auch Mahlers Konzeption des zweiten und dritten Satzes, soweit sie sich von substantiellen Änderungen gegenüber dem Partiturentwurf her präzisieren läßt. Zwei der drei ergänzenden Exkurse betreffen Motiventwicklungen; im dritten werden die Eintragungen, die Mahlers Freund Willem Mengelberg in die Dirigierpartitur der Neunten vorgenommen hat, verdienstvollerweise erstmals veröffentlicht. Sie weisen ganz auf ein autobiographisch-inhaltsästhetisches Verständnis der Musik hin, das auch Andraschke seiner Interpretation zugrundelegt. So wichtig diese Arbeit gerade durch das Insistieren auf dem kompositionstechnischen Detail ist und so wertvolle Erkenntnisse sie über die Neunte auch vermittelt – das Rätsel dieses Werkes, insbesondere was seine Totalität als Kunstwerk betrifft, erscheint noch immer ungelöst.

(Juni 1978)

Hermann Danuser

FRANZ SCHREKER. *Am Beginn der Neuen Musik*. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition 1978. 140 S. (Institut für Wertungsforschung an der

Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Band 11.)

Bei dem vorliegenden Band, der die zum 100. Geburtstag Schrekers (23. März 1978) im Steirischen Herbst 1976 gehaltenen Referate des Symposions zur Schreker-Retrospektive vereinigt, geht es nach der *Vornotiz* des Herausgebers um den Versuch einer Klärung der Diskrepanz zwischen der seinerzeitigen Beachtung und der gegenwärtigen Vergessenheit Schrekers.

Nach einer geistvollen Stilabgrenzung, derzufolge Schreker zwar nicht der „Neuen Musik“, wohl aber (Dissonanzemanzipation!) der „Moderne“ zuzurechnen sei, spürt Carl Dahlhaus, *Schreker und die Moderne (Zur Dramaturgie des ‚Fernen Klangs‘)*, den geistigen Quellen des Librettos nach: Naturalismus (äußeres Geschehen), Symbolismus Maeterlinckscher Prägung (zentrale Handlungsmotive aus dem „mystischen Abgrund“ des Orchesters, Opernhandlung als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“), Märchen (nach zweimaligem Fehlschlagen Gelingen beim drittenmal) und Tristansche Metaphysik (Ineinanderübergehen von Liebe und Tod). – Nach einem Blick auf Paul Bekkers Schreker-Studie (1919) macht Sieghart Döhning, *Der Operntypus Franz Schrekers*, des Komponisten Äußerung „Meine dramatische Idee“ (1919) zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung: das aus dem Unbewußten durch äußeren Anlaß hervorgelockte „Geheimnisvoll-Seelische“ sei die Quelle der Musik, die, in assoziativem Prozeß alle nur irgend denkbaren Stilmittel – von den überkommenen bis zu schlichtem Sprechen und genuinen Geräuschen – unbedenklich aufgreifend, mit ihren immanenten Kontrasten zwischen Musik, Affektdarstellung und Szenenambiente – Ton, Aktion und Bild – als multimediales Gebilde mediale Mischformen des 20. Jahrhunderts voraussetze. – Persönlicher Zeuge von Schrekers – mit Aufglühen und Verglühen der „*musa expressionistica*“ (1912–1924) einhergehendem – „gewaltigem Ruhm und raschem Vergehen“, erblickt Hans Mayer, *Franz Schreker und die Literatur*, dessen wesentliche Position in der Dramatik: konform mit Wagners Grundent-

scheidung für eine Personalunion von Textautor und Komponist, freilich die allgemein tragische Situation durch die Subjektivität einer inkommensurablen Individualität ersetzend, aber – wie Pfitzner – ohne den Glauben an das „Kunstwerk der Zukunft“ und – anders als Pfitzner – ohne den Glauben an die Kontinuität des Schöpferischen.

Mit einer subtilen Analyse speziell der Eröffnung des ersten der *Altenberg-Lieder* Bergs weist Jürg Stenzl, *Franz Schreker und Alban Berg (Bemerkungen zu den ‚Altenberg-Liedern‘ op. 4)*, in der Überlagerung rhythmisch-metrisch ungebundener Schichten zu Klangfeldern, deren Statik durch Längenunterschiede der Schichten zum Oszillieren gebracht werde, eine Verwandtschaft zu den Naturszenen in Schrekers *Fernem Klang* nach. – Während Ernst Hilmar, *Schrekers Wiener Jahre*, aufgrund archivalischer Studien weitere Einzelheiten zur Biographie Schrekers beisteuert und manche Überlieferung richtigstellt, bietet Károly Csipák, *Franz Schrekers Schicksal in Berlin (1920–1934)*, anhand von Akten und Dokumenten eine aufschlußreiche Darstellung jener Situation um Leo Kestenberg, Max von Schillings, Joseph Marx, Arnold Schönberg und andere, des Bemühens Schrekers um Rückkehr nach Wien schon 1923/24, des Konflikts Hochschullehrer-Künstler und der stillen Auseinandersetzungen mit den neuen Machthabern nach 1933, mit Stellungsverlust und frühem Tod.

Ausgehend von der – angesichts des „totalen Theaters“ – verwunderlichen Ignorierung der Opern Schrekers in fast allen Opernführern stellte Wolfgang Schreiber mit einer an 60 deutschsprachige Opernhäuser gerichteten Fragebogenaktion eine empirische Untersuchung an, über deren – wenig ermutigendes – Resultat er in seinem Beitrag *Franz Schreker und der Opernbetrieb heute – ein Meinungsbefund* berichtet.

An Adorno, für den aus seiner „*monolithischen Denkstruktur*“ heraus „*Seinen-Stilgefunden-haben*“ ein „regredierendes Moment“ sei, für den ein kommunikatives Kunstwerk krude Propaganda darstelle, da ein Kunstwerk nur um den Preis gesellschaftlicher Unwirksamkeit als Kritik des

Kommunikationssysteme wahr sein könne, der in diesem Falle sich überdies willkürlich auf die Jahre 1912 bis 1918 beschränkt habe, übt, *Über Adornos Schreker-Bild*, Otto Kolleritsch fundiert Kritik. – Kritisch mit Adorno – mit dessen These vom Sinken der Schöpferkraft Schrekers nach den *Gezeichneten* – setzt sich auch Gösta Neuwirth auseinander, indem er in seinem Beitrag *Der späte Schreker* dessen Stilneuerungen bis zu expressionistischen Momenten skizziert. Unter dem Titel *Ein unbekanntes Lied Schrekers* bietet er mit knappen, aber kenntnisreichen Stilbemerkungen die vollständige Wiedergabe einer 1920 in der *Illustrierten Zeitung* erstmals erschienenen Rilke-Vertonung.

Eine Analyse läßt Rudolf Stephan, *Zu Franz Schrekers ‚Vorspiel zu einem Drama‘*, zu dem Resultat gelangen, daß man – mit Adorno – für das „Vorspiel“ die Kategorien der Sonatenform in Anspruch nehmen könne, nicht hingegen für die „Ouverture“ zu den „Gezeichneten“; unerheblich sei, ob Schreker das „Vorspiel“ zu einem selbständigen Konzertstück erweitert oder die „Ouverture“ für die Oper verkürzt habe, belangvoll nur, daß er offenbar einerseits einen sonatenhaften Instrumentalsatz im Rahmen einer Oper und andererseits ein selbständiges Instrumentalstück ohne Erfüllung der „höchsten Form der Komposition“ für unangemessen gehalten haben müsse. – Für Peter P. Pachl, der *Das Szenische bei Schreker (Über szenische Umsetzungsmöglichkeiten des Schrekerschen Schaffens)* untersucht, war bei Schreker zu einem musikdramatischen Opus der Ureinfall die szenische Klangidee, die – phantasiegeboren, eine „wilde, maßlose, exzentrische Erotik“ – eher eine filmische Vision darstelle als ein realisierbares Bühnenwerk.

Sind die Redaktionsmängel einiger Beiträge (Interpunktion, Orthographie) und im allgemeinen (Uneinheitlichkeit der Literaturzitierung [cf. 30,6 und 57,7 u. a.], Divergenzen zwischen Inhaltsverzeichnis und Haupttext) manchmal störend, die handschriftlichen Korrekturen im Satz häßlich, so sind die Beiträge selbst von hohem bis höchstem Niveau.

(November 1978)

Gerd Sievers

GRETE WEHMEYER: *Edgard Varèse. Mit gezeichneten Aufnahmen von seiner Musik von L. ALCOPLÉY. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 251 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 50.)*

Analytische Arbeiten über Edgard Varèse sind selten; mit den Namen von M. Wilkinson, Chou Wen-Chung, M. Babbit, M. Gümbel, R. Brinkmann, W. Gruhn, J.-J. Nattiez, J. Stawn und jüngst vor allem L. Stempel (*MQ LX*, 1974, S. 46–60) sind die wichtigsten bereits genannt. Setzt man dies zur Anzahl analytischer Arbeiten über andere Komponisten des 20. Jahrhunderts ins Verhältnis, so sind die deutschsprachigen Veröffentlichungen stark untervertreten. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe dafür darzulegen; aber daß ein „Zubringer zu Varèse“, der „aufgeklebte [Vor-]Urteile“ (S. 7) ablöse, sinnvoll ist, steht außer Frage. Denn sogar der biographische Bereich ist mit den Büchern von F. Ouellette (1966), H. Jolivet und O. Vivier (beide 1973), vor allem aber L. Varèse (1. Band 1972, 2. Band in Vorbereitung) nur auf Englisch und Französisch abgedeckt.

„Ablösen der aufgeklebten Urteile“: Die Einleitung löst zwar keine ab, sondern klebt gleich alte als neue. „Varèse war immer auf der Seite des Fortschritts“ (S. 9), er stellte „als erster ein Ensemble ausschließlich aus Schlaginstrumenten zusammen“ (S. 9), „die Zwölftontechnik überholte er“ (S. 9), „er empfand sich als modern“ (S. 11). – Demgegenüber: Bei Varèse „eine Reihe von konservativ-romantischen Zügen“ (S. 9); „in Übereinstimmung mit der traditionellen humanistischen Einstellung“ (S. 10) würden elektrische Klangerzeugung in *Déserts* verwendet; Varèse „blieb Romantiker und Humanist“ (S. 11), ja, „Varèses Existenz gibt eine Antwort (vermutlich die einzige) auf die Frage: ‚Wohin führt eine konsequente Evolution der romantischen Musikauffassung?‘“ (S. 13); bei *Ecuatorial* schließlich „fühlt sich der aus der europäischen Musik kommende Hörer auf dem Terrain des spätromantischen Musikdramas“ (S. 148). Schizophrenie also?

Da erstaunt es denn nicht, daß Varèse „die musikalische Kraft hatte, seine Neurose

total in Klang umzusetzen“ (S. 29); Ähnliches liest man S. 31, S. 43 (in Varèses Fall Neurose als „Klaustrophobie“), S. 61f. (die „Neuerungen, unkonventionellen Erfindungen“ in *Amériques* als „aus dem Bereich seiner Musikalität“ stammend, „der am engsten mit seiner psychischen Situation zusammenhängt, nämlich seiner Neurose“), S. 94 („Klaustrophobie“ und ihr Zusammenhang mit Varèses „Distanz“ zur Zwölftontheorie), S. 130, S. 157 (*Nocturnal* als „Psychogramm“, als „Darstellung seines eigenen Zustandes“ der Klaustrophobie, S. 159). Niemand wird bestreiten, daß das oft zitierte „*j'aurais dû tuer ce salaud*“ (gemeint war sein eigener Vater) für Varèse eine schwere psychische Belastung darstellte, daß Varèse in der Tat ein sehr komplexer Charakter war. Wer aber solche Aussagen ohne psychologischen, psychoanalytischen und vor allem musikalischen Nachweis einfach behauptet, sollte sich nicht schon im Vorwort entschuldigen: „*Wer glaubt nach allem, was in den Kunstwissenschaften vor sich gegangen ist, noch an den Nutzen eines nicht-persönlichen Angangs?*“ Mit „*persönlichem Angang*“ hat dies alles nichts, aber auch gar nichts zu tun; hier wird unverhüllt eine Darstellung von Varèses Musik und Person als psychisch entarteter gegeben.

Aber diese Musik ist offenbar nicht nur „*total in Klang umgesetzte Neurose*“, sondern sie steht auch gleich noch „*in deutscher Tradition*“! Ausgerechnet von Ferruccio Busoni „*schleppte er [sc. Varèse] aus Berlin die deutsche Tradition*“ in New York ein (S. 18). Das zeige sich in *Amériques*, einer „*sinfonischen Dichtung*“ (S. 55), an den „*Vortragsanweisungen in deutscher Sprache*“ (S. 56). In den *Offrandes* sagen „*Text und Musik [. . .] das gleiche. Das paßt in die deutsche Tradition*“. Das paßt auch zu einer erstaunlichen Unkenntnis der französischen Liedkunst, welche die *Offrandes* wesentlich prägt; daß die Texte nicht zufällig von Verfassern stammen, die den französischen Prä-Dada-Zeitschriften *Sic* und *Nord-Sud* nahestanden, wirft auch ein eigenartiges Licht auf diese „*deutsche Tradition*“. Aber selbst noch „*der Ausflug in den indianischen Bereich*“ in *Ecuatorial* wurzle in der Berliner

Zeit (S. 152) und im *Poème électronique* ist das „*geradezu beethovensisch*“ sich zeigende „*humane Pathos*“ natürlich „*europäisch-deutsch-klassischer Provenienz*“ (S. 167). Die Orchesterwerke *Amériques*, *Arcana* und *Déserts* werden als „*sinfonische Dichtungen*“ behandelt. Zwar reklamierte Varèse *Amériques* als „*absolute Musik*“ (S. 55, ohne Nachweis) aber „*die [welche?] Fabel schiebt sich gewissermaßen in den Vordergrund, eine Erscheinung, die es auch häufig in literarischen Werken gibt*“ (was den Rezensenten sehr überraschte). Daß es hier um „*Programm Musik*“ (S. 70, 125, 135) gehe, um Musik mit „*Erzählcharakter*“ (S. 85, 107) wird hartnäckig behauptet; alle Begriffsklärungen wie ein wirklicher Nachweis durch analytisches Eingehen auf die Musik unterbleiben. Daß Varèse (und auch darin steht er Webern nahe, den er so oft in New York aufführte) auf der Idee einer „*absoluten Musik*“ bestand, wäre nicht nur darzustellen, sondern gerade an den Werken als kompositorisches und ästhetisches Problem herauszuarbeiten.

Daß die Verfasserin, wie so viele vor ihr, Varèses verbale Aussagen, etwa über die Ionisation und die Kristallisation, beim Nennwert nimmt und sich redlich bemüht, sie aus der Musik wieder herauszuhören, überrascht angesichts des „*persönlichen Angangs*“ kaum mehr. Nur hat Larry Stempel völlig zu recht in seinem (in der Bibliographie ungenannten) Aufsatz darauf hingewiesen, daß schon Ouellette sagte „*it was necessary to have known [Varèse] for a long time to be able to tell when in his replies he was telling the truth*“ (*MQ LX*, 1974, S. 51). Zu was für Mißinterpretationen man sonst gelangt, ist in J. Stawns Aufsatz in *Melos/NZ I* (1975), S. 446–456 nachzulesen. Daß die Verfasserin bereits vorliegende Analysen (wie unbefriedigend und oft schief sie auch sein mögen) einfach nicht zur Kenntnis nimmt und lieber (S. 59f.) zusammenstellt, in welchen Takten „*das Glissando, in der Erscheinungsform von Chromatik [sic!], Instrumentalglissandi und Sirenen*“ (S. 58) zu hören sei, paßt in das Gesamtbild. Schließlich scheint sie auch das früheste erhaltene Werk Varèses, die Verlaine-Vertonung *Un*

grand sommeil noir (1906) nicht zu kennen, obwohl bereits Hilda Jolivet (*Varèse*, Paris: Hachette 1973, S. 35 und Abb. 2) und später L. Stempel davon gesprochen haben. Wo sich aber die Verfasserin wirklich auf die Noten einläßt, etwa bei *Arcana* (S. 70–74), scheitert sie, übrigens bereits beim Zählen der Takte. Von Analyse im Sinne einer Aufdeckung der Faktur und Gehalterschließung kann nicht ernsthaft die Rede sein.

Würden doch wenigstens die zahlreichen Zitate von Varèses Schriften und Aussagen, die hier oft erstmals auf deutsch übersetzt wurden, dem Buch einen gewissen Gebrauchswert verschaffen. Aber der Leser urteile selber über ihre Französischkenntnisse: In einem Brief an Odile Vivier schrieb Varèse zu *Ecuatorial*: „*Comme chanteurs, il faudrait des Espagnols, ou alors des nègres, des gens qui ont bien le sens du drama [recte: drame] et qui se livrent, ou des Russes! Enfin c'est un vieux boulot et faut pas faire le difficile.*“ Das wird übersetzt: „*Als Sänger müßte man Spanier haben oder Neger, Menschen, die Sinn fürs Dramatische haben und sich ausliefern, oder Russen! Am Ende ist es ein alter Dicker, der sich nicht zurückzuhalten braucht*“ (S. 141). Wirklich: Es darf gelacht werden . . .

Alcopley, ein 1910 in Dresden geborener Maler, hielt beim Hören Varèsescher Werke in Zeichnungsfolgen mit Linienbündeln und Punkten seine Eindrücke fest. Auf Seite 50 wird der Leser aufgefordert, die wie Filmstreifen an den Seitenrändern abgedruckten Zeichnungen gleichzeitig mit dem Anhören der Musik zu verfolgen. Dieses Mitschauen „*könnte von der Tatsache, daß Varèses Musik ‚Prozeß‘ ist, mehr mitteilen, als mit dem interpretierenden Wort – von Wissenschaft [ja, welcher?] ganz zu schweigen – möglich ist*“ (S. 50). Eine vielleicht bittere Einsicht in die eigene Tätigkeit, die „*gezeichnete Musikwissenschaft*“ empfiehlt? Diese Zeichnungen erachte ich als ästhetisch belanglos und jedwelchem Hören Varèsescher Musik durch ihre Simplizität in keiner Weise angemessen. Sie verteuern bloß dieses teure Buch zusätzlich. Ein Buch allerdings, das mit immer neuen Klischees nicht „*aufge-*

klebte Urteile“ ablöst, sondern Varèse und seine Musik schließlich soweit zuklebt, daß beide völlig unkenntlich werden.

Das mögen dem mit dem Buch nicht vertrauten Leser rücksichtslos gehässige Worte sein gegenüber der Verfasserin eines doch hilfreichen Satie-Buches in derselben Reihe. Die große Mühe, die sich Frau Wehmeyer auch hier gemacht hat, bestreite ich in keiner Weise. Aber diesmal ist auf Persönlichkeitsschutz für Varèse zu klagen.

(Juni 1978)

Jürg Stenzl

KONRAD VOGELSANG: Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Laaber: Laaber Verlag Dr. H. Müller-Buscher 1977. 129 S., zahlreiche Abb. und Faks.

Dies Buch ist sehr gut gemeint, das Ergebnis leider mißlungen (nicht einmal die drucktechnische Gestaltung erfüllt die bei einem Preis von 48 DM berechtigten Ansprüche), eine Chance vertan: Nach der wichtigen und informativen *Wozzeck*-Publikation Ernst Hilmar's (UE, Wien 1975), angesichts deren geraffter Form eine breitere Darstellung der *Wozzeck*-Aufführungsgeschichte unsere Kenntnis durchaus hätte sinnvoll ergänzen können, bringt Vogelsang kaum Neues von Belang. Vielmehr zählt er noch einmal die Premierenbesetzungen von der Uraufführung bis 1932 auf (und zwar doppelt – gedruckt im Anhang sowie als ganz- oder doppelseitige Faksimilia der Programmzettel: denkbar uninstruktiv und im Zeitalter horrender Papierpreise unverantwortlich). Dazu die Wiedergabe zahlreicher Kritiken – teilweise wichtiger, interessanter, entlegener. In dieser Materialsammlung liegt gewiß ein Wert, sie wird bei künftiger Beschäftigung mit *Wozzeck* helfen, nur: wie lückenhaft ist sie, und wie viele Aspekte der publizistischen Auseinandersetzung kommen hier zu kurz! Zweifellos ist es höchst lehrreich, einen begeisterten Rezensenten wie Stuckenschmidt und einen unsachlichen, zynischen wie Zschorlich (nicht Alfred, wie im schludrigen Register, sondern Paul heißt

die Kanaille!) gegenüberzustellen. Aber zwischen diesen Extremen: wo bleiben die vielen noch unsicheren, vorsichtig und durchaus mit Niveau argumentierenden Kritiker, z. B. Wilhelm Altmann (*Münchner Neueste Nachrichten*, 1. Januar 1926) oder Joachim Beck (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 20. Januar 1926)? Hätte der Autor nur wenigstens das berühmte *Anbruch-Sonderheft Alban Bergs ‚Wozzeck‘ und die Musikkritik* (1926) in Händen gehabt, wären ihm allein zur Uraufführung sieben weitere wichtige Stellungnahmen nicht entgangen (bei den anderen Aufführungen dasselbe Bild). Natürlich macht es nicht die Menge, aber man muß aus dem reichen Spektrum der Stimmen zu *Wozzeck* schon etwas mehr zugrundelegen, wenn man einen „Beitrag zur Rezeptionsforschung geben“ will. Und *Rezeptionsforschung* heißt doch außer Sammeln auch Analysieren, Werten, Klären. Dazu bringt der Autor nichts, was weiterhülfe – allenfalls teilt er die Rezensenten in zustimmend und ablehnend urteilende: die einen sind die „klugen Kritiker“, die anderen haben eben Pech gehabt. Als wär's so einfach! Hier wird „Rezeptionsforschung“ zur Besserwisseri der Nachgeborenen. (Tun wir doch nicht so, als wären wir alle, die wir heute mit Bergs Musik leben, bereits 1925 ihre glühenden Apologeten gewesen!)

Im einführenden Kapitel *Die Bedeutung der Oper ‚Wozzeck‘ in der Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* steht Goldrichtiges neben völlig Falschem – auf sonderliche Weise, mit einem Adlerblick fürs Unwesentliche und staunenerregender Treffsicherheit für Platitüden vermischt. „Strauß konnte der Oper neue Aspekte abgewinnen.“ „Webern, als der stärker akademisch Gebundene, gelangte in seinen Kompositionen zu kurzen, knappen Aussagediktionen.“ „Obwohl er (Berg) bald nach der Komposition des ‚Wozzeck‘ die Zwölftontechnik übernahm, blieb er immer ein dynamischer Komponist.“ „Die Personen der Handlung bewegen sich in symbolträchtiger Atmosphäre.“ „Im Gegensatz zu Büchner ist Berg ein Mensch seiner Zeit.“ – wenn sich diese Sätze, mit – ach! – so vielen derartigen mehr, zu einer Anthologie des unfreiwilli-

gen Humors, einem Stilblütenmeer häufen, bleibt dem Leser das Lachen im Halse stecken und er wird – je nach Temperament – ärgerlich oder traurig: dazu wäre die Sache denn doch zu wichtig gewesen.

(Januar 1978)

Volker Scherliess

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. Faksimile (Codices Selecti Phototypice Impressi. Volumen LIX.)

Obwohl die Erforschung des Lebens und der Werke des Oswald von Wolkenstein während der letzten zwanzig Jahre stark in Fluß geraten ist (siehe die umfangreiche Bibliographie bei A. Schwob, *Oswald von Wolkenstein*, Bozen 1977, S. 326ff.), sind viele primäre Fragen derzeit noch nicht beantwortbar. Man weiß beispielsweise nicht, ob und gegebenenfalls wo der Ritter eine musikalische Ausbildung erfahren hat, die über den spielmännischen Usus hinausreichte, woher dieser die Vorlagen für Kontrafakturen bezog, inwieweit dem Wolkensteiner kompositorisches Vermögen zugesprochen werden kann, wer die Werke notierte und von wem diese zu Lebzeiten musiziert wurden. All dies kann nur schrittweise anhand minutiöser Analysen der in den drei Handschriften A, B und C sowie in der Streuüberlieferung erhaltenen Vokalwerke einer Klärung zugeführt werden. Genaueste Quellenkenntnis ist dazu unerlässlich, die freilich aus den vorliegenden Ausgaben nicht gewonnen werden kann. Es ist daher von Nutzen gewesen, daß in der Reihe „Litterae“ (Band 12ff.) in Schwarzweiß-Wiedergaben die Quellen leichter zugänglich gemacht wurden, wenngleich diese besonders für den Musikhistoriker nicht sämtliche notwendigen Informationen (z. B. die Abhebungen von rot und schwarz notierten Noten) zu bieten vermochten. Diesen Mangel behebt nun für die ältere Hand-

schrift A aus der Zeit um 1425 die vorliegende Faksimile-Ausgabe im Originalformat auf vorzügliche Weise. Sie bietet ein drucktechnisch hervorragend gelungenes mehrfarbiges Abbild der Vorlage. Zudem gibt die 45 Seiten umfassende Beschreibung der Quelle und deren Geschichte etliche neu erschlossene Fakten, die es künftig zu beachten gilt. Demnach befand sich die nicht zum Musiziergebrauch angelegte Wiener Handschrift bereits im Jahre 1445 unter den Büchern Herzog Albrechts VI. von Österreich, der diese offensichtlich intensiv gelesen hat, ja sogar auf Bl. 61r eigene Verse darin nachtrug. Ob, wie gegenwärtig zumeist angenommen wird, die Quelle in der klösterlichen Schreibstube von Neustift bei Brixen angelegt wurde, bleibt weiterhin offen. Sicher ist nunmehr indessen, daß sich unter den neun Schreibern ein Oswald Holer „aus der Brixener Diözese“ befindet. Zur Datierung der Texthandschrift C gibt der Herausgeber präzisierend die Jahre 1450–1453 an. Für die Erforschung der Musik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Mitteleuropa bedeutet dieser Faksimiledruck einen besonders schätzenswerten Gewinn.

(Juni 1977)

Walter Salmen

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

De numero tonorum litterae episcopi A. ad coepiscopum E. missae ac Commentum super tonos episcopi E. (ad 1000). Hrsg. von der Schola Palaeographica Amstelodamensis unter Leitung von Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. Buren: Frits Knuf 1975. 99 S. (Divitiae Musicae Artis. A. I.)

Tres tractatuli GUIDONIS ARETINI: GUIDONIS „Prologus in Antiphonarium“. Hrsg. von der Schola Palaeographica Amstelodamensis unter Leitung von Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. Buren: Frits Knuf 1975. 81 S. (Divitiae Musicae Artis. A. III.)

Edition, Übersetzung und Kommentierung eines anonymen Lehrtraktats aus der Mitte des 15. Jahrhunderts bilden den Inhalt der Wiener Dissertation Amons von 1954. Daß die Arbeit erst 23 Jahre nach ihrer Fertigstellung publiziert wird, mag Gründe haben, über die der Leser nicht unbedingt informiert werden muß. Allerdings hätte er wohl ein Anrecht, zu erfahren, warum bei der späten Veröffentlichung neuere Forschungsergebnisse unberücksichtigt bleiben.

Der umfangreiche Traktat behandelt die *musica plana*. Nach den Grundelementen (*manus, claves, voces*, Hexachord-, Mutationslehre und Intervalle in Kap. 1–5) folgt in Kap. 6–10 eine ausführliche Tonartenlehre, die durch zahlreiche Notenbeispiele und Schemata illustriert wird. Als Hauptquelle nennt Amon den Anonymus XI (bei Coussemaker III); enge Beziehungen bestehen auch zum Traktat des Magisters Szydlowita, der sich gleichfalls auf Johannes Hollandrinus (bzw. Olendrinus) beruft. Der Wiener Traktat wurde vermutlich für eine Klosterschule im slawischen Raum geschrieben. Inhaltlich erreicht er das Vorbild des Anonymus XI bei weitem nicht. Dennoch ist die Darstellung der Materie so ausführlich und – zumindest in Teilen – selbständig, daß die Veröffentlichung nur begrüßt werden kann.

Weniger erfreulich steht es um die philologische Qualität der Textdarbietung. Sie bleibt unberührt von den Maßstäben, welche mit den Editionen des CSM oder der Freiburger Schule gesetzt wurden. Textkritische Anmerkungen fehlen völlig. Ob es sich bei den zahlreichen fraglichen Textstellen um Druckfehler, eigenwillige Lesarten des Editors oder um auf die Quelle zurückgehende Absonderlichkeiten handelt, darüber bleibt der Leser auf Vermutungen angewiesen: z. B. „*nonenarius*“ (S. 15), „*sequinter*“ (S. 18), „*nonem*“ (S. 33), „*abusine*“ (S. 45, 53), „*prochorolor*“ (S. 60). Die anachronistische Schreibung „*h durum*“ (bzw. „*h quadratum*“) mag drucktechnische Gründe haben, unkommentiert sollte sie dennoch nicht angewandt werden. Wünschenswert wäre die Reproduktion wenigstens einer Seite der Handschrift gewesen.

Wie weit philologische Ansprüche bei der Edition mittelalterlicher Musiktraktate ge-

steigert und erfüllt werden können, davon geben zwei niederländische Ausgaben ein eindrucksvolles Bild. Die neue Edition von Guidos *Prologus* beruht auf nicht weniger als 51 Handschriften. Der kurze Traktat, in dem Guido sein System von Notenlinien im Terzabstand mit Färbung von *f*- und *c*-Linie begründet und darstellt, liegt damit erstmals in einer kritischen Ausgabe von beispielloser Akribie vor. Dramatische Abweichungen von der Textfassung Gerberts ergeben sich indessen kaum. Im Endergebnis erscheint die Sicherung des überlieferten Inhalts fast wesentlicher als die Verbesserung einer Reihe von Lesarten. Ungemein aufschlußreich sind die unterschiedlichen Figuren, mit denen die einzelnen Schreiber Guidos Methode zu illustrieren suchen.

Daß Smits van Waesberghe den Kunstprosa Charakter auch an dieser Schrift hervorhebt und im Vorwort erläutert, wird niemanden wundern, der seine diesbezüglichen Überzeugungen kennt. Es hätte indessen genügt, dieser „Verfassung“ im Vorwort Raum zu geben. Daß der Beginn des *Prologus* dann auch in der Edition selbst „metrisch“ abgedruckt wird, wirkt hingegen eher befremdend, zumal dabei ein Übermaß an subjektiver Interpunktion gesetzt wird. – Die Wiedergabe des *h durum* mit *h* (S. 74–76) bleibt in einer kritischen Ausgabe solchen Ranges unverständlich.

Eröffnet wird die Reihe der *DMA* (*Divitiae Musicae Artis*) mit einem Briefwechsel zweier Bischöfe (um das Jahr 1000), auf dessen Bedeutung für die Tonarforschung schon Michel Huglo hingewiesen hat. Der Bischof A. fragt den Bischof E., ob es vier Kirchentönen oder acht gebe. Die erste Ansicht habe er „*a quibusdam physicis*“ vertreten gefunden, während die meisten auf der zweiten beharrten. Der nagende Zweifel läßt ihn um Aufklärung bitten. Die Antwort des befragten Bischofs E. ist ein Meisterstück abwägender Darstellung. Er entscheidet sich zwar für acht Tonarten (in Analogie zu den acht Seligpreisungen), weist aber die andere Meinung keineswegs zurück, sondern erläutert das Verhältnis der authentischen und plagalen Töne (letztere werden als „*subiecti*“ bezeichnet). Daran

schließt sich ein Tonar an, der – nach Huglo – aus der Auvergne stammt.

Briefwechsel und Tonar sind in zwei Handschriften überliefert, die inhaltliche Übereinstimmung zeigen, aber in den Details der Formulierung beträchtlich voneinander abweichen. Smits van Waesberghe erklärt dieses eigentümliche Phänomen damit, daß die stilistisch anspruchsvollere Formulierung in Kunstprosa (Hs. Neapel) in eine syntaktische Prosa schlichteren Stils (Hs. Berlin) übersetzt worden sei. Die daraus gezogene Folgerung, beide Versionen nebeneinander abzdrukken, ist in jedem Falle als glücklich zu bezeichnen.

Fazit: Man wird sich eine neue Abkürzung einzuprägen haben; *DMA* hat bereits ein umfangreiches Publikationsprogramm angekündigt. Von der Leistungsfähigkeit des Teams, das hier an der Arbeit ist, geben die beiden vorliegenden Bände einen imponierenden Eindruck.

(Juli 1977)

Peter Cahn

JOHANN MICHAEL CORVINUS: Heptachordum Danicum seu Nova Solsisatio . . . , Hafniae 1646. Band I: Facsimile. Band II: Kommentarer og Kildestudier af Bengt JOHNSSON. Horsens: G. E. C. Gads Forlag 1977. (62), 209 S., 14 S. English Summary, und IV, 381 S.

Das *Heptachordum Danicum* des H. M. Ravn (Corvinus), das so gut wie einzige vor 1700 in Dänemark veröffentlichte musiktheoretische Werk, nennt bereits in dieser prägnanten Titelformulierung die Grundlagen des Autors: das um die siebte Stufe (Si) erweiterte voces-Singen zu lehren, mit dem so vervollständigten „Chordum“ den Gesamtbereich der Musikkunst darzustellen und so dem Vaterland einen Dienst zu erweisen (Ravn ist ein überzeugter Däne). Seine Lehre berücksichtigt den Volksgesang wie den Rätselkanon, den Generalbaß wie den Ziergesang, die *Musica practica* wie die „*Logistica harmonica*“ (die eigentliche, mathematisch-physikalische Musiktheorie, die leider in vorliegender Ausgabe fehlt).

Wie bei fast allen Lehrbüchern der damaligen Zeit besteht die Leistung des Verfassers im Kompilieren – Auswählen, Kommentieren – tradierter Meinungen, Exempel und Leitsätze. Obwohl die Autoritäten des 16. Jahrhunderts, Glarean, Zarlino und Salinas, gebührend zu Wort kommen, steht das dänische *Heptachord* im Kraftfeld der deutschen Musiktheorie mit ihren wichtigsten Vertretern Calvisius, Lippius und Crüger. Damit aber gehört Ravn zu den Anwälten der *Trias harmonica*, die der barocken Kompositionslehre ihren eigentümlichen, auch neuzeitlichen Charakter verleiht.

Wurden musiktheoretische Schriften vor 1945 meist im sogenannten originalgetreuen Nachdruck vorgelegt, danach aber mehr und mehr im Faksimile, so bietet diese Edition neben dem Faksimile einen ausführlichen Kommentar, der weithin eine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Dänische oder doch zumindest eine ausführliche Inhaltsangabe darstellt. Neben wertvollen Quellen- und Konkordanzennachweisen für Ravns Worttext enthält die Ausgabe sogar solche für elf von den fünfzehn anonym veröffentlichten Kanons. Es bleibt abzuwarten, ob und inwieweit diese Form der kommentierten Edition die spröde Materie „historische Musiktheorie“ breiteren Kreisen näherzubringen vermag.

(Februar 1979)

Werner Braun

CLAUDE DEBUSSY: Esquisses de „Pelléas et Mélisande“ (1893–1895). Publiées en fac-similé avec une introduction par François LESURE. Genève: Editions Minkoff 1977. 121 S. (Publications du Centre de Documentation Claude Debussy. II.)

Wer einmal Originalskizzen Debussys zu *Pelléas* vor Augen hatte, wird beim Durchblättern dieser im übrigen verdienstvollen Publikation unweigerlich enttäuscht: Das vielfarbige Bild unterschiedlicher Schreibmittel (Tinte, Bleistift, Grün-, Blau-, Rot-, Violett- und Orange-Stift) wurde aus „ökonomischen Gründen“ in einheitlichem Schwarzweiß reproduziert. Zwar enthält das Vorwort Angaben darüber, welche Schreib-

mittel auf welchen Seiten Verwendung fanden, aber was soll man mit dem pauschalen Hinweis anfangen, auf den Seiten 109 und 117 seien „*encre noir et rouge, crayon noir, bleu, rouge et vert*“ benutzt worden, solange nicht Zeile für Zeile die verwendeten Schreibmittel verzeichnet werden? Zur wissenschaftlichen Auswertung sind die monochromen Reproduktionen unzureichend, und auch für den Liebhaber bieten sie wenig Anreiz. Es hat den Anschein, als sei hier eine Chance vertan worden, tieferen Einblick in Debussys Schaffensweise zu gewähren.

Ungeachtet dieser bedauerlichen Fehlentscheidung bietet diese erste umfanglichere Publikation von Skizzen Debussys eine Fülle interessanter Aufschlüsse. Neben dem sogenannten *Manuscript Bréval* (Bibl. nat. ms. 1206), das auf 19 Blättern Skizzen zum IV. Akt in einem vorgeschrittenen Stadium der Arbeit enthält, veröffentlicht Lesure die umfangreichen Rohskizzen der Sammlung André Meyer (52 Blätter), die der Öffentlichkeit bisher kaum zugänglich waren. Diese Tatsache allein dürfte dem Band – trotz der oben bemängelten Einfarbigkeit – das Interesse eines größeren Kreises sichern. Soweit die Aufzeichnungen sich bestimmten Partien der Endfassung zuordnen ließen, sind die jeweiligen Seitenzahlen des Klavierauszugs beigegeben. Der Anteil nicht identifizierbarer Abschnitte ist vergleichsweise gering. Dem Vorwort folgt eine Sammlung brieflicher Äußerungen Debussys über die Arbeit an *Pelléas*.

(Februar 1979)

Peter Cahn

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.)

Der Band bietet eine Übersicht über die insgesamt 144 Skizzenbücher des Komponisten in chronologischer Reihenfolge. Da nur wenige von ihnen datiert sind, hat der Herausgeber die Numerierung nach dem jeweils

frühesten darin vorkommenden Werk vorgenommen. So trägt das nachweislich 1886 begonnene Buch mit den Skizzen zu den vier frühesten Tondichtungen, zur Oper *Guntram* und den darum herum entstandenen Liedopera – wohl der bunteste Inhalt von allen – die Nr. 1, die letzte Nr. 144 enthält dagegen nur eine einzige Skizze, zu dem 1948/49 entstandenen Fragment *Bessinnung* für gemischten Chor und Orchester.

Der Herausgeber vermutet, Strauss habe eine mindestens ebenso große Zahl von Skizzenbüchern nach Vollendung der betr. Werke im Laufe seines Lebens verschenkt, und er bittet in einer Fußnote alle jetzigen Besitzer um Nachricht, um in einem späteren Band entsprechende Ergänzungen vornehmen zu können. Ein Überblick über das hier Vorgelegte zeigt aber, daß zwischen op. 16 (*Aus Italien*) und op. 85 (*Capriccio*) kaum ein Werk, jedenfalls nicht ein einziges großes, unberücksichtigt geblieben ist. Die fehlenden Hefte können also sowohl nach Quantität wie nach Qualität so bedeutend kaum gewesen sein.

Die überwiegend kleinen Taschenbücher waren die ständigen Begleiter des Komponisten. Manche, vor allem die früheren, enthalten ein buntes Gemisch von Skizzen zu ganz verschiedenen Werken, jedoch nicht immer, wie die erwähnte Nr. 1, aus zeitlich benachbarten, sondern auch aus opera weit auseinanderliegender Jahre. So stehen beispielsweise in Nr. 19, das die Datierung des Herausgebers ?1906–1924 trägt, *Elektra*, *Frau ohne Schatten*, *Rosenkavalier* und *Ägyptische Helena* nebeneinander, ein Zeichen, daß das Buch längere Zeit oder mit großen Unterbrechungen benutzt worden ist. In solchen und ähnlichen Fällen dürften die Identifizierungen schwierig gewesen sein, zumal es sich meist nur um relativ kurze Motivandeutungen handelt. Andere Bücher hingegen zeugen nur von der intensiven Arbeit an einem einzigen Werk: die Nrn. 32–38 z. B. an der *Frau ohne Schatten*, 45–52 an *Intermezzo*, 70–73 und 76–78 an *Arabella*, 103–118 an der *Liebe der Danae*, 120–128 an *Capriccio*. Dabei ist die Anzahl der Bücher nicht entscheidend für die Anzahl der Skizzen, da die Hefte im Format

nicht alle übereinstimmen, nicht alle gleichmäßig vollgeschrieben sind und teilweise auch schon neben kurzen, flüchtig mit Bleistift notierten Einfällen zusammenhängende, mit Tinte geschriebene Skizzen enthalten.

Bei jedem Buch hat sich der Herausgeber darauf beschränkt, nach Datum, äußerer Beschreibung und Angabe der darin vorkommenden Werke von jeder Seite nur den Anfang von Straussens Texteintragungen (Überschrift und [oder] Textbeginn) wiederzugeben. Vom Notentext erscheinen nur im Bildteil 144 Faksimiles von den jeweils ersten Seiten der Skizzenbücher. Der Band vermittelt also einen wesentlichen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten, dessen Geist pausenlos mit neuen musikalischen Einfällen und deren Verarbeitung und mit Texten, die ihn zur Auseinandersetzung reizten, beschäftigt war. Es bleibt nun nur zu hoffen, daß der durch die hier vorgelegten Andeutungen recht eigentlich angeregte Wunsch nach der für die Forschung so wichtigen Veröffentlichung der entscheidenden Notentexte in absehbarer Zeit erfüllt werden möge.

(März 1979)

Anna Amalie Abert

ALESSANDRO SCARLATTI: *The Faithful Princess*, ed. Donald J. GROUT. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1977. (VI), 208 S. (*The Operas of Alessandro Scarlatti. Vol. IV. Harvard Publications in Music. 9.*)

Die von Grout ins Leben gerufene Partiturausgabe der Opern Alessandro Scarlattis war gewiß lange überfällig; nach dem Erscheinen des nunmehr vierten Bandes wird allerdings das Bedürfnis wach, nun auch die eine oder andere Opernpartitur von Scarlattis unmittelbaren italienischen Zeitgenossen publiziert zu sehen (z. B. von den Bononcini, von Caldara, Gasparini, Lotti, Pollarolo, Vivaldi).

Die neue Scarlatti-Oper, die Grout kurioserweise nur unter einem englischen Titel präsentiert (*La principessa fedele* erscheint nicht in der Titelei, sondern nur im Vorwort

und in der Titelum-schrift des Librettos, die Gattungsbezeichnung „*dramma per musica*“ überhaupt nur an letzterer Stelle), hat im wesentlichen dieselbe Behandlung erfahren wie die in den Bänden I–III veröffentlichten Werke. Gleichgeblieben sind u. a. die ansprechende Bandgestaltung, der ziemlich fehlerfreie Druck, die Bereitstellung einer historischen Einleitung mit kurzer Quellenbeschreibung und einigen Bemerkungen zur Aufführungspraxis (noch kursorischer als diejenigen in Band I), eine englische Prosaübersetzung am Ende. Der eigentliche kritische Bericht ist auf Mikrofilm von der Universität Harvard erhältlich; nach der Enttäuschung über die kritischen Berichte zu Band I und II, die keineswegs Quellenkritik enthalten, hat der Rezensent diesmal auf die Anschaffung des Mikrofils verzichtet. Gleichgeblieben ist in Band IV auch die Sorglosigkeit, die musikhistorischen und quellenkritischen Fragen entgegengebracht wird. Über die Oper von 1710 schreibt Grout in der Einleitung: „*Scarlatti's musical style in 'The Faithful Princess' marks a stage somewhere between that of his Neapolitan productions of the late 1690s and early 1700s and that of his last operas for Rome in the years 1718 to 1721.*“ Die Primitivität der Aussage befremdet; aber selbst sie ist zu hoch gegriffen, denn über den musikalischen Stil der anderen Produktionen hatte Grout in Band I (*Eraclea*) und III (*Griselda*) auch nichts oder wenig mitzuteilen. Er sagt nichts über den biographischen Kontext (die Oper ist dem Kardinal Vincenzo Grimani, Vizekönig von Neapel, gewidmet, der Scarlatti Ende 1708 als Kapellmeister nach Neapel zurückberufen hatte), verrät nicht die Namen der Sänger, die im Libretto genannt sind. Die Beschreibung der musikalischen Quellen gibt in Grouts Beschreibung mehr Fragen auf als sie beantwortet: Eigentlich wird nur deren Inhalt beschrieben bzw. dessen Unvollständigkeit, ohne daß klar wird, was Scarlatti nun eigentlich komponiert haben könnte. Wie hilflos der General Editor von Scarlattis Opern zeitgenössischen Opernquellen gegenüberzustehen scheint, zeigt sich an zweierlei: Erstens behauptet er, die Ariensammlung in Mün-

ster enthalte die Namen der Sänger bei den einzelnen Nummern, anstatt die Rollennamen „*as was customary*“ (es ist genau umgekehrt), und zweitens scheint er seine Hauptquelle (Brüssel) nicht sorgfältig mit anderen Scarlatti-Partituren verglichen zu haben. Dann hätte er nämlich etwas dazu bemerken müssen, warum die Handschrift den gesicherten Autographen von *Marco Attilio Regolo* (Band II) und *Griselda* (Band III) so verblüffend ähnelt (man vergleiche die – immerhin dankenswerterweise – beigefügten Faksimiles). Die Editions-methode ist wiederum eine Konflation aus den beiden erhaltenen musikalischen Quellen, deren Authentizität nicht untersucht wird.

Anders geworden ist zumindest gegenüber Band I der Edition im wesentlichen nur, daß kein Faksimile des Librettos angeboten wird, sondern die englische Prosaübersetzung für sich allein steht. Wenn schon Übersetzung, dann wäre natürlich eine den Noten unterlegte Simultanübersetzung viel besser – gerade bei einem Komponisten, bei dem so viel auf den Ausdruck des einzelnen Wortes, der einzelnen Phrase ankommt. Dies hätte zugegebenermaßen einen enormen Mehraufwand an Arbeit und Geld erfordert.

Eine Editionsreihe, die notationstechnische und überlieferungsgeschichtliche Probleme nicht ernstlich in Angriff nimmt, kann dennoch – wie in diesem Fall – manch gute und spritzige Musik zum Musizieren anbieten. Die Chance aber, zu einem wirklichen Verständnis der hier vorliegenden Musikpraxis vorzustoßen, und damit auch zu historisch verantwortlichen Aufführungen, wird nun mit jedem neuen Band der Reihe neu vertan. Es sei vorgeschlagen, die eigentliche Editionstätigkeit nun für eine Weile auf Eis zu legen und dafür die kargen kritischen Berichte in wesentlich erweiterter Form (etwa als gedruckte Beihefte) zu veröffentlichen, in denen dem Benutzer wirklich mitgeteilt wird, wie ernst er den Notentext nehmen kann und wie er dessen Details zu verstehen hat.

(Februar 1978)

Reinhard Strohm

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III. Band 22: Tetide. Serenata teatrale in einem Akt von Gianambrogio MIGLIAVACCA. Hrsg. von László SOMFAI. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XII, 276 S.*

Glucks Opernserenade *Tetide*, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten für Erzherzog Joseph und Isabella von Bourbon im Jahre 1760 aufgeführt, nimmt einen besonderen Platz sowohl in Glucks eigenem Schaffen als auch im Wiener Musikleben ein. Sie entstand direkt vor den ersten Reformwerken des Komponisten und gehört zu den Vorböten der Wiederbelebungsphase der italienischen Oper in Wien. Dem Anlaß entsprechend wird die Hochzeit Achilles' mit Diomedes verherrlicht; Thetis soll entscheiden, welchem der um das Paar streitenden Götter dieses folgen solle – Apoll oder Mars, Pallas Athene oder Venus. Thetis entscheidet salomonisch: Alle vier Gottheiten mögen gemeinsam über die junge Ehe wachen. Neun Arien, drei Chöre, ein Quartett und ein Duett konstituieren den musikalischen Ablauf, von einer Sinfonia eingeleitet und umrahmt von Rezitativen. Die Rollenverteilung (drei Frauen- und drei Männerrollen: Tetide, Venere und Pallade Sopran, Marte Tenor, Apollo und Imeneo Kastraten-sopran) ist ausgeglichener als die Disposition der Nummern: Tetide und Apollo haben mit je zwei Arien und einem ausgedehnten Duett eindeutig den Vorrang. Die Orchesterbesetzung gibt der Herausgeber mit zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Streicher und Cembalo an; im Quartett Nr. 10 werden zusätzlich zwei Flöten notiert – leider kommentarlos. Musikalisch gehört *Tetide* nicht zu den stärksten Werken des Komponisten; stilistisch unterscheidet sich die Komposition kaum von anderen Serenaden der Zeit. Im Vergleich zu dem nur ein Jahr später entstandenen Ballett *Don Juan* wirkt es ausgesprochen konventionell. Begleitet wird diese Ausgabe, die die erste des Werkes überhaupt ist, von einem Vorwort des Herausgebers der Gesamtreihe Gerhard Croll zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes sowie einem kritischen Bericht

des *Tetide*-Herausgebers László Somfai mit Notizen über Quellenlage, Editionstechnik und Aufführungspraxis. Die Edition ist sehr sorgfältig gearbeitet, bei strittigen Fällen wie z. B. den dynamischen Bezeichnungen einfühlsam korrigiert. Die Generalbaßaussetzung von Heinz Moehn erweist sich als erfreulich zurückhaltend.

(Januar 1979)

Silke Leopold

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Unter dem Patronat der Akademie der Künste, Berlin, hrsg. von Josef RUFER in Verbindung mit Carl DAHLHAUS, Rudolf STEPHAN, Ivan VOITĚCH unter Mitarbeit von Richard HOFFMANN, Rudolf KOLISCH, Leonard STEIN und Eduard STEUERMANNT. Abteilung V, Reihe A, Band 19: Chorwerke II. Hrsg. von Josef RUFER und Christian Martin SCHMIDT. – Abteilung V, Reihe B, Band 19: Chorwerke II. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne und Wien: Universal Edition AG 1975 bzw. 1977. XII, 182 S. und XII, 153 S.*

Mit den beiden Bänden hat die Schönberg-GA ihren elften Band der A-Reihe (Folioformat) und ihren siebenten Band der B-Reihe (Quartformat) erreicht. Im A-Band sind *Kol Nidre* op. 39, *Prelude* op. 44, *A Survivor from Warsaw* op. 46, *Drei Volkslieder* op. 49, *Dreimal tausend Jahre* op. 50A, *Psalm 130* op. 50B sowie die beiden Fragmente *Moderner Psalm* op. 50C (86 T.) und *Israel Exists Again* (55 T.) neben fünf Faksimile-Drucken und Hinweisen für den Benutzer (deutsch und englisch) enthalten. Der B-Band enthält kurzgefaßte chronologische Erläuterungen, drei Dokumente, kritische Berichte einschließlich Quellenbeschreibungen, Textanmerkungen, Texte und Skizzen und des weiteren die wenigen enthaltenen Entwürfe zum Chorwerk *Who is like unto Thee, O Lord* samt „Fremdskizzen“.

Die Chorwerke von Schönberg gehören wohl, neben seinen Bearbeitungen, zu dem der Öffentlichkeit am wenigsten bekannten Teil seines Œuvres, nur die *Gurre-Lieder*

ausgenommen. Jedoch hat er sich lebenslang fast ununterbrochen mit Chorkomposition beschäftigt, und hat dabei die verschiedensten Gattungen von der Volksliedbearbeitung a cappella bis zum anspruchsvollsten Symphonie-Oratorium gepflegt. Im vorliegenden, auf die amerikanischen Chorwerke konzentrierten A-Band wird man im besonderen das Erscheinen von *Kol Nidre*, Schönbergs mosaischem Gegenstück zur Bachschen Kirchenkantate, die er so sehr bewunderte, und vom *Prelude*, dem Eröffnungssatz der eigenartigen, vom Filmstudioleiter bei Metro-Goldwyn-Mayer Nathaniel Shilkret hervorgerufenen *Genesis-Suite* in sieben Teilen, die unmittelbar nach dem Krieg von sechs in Kalifornien exilierten Komponisten nebst ihm selbst komponiert wurden, freudig begrüßen. Diese Werke waren lange nicht käuflich. Das letztere erschien kurz vor dieser Ausgabe bei Belmont in Los Angeles, hrsg. von Leonard Stein; das erstere ist inzwischen als Nachdruck dieser Ausgabe bei Belmont erschienen.

Die Partituren sind, wie gewöhnlich, sehr gut disponiert und vorbildlich klar gedruckt, es ist fachmännische Arbeit von hoher Qualität. Die Editionsarbeit, über die im B-Band berichtet wird, ist nach den besten Richtlinien musikalischer Gesamtausgaben angelegt, und scheint, soweit sie überprüfbar war, auch mit Sorgfalt durchgeführt zu sein. Der ausdrückliche Vermerk, daß Lichtpauspapier „nur auf der Vorderseite“ beschrieben ist (B-Band S. 4 und 5), mutet sogar übersorgfältig an. An anderen Stellen wären aber zusätzliche Informationen erforderlich. So wird der hebräische Text des Chores in *A Survivor* in einer vom Herausgeber gewählten Weise wiedergegeben, von der es nur heißt, daß sie der „in der Semitistik üblichen Transkription des Hebräischen“ entspricht (B-Band, S. 73). Da sich die Ausgabe nicht an Linguisten, sondern an Musikfachleute wendet, hätte man billigerweise eine Erklärung des Transkriptionssystems, statt des Hinweises auf ein Heft der Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, erwarten können, damit der Benutzer zur richtigen Textaussprache geleitet werde. Es

wird nicht einmal der Mühe wert gefunden, eine Übersetzung mitzuteilen. Im gleichfalls hebräischen *Psalm 130* entspricht der vorgelegte Text weder den beiden im B-Band (S. 102f.) mitgeteilten Textvorlagen Schönbergs noch der von Israeli Music Publications verwendeten Schreibweise, noch scheint sie mit der in *A Survivor* benutzten im Einklang zu sein, obwohl ein Hinweis besagt, daß dies der Fall sei (B-Band, S. 102). Der Benutzer wird völlig im Stich gelassen.

Am einfachsten überprüfbar ist die Edition vom Fragment *Moderner Psalm*, weil Skizzen und Particell faksimiliert vorliegen (Schott's Söhne o.J.). Die Deutung dieser Niederschrift bietet erhebliche Schwierigkeiten; z. B. gibt es kaum endgültig lösbare Besetzungsprobleme. Der Herausgeber wird ständig gezwungen, Entscheidungen zu treffen, die immer anfechtbar sein werden. Christian Martin Schmidt argumentiert plausibel für seine Entscheidungen, und vermerkt auch meist sorgfältig, wo sie getroffen sind; nur einigemal vergißt er, die Korrekturen zu vermerken, z. B. „o. D.“ in Violoncello 1 und 2 Takt 61 und im Blech Takt 67.

Zusammen mit der Faksimile-Ausgabe des Quellenmaterials wurde damals (wahrscheinlich 1957) eine Partiturausgabe von Rudolf Kolisch, dem begnadeten Schönberg-Interpreten, publiziert. Obwohl diese klar nicht zum Quellenmaterial gehört, wäre die Bezugnahme darauf hier doch am Platze gewesen. Der Vergleich zwischen den Interpretationen von Kolisch und vom Herausgeber dieses Bandes ist schlüssig. Der Musiker Kolisch mag manche Stellen im schwer leserlichen Particell falsch interpretiert haben; jedoch ist seine Partitur nicht nur durchaus ausführbar, sondern auch dem Sinn des ihm nahestehenden Komponisten gerecht geworden. Schmidt korrigiert zwar einige Mißdeutungen von Kolisch, läßt aber auch Schreibweisen erscheinen, die jeder erfahrene Musiker als unmöglich beurteilen muß. Z. B. weist das Particell Takt 25–26 Legatobögen beim Tremolospiel im 2. Violoncello auf. Kolisch hat sie gestrichen, wohl wissend, daß sie unausführbar sind. Der Herausgeber läßt sie stehen, offenbar ohne

Ahnung von ihrer Unausführbarkeit und ohne Verständnis dafür, daß sie Schönberg aus einer Druckvorlage ausgemerzt haben würde. An mehreren Stellen, z. B. Takt 9–11, wird im Particell vorgeschrieben, daß einige Instrumente einer Chorstimme „folgen“. Die Anweisung deutet der Herausgeber dahin, daß er die Chorstimme ganz buchstäblich, einschließlich textbedingter Tonwiederholungen und fehlender Phrasierungsbögen (weil sie in der Chorstimme nicht erforderlich sind), auf die Instrumentalstimmen überträgt, während Kolisch sie sinngemäß ins Instrumentale übersetzt. Das Zutreffen dieser Verfahrensweise wird Takt 33 ff. klar, indem hier neben den übertragenen Chorstimmen auch freie Instrumentalstimmen erscheinen, die vom Komponisten übereinstimmend mit Kolischs Deutungen gesetzt wurden. Das Ergebnis in der GA ist, daß die Instrumentalstimmen, die den Chorstimmen „folgen“, anders „gesetzt“ werden als die übrigen, obwohl sie klar in gleicher Weise gespielt werden müßten. Mag sein, daß solche Unstimmigkeiten in der quellentreuen GA-Partitur so erscheinen; das Verstimmende ist, daß in dem Revisionsbericht darüber kein Wort verloren wird. Die vorliegende Ausgabe hätte durch die Bezugnahme auf die Partitur von Rudolf Kolisch jedenfalls viel gewonnen.

Besondere Probleme stellen die sogenannten „Fremdskizzen“, also Skizzen, deren Zugehörigkeit zu einem entsprechenden Werk als fraglich oder unmöglich beurteilt werden. Unter den Skizzen zu *A Survivor* befinden sich solche, die sich zwar musikalisch klar an das Werk anschließen, die aber nicht auf der nämlichen Zwölftonreihe aufgebaut sind. Der Herausgeber hat aus ihnen eine bisher nicht bekannte Reihe extrahiert. Die Frage nach der Stellung dieser Reihe im Schaffensprozeß bleibt jedoch offen. Um etwas Licht auf dieses Problem zu werfen, wird es sich lohnen, eine weitere Reihe, die von mir einem hypothetischen Klavierstück zugeschrieben wurde, heranzuziehen (J. Maegaard, *Schönbergs Zwölftonreihen*, in: *Die Musikforschung* 29 [1976], S. 388. Die betreffende Skizze befindet sich im Schönberg-Archiv, Nr. U 64). Diese Reihe er-

scheint in meiner Aufstellung als Nr. 13. Die hier neu extrahierte Reihe nenne ich, gemäß der Aufstellungssystematik, Nr. 3a.

Es gibt Beispiele dafür, daß Schönberg die Töne seiner Reihenentwürfe mehr oder weniger systematisch umgestellt hat, bis ihn die Reihenstruktur befriedigte. Eine solche Beziehung ist zwischen diesen Reihen spürbar:

Rh. 13



Rh. 13, I (+5)



Rh. 3a



Rh. 3a, I (+5)



Die Reihenhälften der beiden Reihen haben gemeinsamen Tonvorrat; auch sind beide Reihen hexachordkomplementär bei Transposition (+5), d. h. zur Oberquart (oder Unterquint). Das erste Hexachord der einen Reihe kann also als eine Umstellung der Töne im zweiten Hexachord der quinttieferen Umkehrung der anderen Reihe verstanden werden. Die Umstellung von Rh. 13, I (+5), 2. Hexachord, in Rh. 3a, 1. Hexachord, zeigt die Tonfolge 3 6 2 5 1 4. Die Umstellung von diesem Hexachord in I (+5), 2. Hexachord, derselben Reihe ist ebenso systematisch und der ersteren nah verwandt: 2 5 1 4 3 6. Diese Umstände deuten auf eine Beziehung zwischen den Reihen 13 und 3a. Die Genesis der endgültigen Reihe durch eine in den Skizzen enthaltene Zwischenform (B-Bd. S. 74) ist danach nicht schwer wiederherzustellen:

1. Rh. 13:

2. Rh. 3a:

3. Rh. Op. 46
Zw. form

4. Rh.
Op. 46 (+ 4):

In der Endfassung wurde die Grundreihe nach *Fis* transponiert; das mag als die 5. Stufe im Werdegang betrachtet werden. (März 1978) Jan Maegaard

Diskussion

Zur Typologie der Opernformen

Angenommen, ein Typus A bilde einen Gegensatz zu B und ein Typus X einen Gegensatz zu Y. Angenommen ferner, X teile wesentliche Züge mit A, einige Merkmale jedoch mit B und Y umgekehrt wesentliche Züge mit B und einige Merkmale mit A. Ist es dann sinnvoll, einem Autor, der zwischen geschichtlichen Phänomenen Zusammenhänge sichtbar werden läßt, wie sie soeben an einem abstrakten Modell skizziert wurden, den Vorwurf zu machen, daß er sich in „Widersprüche“ verstricke, indem er eine Entsprechung (von A und X sowie von B und Y) konstruiere, die er später halb widerrufen müsse? Mit anderen Worten: Ist die Enttäuschung darüber, daß X nicht sämtliche Eigenschaften mit A, sondern einige mit B gemeinsam hat, so daß die wissenschaftliche Bequemlichkeit gestört erscheint, ein genügender Grund, einem Historiker, der die komplizierten Beziehungen ohne falsche Vereinfachungen darstellt,

Verworrenheit des Denkens und einen Mangel an Logik vorzuwerfen?

A ist die geschlossene (klassische), B die offene (epische) Dramenform, X das Musikdrama und Y die Opera seria. Und die Behauptung, daß die Schilderung von Zusammenhängen zwischen Schauspiel- und Operntypen, die in meinem Buch über *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (Regensburg 1971, S. 18–24) enthalten ist, ein Bündel von „Widersprüchen“ sei, stammt von Gerhard Allroggen (*Der Piccinisten-Streit – ein Zwist um Oper und Musikdrama?*, in: Kongreßbericht Berlin 1974, Kassel 1980, S. 324–26).

Daß Allroggen mir zu polemischen Zwecken eine – zweifellos unsinnige – feste Zuordnung von Musikdrama und geschlossener Dramenform einerseits, Opera seria und offener Dramenform andererseits unterstellt, die ich niemals behauptet habe, dürfte bei vorurteilsloser Lektüre offenkundig sein. Formulierungen wie die, daß die offene Dramenform der Opera seria „weniger fremd“ sei als die geschlossene (S. 18), daß sich im Musikdrama eine „Annäherung an Formprinzipien des gesprochenen Dramas“ zeige (S. 18) oder daß „die Differenz zum gesprochenen Drama verringert“ sei (S. 19), daß aber andererseits das Musikdrama auch der offenen Dramenform „partiell nahestehe“ (S. 22 und 23) – Formulierungen also, denen man eher skeptische Zurückhaltung als blinden Klassifizierungseifer nachsagen kann, sind eigentlich kaum dazu angehtan, das Mißverständnis zu provozieren, zu dem sich Allroggen dennoch verleiten ließ.

Vielleicht ist jedoch Allroggens Suche nach logischen Mängeln, die nicht existieren – die Zerlegung eines differenzierenden Textes in eine grobe Dichotomie einerseits und in „Widersprüche“ andererseits –, lediglich die polemische Fassade eines ganz anderen Einwands, der auf generelle methodologische Prinzipien – statt auf individuelle logische Gebrechen – zielt. (Erst dadurch erhält ein Streit, der einem Unbeteiligten als bloßes Dokument von Rechthaberei erscheinen könnte, ein über das Private hinausreichendes Interesse, das eine öffentliche Auseinandersetzung rechtfertigt.) Das Ar-

gument gegen mein Buch bestünde dann in der These, es sei wissenschaftlich nutzlos, Typologien überhaupt aufeinander zu beziehen, wenn zwischen ihnen keine feste Zuordnung (von A zu X und B zu Y) feststellbar sei, sondern die Merkmale unregelmäßig verteilt werden müssen. Der Einwand lohnt einen Disput, obwohl er sich am Ende als nicht stichhaltig erweist.

Erstens stellte in meinem Buch die – von Volker Klotz stammende – Typologie der Dramenformen methodologisch einen Umweg dar, um überhaupt zu Beschreibungskriterien zu gelangen, die eine nicht in den Wagnerschen Theoremen befangene Schilderung des Gegensatzes zwischen Musikdrama und Opera seria möglich machten. Und es dient zweifellos der Verständlichkeit von Kategorien, wenn man deren Herkunft nicht im Verborgenen hält, sondern beim Namen nennt, also die Brücken, die zu einer Interpretation führten, nicht abreißt, sondern stehenläßt.

Zweitens ist die Anlehnung des Wagnerschen Musikdramas an das Vorbild der geschlossenen (klassischen) Dramenform eine geschichtliche Tatsache und nicht bloß eine typologische Konstruktion. Und das Verfahren, durch Vergleiche des Musikdramas mit der Tradition der geschlossenen Form einerseits und den Ansätzen zu offenen Formen andererseits die Stellung des Wagnerschen Werkes in einer – sowohl Schauspiel als auch Oper umfassenden – Geschichte des Dramas zu bestimmen, dürfte historiographisch durchaus legitim sein.

Drittens besteht die methodologische Funktion eines Typus, den man als Idealtypus im Sinne Max Webers begreift, in nichts anderem, als die geschichtliche Wirklichkeit, ohne daß sie in den Typologien aufginge, einer Erfassung durch Kategorien zugänglich zu machen. Nicht der Nachweis lückenloser Übereinstimmung von Phänomenen mit Typen (oder von Typen untereinander), sondern die Beschreibung der Phänomene mit Kriterien, die im Entwurf von Typen bereit liegen – eine Beschreibung, die bei Abweichungen vom Typus die Formulierbarkeit der Abweichungen der Konstruktion des Typus verdankt –, ist das

Ziel historiographischer Bemühungen, für die eine Systematik nicht das Resultat, sondern einen Ausgangspunkt bildet.

Carl Dahlhaus

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Adorno und die Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition 1979. 243 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 12.)

GERALD ABRAHAM: The Concise Oxford History of Music. London–New York–Melbourne: Oxford University Press 1979. (XX), 968 S.

THEOPHIL ANTONICEK: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. 167 S. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 1.)

DOROTHEA BAUMANN: Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1979. 140 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 64.)

Beethoven. Sinfonie Nr. 5. c-Moll Opus 67. Nach den Quellen hrsg. von Peter GÜLKE. Leipzig: Edition Peters (1977). 99 S.

LUDWIG van BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125. Taschen-Partitur. Einführung und Analyse von Dieter REXROTH. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1979). 463 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 17.538). Hrsg. und kommentiert von Franz GRASBERGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. 55 S., 29 Abb. (Kommentar), 260 S. (Faks.) (Musica manuscripta. Band 1.)

MICHAEL BERNHARD: Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius

De institutione musica. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1979. VIII, 813 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 4.)

MICHAEL BERNHARD: Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1979. VIII, 70 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 5.)

Bibliographia Musicologica. A Bibliography of Musical Literature. Volume VIII/1975. Utrecht: Joachimsthal (1979). VI, 159 S.

FRANCESCO CAVALLI: Missa pro Defunctis. Requiem a otto voci con il Responsorio „Libera me“ a cinque voci 1675. Edizione critica a cura di Francesco BUSSI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1978). XLI, 178 S., 4 Taf.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Pestis Mediolanensis. Dramatic Motet for Soloists, Double Chorus, Woodwinds, Strings, and Continuo. Edited by H. Wiley HITCHCOCK. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1979). 73 S. (Early Musical Masterworks. Critical Editions and Commentaries, ohne Bandzählung.)

DAN FOG: Dansk Musikfortegnelse. 1. Del 1750–1854. En dateret katalog over trykte danske musikaler. København: Dan Fog Musikforlag 1979. XXXVIII, 203 S.

E. J. DOBSON and F. LI. HARRISON: Medieval English Songs. London and Boston: Faber and Faber (1979). 329 S.

PETER FALTIN: Phänomenologie der Musikalischen Form. Eine Experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des Musikalischen Materials und der Musikalischen Syntax. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1979. XIII, 244 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVIII.)

ROBERT N. FREEMAN: Franz Schneider (1737–1812). A Thematic Catalogue of

his Works. New York: Pendragon Press (1979). XXXIII, 237 S.

INGRID FRITSCH: Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule. Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. (X), 241 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 4.)

CLAUDIO GALLICO: Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra. Torino: Giulio Einaudi editore (1979). 191 S.

DIANA LA GIOIA: Libretti Italiani d'Operetta nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1979. 135 S. (Biblioteconomia e Bibliografia. 11.)

PETER GÜLKE: Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven. Werk und Edition. Leipzig: Edition Peters 1978. 100 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge. Hrsg. von Alfred MANN. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. 100 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Supplement. Band 1.)

FRIEDRICH JAKOB: Schlagzeug. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1979). 108 S.

Inter-American Music Review. Volume I/1979. Number 2. (Los Angeles: Robert Stevenson 1979.) Seite 113 bis 251.

JAROSLAV JIRÁNEK: Tajemství hudby a významu. Praha: Academia nakladatelství Československé akademie věd 1979. 164 S.

Journal of the Japanese Musicological Society Vol. XXIV No. 3/1978. Tokyo: Japanese Musicological Society 1978. Seite 169 bis 240.

The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection. Hrsg. von John A. KIMMEY, Jr. Detroit: Information Coordinators 1979. 119/230 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 41.)

WARREN KIRKENDALE: Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music. Revised and expanded second edi-

tion translated from the German edition by Margaret BENT and the Author. Durham, N. C.: Duke University Press 1979. XXVII, 383 S.

HANS KOHLHASE: Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen. Band 1 bis 3. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. XI, 249, 224, 112 S., IX Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 19.)

MIROSLAW KONDRACKI – MARTA STANKIEWICZ – FRITS C. WEILAND: Internationale Diskographie Elektronischer Musik. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1979). 174 S.

REINHARD LÜTTMANN: Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. (VI), III, 365 S.

GUY A. MARCO – ANN M. GARFIELD – SHARON PAUGH FERRIS: Information on Music: A Handbook of Reference Sources in European Languages. Volume II: The Americas. Littleton, Colorado: Libraries Unlimited 1977. 296 S.

DESMOND MARK: Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires. Ein soziographischer Versuch nach der Methode von John H. Mueller. Wien: Universal Edition (1979). 67 S. (UE report, ohne Bandzählung.)

GUNTHER MORCHE: Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik. Bern und München: Francke Verlag (1979). 206 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

ÉLISABETH MORIN: Essai de Stylistique Comparée. (Les variations de William Byrd et John Tomkins sur „John Come Kiss Me Now“) Vol. 1: l'analyse. Vol. 2: annexes. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1979. 112 und 144 S. (Sémiologie et analyse musicales, ohne Bandzählung.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonie C-Dur KV 551 „Jupitersinfonie“.

Taschen-Partitur. Einführung und Analyse von Manfred WAGNER. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag und Mainz: B. Schott's Söhne (1979). 149 S.

Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Unter Verwendung von Vorarbeiten Harald Kümmerlings im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram STEUDE. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 315 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 6.)

Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Dokumentation 1975/76 bis 1976/77. Aufführungen und Produktionen seit 1955 entstandener Werke. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Bundesrepublik Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik von Rudolf LÜCK. Bonn: Gesellschaft für Neue Musik 1979. 276 S.

Oeuvres d'Adrian le Roy: Sixiesme Livre de Luth (1559). Édition et Transcription par Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1978. XVII, 73 S. (Corpus de Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

PETER P. PACHL: Siegfried Wagners Musikdramatisches Schaffen. Tutzing: Hans Schneider (1979). IX, 195 S., 174 Abb.

GIORGIO PESTELLI: L'età di Mozart e di Beethoven. Torino: Edizioni di Torino (1979). X, 332 S. (Storia della Musica. Volume sesto.)

Polska-Czechosłowacja. Wiekі sąsiedztwa i przyjaźni. Československo-Pol'sko. Stáročia susedstva a priateľ'stva. Krakov–Varšava–Bratislava–Praha 1977–1978. Bratislava: Slovenské Národné Muzeum (1977). 214 S., Abb.

JULIANE RIBKE: Musikalität als Variable von Intelligenz, Denken und Erleben. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 254 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 3.)

CLAUDIA CATHARINA RÜTHIG: Studien zur Systematik des Schaffens von

Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe. Göttingen: Dissertationsdruck 1978. V, 387 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 9.) (Auslieferung durch Bärenreiter-Großauslieferung, Kassel.)

SIEGFRIED SAAK: Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis. (Göttingen/Kassel: Bärenreiter-Antiquariat) 1979. 234 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)

WALTER SALMEN: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1979). (IV), 142 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band III.)

WALTER SALMEN: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich. Teil 1: bis 1600. Innsbruck: Edition Helbling (1979). (III), 53 S.

Sohlmans Musiklexikon. Band 5: Particell-Øyen. Stockholm: Sohlmans Förlag AB (1979). 931 S.

HANNS STEGER: Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjabin. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 300 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

GABRIEL M. STEINSCHULTE: Die Ward-Bewegung. Studien zur Realisierung der Kirchenmusikreform Papst Pius X. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. X, 576 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 100.)

Storia della musica (The New Oxford History of Music) V: Opera e musica sacra (1630–1750). A cura di Anthony LEWIS e Nigel FORTUNE. Milano: Feltrinelli Editore (1978). 975 S.

LUCIA SZIBORSKY: Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven. München: Wilhelm Fink Verlag 1979. 302 S.

MANFRED SCHANDERT: Das Problem der originalen Instrumentation des Boris Godunow von M. P. Mussorgski. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung

Karl Dieter Wagner 1979. IV, 195 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 15.)

Mitteilungen

Es verstarben:
im Dezember 1979 Dr. Fritz OBERDOERFFER, Austin/Texas, im Alter von 84 Jahren,
am 29. Juni 1980 Frau Professor Vera STÖGER-SCHWARZ, Wien/Graz, im Alter von 52 Jahren.

*

Wir gratulieren:
Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, am 1. Juli 1980 zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Josef KUCKERTZ, Universität Köln, hat einen Ruf als Professor für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin zum 1. April 1980 angenommen.

Professor Dr. Klaus RÖNNAU, Universität Bochum, hat zum Sommersemester 1980 einen Ruf an die Universität Paderborn angenommen. Der Paderborner Studiengang Musikwissenschaft findet in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Staatlichen Hochschule für Musik in Detmold statt.

Professor Dr. Franz KRAUTWURST, Universität Erlangen-Nürnberg, hat einen Ruf auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg erhalten.

Dr. Detlef ALTENBURG, Universität Köln, hat sich am 23. April 1980 an der Albertus-Magnus-Universität zu Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zum Musikdenken und zu den Reformplänen von Franz Liszt.*

Dr. Manfred Hermann SCHMID, Universität München, hat sich am 20. Juni 1980 an

der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Untersuchungen zur Musik des 19. Jahrhunderts: Weber – Schumann – Wagner*. Er hat mit Wirkung vom 1. November 1979 die Leitung des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum übernommen.

Professor Dr. Hans Joachim MARX, Universität Hamburg, ist von der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften in Hamburg, die für Schleswig-Holstein auch die Funktion einer Akademie der Wissenschaften übernimmt, die ordentliche Mitgliedschaft verliehen worden.

Die Professoren Dr. Wolfgang OSTHOFF, Universität Würzburg, und Dr. Georg von DADELSEN, Universität Tübingen, wurden für weitere zwei Jahre als Fachgutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft für das Fach Musikwissenschaft gewählt.

Im Mai 1980 hielt Professor Dr. Warren KIRKENDALE Vorträge im Namen seiner Frau, Professor Dr. Ursula KIRKENDALE, an den Universitäten Kiel, Köln, Bonn, Basel (Schweizerische Musikforschende Gesellschaft), Zürich und Bologna über *Quintilian als Quelle zu Bachs Musikalischem Opfer*; im Juni auf dem Kongreß des Europa-Rates in Florenz „Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500“ sein Referat über *Oper von Peri: Die verlorenen Pastoralen von Emilio de' Cavalieri*.

*

Mit Wirkung vom 1. Januar 1981 findet ein Wechsel in der Schriftleitung der Zeitschrift *Die Musikforschung* statt. Von diesem Zeitpunkt an sind Professor Dr. Wilhelm SEIDEL, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, Augustinergasse 7, D-6900 Heidelberg, für Aufsätze und Professor Dr. Martin JUST, Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg, Residenz, Südflügel, D-8700 Würzburg, für Berichte und Rezensionen zuständig.

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 20. bis 25. September 1981 einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Bayreuth. Der Kongreß umfaßt außer Symposien, die sich über drei Vormittage erstrecken (Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik; Vor- und Frühgeschichte der komischen Oper; Die Musik der Dreißiger Jahre) und Kolloquien (Alte Musik; Kirchenmusik zwischen Gottesdienst und Kunst) auch Freie Forschungsberichte, zu denen hiermit eingeladen wird. Anmeldungen von Freien Forschungsberichten (mit Angabe der Themen) sollten bis zum 1. März 1981 geschickt werden an: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Technische Universität, Lehrstuhl für Musikgeschichte, Straße des 17. Juni 135, D-1000 Berlin 12. (Die Referate sollten eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten.)

*

Das International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Winklerstraße 20, D-1000 Berlin 33, veranstaltet vom 4. bis 6. September 1980 ein Symposium über *The Study of World Music: Perspectives in Methodology*. Nähere Auskünfte sind unter der oben genannten Adresse zu erhalten.

Das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet im „Steirischen Herbst“ 1980 ein *Ernst Krenek-Symposion*. Parallel zum Symposion findet im Rahmen des „Musikprotokolls“ eine Konzertreihe mit Werken Ernst Kreneks statt. Zur Aufführung gelangt auch die Oper *Jonny spielt auf*. Das Symposion findet vom 24. bis 26. Oktober 1980 statt. Anfragen sind an das Institut für Wertungsforschung, Sporgasse 25, A-8010 Graz, zu richten.

Vom 25. bis 28. September 1980 findet in Buchen/Odenwald ein Internationales Symposion *Joseph Martin Kraus (1756–1792) in seiner Zeit* statt. Anfragen sind zu richten an den Verein Bezirksmuseum Buchen e. V., Am Rühlingshof 2, 6967 Buchen/Odenwald.

Innerhalb der von der Stadt Offenbach a. M. veranstalteten Feierlichkeiten zum 100. Todestag von Jacques Offenbach findet am 17. und 18. Oktober 1980 in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M. ein *Jacques Offenbach-Symposium* statt. Anfragen sind zu richten an Professor Dr. W. Kirsch, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Frankfurt a.M., Senckenberganlage 24, D-6000 Frankfurt a.M.

Wissenschaft und Komposition der Musik im Dialog. Über dieses Thema diskutieren am Samstag, 25. Oktober 1980, 9.30 bis 18.00 Uhr, in den Räumen der Musik-Akademie der Stadt Basel, Leonhardstraße 4-6, W. Arlt, Chr. v. Blumröder, Fr. Döhl, H. H. Eggebrecht, H. Haas, E. Lichtenhahn, H. Oesch und A. Riethmüller mit Karlheinz Stockhausen. Nähere Auskunft durch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Basel, Petersgraben, CH-4051 Basel.

Vom 28. November 1980 bis 1. Dezember 1980 veranstaltet die Dallas Civic Opera in Verbindung mit der Southern Methodist University ein Internationales Symposium über *Opera and Vivaldi: Reflections of a Changing World*. Anfragen sind zu richten an Frau Dr. Elise Kirk, Dallas Civic Opera, 3000 Turtle Creek Placa, Dallas, Texas 75219.

*

An *Australian Encyclopaedia of Music and Musicians* is now well under way, and the editors would like to hear from individu-

als and organizations who may be able to offer information and possibly articles on any aspect of music in Australia. The encyclopaedia will include biographies, bibliographies and articles on general topics, such as the history of music in Australia since 1788, aboriginal music, opera, folk music, music education and libraries and archives to mention a few. Information and proposals for articles should be sent to: The Editor, Australian Encyclopaedia of Music and Musicians, Department of Music, University of New England, Armidale, N. S. W. 2351.

Bei dem vom Institut für Ostdeutsche Musik durchgeführten Kompositionswettbewerb *Orgelmusik für Altenberg* wurden 1980 zwei zweite und drei dritte Preise vergeben.

Der Bielefelder Katalog *Klassik und Jazz* erscheint ab Oktober 1980 im Verlag G. Braun, Karl-Friedrich-Straße 14-18, D-7500 Karlsruhe 1.

*

Berichtigung

Mein Bericht über das Symposium *Musik um 1900* im Kongreßbericht Berlin 1974 (Kassel: Bärenreiter 1980), der ohne Autorenkorrektur in den Satz ging, enthält drei Druckfehler, die als solche nicht ohne weiteres zu erkennen, aber doch sinnentstellend sind und deshalb der ausdrücklichen Korrektur bedürfen:

Seite 175, 5. Zeile des 2. Abschnitts: kaiser-treues „*Judentum*“ nicht: „*Bürgertum*“.

Seite 183, viertletzte und letzte Zeile: „*hermetisch*“ nicht: „*hermeneutisch*“.

Horst Weber