

Die wissenschaftliche Hauptveranstaltung im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im Oktober 1979 in Göttingen war ein ganztägiges Symposium über *Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft*. Wir bringen im folgenden die Texte der beiden Referate, die auf dem Symposium gehalten wurden (Georg Feder, Köln; Helga de la Motte-Haber, Hamburg–Berlin), sowie ein Resümee der anschließenden ausführlichen und lebhaften Diskussion, für das wir Adolf Nowak (Berlin/Kassel) zu Dank verpflichtet sind.  
Schriftleitung

## Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse

von Georg Feder, Köln

*„Man muß also weder an den jeweiligen Wissenden jede Frage stellen, noch in der jeweiligen Wissenschaft auf jedes Gefragte antworten, sondern sich auf das beschränken, was je nach der Wissenschaft unterschieden ist.“*

Aristoteles (*Zweite Analytik*, 1. Buch, 12. Kapitel, übersetzt von Rolfes)

*„Dagegen ist eine Wissenschaft von der anderen verschieden, wenn ihre Prinzipien weder aus denselben Prinzipien, noch die der einen aus denen der anderen abgeleitet sind.“*

Aristoteles (Ebenda, 28. Kapitel)

### I. Einleitung

Die selbständige Disziplin Musikwissenschaft (Mw.) wird in unserem Staat fast ganz von der öffentlichen Hand finanziert, innerhalb der Hochschulen sowieso, außerhalb ihrer zum überwiegenden Teil. Die Finanzierung erfolgt in der Erwartung fachmännischer und fachspezifischer Leistungen. Diese bestehen in der Gewinnung und Weitergabe von Erkenntnissen und der Entwicklung und Vermittlung von Fertigkeiten, die sich auf die Musik beziehen und von anderen wissenschaftlichen oder praktischen Disziplinen nicht gewonnen und weitergegeben, nicht entwickelt und vermittelt werden. Der Rang der Mw. im Reich der Wissenschaften, ihr Ansehen in der Öffentlichkeit und ihr Einfluß auf die Musikpraxis bestimmen sich danach, in welchem Maße sie solche Leistungen erbringt.

Auch die Frage nach dem Zentrum und den Randgebieten des Fachs entscheidet sich nach dem Leistungskriterium. Eine Neuverteilung der Gewichte würde an der

Wirklichkeit der Forschung vorbeigehen, wenn sie auf dieses Kriterium verzichtete. Doch scheint es, als ob programmatisches Wunschdenken nicht selten die Oberhand behielte, wenn es um die Stellung der sog. Systematischen Musikwissenschaft (Syst. Mw.) geht, besonders soweit sie empirisch-experimentell vorgeht\*.

## II. Das Programm der Systematischen Musikwissenschaft

Nach dem Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft (1976) ist die Syst. Mw. von der Musikhistorie und Musikethnologie unterschieden und umfaßt die physikalische, physiologische und psychologische Akustik, die Musikpsychologie, die Musiktherapie, die Musiksoziologie als empirische Sozialforschung, die Musiktheorie und -ästhetik und Teile der Musikpädagogik<sup>1</sup>.

Nach anderen Darstellungen unseres Fachs<sup>2</sup> ist unter physikalischer Akustik die Raumakustik, die Physik der Instrumental- und Vokalklänge, die Schallaufnahme und -wiedergabe sowie die Schallaufzeichnung und -messung zu verstehen, unter physiologischer Akustik die Physiologie der Stimme, des Instrumentenspiels und des Gehörs, unter psychologischer Akustik die Psychologie der Tonempfindung, besonders der Tonhöhen-, Lautheits- und Klangfarbenempfindung, auch der Wahrnehmung von Zwei- und Mehrklängen. Die Musikpsychologie umfaßt nach Walter Wiora (1961) „*Musikbegabung, Schaffensprozeß, Ausdruck, Charakterkunde, Tiefenpsychologie* usf.“<sup>3</sup>.

Die übrigen Teilgebiete der Syst. Mw. lassen sich ebenfalls weiter untergliedern, und es lassen sich weitere Teilgebiete hinzufügen. Z. B. ist nach Andrew McCredie (1971) der Horizont der Syst. Mw. durch die Einbeziehung neuerer mathematischer Wissenschaften, der neuen Epistemologie, Informationstheorie und Kybernetik

\* Für manche Hinweise danke ich meinen Kollegen Günter Thomas und Horst Walter.

<sup>1</sup> Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland, in: Die Musikforschung 29 (1976), S. 251 f.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Otto Kinkeldey, *Musicology*, in: Oscar Thompson / Nicolas Slonimsky (ed.): *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 4. Aufl., London 1946, S. 1218 ff.; Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, 4. Auflage, Hamburg 1955, Bd. II, Stichwort *Mw.*, S. 845 (mit der Einschränkung, daß die Entwicklung der naturwissenschaftlichen Mw. sich innerhalb der Naturwissenschaften vollzogen hat); Hans-Heinz Dräger, *Mw.*, in: *Universitas Litterarum*, Handbuch der Wissenschaftskunde, unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von W. Schuder, Berlin 1955, S. 635 ff.; Hans Heinrich Eggebrecht, *Mw.*, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 617 (Dräger folgend, aber ohne dessen Vorbehalt, daß es sich bei der musikalischen Akustik, der Physiologie und der Experimentalpsychologie nur um Hilfswissenschaften handelt); *Die kleinen Fächer*, in: Forum des Hochschulverbandes, Heft 4/1, September 1974, S. 419 ff. Ein Verzeichnis von 85 das Fach reflektierenden Schriften von 1885 bis 1961 gibt Ernst C. Krohn, *The development of modern musicology*, in: Lincoln B. Spiess (Hrsg.), *Historical Musicology. A Reference Manual for Research in Music*, Brooklyn, N.Y., 1963, S. 167 ff.

<sup>3</sup> Walter Wiora, *Mw.*, B. *Musikalische Grundlagenforschung (Syst. Mw.)*, in: MGG 9 (1961), Sp. 1202.

erweitert worden<sup>4</sup>. Nach Georg Knepler (1977) sind zu den traditionellen Disziplinen der Mw. in den letzten Jahrzehnten viele neue getreten, u. a. Kommunikations- und Systemtheorie, Semiotik und Linguistik, Bioakustik und Verhaltensforschung, Entwicklungs-, Sprach- und Neuropsychologie<sup>5</sup>.

Diese und andere Fachwissenschaften, meint Knepler, „bieten dem Musikforscher ihre Ergebnisse und Methoden an“. Das würde eher auf eine hilfswissenschaftliche Auffassung deuten. Aber dem Unterschied zwischen Teil- und Hilfswissenschaft wird von den Autoren solcher Programme keine große Bedeutung beigemessen. Anscheinend sehen sie das Fach als grenzenlos an. „Die Mw.“, schreibt Dagmar Droysen (1968), „umfaßt, verglichen an anderen geisteswissenschaftlichen Fächern, kein in sich fest umrissenes Gebiet. Ihre Forschungsrichtungen reichen von historischen und philosophischen bis hin zu den Naturwissenschaften und Teilgebieten der Medizin“<sup>6</sup>.

In den Einführungen in die Mw. von Glen Haydon (1941)<sup>7</sup>, Karl Gustav Fellerer (1942, 2. Aufl. 1953) und Heinrich Husmann (1958, 2. Aufl. 1975) sind die naturwissenschaftlichen Aspekte auffällig breiter dargestellt, als es der Forschungspraxis unseres Fachs entspricht. Das ist eine Tendenz, die aus der Wissenschaftsgeschichte zu erklären ist. Unser Fach hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Musikhistoriographie wieder begründet. Gleichzeitig wurde die mathematische Mw. der Antike und des Mittelalters als Naturwissenschaft weitergeführt, unter dem Namen „Theorie der Musik“ bei dem großen Physiker und Physiologen Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863), unter den Namen „Tonpsychologie“ (1883/1890) und „Mw.“ (*Beiträge zur Akustik und Mw.*, 1898 bis 1924 herausgegeben) bei dem Psychologen Carl Stumpf.

Beide „Musikwissenschaften“, die naturwissenschaftliche außerhalb und die geisteswissenschaftliche innerhalb unserer Disziplin, hatten nicht viel mehr als den Namen gemeinsam. Ihre Vereinigung wollte daher nie recht gelingen. Aber eine einflußreiche Minderheit hielt an diesem Ziel fest. Es wurde der Versuch gemacht, mit organisatorischen Mitteln, d. h. durch Schaffung von Planstellen und Institutsabteilungen und durch Änderung der Studienordnungen, zu erreichen, was unsere Forschungspraxis nicht in gewünschtem Maße hergab: die Ergänzung, wenn nicht die Ersetzung der geistes- durch die naturwissenschaftliche Orientierung, auf daß die Mw., wie es Hans-Peter Reinecke (1970) formulierte, sich aufschwinge zu dem, „was sie bei Rameau oder Helmholtz einmal gewesen ist: zur empirischen, experimentellen

<sup>4</sup> Andrew D. McCredie, *Systematic Musicology – Some Twentieth-Century Patterns and Perspectives*, in: *Studies in Music*, No. 5 (Nedlands, Western Australia), 1971, S. 11.

<sup>5</sup> Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 1977, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Preußischer Kulturbesitz 1968, Berlin 1969, Vorwort, S. 5.

<sup>7</sup> Glen Haydon, *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge and Research*, New York 1941.

*Forschung, die den Voraussetzungen zur Begründung von musiktheoretischen Modellen nachspürt*<sup>8</sup>.

Es fehlte allerdings nicht an Gegenstimmen. Manfred Bukofzer (1957) nannte die Klassifikation, nach der die Akustik, Physiologie und Psychologie einschließlich der Lernpsychologie und der Pädagogik zur „Syst. Mw.“ gehören würden, alt und überholt; sie seien unabhängige Gebiete und nur Hilfswissenschaften der eigentlichen Mw.<sup>9</sup> Auch Armand Machabey (1962) zählt die Richtungen der Syst. Mw. als Hilfswissenschaften auf, neben vielen historischen Hilfsdisziplinen<sup>10</sup>. Ebenso schloß Claude Palisca (1962) die Akustik, Physiologie und Psychologie von der Mw. aus und wollte sie nur als „related fields“ gelten lassen<sup>11</sup>. Werner Korte schrieb (1960) sogar: „Wir sollten Musikhistoriker ausbilden und die anderen Bereiche, deren Wichtigkeit nicht im geringsten gelehrt wird, eben den vergleichenden Musikforschern, den Physiologen, den Psychologen und den Akustikern überlassen“<sup>12</sup>. (Er rechnete also auch die Vergleichende Mw. nicht zu unserem Fach.) Vermittelnd meinte Gerald Abraham (1967), daß die Mw. vielleicht auch diese Gebiete umfasse, daß aber die Musikgeschichte die Haupt- und Zentraldisziplin bleibe<sup>13</sup>. Ähnlich lautet der Tenor der Ergänzung zu dem Memorandum (1977)<sup>14</sup>.

### III. Die Leistungen anderer Disziplinen auf einigen Gebieten der Systematischen Musikwissenschaft

Die Entscheidung über den richtigen Standpunkt ist keine Ansichtssache. Die Lösung der Schwierigkeiten ist auch kein bloß organisatorisches Problem. Hier steht der Verlauf und das Ergebnis der Wissenschaftsgeschichte zur Debatte: Was haben andere Disziplinen auf den umstrittenen Gebieten seit den Zeiten von Helmholtz und Stumpf geleistet? Haben sie Lücken gelassen, die von der Syst. Mw. mit empirisch-experimentellen Forschungen auszufüllen wären?

Der folgende Überblick kann keine adäquate Darstellung der musikbezogenen Forschung anderer Disziplinen sein. Er kann nur Streiflichter werfen: auf Umfang und Qualität der Forschung, auf die fachliche Zugehörigkeit der Forscher, auf die sie tragenden Institutionen und auf einige Publikationsorgane, und zwar auf folgenden

<sup>8</sup> Hans-Peter Reinecke, *Mw. und Musikerziehung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1970, Berlin 1971, S. 149.

<sup>9</sup> Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, in: A. Mendel, C. Sachs, C. C. Pratt, *Some Aspects of Musicology*, New York 1957, S. 45.

<sup>10</sup> Armand Machabey, *La Musicologie*, Paris 1962, S. 12ff.

<sup>11</sup> Claude V. Palisca, *American Scholarship in Western Music*, in: F.Ll. Harrison, M. Hood, C. V. Palisca, *Musicology (Humanistic Scholarship in America. The Princeton Studies*, hrsg. von R. Schlatter), Englewood Cliffs, N.J., 1963; Nachdruck: Westport, Connecticut, 1974, S. 103ff.

<sup>12</sup> In: *Die Musikforschung* 13 (1960), S. 342.

<sup>13</sup> Gerald Abraham, *Musical Scholarship in the Twentieth Century*, in: *Studies in Music*, ed. F. Callaway, Vol. I, University of Western Australia Press, 1967, S. 9f.

<sup>14</sup> *Ergänzung zu dem Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 1f.

Gebieten: physikalische, physiologische und psychologische Akustik, empirische Musikpsychologie, kurz auch auf dem Gebiet der empirischen Sozialforschung.

Zunächst ist der quantitative Gesichtspunkt zu berücksichtigen. Der Präsident des Sechsten Internationalen Kongresses für Akustik 1968 in Tokio schätzte die Zahl der damals aktiven Akustiker auf 23 000<sup>15</sup>. Das ist ein Vielfaches der Zahl aktiver Musikwissenschaftler (Mw.ler), damals wie heute. Wenngleich sich viele Akustiker mit musikfernen Themen wie Ultraschall, mechanischen Schwingungen und Schocks, Unterwasserakustik usw. befaßten und befassen, so behandeln doch viele auch oder vorwiegend musiknähere Themen wie die Raumakustik und die Akustik der Musikinstrumente. Z. B. war ein Elftel, nämlich 141, aller 1 548 Aufsätze in dem in allen Fragen der Akustik führenden *Journal of the Acoustical Society of America* in den Jahren von 1929 bis 1954 der Musik und den Musikinstrumenten gewidmet<sup>16</sup>. Beiträge auf anderen Gebieten der Syst. Mw. sind dabei nicht mitgezählt.

Zu berücksichtigen ist ebenso der qualitative Gesichtspunkt. Die Leistungen der Akustiker geben den Maßstab ab, der auch an die Leistungen der Syst. Mw.ler, soweit sie auf den gleichen Gebieten arbeiten, anzulegen ist. Dieser Vergleich wird den zweiten Teil meiner Ausführungen bilden.

#### A. Raumakustik

Beginnen wir den Überblick mit der Raumakustik. Wallace C. Sabine (1868–1919), Mathematiker und Naturphilosoph an der Harvard-Universität, hat im Jahre 1900 die Nachhallzeit als Kennzeichen der Hörsamkeit von Räumen erkannt und damit der modernen Raumakustik den Weg gewiesen. Über die wissenschaftliche Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet gibt der Ingenieur Erich Thienhaus im Literaturverzeichnis des Artikels „Raumakustik“ in *MGG* Auskunft. International beachtet ist das dreibändige Werk über *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik* (1948–1961), das Lothar Cremer vom Institut für Technische Akustik an der Technischen Universität Berlin verfaßt hat<sup>17</sup>. Hier in Göttingen am III. Physikalischen Institut wirkt Manfred R. Schroeder, jahrelang Mitherausgeber des *Journal of the Acoustical Society of America* und des *Journal of the Audio Engineering Society*. Zu seinen Forschungsgebieten gehört neben der Psychoakustik die Raumakustik. Durch Physiker und Ingenieure sind im einzelnen die akustischen Eigenschaf-

<sup>15</sup> *Reports of the 6th International Congress on Acoustics Tokyo, 1968*, I, S. 15.

<sup>16</sup> Vgl. Robert W. Young, *Twenty-Five Years of Musical Acoustics*, in: *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 26, 1954, S. 955 ff.

<sup>17</sup> Lothar Cremer, *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik*, Bd. I: *Geometrische Raumakustik*, Stuttgart 1948; Bd. II: *Statistische Raumakustik*, Stuttgart 1961; Bd. III: *Wellentheoretische Raumakustik*, Leipzig 1950. – Vgl. auch Heinrich Kuttruff (Professor für Technische Akustik, Technische Hochschule Aachen): *Room Acoustics*, London 1973, Nachdruck 1976.

ten vieler Kirchen<sup>18</sup>, Konzertsäle und Opernhäuser gemessen worden. Leo L. Beranek, vormals am Akustischen Laboratorium des Massachusetts Institute of Technology, bringt in seinem Buch *Music, Acoustics and Architecture* (1962) die akustischen Daten, z. B. die Nachhallzeiten bei jeweils acht verschiedenen Tonhöhen, von 54 bekannten Konzertsälen und Opernhäusern in aller Welt.

## B. Akustik der Musikinstrumente

Die Klangerzeugung auf Musikinstrumenten, angefangen von der Theorie der schwingenden Saite, Platte und Luftsäule bis zur Akustik konkreter Musikinstrumente, ist ebenfalls ein altes Thema der Physik. Über die grundlegenden theoretischen Anfänge im 17. und 18. Jahrhundert berichtet der Ingenieur István Szabó von der Technischen Universität Berlin in seiner *Geschichte der mechanischen Prinzipien und ihrer wichtigsten Anwendungen* (1976). Über neuere Spezialforschungen unterrichtet uns Ferdinand Trendelenburg vom Forschungslaboratorium der Siemens-Schuckert-Werke in Erlangen. Er zitiert in der 3. Auflage (1961) seiner *Einführung in die Akustik* weit über hundert Naturwissenschaftler, die seit einem halben Jahrhundert z. B. folgendes untersucht haben: die Klangspektren der üblichen Musikinstrumente; die Richtung der Schallabstrahlung; die Schwingungsform von Geigenkörpern; die Vibration des Rohrblatts und der Luftsäule in der Klarinette; den Einfluß des Materials von Orgelmetallpfeifen auf die Tongebung; die Obertonzeugung in der Trompete; die Verebbungsgeschwindigkeit des Klaviertons; den Schlagton von Glocken; die Lippenvibrationen in einem Kornettmundstück; die mathematische Theorie der Grifflöcher an Holzblasinstrumenten usw.

Namhafte deutsche Forscher auf diesen Gebieten sind oder waren z. B. die Physiker oder Ingenieure Hermann Backhaus (1885–1958), Erwin Meyer, Hermann Meinel, Martin Grütmacher, Werner Lottermoser und Jürgen Meyer, die letzten drei von der musikalisch-akustischen Abteilung der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (früher Reichsanstalt) in Braunschweig. Namhafte ausländische Forscher auf diesen Gebieten sind oder waren z. B. der Physiker Frederick A. Saunders (1875–1963) von der Harvard-Universität, der indische Physiker Sir Chandrasekhara Venkata Raman (1888–1970), der französische Physiker H. Bouasse<sup>19</sup>, ferner Robert W. Young vom Electronic-Laboratorium der US-Marine in San Diego, Benjamin Bladier vom Laboratorium für Raumakustik am Centre de Recherches Physiques in Marseilles, Daniel W. Martin von der RCA Victor Division in Camden, N.J., Arthur H. Benade von der Physikalischen Abteilung des Case Institute of Technology in Cleveland, der italienische Violinist Gioacchino Pasqualini und der

<sup>18</sup> Vgl. Jürgen Meyer (Dr.-Ing., Laboratorium für musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt, Braunschweig), *Akustik und musikalische Aufführungspraxis, Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Frankfurt a.M. 1972, Schrifttum, Nr. 8, 57, 74, 142, 157.

<sup>19</sup> Vor allem durch sein zweibändiges Kompendium: *Instruments à vent* (zusammen mit M. Fouché, Docteur ès Sciences), Paris 1929/30.

russische Instrumentenbauer Boris A. Yankovskii. Saunders und die amerikanische Instrumentenbauerin Carleen M. Hutchins gründeten 1963 die Catgut Acoustical Society zur Erforschung der Akustik der Streichinstrumente.

Achtundachtzig der wichtigeren Arbeiten zur Physik der Musikinstrumente sind kürzlich abgedruckt worden in drei Bänden der *Benchmark Papers in Acoustics*<sup>20</sup>. Von den dort vertretenen siebenundsechzig Autoren kann man höchstens einen oder zwei auch als Mw.ler ansehen<sup>21</sup>.

### C. Elektroakustik

Was sich hinter Schlagworten wie „Schallaufnahme“ oder „Schallwiedergabe“ verbirgt, können schon die Kapitelüberschriften über die Arten von Mikrofonen und Schallsendern in dem tausendseitigen Kompendium über *Die Grundlagen der Akustik* (1954) von Eugen Skudrzyk, Niederfrequenztechniker an der Technischen Hochschule in Wien, andeuten. Literaturverzeichnisse zeigen, wie zahlreich und differenziert die Untersuchungen der elektroakustischen Ingenieure geworden sind. Zahlreich und vielseitig sind auch ihre Erfindungen. Das *Journal of the Acoustical Society of America* berichtete in den 25 Jahren von 1929 bis 1954 über 929 musikbezogene Patente<sup>22</sup>. Nachdem früher die Physiker in der Konstruktion von möglichst rein gestimmten Harmoniums mit mehr als zwölf Tasten pro Oktave<sup>23</sup> die mit dem Monochord arbeitende *musica theorica* abgelöst hatten, haben sie in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts elektronische Musikinstrumente erfunden, auch elektroakustische Geräte zur Klanganalyse konstruiert und damit verschiedentlich den Stimnton, die Intonation, die Klangstärken von Musikaufführungen gemessen. Schon 1952 würde nach Meinung des damaligen Präsidenten der Akustischen Gesellschaft von Amerika eine Liste der Literatur über elektrische oder elektronische Tonerzeugung mehrere Buchseiten gefüllt haben<sup>24</sup>.

### D. Physiologische Akustik

Die Literatur der physiologischen und psychologischen Akustik bis 1952 ist in der *Bibliography on Hearing* des Psychoakustischen Laboratoriums der Harvard-Univer-

<sup>20</sup> *Benchmark Papers in Acoustics*, hrsg. von R. Bruce Lindsay, speziell in folgenden Bänden: *Musical Acoustics*, I: *Violin Family Components* (1975); II: *Violin Family Functions* (1976), hrsg. von Carleen M. Hutchins; *Musical Acoustics: Piano and Wind Instruments*, hrsg. von Earle L. Kent (1977).

<sup>21</sup> Den holländischen Physiker C. C. Vlam, der auch musikhistorisch gearbeitet hat, und den deutschen Physiker Frieder Eggers, der auch Mw. studiert hat.

<sup>22</sup> Vgl. R. W. Young, a. a. O.

<sup>23</sup> Für Instrumente mit mehr als 12 Tönen, aus früheren Jahrhunderten, wie auch für die späteren enharmonischen Harmonien von Helmholtz, Tanaka usw. vgl. Barbour, a. a. O. (s. Fußnote 51), Kap. 6: *Multiple Division*, S. 107 ff.; vgl. ferner Alfred Jonquière, *Grundriss der musikalischen Akustik, Ein Leitfaden für Musiker und Kunstfreunde*, Leipzig 1898; Ernst Schnorr von Carolsfeld, *Musikalische Akustik*, Leipzig 1921.

<sup>24</sup> Vgl. Olson, a. a. O. (s. Fußnote 31), S. 357.

sität verzeichnet und umfaßt weit über 10000 Titel<sup>25</sup>. Die neuere Literatur von Bedeutung kann man großenteils aus Handbüchern und Sammelwerken entnehmen, von denen allein in den Jahren 1970–1976 mindestens sieben erschienen sind: *Frequency Analysis and Periodicity Detection in Hearing* (1970), *Foundations of Modern Auditory Theory* (2 Bände, 1970/72), *Basic Mechanisms in Hearing* (1973), *The Auditory Periphery: Biophysics and Physiology* (1973), *Facts and Models in Hearing* (1974), *Physiologie des Gehörs: Akustische Informationsverarbeitung* (1975), *Aspects of Tone Sensation: A Psychophysical Study* (1976). Die Verfasser und Herausgeber sind ausnahmslos Naturwissenschaftler: Reinier Plomp und G. F. Smoorenburg vom Institut für Wahrnehmung in Soesterberg, Niederlande, der erstere auch zur Medizinischen Fakultät der Freien Universität Amsterdam gehörig; Jerry V. Tobias von der Bundesluftfahrtverwaltung in Oklahoma City, Aage R. Møller von der Abteilung für Physiologische Akustik am Karolinska Institut in Stockholm, Peter Dallos vom Gehörforschungslaboratorium und der Abteilung für Elektrotechnik der Northwestern University, Illinois, Eberhard Zwicker und Ernst Terhardt, beide vom Institut für Elektroakustik an der Technischen Universität München, Wolf D. Keidel vom I. Physiologischen Institut der Universität Erlangen.

Da in der einschlägigen Literatur die Wörter Ton, Klang, Frequenz, Oberton, Differenzton, Residualton, Periodentonhöhe oder deren englische Entsprechungen oft vorkommen, kann man sich über den Umfang und die Spezialisierung der Forschung auch als Außenstehender einigermaßen informieren.

Die maßgebende Forscherpersönlichkeit auf diesen Gebieten war seit den 1920er Jahren der Physiker Georg von Békésy (1899–1972), dessen mehr als achtzig Untersuchungen, die er am Ungarischen Institut für Telegraphieforschung in Budapest, in der Abteilung für Telegraphie und Telephonie des Kgl. Instituts für Technologie in Stockholm und im Psychoakustischen Laboratorium der Harvard-Universität durchgeführt hatte, 1960 unter dem Titel *Experiments in Hearing* zusammengefaßt erschienen<sup>26</sup>. Einige seiner dem Wortlaut des Titels nach musiknäheren Untersuchungen heißen: *Über die eben merkbare Amplituden- und Frequenzänderung eines Tones* (1929), *Über die Hörsamkeit der Ein- und Ausschwingvorgänge mit Berücksichtigung der Raumakustik* (1933), *Bemerkungen zu den subjektiven harmonischen Teiltönen* (1937), *Über die Frequenzauflösung in der menschlichen Schnecke* (1944). Békésy hat am physikalischen Modell, am anatomischen Präparat und an Tieren grundlegende Experimente gemacht. Er hat z. B. erstmals die Wanderwellenbewegung der Basilarmembran in der Schnecke des menschlichen und tierischen Innenohrs beobachtet und ihre Beziehung zur Frequenz der akustischen

<sup>25</sup> S.S. Stevens, J.G.C. Loring, Dorothy Cohen, *Bibliography on Hearing*, Prepared by the Psycho-Acoustic Laboratory, Harvard University (Being an enlargement of A Bibliography in Audition, which was compiled by George A. Miller, Robert Galambos, Walter A. Rosenblith, Ira J. Hirsch), Cambridge, Mass., 1955.

<sup>26</sup> Georg von Békésy, *Experiments in Hearing*, translated and edited by E.G. Wever, New York 1960.

Schwingung festgestellt. Dem physiologischen Schrifttum ist ferner zu entnehmen, daß Békésy die Helmholtzsche Theorie der Resonanz einzeln gespannter und abgestimmter Fasern der Basilarmembran widerlegt hat. Wenn Helmholtz recht hätte, fand Békésy, müßte der spitze Druck auf die Basilarmembran eine schmale ovale Vertiefung hervorrufen, und ein Schnitt müßte klaffen. Wie Békésy in wiederholten Experimenten am Mikroskop beobachtete, rief der Druck mit einer Haarspitze eine kreisförmige Vertiefung hervor, und der Schnitt mit einem winzigen Messer, längs oder quer, klappte nicht<sup>27</sup>. 1961 erhielt Békésy für seine gehörophysiologischen Leistungen den Nobelpreis für Medizin.

Es würde zu weit führen, auf die Leistungen anderer Gehörophysiologen einzugehen. Erwähnt sei nur die Entdeckung des Wever-Bray-Effektes im Jahre 1930 durch den Experimentalpsychologen Ernest Glen Wever und durch Charles Bray, beide von der Princeton-Universität. Es handelt sich dabei um die kochlearen Mikrophonströme. Sie sind den Schallwellen im Innenohr konform und können mit geeigneten Apparaten hörbar gemacht und analysiert werden. Auf diese Weise haben z. B. Stanley S. Stevens und Edwin B. Newman, beide vom Psychoakustischen Laboratorium der Harvard-Universität, und der Mediziner Hallowell Davis vom Zentralinstitut für Taube in St. Louis im Jahre 1937 die bei Einwirkung zweier Sinustöne im Innenohr einer Katze entstehenden Differenzöne objektiv gemessen<sup>28</sup>. Andere Naturwissenschaftler sind mit subtilen Untersuchungen nachgefolgt.

Beiläufig sei bemerkt, daß nicht nur das menschliche Gehör, sondern auch die menschliche Stimme von Naturwissenschaftlern eingehend untersucht worden ist, sowohl für die Sprache wie für den Gesang, z. B. die für die Singstimme charakteristischen Formanten des Klangspektrums und das Vibrato. Auch über die Physiologie des Instrumentenspiels gibt es naturwissenschaftliche Arbeiten, z. B. das Buch *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten* (2. Aufl., 1907) von dem Mediziner F. A. Steinhausen.

## E. Psychologische Akustik

Die psychologische Akustik ist teilweise durch das Literaturverzeichnis in dem schon erwähnten Buch von Plomp (1976) über Aspekte der Tonwahrnehmung zu erschließen. Soweit ich sehen kann, stammt nur einer von den über 300 Titeln von einem Mw.ler<sup>29</sup>. Das Verhältnis dürfte repräsentativ sein, wenngleich das Literaturverzeichnis nicht vollständig ist. Plomp entschuldigt sich im Vorwort für die Bevorzugung seiner Landsleute damit, daß es in den Niederlanden besonders viele Gehörforscher gebe. Einige von ihnen sind J. F. Schouten und H. Duifhuis vom

<sup>27</sup> Vgl. H. Davis, *Introduction: v. Békésy*, in: Aage R. Møller (Hrsg.), *Basic Mechanisms in Hearing*, New York and London 1973, S. 3.

<sup>28</sup> Vgl. Stanley S. Stevens and Hallowell Davis, *Hearing: Its Psychology and Physiology*, New York 1938, 3. Aufl. 1948, S. 197.

<sup>29</sup> Volker Rahlfs, *Psychometrische Untersuchungen zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*, Diss. Hamburg, 1966.

Institut für Wahrnehmungsforschung in Eindhoven, F. A. Bilsen von der Abteilung für Angewandte Physik an der Technischen Universität in Delft, G. van den Brink von der Abteilung für Biologische und Medizinische Physik an der Medizinischen Fakultät der Erasmus-Universität in Rotterdam und Roelof J. Ritsma vom Institut für Audiologie an der Universitätsklinik für Hals-, Nasen- und Ohrenheilkunde in Groningen.

Schouten z. B. hat 1940 die Residualtonhöhenempfindung untersucht, die der Grundfrequenz entspricht, aber von höheren Teiltönen des komplexen Tons ausgelöst wird. Andere Tonpsychologen haben u. a. folgendes erforscht: die verschiedenen Eigenschaften des Tons wie Helligkeit und Oktavverwandtschaft, den Einfluß der Lautstärke auf die Tonhöhenempfindung, die Verdeckung eines höheren Tons durch einen genügend lauten tieferen Ton, den Einfluß der Schwingungsphase auf die Klangfarbe komplexer Töne, die Schwebungen verstimmter Konsonanzen, den durch Verdeckung verursachten Fehler bei der Messung der Ohrobertöne mit der Methode der besten Schwebungen, Kombinationstöne bei Intervallen zwischen Unisonus und Oktave, Tonkonsonanz und kritische Bandbreite usw. Die gehörphysiologischen und psychoakustischen Forschungen gehen in einer für den Außenstehenden kaum vorstellbaren Differenzierung ständig weiter. Jedes Vierteljahr seit 1960 erscheinen die *dsh abstracts*, die aus erster Hand darüber berichten<sup>30</sup>.

#### F. Allgemeinverständliche Darstellungen der musikalischen Akustik

Auch mehr oder weniger allgemeinverständliche, oft in hohen Auflagen und in mehreren Übersetzungen erscheinende Zusammenfassungen der für den Musiker interessanten Ergebnisse akustischer Forschung unter Titeln wie *Science and Music*, *Musical Acoustics*, *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik* sind von Physikern oder Ingenieuren wie Dayton C. Miller, James Jeans, Charles A. Culver, Harry F. Olson, Fritz Winckel, John Backus, Juan G. Roederer, Arthur H. Benade, Charles Taylor und anderen in nicht geringer Anzahl verfaßt worden<sup>31</sup>. Dazu

<sup>30</sup> *dsh Abstracts*. Published by Deafness Speech and Hearing Publications, Inc., Washington D.C.

<sup>31</sup> Z.B.: Dayton C. Miller (Professor für Physik, Case School of Applied Science, Cleveland), *The Science of Musical Sounds*, New York 1916, 2. Aufl. 1926. – E. G. Richardson (Physics Department, University College, London), *The Acoustics of Orchestral Instruments and of the Organ*, London 1929. – Sir James Jeans (Professor für angewandte Mathematik an der Universität Cambridge), *Science & Music*, Cambridge 1938; deutsch als: *Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen*, Stuttgart/Berlin 1938. – Llewelyn S. Lloyd (englischer Physiker, zeitweise am Department of Scientific and Industrial Research), *Music and Sound*, 2. Aufl. London 1951. – F. C. Saic (Dr. techn.), *Elektroakustik. Musik und Sprache*, Wien 1952. – Harry F. Olson (Akustisches Laboratorium der RCA-Laboratorien, Princeton), *Musical Engineering. An Engineering Treatment of the Interrelated Subject of Speech, Music, Musical Instruments, Acoustics, Sound Reproduction, and Hearing*, New York 1952. – Charles A. Culver (Department of Physics, Carleton College), *Musical Acoustics*, 4. Aufl. New York 1956. – Fritz Winckel (Dr. Ing., Kommunikationswissenschaftler, Technische Universität Berlin), *Phänomene des*

kommen Bücher, die teilweise ähnliche Themen behandeln, ohne das Wort Musik im Titel zu führen, z. B. *Die Welt des Schalles* (2. Aufl. 1943) von dem Innsbrucker Physiologen Ferdinand Scheminzy oder *Sound and Hearing* (1965), deutsch als *Schall und Gehör* (1970), von dem schon erwähnten Psychophysiker Stevens zusammen mit dem Wissenschaftsjournalisten Fred Warhofskey, oder, spezieller, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger* (2. Aufl. 1967) von dem schon erwähnten Elektroakustiker Zwicker und von Richard Feldtkeller, Nachrichtentechniker an der Technischen Hochschule Stuttgart.

### G. Empirische Musikpsychologie

Die empirische Musikpsychologie behandelt Fragen wie die durch Musik, besonders musikalischen Streß, bewirkte Veränderung des Blutkreislaufs, der Atmung, des elektrischen Leitungswiderstandes der Haut<sup>32</sup>, die Erbllichkeit und rassische Bedingtheit der musikalischen Begabung, ihre Beziehung zur allgemeinen Intelligenz, musikalische Begabungs- und Leistungstests, das musikalische Gedächtnis, die Wirkung des Übens auf das Musiklernen, den Eindruck von Musik bei wiederholter Darbietung, das persönliche Musikerlebnis, die bestimmenden Faktoren des musikalischen Schaffensprozesses und vieles andere, immer unter dem Gesichtspunkt der gegenwärtigen westlichen Zivilisation, manchmal mit beiläufiger Berücksichtigung von Ergebnissen der Musikhistoriographie und Musikethnologie.

Schon 1938 wurde die Zahl einschlägiger Publikationen auf weit über 600 geschätzt<sup>33</sup>. Sie sind meist fachpsychologischen Ursprungs und größtenteils in psychologischen Fachzeitschriften veröffentlicht worden. Ausführliche Literaturverzeichnisse finden sich z. B. in den folgenden sieben Büchern von Professoren und Dozenten der Psychologie: *The Psychology of Music* (1937, Nachdruck 1970) von James L. Mursell; *Psychology of Music* (1938, Nachdruck 1967) von Carl E.

*musikalischen Hörens*, Berlin 1960. – Arthur H. Benade (Physics Department, Case Institute of Technology, Cleveland), *Horns, Strings & Harmony, The Science of enjoyable Sounds*, New York 1960; deutsch als: *Musik und Harmonie. Die Akustik der Musikinstrumente*, München 1960. – Alexander Wood (Dr. Sc., Emmanuel College, Cambridge), *The Physics of Music*, Sixth Edition, rev. by J.M. Bowsheer, London 1962. – Charles A. Taylor (Professor für Physik, University College, Cardiff), *The Physics of Musical Sounds* (Applied Physics Guides, hrsg. von G. Sutton), London 1965. – John Backus (Professor für Physik, University of Southern California), *The Acoustical Foundations of Music*, New York 1969. – Juan G. Roederer (Professor für Physik an der Universität von Denver, Colorado), *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*, London–New York 1973; deutsch als: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*, Berlin 1977. – Arthur H. Benade (s.o.), *Fundamentals of Musical Acoustics*, New York 1976. – Charles A. Taylor (s.o.), *Sounds of Music*, London 1976.

<sup>32</sup> Vgl. z.B. die interdisziplinäre Arbeit von Maximilian Piperek (Hrsg.) (Psychologe, unter Mitarbeit u. a. von Medizinem und Soziologen), *Streß und Kunst. Gesundheitliche, psychische, soziologische und rechtliche Belastungsfaktoren im Beruf des Musikers eines Sinfonieorchesters*, Wien 1971.

<sup>33</sup> James L. Mursell und Mabelle Glenn, *The Psychology of School Music Teaching*, New York 1938, S. 2.

Seashore; *The Psychology of Music: A Survey for Teacher and Musician* (1940) von Max Schoen; *The Social Psychology of Music* (1958), deutsch als: *Sozialpsychologie der Musik* (1976), von Paul R. Farnsworth; *An Objective Psychology of Music* (2. Aufl. 1967) von Robert W. Lundin; *The Psychology of Musical Ability* (1968) von Rosamund Shuter; *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriß der Syst. Mw.* (2. Aufl. 1975) von Albert Wellek.

#### H. Musikbezogene empirische Sozialforschung

Wer sich in Deutschland mit empirischer Sozial- und Marktforschung in bezug auf Musik befaßt, zeigt sich z. B. an folgendem: Das Institut für angewandte Sozialwissenschaft (Infas), Bonn-Bad Godesberg, hat 1978 2000 Bürger im Bundesgebiet gefragt: „*Bevorzugen Sie bei der Unterhaltungsmusik eher deutsche oder eher ausländische Stücke?*“<sup>34</sup>. Das *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1977* teilt mit, wieviel Zeit der Bundesbürger wöchentlich für das Abhören von Tonträgern aufwendet<sup>35</sup>. Das Hamburger „Sample-Institut“ hat 1978 in einer Umfrage über Hausmusik festgestellt, wieviel Prozent der Bundesbürger ein Instrument spielen<sup>36</sup>.

#### IV. Was leistet die Systematische Musikwissenschaft empirisch-experimentell?

Welches Gebiet empirisch-experimenteller Erforschung musikbezogener Erscheinungen auch immer in Betracht gezogen wird<sup>37</sup>, es ergibt sich regelmäßig, daß dort andere Disziplinen maßgeblich tätig waren, tätig sind und tätig bleiben.

Diese Tatsache müssen wir respektieren. Sie wird viele Mw.ler ebenso überraschen wie die Feststellung, daß der eigene Beitrag der Syst. Mw. auf diesen Gebieten sehr gering ist – womit nichts über die einzelnen Syst. Mw.ler, sondern nur etwas über die Syst. Mw. als Teildisziplin unseres Fachs ausgesagt sein soll. Selbst bei Vervielfachung der Anstrengungen und Aufwendungen von seiten der Mw. würde sich das Verhältnis nicht umkehren. Meist geht dies schon aus den Literaturangaben in den Arbeiten der Syst. Mw.ler hervor. Wenn es manchmal anders erscheint, dann wegen der Lückenhaftigkeit der Literaturangaben, wegen Nichtbeachtung der fachlichen Zugehörigkeit der Autoren oder wegen mangelnder Unterscheidung von originaler Forschung und bloßem Referat.

<sup>34</sup> Vgl. Musikspiegel. Informationsdienst des SPIDEM, Nr. 3, München, 31. Oktober 1978, S. 1 f.

<sup>35</sup> Vgl. Phono Press, Nr. 4, Hamburg, November 1978, S. 5.

<sup>36</sup> Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 181, 22. August 1978.

<sup>37</sup> Eine Betrachtung aller solcher Gebiete müßte ausführlicher sein, als es hier möglich ist, und z.B. die sog. sozialpsychologische Untersuchung des musikalischen Publikumsgeschmacks berücksichtigen, nämlich die statistische Auswertung von Konzertprogrammen und ähnlichen Daten. Das ist aber nur eine andere Art der empirischen Sozialforschung. – Die empirisch-experimentellen Untersuchungen in der Musikpädagogik und Musiktherapie sind im großen und ganzen dieselben wie die der Musikpsychologie oder der musikbezogenen Physiologie.

### A. Die Frage nach der Kompetenz auf einigen Gebieten

Kompetente Leistungen müssen mit denen anderer Forscher auf dem gleichen Gebiet konkurrieren können. Sie liegen sicherlich dann vor, wenn die Ergebnisse in angesehenen Organen der betreffenden Disziplinen wie der *Akustischen Zeitschrift*, den *Acustica*, der *Elektrischen Nachrichtentechnik*, der *Zeitschrift für technische Physik* veröffentlicht oder zitiert werden. Das ist aber bei verschwindend wenigen Veröffentlichungen der Syst. Mw. der Fall. Meist erscheinen ihre Arbeiten in Organen der Mw., wo sie sich der Beurteilung durch Fachleute weitgehend entziehen dürften und von Mw.lern oft wohl kaum beurteilt werden können, so der Aufsatz über das Thema *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen* im *Archiv für Mw.* (1953)<sup>38</sup>. Der mw.liche Verfasser bringt darin, nicht zuletzt aufgrund anatomischen, physiologischen und neurologischen Lehrbuchwissens, Vermutungen über die Bedeutung des mittleren Kniehöckers für das binaurale Hören vor. Mw.ler haben auf anatomischem, physiologischem oder neurologischem Gebiet in der Regel keine experimentelle Erfahrung. Das schränkt ihre Kompetenz für Hörtheorien stark ein. Wie schwer selbst der Literaturüberblick zu erlangen ist, zeigt sich, wenn derselbe Verfasser (1953) mit Formeln<sup>39</sup>, die sich im grundsätzlichen schon bei dem amerikanischen Akustiker Harvey Fletcher 1929 in dessen Buch *Speech and Hearing* finden<sup>40</sup>, die Existenz der Ohrbertöne rein mathematisch zu beweisen sucht<sup>41</sup>, ohne Kenntnis zu nehmen von ihrer seit 1924 erfolgten psychoakustischen und elektrophysiologischen Untersuchung<sup>42</sup>. Ein anderer Mw.ler veröffentlichte im *Hamburger Jahrbuch für Mw.* 1974 Experimente, mit denen er das Ohmsche Gesetz der Akustik „überprüfte“<sup>43</sup>, nachdem er in seiner Dissertation (1972) schon selbst über einschlägige experimentelle Ergebnisse von Gehörforschern referiert hatte<sup>44</sup>. Ein prominenter mw.licher Rezensent schrieb 1978 wie über etwas Neues, der Verfasser übe Kritik am Ohmschen Gesetz der Akustik<sup>45</sup>. Jedoch kann man einiges über die Kritik an diesem

<sup>38</sup> Heinrich Husmann, *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* X (1953), S. 95 ff.

<sup>39</sup> Heinrich Husmann, *Vom Wesen der Konsonanz* (Musikalische Gegenwartsfragen, hrsg. von H. Besseler, Heft 3), Heidelberg 1953, S. 61 ff.

<sup>40</sup> Appendix C, S. 312 f.

<sup>41</sup> Vgl. auch Heinrich Husmann, *Eine neue Konsonanztheorie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* IX (1952), S. 227.

<sup>42</sup> Vgl. z. B. beim Stichwort „Aural harmonics“ in der *Bibliography on Hearing*, a. a. O., S. 574, unter Nr. 172 die Liste von 23 Forschernamen, besonders die Arbeiten von Chapin/Firestone (1934), Békésy (1937), Newman/Stevens/Davis (1937), Nichols/Firestone (1939), Lewis (1940).

<sup>43</sup> Horst-Peter Hesse, *Zur Tonhöhenwahrnehmung. Experimentelle Überprüfung des Ohmschen Gesetzes der Akustik*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* I, 1974, Hamburg 1975, S. 233 ff.

<sup>44</sup> Horst-Peter Hesse, *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von H.-P. Reinecke, Bd. VI), Köln 1972.

<sup>45</sup> Vgl. *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 200.

Gesetz z. B. schon bei dem englischen Physiker Lord Rayleigh in der 2. Auflage (1894) seines Standardwerkes *The Theory of Sound* (§ 386), bei den zitierten Forschern Stevens und Davis in dem oft genannten Buch *Hearing: Its Psychology and Physiology* (1938, 3. Aufl. 1948, S. 241) oder bei dem amerikanischen Otolaryngologen Dixon Ward in den erwähnten *Foundations of Modern Auditory Theory* (1970, I, S. 439) nachlesen.

Das faktische Eingeständnis der Mw., für die akustischen Gebiete weitgehend unzuständig zu sein, sehe ich darin, daß sich die Herausgeber mw.licher Publikationen der Hilfe anderer Fachleute versichern, wenn kompetente Beiträge auf diesen Gebieten verlangt werden. Trotz der Mitarbeit von etwa 1 400 Musikforschern des In- und Auslandes sind in *MGG* zwar nicht alle, aber die meisten und wichtigsten akustischen Artikel von Physikern oder Ingenieuren, einem Physiologen und einem Psychologen verfaßt worden<sup>46</sup>. Auch sonst gibt es von mw.licher Seite, abgesehen von der Darstellung der technischen Aspekte des Musikinstrumentenbaus durch Hermann Matzke<sup>47</sup>, kaum eine größere Darstellung empirisch-experimentell gewonnener musikbezogener Erkenntnisse, die den Darstellungen der Physiker, Ingenieure und Psychologen gleichwertig wäre.

Auf dem Gebiet empirischer Sozialforschung ist die mw.liche Kompetenz ebenfalls fraglich. Das Staatliche Institut für Musikforschung in Westberlin hat zwar 1974 ein Buch über *Musik- und Sozialstruktur* herausgegeben; das Buch wurde aber an der Hochschule für Wirtschaft und Politik in Hamburg erarbeitet<sup>48</sup>.

## B. Die Frage nach der Eigenständigkeit auf einigen Gebieten

Selbst wo die Frage nach der Kompetenz positiv zu beantworten sein dürfte, bleibt die Frage nach der Eigenständigkeit offen. Eigenständige Leistungen eines Fachs sind

<sup>46</sup> Vgl. die Artikel *Akustik (Geschichte)*, *Akustik (Systematische Darstellung der modernen Probleme)*, *Akustische Grundbegriffe*, *Akustische Meßmethoden*, *Stimmgabel*, *Elektronische Orgel* von dem Physiker Werner Lottermoser, Physikalisch-Technische Bundesanstalt, Braunschweig; die Artikel *Elektrische Musikinstrumente*, *Psychoakustik*, *Schall*, *Stimmorgane* und die naturwissenschaftlichen Abschnitte der Artikel *Intervall*, *Konsonanz-Dissonanz*, *Musik*, *Ton*, *Violine* von dem Ingenieur Fritz Winckel, Technische Universität Berlin; die Artikel *Orgel* (Abschnitt: *Klangphysik*) und *Raumakustik* von dem Ingenieur Erich Thienhaus, Dozent für Musikübertragung, Nordwestdeutsche Musikakademie, Detmold; den Artikel *Gehörphysiologie* von dem Mediziner Herbert Hensel, Institut für Physiologie, Universität Marburg; die Artikel *Amusie*, *Farbenhören*, *Gehörpsychologie*, *Musikpsychologie* und die psychologischen Abschnitte der Artikel *Intervall*, *Konsonanz-Dissonanz* von dem Psychologen Albert Wellek, Universität Mainz, der in Mw. promoviert hatte. – Von professionellen Mw.lern stammen die akustischen Abschnitte der Artikel *Flöteninstrumente*, *Horninstrumente*, *Klarinette*, *Oboe*, *Schlaginstrumente*, *Trommeln und Pauken*, *Trompeteninstrumente* (Wilhelm Stauder) und *Schallaufzeichnung* (Hans-Peter Reinecke).

<sup>47</sup> Hermann Matzke, *Unser technisches Wissen von der Musik. Einführung in die musikalische Technologie*, Lindau 1949.

<sup>48</sup> Bernd Buchhofer, Jürgen Friedrichs, Hartmut Lüdtkke, *Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne*. Mit einer Vorbemerkung von Hans-Peter Reinecke, Köln 1974. Vgl. dort den Vermerk auf der Rückseite des Titelblatts.

in anderen Fächern in der Regel konkurrenzlos. Das heißt nicht, daß sie nach Stoff und Methode verschieden sein müßten. Es kann auch der gleiche Stoff mit verschiedener Methode oder ein verschiedener Stoff mit der gleichen Methode bearbeitet werden. Keine eigenständigen Ergebnisse kann eine Disziplin erzielen, die in Nachahmung einer schon bestehenden Wissenschaft den gleichen Stoff wie diese bearbeitet und es mit derselben Methode tut.

Ob heute noch die traditionelle mathematische Theorie der Musik, wenn sie dogmatisch<sup>49</sup> oder gar spekulativ<sup>50</sup> behandelt wird, Sache der Mw. ist, mag strittig sein. In historischer Behandlung gehört sie zweifellos zu ihren Aufgaben. Man findet zwar in den Akustikbüchern der Physiker oft einen historischen Rückblick auf Stimmung und Temperatur. Doch kommt das Standardwerk von einem Mw.ler: Murray Barbour<sup>51</sup>.

Die Tradition der Mw. wird jedoch verlassen, wenn statt der Saitenteilung die Saitenschwingung, statt der proportionalen Länge der schwingenden Saite ihre absolute Länge, Dicke und Spannung untersucht und die akustische Untersuchung, wie wir gesehen haben, auf immer mehr physikalische Aspekte des Klanges ausgedehnt wird. Seit dies geschieht, hat die Physik die Führung in der Akustik übernommen, und die Mw. kann nur auf wenigen Gebieten und in weitem Abstand folgen.

Einige Dissertationen in der akustischen Reihe der *Kölner Beiträge zur Mw.* (1960 ff.) widmeten sich den Klangspektren einiger Blasinstrumente<sup>52</sup>. Diese Untersuchungen sind im wesentlichen von der gleichen Art wie einige der erwähnten physikalischen Untersuchungen, nur daß in den *Kölner Beiträgen* die unveröffentlichten, im akustischen Schrifttum sonst anscheinend unbekanntes sogenannten Klangfarbengesetze des Berliner Physikers Erich Schumann, der sich 1929 mit einer Arbeit über diese Gesetze in Syst. Mw. habilitiert hatte, paradigmatisch herangezogen werden.

Ähnlich ist es bei der Untersuchung anderer naturwissenschaftlicher Aspekte der Musik, etwa in der Psychoakustik. Die erste Dissertation in der Kölner Reihe befaßte sich psychologisch mit den in der Psychologie und Physiologie schon vielseitig untersuchten Differenztönen, und zwar mit solchen, die „im musikalischen Hören“ eventuell von den höchsten Tönen zusammen mit Frequenzen des angrenzenden Ultraschalls gebildet werden<sup>53</sup>. Der Zusatz „im musikalischen Hören“ darf nicht

<sup>49</sup> Vgl. einige der Arbeiten von Martin Vogel im Verlag für syst. Mw. GmbH.

<sup>50</sup> Vgl. die Arbeiten von Rudolf Haase, z. B. *Aufsätze zur harmonikalen Naturphilosophie*, Graz 1974.

<sup>51</sup> J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, 2. Aufl., East Lansing 1953.

<sup>52</sup> Z. B. Wolfgang Voigt, *Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen*, Regensburg 1975.

<sup>53</sup> Jobst Fricke, *Über subjektive Differenztöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von K. G. Fellerer, Bd. 16), Regensburg 1960.

darüber hinwegtäuschen, daß es sich um eine rein psychoakustische Fragestellung handelt, ebenso wie bei einigen Dissertationen, die in den Jahren um 1960 am M.w.lichen Institut der Universität Hamburg entstanden sind und zu einer m.w.lichen Habilitationsschrift führten<sup>54</sup>. Diese Arbeiten befassen sich mit den Höreindrücken bei getrenntohriger (sogenannter binauraler oder dichotischer) Darbietung von zwei Tönen und setzen damit, wie es schon Husmann tat, ältere psychologische Versuche gleichartig fort.

In der Musikpsychologie ist es nicht anders. Als symptomatisch kann der Aufsatz eines M.w.lers über das Thema *Die emotionellen Kategorien des Musikhörens und die Bedeutung für die therapeutische Anwendung von Musik* angesehen werden. Er erschien in dem Tagungsbericht *Musiktherapie: Theorie und Methodik* (1971)<sup>55</sup> und folgt dort auf den Beitrag eines Psychologen von der Abteilung für Psychotherapie und Neurosenforschung an der Universität Leipzig. Dessen Beitrag trägt den Titel *Die Dimensionen des Erlebens und das Musikerleben*. Beide Aufsätze bedienen sich der von dem amerikanischen Psychologen Osgood entwickelten Methode des Polaritätsprofils (einer Befragung von Probanden anhand von Paaren konträrer Adjektive) und wenden sie auf denselben Stoff an, nämlich das Gefühlsenerlebnis beim Anhören von Musikstücken. Der Psychologe fand die Methode geeignet, „die Erlebnisqualitäten von Musikwerken zu analysieren und sie miteinander zu vergleichen“. Dem Syst. M.w.ler kam es darauf an zu zeigen, „daß die emotionelle Wirkung von Musik über ihre semantische Dimension experimentell bestimmt werden kann“. Beides ist das gleiche.

#### V. Musikalische Wissenschaften und Musikwissenschaft

Um zusammenzufassen: Es gibt Wissenschaften, die z. B. Schwingungen oder das Verhältnis von Reiz und Reaktion untersuchen. Wenn sie sich auf ihre Art der Musik zuwenden und sie als mechanische oder elektrische Schwingung betrachten oder als Reiz, der zu körperlichen Reaktionen, zu Sinneswahrnehmungen und Assoziationen führt, dann werden sie jeweils zu jenen „*sciences musicales*“ (musikalischen Wissenschaften), die Dragutin Gostuški (1973) als Modell interdisziplinärer Forschungsmethode beschreibt<sup>56</sup>. Noch treffender als der Ausdruck „*interdisziplinär*“ ist im großen und ganzen der Ausdruck „*multidisziplinär*“<sup>57</sup>. Viele Wissenschaften tragen Erkenntnisse zu den Grundlagen der Musik bei oder verfügen über einen Begriffsapparat, der

<sup>54</sup> Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens* (Schriftenreihe des M.w.lichen Instituts der Universität Hamburg, Bd. III), Hamburg 1964, besonders S. 37.

<sup>55</sup> Vgl. den Beitrag von Hans-Peter Reinecke bei Christa Kohler (Hrsg.), *Musiktherapie. Theorie und Methodik*. Überarbeitete Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Biowissenschaften – Medizin), Jena 1971.

<sup>56</sup> Dragutin Gostuški, *Les sciences musicales – modèle de méthode interdisciplinaire de recherche*, in: Srpska muzika kroz vekove, Belgrad 1973, S. 63ff.

<sup>57</sup> Ebda., S. 107.

sich teilweise auf die Musik anwenden läßt. Wenn Gostuški dieses „ensemble des sciences“<sup>58</sup> auch eine „science de synthèse“<sup>59</sup> und beides „musicologie“ nennt, so verwischt er den entscheidenden Unterschied von Plural und Singular und ändert den Begriff unter scheinbar gleichen Worten.

1947 schlug der Akustiker Fletcher ein „Institute of Musical Science“ vor<sup>60</sup>. Noch 1970 wurde es von dem Gehörforscher Ward vermißt<sup>61</sup>, obwohl es schon in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts das Laboratory-Studio for the Psychology of Music unter Carl Seashore an der Universität von Iowa gegeben hatte. Seit Jahrzehnten und immer noch besteht das schon erwähnte Laboratorium für musikalische Akustik an der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (früher: Reichsanstalt) in Braunschweig. Seit 1958 ist das Institut für Mw. in Uppsala unter Ingmar Bengtsson der empirischen Rhythmusforschung gewidmet<sup>62</sup>. Ebenfalls seit etwa zwei Jahrzehnten besteht die Akustische Abteilung unter Jobst Fricke am Mw.lichen Institut der Universität Köln und nicht viel weniger lange das damals neu organisierte Staatliche Institut für Musikforschung in Westberlin unter Hans-Peter Reinecke<sup>62a</sup>. Außerdem bestand von 1955 bis 1962 Hermann Scherchens elektroakustisches Experimentalstudio Gravesano unter Leitung des französischen Akustikers und Psychologen Abraham Moles<sup>63</sup> und von 1969 bis 1979 das Institut für experimentelle Musikpsychologie, Stiftung Herbert von Karajan, am Salzburger Psychologischen Institut unter dem Psychologen Wilhelm Josef Revers<sup>64</sup>. Im letzten Jahrzehnt traten weitere Institute ins Leben: das Laboratorium für musikalische Akustik an der Musikakademie Warschau, die Group d'Acoustique Musicale (GAM) beim Laboratoire d'acoustique de la Faculté des Sciences in Paris unter dem Akustiker Émile Leipp<sup>65</sup> und die Group for Research in the Acoustics of Music (GRAM) – mit dem

<sup>58</sup> Ebda., S. 64.

<sup>59</sup> Ebda., S. 66.

<sup>60</sup> Harvey Fletcher (Bell Telephone Laboratories, Murray Hill, N.J.), *An Institute of Musical Science – A Suggestion*, in: The Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 19, No. 4, Part 1, July 1947, S. 527ff.

<sup>61</sup> W. Dixon Ward (Department of Otolaryngology, University of Minnesota), *Musical Perception*, in: Jerry V. Tobias (ed.), *Foundations of Modern Auditory Theory*, New York–London, Vol. I, 1970, S. 407.

<sup>62</sup> Ingmar Bengtsson, Per-Arne Tove, Stig-Magnus Thorsén, *Sound Analysis Equipment and Rhythmic Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 2, Stockholm 1972, S. 53ff.

<sup>62a</sup> Dem Institut wird z.Z. ein Neubau mit einem Kostenaufwand von ca. 42 Millionen Mark errichtet; vgl. *Deutscher Musikrat. Referate und Informationen*, 20. September 1979, S. 60.

<sup>63</sup> Vgl. Gravesaner Blätter. Eine Vierteljahrsschrift für musikalische, elektro-akustische und schallwissenschaftliche Grenzprobleme, Jg. I–VI, 1955–1962.

<sup>64</sup> Vgl. Peter Revers, *10 Jahre Institut für Experimentelle Musikpsychologie der Herbert von Karajan-Stiftung*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34 (1979), S. 368ff.

<sup>65</sup> Vgl. E. Leipp, *Tour d'horizon sur l'acoustique musicale. Le point de vue du laboratoire d'acoustique de la Faculté des Sciences de Paris*, in: *Seventh International Congress on Acoustics*, Budapest 1971, 24 R 7/1, Bd. 1, S. 253ff.

Elektroingenieur Erik V. Jansson und mit Johan Sundberg – am Department of Speech Communication des Kgl. Instituts für Technologie in Stockholm. Seit 1977 gibt es das finanziell anscheinend besonders reich ausgestattete Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) in Paris unter Pierre Boulez.

Die umfassende „Musical Science“ ist trotzdem nicht verwirklicht worden. Sie wird zwar stets aufs neue gefordert werden, aber vermutlich auch in Zukunft nicht zustandekommen. Es scheint, daß die Leistungen der einzelnen Institute um so größer waren, je mehr sich ihre Arbeit auf ein bestimmtes traditionelles Fachgebiet beschränkte. So wird es wahrscheinlich bleiben. Offenbar brauchen die einzelnen Disziplinen die Fülle ihrer Ressourcen, um auf jedem Teilgebiet, auch dem musikbezogenen, zu hohen Leistungen zu gelangen. Aus dem gleichen Grund bleibt der erfolgreiche Forscher meist seinem Fach verbunden, was sich oft daran zeigt, daß er auch auf nicht musikbezogenen Gebieten seines Fachs arbeitet. Die „fächerübergreifende“ Arbeit eines einzelnen, wo sie gelingt, ist eine persönliche, nicht organisierbare Leistung; und wo sie nicht gelingt, d. h. in den betreffenden Wissenschaften nicht anerkannt wird, ist sie keine Wissenschaft.

Noch weniger als die Begründung einer umfassenden „Musical Science“ wird deren Vereinigung mit der akademischen Disziplin Mw., im Sinne von „Musicology“, gelingen. Die Prinzipien von „Musical Science“ und „Musicology“ sind verschieden. Das zeigt sich um so klarer, je genauer man die Tätigkeit beider untersucht.

Die musikalischen Wissenschaften – im Plural – sollten daher von der Mw. – im Singular – nicht als Teildisziplinen, sondern nur als Hilfsdisziplinen angesehen werden, mit sorgfältiger Überlegung der sich daraus für die Organisation und Selbstdarstellung des Fachs ergebenden Konsequenzen.

#### VI. Die Frage nach der Relevanz empirisch-experimenteller Musikästhetik

Abschließend möchte ich Sie bitten, mir noch bei einer kurzen Betrachtung der empirisch-experimentellen Musikästhetik zu folgen<sup>66</sup>. Soweit diese die durch Musik ausgelösten Gefühle, Stimmungen, Erlebnisse untersucht, ist sie schwer von der Musikpsychologie zu unterscheiden und als solche schon unter dem Gesichtspunkt der Eigenständigkeit angesprochen worden. Das genügt aber nicht. In der empirisch-experimentellen Musikästhetik wird die empirisch-experimentelle Methode nicht auf irgendeinen, sondern auf den zentralen Aspekt der Musik bezogen: den ästhetischen. Deshalb sollten wir die empirisch-experimentelle Musikästhetik auch unter dem Gesichtspunkt der Relevanz betrachten und sollten Fragen wie die folgenden stellen: Können überhaupt durch die Methoden des Messens von Objekten oder des Befragens und statistischen Auswertens der Antworten von Probanden ästhetisch

<sup>66</sup> Nicht empirisch-experimenteller, sondern rational-phänomenologischer Art ist das Zählen von Noten und Notenintervallen in der Partitur und das statistische Rechnen mit den ermittelten Zahlen zur Erkenntnis stilistischer Konstanten und Varianten. Wir brauchen hier nicht darauf einzugehen.

belangvolle Ergebnisse gewonnen werden? Sind phänomenologisch-hermeneutische Aussagen des Musikers, des Musikhistorikers, des Musikethnologen einer Überprüfung durch physikalische Apparate oder Probandengruppen bedürftig? Wie aufschlußreich können die Ergebnisse sein? Für welche Individuen oder Gruppen außer den Probanden und für welche Musikstücke außer dem in Frage stehenden gelten sie? Sind sie unabhängig von empirisch ungeprüften phänomenologischen Aussagen zustande gekommen? Das sind Fragen nach der Logik solcher Untersuchungen. Ich muß mich bei dem Versuch einer Antwort mit Andeutungen über die Verquickung der empirischen mit der phänomenologischen Methode begnügen und werde mit einigen Bemerkungen über beide Methoden schließen.

Walter Graf macht von Musikstücken mit Hilfe eines industriegefertigten Apparates Sonagramme, das sind Aufzeichnungen der in einem Schall vorhandenen Einzelschwingungen und ihrer Lautstärken, und interpretiert sie. Er schreibt: „Einerseits leistet der Sonograph weniger als unser Ohr, andererseits wiederum mehr“<sup>67</sup>. Das ist psychoakustisch, nicht ästhetisch gemeint. Die ästhetische Frage ist aber nicht, ob das, was der Sonograph mehr leistet, bekannte Tatsachen der Akustik veranschaulicht<sup>68</sup>, sondern ob es musikalisch bedeutsam ist. Dasselbe fragt sich, wenn ein jüngerer Syst. Mw.ler die Schallaufnahme eines quakenden Frosches mit einem Schallplattenausschnitt derjenigen Stelle aus Haydns *Jahreszeiten* vergleicht, die beiläufig das Quaken des Frosches schildert<sup>69</sup>. Wird dieser Vergleich in einem ästhetisch relevanten Sinn genauer, weil er auch mittels Sonagrammen erfolgt?

Sonagramme zeigen uns physikalisch feststellbare Schallvorgänge. Schlüsse auf das Hören sind nur statthaft, soweit es dem Stand der psychophysikalischen Theorie entspricht. Bis in den Bereich der Ästhetik reicht diese Theorie nicht. Sonagramme erlauben uns daher weder, wie es die klingende Aufführung tut, ein Verständnis des realisierten, noch, wie die Partitur, des intendierten Werkes. Wenn sonographische Analysen den gegenteiligen Eindruck erwecken, so durch fehlschlüssige Vermischung phänomenologischer und physikalischer Fragestellung. Beide Fragen müssen getrennt gestellt und beantwortet werden; das ist nicht geschehen<sup>70</sup>.

Ein anderer Syst. Mw.ler ließ einen Komponisten fünf kleine Musikbeispiele mit gleichem Vordersatz und verschiedenem Nachsatz komponieren. Eines der Musikbei-

<sup>67</sup> Walter Graf, *Moderne Klanganalyse und wissenschaftliche Anwendung*, in: Schriften des Vereines zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien, 104. Vereinsjahr, Wien 1964, S. 50.

<sup>68</sup> Vgl. Walter Graf, *Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe* (Musik und Gesellschaft, hrsg. von Kurt Blaukopf, Heft 6), Karlsruhe 1969; derselbe, *Musikalische Klangforschung*, in: *Acta Musicologica* XLIV (1972), S. 31 ff.

<sup>69</sup> Vgl. Helmut Rösing, *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, München-Salzburg 1977, Bd. I, S. 104; Bd. II, S. 31 f.

<sup>70</sup> *Fallacia plurium interrogationum ut unius*. – Auf die musikethnologischen Probleme der „Tonometrie“ exotischer Musikinstrumente und der deskriptiven Notation von Musik, für die es keine präskriptive Notation und für uns auch keinen durch Tradition gesicherten phänomenologischen Zugang gibt, kann hier leider nicht eingegangen werden.

spiele sollte stillschweigend Kontrast darstellen. Der Experimentator sah durch den Ausgang seines Experiments den empirisch gesicherten Nachweis erbracht, daß Kontrast verbindet und am meisten gefällt, weil er den optimalen Ausgleich von Ordnung und Chaos darstellt<sup>71</sup>. Den Urteilen der Probanden war aber nur zu entnehmen, daß ihnen das Beispiel, das zwischen „geordnet“ und „durcheinander“ am besten vermittelt, am meisten gefiel. Daß das Beispiel Kontrast darstellen soll, war die Intention des Komponisten; daß es Kontrast darstellt, war die dem Probandenurteil hinzugefügte Interpretation des Experimentators. Das Beispiel könnte auch als „mittlere Komplexität“ interpretiert werden. Daß diese das größte Wohlgefallen erregt, ist eine alte Hypothese<sup>72</sup>, deren Gültigkeit ich dahingestellt sein lasse.

Wenn die meisten Probanden nach einem Musikstück von der Form AB die Wiederholung von A verlangten, der Komponist aber keine Fortsetzung des Stücks vorgesehen hatte, so folgte ein anderer mw.lischer Experimentator: „Empirisch bewiesen wurde so eines der Geheimnisse der ästhetischen Wirkung, das darin beruht, daß die Erwartungen des Publikums gerade nicht erfüllt werden. Die üblichen ABA-Erwartungen wurden von dem Komponisten aufgegriffen und ausgenutzt“<sup>73</sup>. Empirisch bewiesen wurde nur, daß diese Probanden bei diesem Musikstück die Form ABA verlangten. Daß diese Erwartung üblich sei, daß in ihrer Nichterfüllung eines der Geheimnisse ästhetischer Wirkung bestehe und daß der Komponist mit dieser Erwartung gerechnet habe, wurde empirisch nicht bewiesen, sondern war die aus anderen Quellen gespeiste Interpretation durch den Experimentator, der, wenn seine Interpretation richtig und gültig war, auch die hintergründige ABA-Erwartung hätte bemerken müssen und ohne Probandenbefragung hätte behaupten dürfen.

Eine Syst. Mw.lerin präsentierte den Probanden einige in bestimmter Weise variierte Musikbeispiele und kam zu dem Ergebnis, daß trotz des Zusammenhangs zwischen den musikalischen Kategorien wie Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tempo, der sich der Variation einer Kategorie widersetze, eine „Bedingungsvariation“, nämlich die Variation einer Kategorie, möglich sei, wenn man die Variation Einschränkungen unterwerfe<sup>74</sup>. Die achtundzwanzig Probanden (Studenten der Fächer Schulmusik oder Mw.) hatten aus fünfzehn Substantiven wie „Intelligenz“, „Langeweile“, „Triebhaftigkeit“ die Substantive auszuwählen, die ihnen für das jeweilige Musikbeispiel zu passen schienen. Welche Assoziationen sich bei den Probanden einstellten und zur Wahl ähnlicher Substantive bei einer phänomenolo-

<sup>71</sup> Peter Faltin, *Zur Psychologie des ästhetischen Urteils. Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil*, in: *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 156.

<sup>72</sup> Vgl. Hans Werbik (Psychologe, Universität Erlangen), *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik*, Mainz 1971.

<sup>73</sup> Vgl. z.B. Vladimir Karbusicky, *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik-Gesellschaft“*, Wiesbaden 1975, S. 110ff.

<sup>74</sup> Helga de la Motte-Haber, *Die Anwendung der Bedingungsvariation bei musikpsychologischen Untersuchungen*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz*, 1971, S. 178.

gisch ähnlichen Musik und z. B. zur Wahl des Begriffs „Langeweile“ bei einer langweiligen Variation führten, hing z. T. von ihrer bildungsmäßigen Aneignung der Tradition ab, denn: „Eine hinreichende musikalische Vorbildung erschien notwendig, da sie die Differenzierung des Urteils beeinflusst“<sup>75</sup>. Bewies das Experiment wirklich die Hypothese, daß musikalische „Bedingungsvariation“ bei gewissen Einschränkungen möglich ist, oder ergab sich nicht vielmehr, was vorausgesetzt wurde, nämlich daß die Probanden musikalisch waren?

Musikästhetische Experimente und musikalische Begabungs- oder Leistungstests stehen in einem problematischen Verhältnis zueinander: Während die empirische Musikästhetik aufgrund der Introspektion oder Reaktion der Befragten musikalische Gesetze beweisen will, werden solche bei den Begabungs- oder Leistungstests als gültig vorausgesetzt. Der Fragesteller ist also das eine Mal ein Forscher, der Wissen erlangen will, das andere Mal ein Prüfer, der Wissen besitzt. Der als Mitglied einer Gruppe Befragte ist Proband, der als einzelner Befragte ist Examinand. Das scheinen Widersprüche zu sein. Oder sind die musikalischen Phänomene, auf die sich die Gesetze beziehen, in beiden Fällen prinzipiell verschieden?

Neuerdings gibt es Anzeichen, daß einige Syst. Mw.ler der Relevanz musikästhetischer Experimente zu mißtrauen beginnen. Ekkehard Jost schrieb 1975: „Die Versuche, durch psychometrische Tests und auf dem Wege über die Statistik den Ausdruckscharakter von Musik auf einige Dimensionen von intersubjektiver Gültigkeit zu reduzieren, ergaben – so ertragreich sie auch sein mochten – naturgemäß kein allgemeinverbindliches Rezept zur Objektivierung eines im hohen Grade subjektiven Phänomens.“ Er fährt fort: „Wenn in der vorliegenden Arbeit [über den Free Jazz] dennoch nicht davor zurückgeschreckt wird, . . . die . . . ausdrucksmäßigen Komponenten einzubeziehen, so geschieht dies im Vertrauen auf das kritische Ohr des Lesers“<sup>76</sup>. Im Vertrauen darauf haben Musikhistoriker immer schon ihre phänomenologischen Interpretationen geschrieben. Welchen Ertrag hatten also jene Experimente<sup>77</sup>?

Doch Peter Faltin (1977) hält daran fest: „Das eigentliche Ziel einer solchen, mit psychologischen Methoden durchgeführten Untersuchung ist es jedoch nicht, einen Beitrag zur näheren Erforschung des Erlebens und Verhaltens zu leisten, sondern im Gegenteil, aufgrund psychologisch erkundeter Tatsachen Näheres über die Musik und ihre Wirkung zu erfahren“<sup>78</sup>. Er meint sogar: „Untersucht man also das Subjekt, so untersucht man über dessen Erleben und Verhalten gerade die substantiellen Aspekte

<sup>75</sup> Ebda., S. 168.

<sup>76</sup> Ekkehard Jost, *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz 1975, S. 19.

<sup>77</sup> Ob die Befragungsmethode bei der empirischen Rezeptionsforschung zu Ergebnissen führt, die einer wissenschaftlichen Musikpädagogik dienen können, bleibe dahingestellt.

<sup>78</sup> Peter Faltin, *Die Musik als Gegenstand der Psychologie, Ästhetik und Soziologie – erkenntnistheoretische Probleme der empirischen Forschung in der Mw. und Musikpädagogik*, in: *Forschung in der Musikerziehung 1977*, hrsg. von Egon Kraus und Günther Noll, S. 15.

der Musik, die den anderen musikwissenschaftlichen Disziplinen nicht zugänglich sind“<sup>79</sup>. Den Beweis hierfür sehe ich nicht erbracht.

### VII. Empirisch-experimentelle und kritisch-hermeneutische Methode

Die inneren Widersprüche der musikästhetischen Experimente machen es vielmehr wahrscheinlich, daß die ihnen zugrundeliegende Annahme irrig ist, musikästhetische Phänomene müßten empirisch-experimentell untersucht werden, um über sie triftige Aussagen machen zu können.

Die hermeneutische Philosophie<sup>80</sup> gibt dafür die Erklärung. Von ihrem Standpunkt aus ist die Musikerkenntnis begrifflich gefaßtes Musikverständnis. Musikverstehen heißt, an der Musikkultur teilzunehmen und dabei in Kommunikation mit anderen, die das auch tun, zu einem Konsensus zu kommen, ähnlich wie er unter Musikern besteht, wenn sie ihr gemeinsames Musizieren als gelungen empfinden. Musikerkenntnis wird nicht durch einmaliges Feststellen, nicht durch objektive Betrachtung von außen her, nicht durch experimentelle Befragung gewonnen, sondern durch fortwährendes Lernen, durch subjektive Erfahrung von innen her, durch Interaktionen mit anderen im Sinne von Ludwig Wittgensteins philosophischer Sprachspieltheorie.

Experimentelle Befragungen, anhand von traditionellen Musikbeispielen oder Zufallstonfolgen, sind im besten Fall solchen Interaktionen gleich. Jeder Teilnehmer, der Experimentator eingeschlossen, urteilt erstens abhängig von einer bestimmten kulturellen oder historischen Situation, zweitens abhängig von dem Grad persönlicher Verinnerlichung traditioneller Werte, den wir Bildung nennen, drittens mehr oder weniger schöpferisch. Aus dem ersten Grund ist die Zahl der Probanden nie groß genug, um zu einer universalen Erkenntnis zu gelangen; die vergleichende Mw. hat hierfür bessere Aussichten. Und eine historische Verständigung ist experimentell überhaupt nicht möglich, weil das Experiment nur lebende Zeugen berücksichtigt. Aus dem zweiten und dritten Grund ist die experimentelle Befragung der phänomenologischen Methode grundsätzlich unterlegen, denn Ergebnisse von der Art: dieses Stück ist fröhlich, jenes interessant, diese Fortsetzung ist gut, jene Variation schlecht, können jederzeit von einem einzelnen Beurteiler revidiert werden, wenn er musikalisch gebildeter und schöpferischer ist als der statistische Durchschnitt der Probanden.

Allerdings hat niemand eine absolute musikästhetische Kompetenz, weder eine Gruppe noch ein Individuum. Alle musikästhetischen Urteile gehen in den Kommunikationsprozeß des Musiklebens ein und tragen zu dem kulturell verschiedenen und sich historisch wandelnden Musikverständnis mehr oder weniger bei. Die Erkenntnis dieses Prozesses und seine Beschreibung, soweit es unsere eigene Kultur betrifft, ist

<sup>79</sup> Ebd., S. 16.

<sup>80</sup> Eine neuere Darstellung des Gegensatzes von geistes- und naturwissenschaftlicher Erkenntnis bei Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Mit einem neuen Nachwort, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1977.

die Musikgeschichte, soweit es andere Kulturen betrifft, die Musikethnologie (genauer: die Ethnomusikologie). Nach kritischem Quellenstudium und ebensolcher Feldforschung geben beide auf ästhetische Fragen in angemessener Weise die Antworten, die der naturwissenschaftliche Positivismus sich von seinen Messungen und Befragungen wohl vergeblich erhofft<sup>81</sup>.

## Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft

von Helga de la Motte-Haber, Hamburg

Heißt, über die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft zu sprechen, Stellung zu beziehen? Heißt es, eine Stelle für sie zu suchen, sich zu einem Stelldichein zu begeben, das zu einem Stellungswechsel führt, heißt es, sich etwas vorzustellen, einen Widerpart darzustellen, etwas abstellen oder wegstellen, einen Stellvertreter zu finden, heißt es – um zum Ausgang des Fragens zurückzukehren – sich zu stellen, gar um gestellt zu werden?

Lediglich über die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft zu sprechen, wäre sehr langweilig. Denn nur einem Ordnungsbedürfnis würde mit der Aufzählung der Teildisziplinen und ihrem Verhältnis zu anderen ebenfalls nur als Teildisziplinen aufzufassenden Äußerungsformen eines Faches genügt. Weit mehr impliziert das harmlos klingende Thema, weil es die Forderung birgt nach einem Programm, das die Systematik innerhalb der Musikwissenschaft legitimiere, und weil es zugleich eine grundsätzliche Unsicherheit verbirgt, die nicht nur, wie immer, wenn allzu lautstark nach Ordnung und Gliederung gerufen wird, vermutet werden muß, sondern die sich aus der Überlegung ergibt, daß die Stellung eines Faches insgesamt zur Diskussion gestellt werden muß, wenn die von Teildisziplinen zur Rede steht. Aus methodischen Gründen muß zunächst von dieser Unsicherheit gehandelt werden, ohne daß es sich dabei gleichermaßen um die Verschiebung – der Begriff ist in Freuds Sinne gebraucht – eines Problems handelt, als welche das gestellte Thema aufzufassen ist. Da sich die Systematische Musikwissenschaft nicht unabhängig von der Musikgeschichte entwickelt hat, erlaubt eine weiter ausgreifende Betrachtung auch das Verhältnis ihrer einzelnen Teilbereiche zur Historie zu präzisieren.

<sup>81</sup> Vgl. auch des Verfassers Beitrag: *Zur Situation der Musikforschung*, in: H. Flashar, N. Lobkowitz, O. Pöggeler (Hrsg.), *Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte*, Berlin 1978, S. 163 ff.

1. Die Musikwissenschaft, die sich keineswegs als Wissenschaft von der Musik, sondern als Geschichtsforschung etabliert hat, war, wie alle universitären Disziplinen in den letzten 50 Jahren, großen Erschütterungen ausgesetzt. Vor allem von der sich als Auseinandersetzung zwischen Intellektuellen an den Hochschulen abspielenden, 1968 vermehrt einsetzenden Kritik an einem erstarrten gesellschaftlichen System wurde sie – auch ob personeller Zufälligkeiten – heftig betroffen. Verwirrt noch vor kurzem die grotesken Blüten scheinbar wissenschaftlichen Denkens, die Webstühle, die in den Werken von Bach, die Dampflokomotiven, die in jenen von Berlioz entdeckt wurden, so verwundert heute, wie schnell man sich dabei der implizit gestellten Frage nach Sinn und Zweck musikwissenschaftlicher Forschung durch ein Alibi, nämlich der in fast allen neuen Studienordnungen verankerten Disziplin Musiksoziologie entledigen konnte. Die sich zu Anfang der 70er Jahre hinter dem soziologischen Gerede nur latent vollziehende Auseinandersetzung mit dem Marxismus hat nicht sichtbar werden lassen, daß die Kritik sich damals auf die fehlende geschichtsphilosophische Fundierung bezog, die heute durch die behelfsmäßige Angliederung eines Bereichs kaschiert wird, der, wie die Briefkastenecke in einer Illustrierten, explizit als zuständig für Anfragen ausgewiesen ist. Obwohl es scheinbar gelang, auf diese Weise nach außen den Geltungsanspruch des Faches zu begründen, so belastete dieser doch weiterhin das forschende Gemüt, führte zu Unsicherheit, die den Ruf nach Ordnung veranlaßte, ein Memorandum hervorbrachte, das das Eingedenken scheut.

Die einmal berufene gesellschaftliche Relevanz führte zu Entzifferungsversuchen an den Kunstwerken, sie provozierte – was bei einem historischen Fach eigentlich nahegelegen hätte – nur nebenbei die Forderung, Ideengeschichte durch Sozialgeschichte zu ersetzen. Und es war weniger die mangelnde Tragfähigkeit sozialgeschichtlicher Entwürfe, die eine solche Diskussion überflüssig machte, vielmehr erübrigte sie sich weitgehend, weil die Konzeption einer Musikgeschichte als Ideengeschichte längst verschlissen, wenn nicht sogar, wie sich am Ausfall von Geschichtsschreibung vielleicht ablesen läßt, aufgegeben worden war. Obgleich redlich bemüht, alles Vergangene zu konservieren, wagten die Musikwissenschaftler kaum noch, nach dem Sinn des Geschehens zu fragen. Sich zu versichern waren sie schon einmal bemüht. Nicht allein der totale Zusammenbruch nach dem Zweiten Weltkrieg, als vielmehr auch ein Blick auf die Vergangenheit eines Faches, das 1934 in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* eine Sinndeutung von Beethovens 5. Symphonie vorgelegt hatte, die deren Interpretation im Hinblick auf ein Volk, das endlich einen Führer gefunden hatte, zuließ, hatte für dieses Fach in den 50er Jahren zum „Verlust der Geschichte“ geführt. An die Stelle der Geschichtswissenschaft trat ein rühriger Forschungsbetrieb: Die Behandlung eines barocken Kleinmeisters nach dem anderen gemäß dem Schema erstens Leben, zweitens Werk barg nicht das Risiko eines Gedankens. Individuelle Begabungen werden nicht geleugnet, wenn jener positivistischen Rührigkeit, die papierkundliche Untersuchungen (deren Notwendigkeit damit auch nicht geleugnet wird) in den Mittelpunkt rückte, vorgeworfen wird,

daß sie ganz einfach, weil das Bewußtsein für den Verlust der Geschichte nicht registriert wurde, zu einem Vakuum geführt hat, das hinter dem immens angehäuften Stoff allerdings fast nicht sichtbar wurde. Eine Musikgeschichte, die sich von der Geschichte dadurch unterscheidet, daß ihr, wie Max Weber bemerkte, ihre Gegenstände nicht empirisch, sondern durch die Ästhetik vorgegeben sind, läßt sich nur mühsam restaurieren, weil sich der geisteswissenschaftliche Anspruch, Verstehen von Geschichte bewirke Erkenntnis, nur schwer wieder beschwören läßt, nachdem er von denen, die ihn vertreten sollten, in Abrede gestellt worden ist. Es ist verletzend, wenn ein Außenseiter, für den sich manches deutlicher darstellt, aber auch übertriebener, die Blindheit gegenüber einer zerstörend wirkenden Vergangenheit diagnostiziert. Daß es keinesfalls eine Sympathiewerbung ist, möge andeuten, daß es nicht leichten Herzens geschieht. Erneut nur zu ordnen und zu gliedern, einzuteilen und zu systematisieren, ehe nicht auch die Gründe für solches Tun bloßgelegt werden, hieße Ruhe und Ordnung als vorderste Pflicht zu empfinden, obwohl Probleme ungelöst weitergeschleppt würden.

2. Daß sich auch eine Musikgeschichte, die diesen Namen verdiente, ihrer selbst versichern muß, hängt mit der schwierigen Bestimmung ihres Gegenstandes zusammen, einer Bestimmung, die zu erörtern insofern nötig ist, als sie das Verhältnis von Geschichte und Systematik klärt. Musikgeschichte als Teilbereich einer allgemeinen Geschichtswissenschaft hätte sich einer Definition zu beugen, die vergangenes menschliches Handeln in das Zentrum stellt, wobei sie sich – wie es Karl Bühler formuliert hätte – der Kunst durch den neben Erleben und Verhalten am Handeln zu unterscheidenden Werkaspekt vergewissern könnte. Im Unterschied zur Rechts- oder Kirchengeschichte läßt sie sich der ihr als Systematik zugeordneten Disziplin, nämlich der Musikästhetik, als eine Hilfswissenschaft, die um die historische Dimension erweitert, nur schwer unterordnen. Es ist auch fruchtlos, die schön klingenden Begriffe diachroner und synchroner Betrachtung zu bemühen, wo es um einen Konflikt geht, nämlich darum, daß die Geschichte mit dem Vergangensein, die Ästhetik aber mit dem Überzeitlichen, mit dem Schönen, Vollendeten, mit Größe, mit Absolutem befaßt ist. Daß es angestrengtem dialektischen Denken des Historikers dennoch gelingt, sich der Kunst als legitimen Gegenstand zu bemächtigen, bedeutet nicht unbedingt, die Verschränkung von Geschichte und Ästhetik derart zu konstruieren, daß diese von jener aufgezehrt wird. Zielt das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse, womit im Sinne Max Webers eine auf das Wesentliche und Wichtige gerichtete Intention gemeint ist, auf die Interpretation der Werke, zu welcher, wie Paul Bekker im Vorwort seines Beethovenbuches schreibt, nicht nur das Klavier, das Orchester, die menschliche Stimme, sondern auch das geschriebene Wort befugt sein kann, so ordnet sich die Geschichte der Ästhetik unter als gelehrte Zutat, die notfalls, wie bei Bekker, beiseitegeschoben wird. Das Verhältnis beider Disziplinen bestimmt sich aber auch daraus, daß durch historische Reflexionen über die Entstehung und Wirkung der Werke, wie Bekker dann in der schnell erfolgten

zweiten Auflage seines Beethovenbuches bemerkte, die Scheidung des Vergänglichen vom Unvergänglichen möglich wird. Die heutige Verkehrung des Verhältnisses von Geschichte und Ästhetik verdankt sich nicht nur einem ehrgeizigen Unterfangen des Historikers. Die Reduktion der Kunstwerke zum Dokument, die trotz der Beteuerung, die Geschichte hafte ihnen als ästhetische Substanz an, die Werke ungeschieden neben andere Zeugnisse von Vergangenen stellt, ist vielmehr ein Indikator für das Entwicklungsstadium einer Wissenschaft, die nicht nur den Verlust ihrer Legitimation als historische Bildung kompensieren muß, sondern auch grundsätzlich von der Zersetzung des musikalischen Denkens durch die Geschichte betroffen ist. Dem Anspruch des Historikers, die Wissenschaft von der Musik zu repräsentieren, entspricht die Immanenz von Geschichte in der Neuen Musik. So problematisch es scheint, die vom Gedanken der Autonomie zeugenden Werke historisch packen zu wollen, so gewiß scheint es wiederum, daß die historisierenden ästhetischen Betrachtungen Adornos im 20. Jahrhundert selbst von jenen Stücken, denen er Rang damit absprechen sollte, eingeholt wurden. Dem Neobarock, der Neoklassik und der jüngsten Neoromantik ist die Geschichte ins Innerste gedungen, die Musik selbst, auch die des klassizistischen Schönberg, erscheint als Reflexion über die Geschichte der Musik, ohne selbst noch in der Geschichte wirksam zu werden. Das Aktuellste erscheint sofort nur als ein Danach. Zu fragen bleibt, ob es sich schon um unter der Wucht der Vergangenheit nur zur Fortsetzung und nicht zur Entwicklung fähigen Nachgeschichte handelt, die als solche zu benennen nicht kühner ist, als eine Vorgeschichte zu konstruieren. Zu fragen bleibt, ob an der einer philosophischen Fundierung entbehrenden Musikgeschichtsschreibung, die zudem nur noch rudimentär stattfindet, Züge der Resignation haften, nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat. Je öfter betont wird, Quellenforschung sei nicht abschließbar, um so größer wird der Verdacht einer Endlichkeit der musikgeschichtlichen Forschung, die nicht einmal zur Zeitgeschichte werden kann. Die Historie wird nurmehr „umgeschrieben werden können“, notierte Ranke melancholisch in seinem Tagebuch und meinte weiter dazu, „das schleppt sich dann alles so fort, bis man die Sache gar nicht mehr erkennt. Es kann dann nichts mehr helfen als die Rückkehr zu der ursprünglichen Mitteilung. Würde man sie aber ohne Impuls der Gegenwart überhaupt studieren?“ Diese Frage eines großen Historikers ernst zu nehmen ließe die Möglichkeit einer Musikgeschichte ahnen, die als Impuls der Gegenwart sich wieder der Ästhetik dienstbar machen könnte.

3. Das Verhältnis der Systematischen Musikwissenschaft zur Musikhistorie funktionierte, als es sich als Gegensatz von Natur und Geschichte begreifen ließ. Denn dem auf Auflösung und Relativierung zielenden Historismus konnte die sogenannte Grundlagenforschung mit der zugleich wünschenswerten Devise begegnen „je naturwissenschaftlicher, um so überdauernder“; Frequenzmessung und Schallspektren erscheinen manch einem noch heute tauglich zur verlässlichen, sicheren Fundierung der Natur der Musik, obwohl im ausgehenden 19. Jahrhundert das Vertrauen in

akustische und physikalische Begründungen bereits gebrochen war. Öfter wurde allerdings sowohl von Historikern als auch Systematikern mit psychologischen Größen, mit der Natur des Menschen argumentiert, wobei sich damit gleich zwei Probleme erledigen ließen. Einmal konnte bei einer universalgeschichtlichen Konzeption der Zersplitterung vorgebeugt werden, indem nicht mehr, wie es Riemanns Absicht entsprochen hätte, ein einziges Tonsystem als natürlich erklärt wurde, wohl aber an allen Systemen eine gleiche natürliche Ordnung angenommen wurde, die bei der Menschheit aller Erdteile verbreitet sein sollte. Und zum zweiten konnte mit der Idee des psychisch Natürlichen die von den Forschern ungläubig registrierte Entwicklung der Neuen Musik abgetan werden, indem diese als Unnatur nur bekämpft werden mußte, oder als Erscheinung der Denaturierung nur am Rande von Interesse war. Die größte Deformation, die die Systematische Musikwissenschaft durch die Anpassung an die Historie bislang erfahren hat, geschah im Namen einer wahrnehmungspsychologischen Kategorie, nämlich der guten Gestalt, die in den um 1960 vorgenommenen Definitionen von Musik ebenso wie in den später zum Beweis von anthropologischen Konstanten der Musikwahrnehmung unternommenen Hörexperimenten als feste Größe des Denkens und Erlebens der allzugroßen Variation der Zeitläufe entgegengestemmt wurde. Die Musikpsychologie verkam in diesen Diskussionen über die Gestaltqualitäten, in dem Gerede über Geschlossenheit, Prägnanz, Einfachheit und Abgehobensein von einem Grund zur schlechten Ideologie. Sie handelte nicht mehr von Denken und Erleben in dem Sinne, wie es trotz seiner Suche nach der Natur Riemann von Stumpf erwartet hatte, nämlich, daß zu kennen Erkenntnis und Erklärung versprach; sie wurde vielmehr berufen, um Gesetz und Ordnung aufrechtzuerhalten.

Schon Ernst Kurth hatte mit seinen Entwürfen zu den wichtigsten theoretischen Teildisziplinen, der Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre, vor allem mit seiner allgemeinen Musiklehre, als welche seine Musikpsychologie vielleicht deshalb nicht immer interpretiert wurde, weil sie nicht zugleich eine Elementarlehre ist, das Prinzipielle und Grundsätzliche der Musik zu beschreiben versucht und dabei historisch zu differenzierende Phänomene in gestalttheoretisch interpretierte psychologische Kategorien zusammengepackt. Er hat sich zwar dagegen gewehrt, aber sein Vokabular konnte durchaus die zeitgenössische Musik umgreifen, weil auch bei ihm noch das musikalische Denken und Erleben gedeutet werden sollte. Der spätere Rückgriff auf das deterministische Modell der Gestalttheorie hingegen bemühte die Psychologie nur noch als Dogmenkunde, um eine angeblich fest umschriebene Natur der Musik aus einer angeblich fest umschriebenen Natur des Menschen abzuleiten. Es geht nicht um Einzelheiten gestalttheoretischer Erkenntnisse, die ohne Zweifel groß sind, sondern nur um die Feststellung, welche Befriedigung die Musikpsychologie durch die Übernahme einer materialistischen, wenngleich nicht marxistischen Theorie für den Historiker leisten konnte. Noch in manchen Publikationen der 60er Jahre verkam der Historismus zum Psychologismus.

Natur und Geschichte ließen sich aber jederzeit auch als Gegensatz begreifen,

indem man die inzwischen wahrlich veraltete Unterscheidung zwischen idiographischem und nomothetischem Verfahren bemühen konnte, die einst der Geisteswissenschaft neben der in ihrer Bedeutung mächtig gewordenen Naturwissenschaft einen Platz sichern sollten. Distanzierung von den experimentellen Methoden, derer sich auch die Musikpsychologie bedient, war jederzeit möglich, indem zwischen Natur und Geschichte ein methodisch unüberbrückbarer Gegensatz konstruiert wurde. Es gibt verschiedene Gründe, das Wort „konstruiert“ zu gebrauchen, wenn von der an sogenannten geisteswissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen abgeleiteten Polarisierung von Systematik und Historie gesprochen wird. Einige seien im folgenden genannt.

Der Erörterung am wenigsten bedürftig ist die Kluft zwischen geschichtlichen und physikalischen Betrachtungen, weil niemand im Ernst heute mehr die Berechnung des siebten oder achten Teiltones als zentralen Gegenstand der Systematischen Musikwissenschaft ansehen wird. Daß Sektierer Gegenteiliges behaupten, ändert daran nichts. Auch der anregende Wert akustischer Forschungen für Komponisten sei nicht geleugnet. (Die Faszination, die die Maschinen auf die Futuristen ausübten, bedeutete nicht, daß die Technik zur Grundlagenwissenschaft für die bildende Kunst erhoben werden mußte.) Konstruiert erscheint vor allem der Unterschied zu den sozialwissenschaftlichen Ansätzen, weil es sich bei diesen um ursprüngliche Teildisziplinen der Philosophie handelt, und die Verbundenheit noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts im Fach Psychologie so stark spürbar war, daß ihre Wiederherstellung als Seelenwissenschaft vorgeschlagen wurde. Dilthey hatte nicht zufällig an dieser „Tochter der Philosophie“ seinen Verstehensbegriff expliziert. Obwohl die Restauration einer vormals gegebenen Integration mißglückte, ist es falsch, die Ablösung von der Philosophie durch die Zurechnung zu den Naturwissenschaften zu interpretieren. Vielmehr haben sich die ursprünglichen Zusammenhänge und Unterschiede in den Wissenschaften so stark verändert, daß das differenzierende Wortpaar von Windelband nicht mehr trifft. Aus der Geisteswissenschaft sind Fächer hervorgegangen, die idiographische und nomothetische Arbeitsweisen kombinieren und die mit ihr vielleicht durch die einende Idee einer Handlungswissenschaft verbunden bleiben werden.

Lassen wir wissenschaftstheoretische Überlegungen beiseite, die sich auch darauf beziehen müßten, ob ein idiographisches Verfahren wie die Kasuistik sich zugleich als experimentell nomothetisch ausweisen könnte – ein Problem, das Psychologen aufgegeben ist –, so zeigt ganz einfach der Alltag des Forschers, in dem sich in Sachen elektronischer Datenverarbeitung ein Sprachwissenschaftler und ein Musikhistoriker dem systematischen Musikwissenschaftler überlegen zeigen können, daß einem Wunsch zu trennen Motivationen zugrundeliegen, die zumindest keine sachliche Rechtfertigung besitzen. Die Speicherung von Incipits ist mathematisch unendlich komplizierter als die Berechnung einer mehrfaktoriellen Varianzanalyse. Es ist ohne Zweifel richtig, daß die Musikpsychologie mit der Psychologie im allgemeinen verflochten ist, wie wahrscheinlich auch die vorläufig durch die Legitimationszwänge

der Musikgeschichte zerriebene Musiksoziologie mit der Soziologie. Daß sich bedeutende Psychologen, wie Stumpf, Wellek oder Anschütz, der Musikpsychologie gewidmet haben, gereicht der Musikwissenschaft genau so zur Ehre wie die Berufung der Historiker auf Droysen oder Burkhardt. Wer aber die „Geisteswissenschaft als Aufgabe“ empfindet und zugleich die starre Disziplinierung der Fächer anstelle des Ineinandergreifens wünscht, eliminiert nicht nur, was noch vom einstigen Zusammenhang einer philosophischen Fakultät zeugt, er betreibt vielmehr die Auflösung einer Disziplin, die im Grunde sich nie auf die einende Kraft einer Methode berufen konnte, sondern immer sehr unterschiedliche Denkformen zuließ. Was ein Fach an Spannungen ertragen kann, ohne sich von dem Satz zu entpflichten, daß die Methode den Gegenstand als wissenschaftlich bestimmt, bedürfte einer hier nicht zu leistenden, grundsätzlichen, nicht einer polemischen Erörterung. Welch ein Unsinn im Namen von Methoden angerichtet werden könnte, läßt sich vielleicht an dem ebenfalls polemisch aufzufassenden Wunsch nach einem zentralen Institut für Quellenforschung ablesen, wo alle Forscher zusammengefaßt würden, die als Schrift- und Papierkundler arbeiten. Ob sie sich mit Hieroglyphen befassen oder mit Noten, spiele dabei keine Rolle, denn die Technik des Wissenserwerbs einte alle. Den Spott weiterzutreiben hieße das Problem trivialisieren, daß die in der deutschen Sprache als Geisteswissenschaften bezeichneten Disziplinen sich nicht ganz so einseitig als historisch-philologisch arbeitende Disziplinen entwickelt haben, wie es den in der Abgeschlossenheit der Archive arbeitenden Quellenkundlern erscheint. Die Jurisprudenz machte schon immer eine Ausnahme, ließ zumindest schon immer eine größere Spannweite der Geisteswissenschaft erkennen, die nun durch das Aufblühen der Sozialwissenschaften noch größer wurde. Daß die Sozialwissenschaften dem ursprünglichen Anspruch der „moral sciences“ oder der „humanities“ genügen, aus denen die sogenannte Geisteswissenschaft erst abgeleitet wurde, möge denjenigen nachdenklich stimmen, der bei der Lösung eines Problems nicht nur nach dem Motto verfährt: In diesem Bereich muß so gearbeitet werden, jenseits davon steht der Feind. Die Musikwissenschaft ist kein starres System. Als Institution hat sie ihrerseits eine Geschichte, die eine zu allen Zeiten verbindlich festgelegte Technik unmöglich macht. Daß bislang ihr Fortschreiten ohne Fortschritt war, möge nicht als schlechtes Omen der zögernden Entwicklung sozialwissenschaftlicher Forschung in der Musikwissenschaft prophezeit werden.

4. Ich habe nicht das Verhältnis der Systematischen Musikwissenschaft zur Historie ausgeführt, sondern nur das der Historie zur Systematik, weil ersteres unproblematisch erscheint. Kein Systematiker wird die Notwendigkeit geschichtlichen Wissens in Zweifel ziehen. Überflüssig erschien mir einzuteilen und zu systematisieren; einen Überblick über die Systematische Musikwissenschaft kann sich jeder Interessierte jederzeit selbst verschaffen. Daß ihr Selbstverständnis nur durch eine umfassendere fachliche Reflexion dargelegt werden kann, mag zwar überraschen, ein anderes Vorgehen dürfte jedoch gemäß den eingangs genannten Gründen kaum möglich sein.

Meinem tastenden Versuch das Verhältnis der Musikgeschichte zur Systematischen Musikwissenschaft, nämlich der Musiksoziologie, der Ästhetik und der Psychologie, zu bestimmen, wie auch der Kritik an einer veralteten methodischen Unterscheidung ist aber vorzuwerfen, daß jener Teilbereich der Systematik, nämlich die Musiktheorie, dem der Vorrang der Anciennität auch vor der Historie gebührt, ausgespart blieb. Musiktheorie als Theorie der Musik, nicht als praktische Unterweisung im Tonsatz zu behandeln, wäre jedoch zum jetzigen Zeitpunkt vermessen. Wie alle Lebensbereiche weist auch die Musikwissenschaft grundsätzlich ein großes Theoriedefizit auf, das nicht zuletzt daraus resultiert, daß die um 1970 vehement vorgetragenen üppig wuchernden theoretischen Ansätze – das Stichwort der ästhetischen Kommunikation wäre zu nennen – mehr zertrümmert als zusammengefaßt haben. Indem die Musiktheorie angesprochen wird, werden jedoch Veränderungen der Forschung erkennbar, die jene Musikforscher als problembblind ausweisen, die glauben, die Systematische Musikwissenschaft bedürfte einer Legitimation.

Denn schon als die Musiktheorie nicht mehr mit kontemplativer Versenkung in das Wesen der Musik gleichgesetzt werden konnte, das durch mathematische Spekulationen mit dem Universum in Einklang gebracht werden sollte, sondern als sie sich zur Wissenschaft von der Tonsprache wandelte, sei es, um deren formal-syntaktische Verknüpfungen als logisch auszuweisen oder aber, um eine symbolische Bedeutsamkeit zu ermitteln, wurden an den Erklärungsbedürfnissen Fragen sichtbar, die zwar sowohl mit dem Phänomen Musik als auch seiner Geschichte unmittelbar zusammenhängen, die zu lösen aber dem Systematiker aufgegeben wurden. Dem Theoretiker wäre musikalisches Denken und Erleben, Verstehen und Genießen ohne ein zunehmendes historisches Bewußtsein kaum zum Problem geworden, und zugleich schärfte dies auch den Blick (weil es immer von Selbstverständlichkeiten entfremdet) dafür, daß Musik ohne Verankerung in Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei. Mit der Unterscheidung verschiedener musikalischer Daseinsformen hat Arnold Schering die psychologistische Auffassung von Musik als einem ausschließlich auf Bewußtseinsformen reduzierbaren Sachverhalt sicher zu Recht relativiert. Das Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden, das, wie August Halm bemerkte, mit Musik verbunden ist, ist jedoch von der Interpretationsleistung eines wahrnehmenden Subjekts nicht abzulösen. Die Existenz der Musik ist an die Existenz menschlichen Geistes gebunden, oder, moderner ausgedrückt, von kognitiven und emotionalen Kategorien bedingt. Schon bei Riemann, der seinen eigenen Worten zufolge große Hoffnungen auf die psychologischen Forschungen von Stumpf gesetzt hatte, war aber auch die Idee eines idealtypischen Hörers, der qua eingeborener Ideen die Musik gemäß den ästhetischen Maximen verstehe, zerbrochen, vielleicht ganz einfach deshalb, weil Riemann systematisierte, was zur Beschreibung der damals zeitgenössischen Werke nicht mehr hinreichte. Der Zerfall der Einheit einer Musiksprache, dessen äußerer Indikator die Kommentarbedürftigkeit nicht nur der Neuen, sondern auch der außereuropäischen Musik ist, läßt Untersuchungen über das Musikhören, über die logischen Aktivitäten

wie über die affektiven Erfahrungen keineswegs als trivial erscheinen. Und als zunehmend auch die Prozesse, durch die sich das Verstehen überhaupt erst konstituiert, an Interesse gewannen, löste sich die Musikpsychologie von der ihr durch die Musiktheorie im ausgehenden 19. Jahrhundert einmal zugeschobenen Aufgabe, nämlich Systeme zu begründen. Eigenständig, konzentriert auf Denken und Erleben und deren Verflechtungen mit individuellen und sozialen Faktoren kaprizierte sie sich eher darauf, die Musikästhetik zu ergänzen, wie mit dem Titel *Musikpsychologie und Musikästhetik* zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die ästhetische Beschreibung des „Was“ sollte – ich folge hierbei den saloppen Formulierungen Welleks – die psychologische Bestimmung des „Wie“ vervollständigen. Daß diese psychologischen Bestimmungen zuweilen, wie die empirischen Forschungen der ausgehenden 60er Jahre zeigen, die der musikalischen Hermeneutik verpflichtet sind, ästhetische Problemstellungen mit methodisch neuen Ansätzen weiterführen konnten, liegt im Wesen der Sache Musik als einer Sache des Geistes begründet. Angesichts der gegenwärtigen wissenschaftlichen Situation, in der sich die Systematische Musikwissenschaft nur an wenigen Orten etablieren konnte, erscheint die Behauptung kühn, daß eine Erweiterung der als System zur Beschreibung der Werke abgeschlossenen Ästhetik durch psychologisches Wissen zumindest denkbar ist. Die Idee, ob damit einem umfassenderen Musikbegriff, ohne alle Polemik gegen den der Tonkunst, Rechnung getragen werden könnte, verbleibe hier als Andeutung.

Eine Wissenschaft wie die Musikpsychologie, deren Gegenstand aus der Wechselwirkung von Erlebnis, Verhalten und Gebilden hervorgeht, wobei nicht nur das Erleben kulturell geprägt ist und seinerseits das Verhalten prägt, sondern auch zur Gültigkeit der Kunstwerke beiträgt, eine solche Wissenschaft besitzt sicher nur zu einer Zeit Bedeutsamkeit, in der die genannten Komponenten zum Problem wurden. Der Verlust der Geschichte, mit dem der Verlust der Tradition und damit auch der festgefühter Normen und Bindungen gemeint ist, wurde zur Voraussetzung für die musikpsychologische Forschung, die, wie auch schon Handschin gesehen hatte, von der Hilfswissenschaft in das Zentrum der Systematischen Musikwissenschaft rückte. Wünschenswert wäre eine allgemeine Öffnung zu den Sozialwissenschaften, die ohnehin – im Rahmen einer generellen Konzeption von Handlungswissenschaft – die ehemaligen Geisteswissenschaften flankieren. So gewiß die Akustik an die Peripherie gedrängt wurde, so erstrebenswert erscheint nämlich die Musiksoziologie, die durch die ihr aufgebürdeten Legitimationszwänge zerrieben wurde, wieder einzuholen durch die dringend notwendigen sozialpsychologischen Forschungen.

Die Möglichkeit eines Systems von begründeten Aussagen über Musik, das hierarchisch aufgebaut kausale Zusammenhänge und Ordnungen darstellte, sogar Deduktionen erlaubte, sehe ich nicht. Ob dies zu bedauern ist, weiß ich nicht, hege zumindest Zweifel daran, ob ein solches dogmatisches System, auf das letztlich die musiktheoretischen Bemühungen abzielten, der Sache adäquat wäre.

Mit einer an den Sozialwissenschaften orientierten Definition hat die Systematische Musikwissenschaft vielleicht das Recht auf ihren Namen verloren. Aus verschiedenen

Gründen jedoch ist eine weitere Verwendung des Begriffs möglich. Termini, zumal wenn tauglichere fehlen, sind oft zählebiger als Nationalhymnen. „Systematisch“ hat in der Musikwissenschaft nie viel mehr besagt als „nicht-historisch“, und diesem Inhalt genügt das Wort noch immer. Und die erwähnte Endlichkeit der Musikgeschichte in ihrer heutigen Gestalt könnte eine Verschiebung zur Rezeptionsgeschichte zur Folge haben, der dann die Musikpsychologie als eine systematische Disziplin zuzuordnen wäre. Daß sie dieser Stellung bedürfte, ist damit nicht behauptet.

## Vom Zusammenhang der Forschungszeige in der Musikwissenschaft. Bericht über eine Diskussion

von Adolf Nowak, Berlin/Kassel

Auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1979 in Göttingen fand am 12. Oktober ein ganztägiges Symposium statt unter dem Titel: *Die Stellung der systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft*. Die Referenten, deren Beiträge hier abgedruckt sind, waren Georg Feder und Helga de la Motte-Haber. Teilnehmer der Diskussionsrunde waren außer den Referenten Carl Dahlhaus, Ekkehard Jost, Gernot Gruber, Hans Oesch, Hans-Peter Reinecke; später war auch das Publikum zur Wortmeldung eingeladen. Die Leitung hatte Friedhelm Krummacher.

Daß Thesen nur dann diskutiert werden können, wenn sie auf gemeinsame Voraussetzungen beziehbar sind, ist eine Regel, die nicht nur eine alte Tradition in der Praxis der Disputation hat, sondern auch eine grundsätzliche Geltung für die (auch in neuerer Logik erörterte) Systematik der Beweisführung. Die beiden vorliegenden Referate gemäß dieser Regel aufeinander zu beziehen, war nicht leicht. Zwar handeln beide von systematischer Musikwissenschaft. Doch wird in dem einen die Systematik mit empirisch-experimentellen Verfahren gleichgesetzt, in dem anderen dagegen im sozialwissenschaftlichen Bereich verankert, dessen „System“ nicht im Modus des Verfahrens, sondern in einer diesem vorgängigen Theorie des Gegenstandes, einer „Handlungstheorie“, begründet ist. Bezieht sich das eine Referat auf eine Auswahl vorliegender Veröffentlichungen, um deren Beurteilung der Referent sich bemüht, so zielt das andere auf Fragen, die sich für Musikpsychologie und Musiksoziologie aus dem Stand der Forschung, auch der historischen, ergeben. Tendiert das eine Referat zum Ausschluß aller nicht ausdrücklich historischen Ansätze, so fragt das zweite nach einer wechselseitigen Herausforderung von

Systematik und Historie. Da der Ausschluß als Extrem einer Herausforderung erscheint, war am ehesten hier eine gemeinsame Ebene erreicht. An der „Ausschließungsprozedur“ hat sich denn auch die Diskussion entzündet, obwohl der Diskussionsleiter in seinen „Anmerkungen vor der Diskussion“ auf Aspekte einer ergänzenden Auseinandersetzung hinwies. Da auf diese Anmerkungen in der weiteren Diskussion zurückgegriffen wurde, sollen sie hier nicht vorausgeschickt werden; überhaupt folgt der hier gegebene Bericht weniger dem faktischen Verlauf der Diskussion, d. h. der Chronologie der Wortmeldungen, als dem davon abzuhebenden sachlogischen Zusammenhang der Argumente, wie er sich mir als rekapitulierendem Hörer darstellt. Die Zusammenführung von Argumenten einer Diskussion, von denen einige sich überschneiden und andere mehr angedeutet als ausgeführt wurden, kann nicht ohne Auswahl und Ergänzung erfolgen; daß dabei der Standpunkt des Referenten nicht unbemerkbar bleiben kann, erhöht nur dessen Aufmerksamkeit auf das kontextgemäße Zitieren.

\*

Die Arbeitsteilung in der Wissenschaft hat zu einer fortschreitenden Segmentalisierung der Disziplinen und Teildisziplinen geführt. Wer sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit diesem Prozeß nicht einfügt, gerät in den Verdacht des Dilettantismus. Aber besteht dieser Verdacht nicht auch dort zu Recht, wo angesichts fachübergreifender Probleme die Methoden und Ergebnisse am Problem beteiligter Fächer um der Grenzeinhaltung willen vernachlässigt werden? Selbst ein so fachimmanentes Gebiet wie die Geschichte der Musiktheorie ist ohne Rekurs auf Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie nicht zu bewältigen. „Wir fragen nicht nach Abgrenzungen, sondern orientieren uns an Projekten – wie *Geschichte der Musiktheorie, Musiktherapie, Frühkindliche Entwicklung* –, die wir gemeinsam erledigen“ (Reinecke). Dabei scheint die arbeitsteilige Kooperation, die mit dem „wir“ des Staatlichen Instituts für Musikforschung gemeint ist, nicht ohne weiteres identisch zu sein mit der Teilung nach Disziplinen. Das Beharren auf der Disziplin ließe Relationsprobleme (wie Verhältnis von Musiktheorie und Wissenschaftsgeschichte, Funktion bestimmter Musik in therapeutischen Verfahren) gar nicht erst aufkommen. Vor allem verhinderte es die Möglichkeit, daß ein Forscher eine außerhalb seines Faches entwickelte Methode unter der Fragestellung seines eigenen Faches modifiziert. Wer diese Möglichkeit anerkennt, wird nicht ausschließen, daß ein Musikwissenschaftler psychometrische Methoden nicht nur übernimmt, sondern ausprägt, wie es Reinecke z. B. in der Frage der Musiktherapie für sich in Anspruch nimmt.

Unter dem Aspekt der für Musikpsychologie, Akustik, Vergleichende Musikwissenschaft jeweils zu leistenden Integration erweist sich die Frage, welcher Disziplin Forscher wie Helmholtz, Hornbostel, Wellek oder die anwesenden Erich Schumann und Walter Wiora „eigentlich“ angehören, als „Scheinproblem“ (Reinecke). Was dem Historiker zu denken geben sollte: der Ausschluß empirischer Methoden stünde im Widerspruch zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft (Krummacher).

Der Orientierung am Projekt gegenüber der Fachabgrenzung entspricht die von Jost herausgearbeitete Orientierung am problematischen Gegenstand gegenüber der Methodeneinteilung: Richtet sich die Wahl der Methode nach dem zu befragenden Gegenstand und nicht nach einer supponierten Fachzugehörigkeit, so kann es nicht als „Verzicht auf das experimentelle Verfahren“ gedeutet werden, wenn ein Forscher, der zur Erfassung intersubjektiv instabiler Ausdrucksgehalte experimentell vorgegangen ist, sich zur Erfassung von Strukturen des Free Jazz historischer und analytischer Verfahren bedient. Die „Ein- und Aussortierungsversuche“ Feders seien offenbar an Methoden festgemacht und nicht an der Differenziertheit des musikalischen Gegenstandes.

Die Ausrichtung an Gegenstand und Projekt verbietet zwar den grundsätzlichen Ausschluß empirisch-experimenteller Methoden, entkräftet jedoch nicht das Argument Feders, daß dort, wo solche Methoden für Musik herangezogen werden, die Eigenleistung der Musikwissenschaft zurückstehe hinter „extern erbrachten Leistungen“. Daß Akustik, auch die der Musikinstrumente, von Physikern betrieben wird und die Physiologie des Ohres von Physiologen, bestreitet niemand. Es handelt sich hier um Gebiete, die für die Musikwissenschaft wichtig, aber darum nicht in der Musikwissenschaft zentral sind (Jost). Anders steht es mit Musikpsychologie und empirischer Musiksoziologie: Die „externen“ Arbeiten von Seashore, Schön, Farnsworth, Werbik und Shooter seien in ihrem musikpsychologischen Ertrag in vielen Punkten fragwürdig, und wer Infas, Allensbach und Sample als Beispiele musikalischer Sozialforschung anführt, beweise nur die eigene Unzuständigkeit auf diesem Gebiet (Jost).

Mit Feders These von der Fremdleistung verqu coastet ist seine in der Diskussion gegebene Unterscheidung zwischen Hilfswissenschaften und Teilwissenschaften. Das Heranziehen anderer Fächer als Hilfswissenschaft sei etwas anderes als die Behauptung, daß diese Fächer „Teil unserer Disziplin“ seien. Man müsse das Zentrum eines Faches von seiner Peripherie abheben. Nun kann grundsätzlich jede Wissenschaft für andere Wissenschaften als Hilfswissenschaft fungieren. (Selbst die Philosophie, aus der sich in einem langen geschichtlichen Prozeß die Einzelwissenschaften ausgegliedert haben, konnte als *ancilla theologiae* verstanden werden.) Welche Hilfswissenschaft zur Teilwissenschaft wird, so das Argument von Dahlhaus, entscheidet sich nach den Problemen, die im Fach zu einer bestimmten Zeit behandelt werden; in der Musikwissenschaft seien sozialpsychologische Methoden in den Vordergrund getreten, seit der befragte Gegenstand Musik weiter gefaßt wurde als der traditionell behandelte Bereich der Kunstmusik. Ein ein- für allemal feststehendes Zentrum der Musikwissenschaft gebe es nicht, das müsse gerade der Historiker betonen!

Wenn der statische Wissenschaftsbegriff dem Historiker schlecht ansteht, ist zu fragen, ob Feders Ausführungen überhaupt in dem Sinne einer Wissenschaftstheorie gemeint sind, in welchem sie von den Diskutierenden aufgefaßt wurden. Abgesehen davon, daß der Schritt in die Wissenschaftstheorie als Grenzüberschreitung gelten könnte, scheint mir die Intention der Ausführungen eher wissenschaftspraktisch zu

sein: Es geht um Fragen der Organisation der Wissenschaft und der Zugehörigkeit zu Gruppen der *scientific community*, um Statistik über Forscher, Publikationen, Forschungsinstitutionen. Die dahinterstehende Sorge ist, daß Musikwissenschaft zur bloßen Sammeldisziplin verkommen könnte, in der sich Dilettantismus einnistet. Diese Sorge kann man, auch angesichts des von Feder zitierten Wortes aus dem *Jahrbuch des Staatlichen Instituts*, teilen. Aber läßt sich die Identität des Faches durch Beschluß herstellen? Läßt sich die Frage nach Peripherie und Zentrum nach der Quantität von Publikationen entscheiden (unter Abwehr einer angeblich „*einflußreichen Minderheit*“)? In der Diskussion hat sich eher der Konsensus herausgebildet, die Identität des Faches in Integrationspunkten festzumachen, die sich aus aktuellen Problemen (Projekten) und aus der Reflexion der Geschichte des Faches ergeben.

\*

Der letzte Bezugspunkt für diese Identität kann nichts anderes sein als der Begriff der Musik selbst in seinem historischen Wandel und in seiner Aktualität. Die in der Diskussion mehrfach geforderte Ausrichtung der Fachkompetenz am Gegenstand vor der Entscheidung für oder gegen bestimmte Methoden hängt davon ab, wie weit und wie differenziert der Gegenstand gesehen wird: von Umfang und Inhalt des Begriffes Musik. Die Frage, „*von welchem Musikbegriff man ausgeht*“, wurde erstens als historisch-hermeneutisch zu stellende Frage deklariert (Feder), zweitens als „*eine eminent ästhetische Fragestellung*“ (Dahlhaus) und drittens als „*ideologische Frage*“ (Jost). Nicht diskutiert wurde das Verhältnis dieser Fragestellungen zueinander: wie weit sie voneinander unabhängig durchgeführt werden können oder wie weit in einer die anderen mitenthalten sind.

Vielleicht ist eine Überlegung dazu nicht überflüssig. Als Ausgangsbasis bietet sich der Versuch an, den Musikbegriff als das Allgemeine in der musikgeschichtlichen Wirklichkeit selbst aufzusuchen, d. h. musikalische Überlieferung und musikalische Praxis auf in ihr enthaltene Ideen allgemeinerer Verbindlichkeit hin auszulegen. Dieses historisch-hermeneutische Verfahren mußte sich bekanntlich entgegenhalten lassen, daß es dazu neige, Bestehendes und Anerkanntes zu rechtfertigen und Abweichendes, Widersprechendes, Neues an ihm zu messen. Wenn also die Musikgeschichtsschreibung auf die Idee des musikalischen Kunstwerks zentriert wird, so wird sie den Genres, die dieser Idee nicht entsprechen, in deren Eigenwert nicht gerecht werden und sich den Vorwurf ideologischer Gebundenheit zuziehen. Wenn daher ein hermeneutisch zu erschließender Musikbegriff auf seinen ideologischen Status zu befragen ist, scheint die Ideologiekritik die Fundierung des Musikbegriffs aus dem sozialgeschichtlichen Kontext leisten zu müssen. Nun ist aber mit einer Vielzahl von Musikbegriffen zu rechnen, die hermeneutisch erschlossen und ideologiekritisch erörtert werden können. Es bleibt daher die Frage, wie weit und wodurch solche Musikbegriffe in einen Verständigungszusammenhang gebracht werden können, der es erlaubt, durchgängig von „Musik“ zu sprechen. Hier hat die Ästhetik eine Aufgabe. Diese Aufgabe hat Bessler in Angriff genommen, als er versuchte, im

Blick auf eine erweiterte Musikgeschichte „Grundfragen der Musikästhetik“ so darzulegen, daß der Begriff des musikalischen Kunstwerks nur als ein Sonderfall musikalisch-ästhetischer Praxis auftritt. Von dieser ästhetischen Grundlegung aus wurde es möglich, in größerem Rahmen Musik ohne Werkanspruch in die Geschichtsschreibung aufzunehmen.

Die klassische Ästhetik war keineswegs, wie vielfach angenommen wird, von Anfang an auf den Werkbegriff konzentriert. Vielmehr wurde das Ästhetische als ein Bereich menschlicher Verhaltensweisen bestimmt, die vom theoretischen und ethisch-praktischen Verhalten abgegrenzt wurden. Daß Kant ausführlich die ästhetische Erfahrung analysiert, das ästhetische Objekt aber weitgehend unbestimmt läßt, hat neuerdings die These veranlaßt, daß der Kantschen Ästhetik gerade nach der Krise des Werkbegriffs besondere Aktualität zukomme. Wird das Ästhetische vom menschlichen Verhalten her gefaßt als das, was dem Menschen in seiner Sinnlichkeit Erfahrung von Sinn verschafft, so kann dieser Begriff des Ästhetischen auch den Grund legen für denjenigen Musikbegriff, der in der Diskussion für die empirische Musikpsychologie und -soziologie gefordert wurde: als „*programmatischer aber offener Begriff, der eine Klasse von Verhaltensformen umschreibt*“ (Reinecke) und dessen Gegenstand „*der Musik produzierende, interpretierende und rezipierende Mensch*“ ist (Jost). Wenn Ästhetik auf die Ermöglichung von Sinnkonstitution in musikalischer Tätigkeit gerichtet ist, so geht es der sozialwissenschaftlichen Forschung um die jeweilige Wirklichkeit von musikalischen Sinnerfahrungen mit ihren jeweiligen ideologischen Implikationen und der Geschichte um den Wandel dieser Wirklichkeit und die ihn bestimmenden gesellschaftlichen Kräfte.

\*

Von dem erweiterten Musikbegriff her, der eine Legitimation in der angedeuteten Konzeption des Ästhetischen haben könnte, ergibt sich, daß sozialwissenschaftliche Forschung innerhalb der Musikwissenschaft als fachspezifisches Problem anerkannt werden muß. Es fragt sich nur, wie empirische und historische Forschung an einzelnen Problembereichen beteiligt sind, ob sie nur nebeneinander bestehen, so daß die eine auf die andere ohne Schaden verzichten könnte, oder ob sie einander entgegenkommen und stützen können. Diese Frage kann (vor der sozialwissenschaftlichen Forschung) zunächst auch an die Akustik gestellt werden. Gernot Gruber, der die Akustik „*in beiden Referaten schlecht weggekommen*“ sieht, weist darauf hin, daß z.B. bei Franz Födermayr akustische Untersuchungen von Gamelanmusik eine Hypothese über das historische Verhältnis solcher Musik auf Bali zu solcher auf Java sekundiert haben. Hans Oesch erarbeitet zusammen mit dem Komponisten Serocki „*eine aktuelle Instrumentationslehre aufgrund der Schumannschen Klangfarbengesetze*“, so daß also eine traditionelle, historisch darstellbare Lehre akustisch-experimentell aktualisiert wird. Ein Zusammenwirken akustischer und hermeneutischer Verfahren ist nach Oesch zumal im ethnologischen Bereich wichtig, der in den Referaten zu Unrecht ausgeklammert sei. Im außereuropäischen Bereich sei die

Klangfarbe primärer Parameter. Die Klanglichkeit eines Xylophons der Protomayen lasse sich einerseits mittels Sonagramm darstellen, andererseits nur im Kontext der animistischen Kultur deuten, aus dessen konkreter Situation sich erst ergibt, ob auf dem Xylophon etwa der Geist der Windrose oder der Geist eines alten Mannes angesprochen wird. – Die Akustik wird offenbar dann das Interesse des Physikers übersteigen, wenn sie unter spezifisch musikalische Fragestellung wie Spielpraxis, Instrumentation, Klangsymbolik gerät.

Wenn akustische Fragen aus der Musikwissenschaft nicht ausgeschlossen werden können, so gilt das erst recht für psychologische und soziologische Fragen. Das zeigt Helga de la Motte-Haber, an die ästhetische Theorie des Historikers Arnold Schering anknüpfend. Schering unterschied drei Daseinsformen der Musik: das in der Partitur Aufgegebene, das faktisch Erklingende und das was sich aus den Anschauungsformen des rezipierenden Bewußtseins konstituiert. Wenn in dieser dritten Daseinsform Musik erst voll realisiert wird und wenn Anschauungsformen des Bewußtseins ein zentrales Thema der Psychologie sind, „dann ist Psychologie nicht Hilfswissenschaft, sondern stößt vielmehr in das Zentrum von Musik“ (de la Motte). Mit Anschauungsformen dürften dabei nicht erst die Verknüpfungsformen gemeint sein, die die Integration tonsprachlicher Einheiten verschiedenen Grades ermöglichen und von der Musiktheorie (im Sinne von Riemanns „Lehre von den Tonvorstellungen“) herauszulösen sind, sondern Anschauung in der Komplexität ihrer individuellen und sozialen Faktoren (Bildung, Vorinformation, Persönlichkeitsmerkmale).

Nun sind die Anschauungsformen gerade auch durch historisches Wissen geprägt, und Schering kam es bei seiner „Erkenntnis des Tonwerks“ gerade auf biographisches, historisches, speziell literatur- und philosophiegeschichtliches Wissen an, um das Werk aus den ideellen Wirkungszusammenhängen, in denen es entstanden oder in die es später geraten ist, zu verstehen. Daher kann darauf bestanden werden, daß „Musik als Bewußtseinstatsache nur auf historisch-hermeneutischem Wege zu verstehen“ sei (Feder). Gegenüber dem „nur“ ist zweierlei festzuhalten: 1. Wenn es um die Komplexität der Anschauung geht, ist das historische Wissen seinerseits nur ein Faktor, dessen Relation zu den genannten anderen für die Musikpsychologie in Frage steht. 2. Geht man nicht von der Tonkunst, sondern von jenem erweiterten Musikbegriff aus, so tritt das „Verstehen“ gegenüber dem „Erleben“ von Musik zurück, dessen spezifischer Personen- und Gruppenabhängigkeit sozialwissenschaftliche Verfahren nicht inadäquat sein können (de la Motte). Für diese Verfahren wird ausdrücklich die Notwendigkeit eines „permanenten Rekurses auf die Geschichte“ herausgestellt (Jost).

Als Beispiel dafür, daß in der Geschichtswissenschaft psychologische und soziologische Prämissen reflektiert werden, wurde auf August Nitschkes „historische Verhaltensforschung“ hingewiesen. Wissenschaften, deren Gegenstand Handlungen in ihrer Genese und Struktur sind, bedürfen gleicherweise historischer wie empirischer Verfahren; es ist zu fragen, wie weit Musikwissenschaft als Handlungswissenschaft betrieben werden kann (de la Motte). Im Begriff der Handlung verschränken sich

individuelle Intention und allgemeinere Gesetzmäßigkeit, Sinnkriterien und kausale Folge, geschichtliche Bezogenheit und empirische Auffindbarkeit. Diese Verschränkung, auf die ja Max Webers „*verstehende Soziologie*“ gerichtet war, dürfte auch für das Handeln des Komponisten, Interpreten, Hörers im strukturierten System einer Musikkultur gelten.

Gegen die Vorstellung, Systematiker der Musikwissenschaft verführen rein empirisch, wendet sich (aus dem Publikum) nachdrücklich Ernst Behne. Offenbar können bei empirisch-experimentellen Verfahren die Erklärungsprinzipien selbst nicht aus dem Bereich des Empirischen unmittelbar entnommen werden. Was einst Gegenstand des Anstoßes war – Spekulation und Philosophie –, werde jetzt als positive Voraussetzung erkannt, aus der die Strategie empirischer Verfahren zu gewinnen ist. „*Man muß spekulieren und nur versuchen, die Fehlerquellen in der Spekulation durch Experimente auszuschließen. Je mehr Daten, desto sicherer kann man spekulieren*“ (Behne). In gleicher Richtung zielt der Hinweis, daß empirische Arbeiten ohne hermeneutischen Akt gar nicht möglich sind (de la Motte).

Geht man von der ästhetischen Voraussetzung aus, daß sich musikalischer Sinn durch zwei Momente konstituiert – Zusammenhang und Ausdruck –, so läßt sich vielleicht folgender Satz über die Arbeitsteilung zwischen historischer und empirischer Deutung wagen: Den formal-syntaktischen Zusammenhang (und die von ihm getragenen tonsprachlichen Topoi) zu beschreiben, sei unter Führung des historisch-hermeneutischen Verfahrens recht gut geglückt; nicht geglückt sei es dagegen, die Frage der Eindrucks-Ausdrucks-Relationen zu lösen, in denen viele wechselnde subjektive Faktoren im Spiel sind: Hier sei ein Punkt für die Ergänzung durch systematische Musikwissenschaft (de la Motte). Die Intersubjektivität der Gefühlsverständigung z.B. über eine Gedichtzeile ist nach neuerer Wissenschaftstheorie kaum zweifelhafter als die Intersubjektivität der Verständigung über einen Protokollsatz (Dahlhaus). Dem Einwand, daß die empirisch festgestellte Intersubjektivität gegenwärtigen musikalischen Ausdruckserlebens den Historiker nichts angehe (Feder), ist mit dem Grundsatz Diltheyscher Hermeneutik zu begegnen, daß wir eine fremde, geschichtliche Lebensäußerung doch nur vom eigenen Leben her verstehen können. Krummacher schlägt eine Selbstreflexion des historischen Verfahrens vor: „*Die Arbeit des Musikhistorikers setzt zwar mit der Rekonstruktion eines Stücks Geschichte an, sie kann sich aber darauf nicht beschränken, wenn ihr Ziel das Verständnis historischer Musik sein soll. Bei seinem Verfahren vertraut der Musikhistoriker darauf, daß ästhetische und theoretische Prämissen historischer Musik über die geschichtliche Distanz hinweg zugänglich und wirksam bleiben*“. Gerade in bezug auf die Eindrucks-Ausdrucks-Relation gehe man als Historiker immer von einem „*letzten Rest an Konsensus aus, daß uns frühere Musik irgendwo noch ästhetisch zugänglich wäre*“ (Krummacher).

Selbstverständlich wird die Musikpsychologie nicht beanspruchen, die Richtigkeit historisch überlieferter Aussagen über den Affektgehalt eines Musikwerks durch empirische Untersuchungen über Ausdruckserleben überprüfen zu wollen. Vielmehr

will sie ja gerade die Abhängigkeit der Eindrucks-Ausdrucks-Relation von wechselnden subjektiven Faktoren aufzeigen. Diese Abhängigkeit wäre vom Historiker in Rechnung zu stellen, wenn er etwa zufällig überlieferten Aussagen von Zeitgenossen historischer Musik über deren Ausdruck Quellenwert beimißt.

\*

Durch die Aufforderung zur Reflexion des historischen Verfahrens wurde das Thema „Geschichtstheorie“ angeschnitten. Daß es zu diesem Thema in einer Diskussion über die Stellung der Systematik viele Wortmeldungen gab, könnte verwundern, wenn in der Theorie der Geschichte einer Sache nicht eben doch die Theorie der Sache, um deren Geschichte es geht, in Frage stünde. Die Beziehung der systematischen Musikwissenschaft auf die historische Kategorie „musikalisches Kunstwerk“ ist kaum jünger als die Wortprägung „systematische Musikwissenschaft“. Der Autor des hierfür einstehenden Aufsatzes (*Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft*, Ästhetik-Kongreß Paris 1937), Walter Wiora, wandte sich in der Diskussion eindringlich gegen die Gleichung systematisch = nicht-historisch. Geschichte vergegenwärtigt Vergangenes; wenn das, was die Geschichte präsentiert, Sachzusammenhänge hat, deren Struktur von der zeitlichen Abfolge ablösbar ist, muß man der These Wioras zustimmen, daß historische Größen wie diatonische Vokalpolyphonie, Strophenliedform, tonale Harmonik in ihrer Zusammenbindung bestimmter Grundzüge und Merkmale (bei individuellen Abweichungen) „systematisch“ begriffen werden können. Diese Systematik wird weniger auf Empirie und Experiment beruhen, wohl aber auf Methoden, die eine Gegenrichtung zur historischen Methode einschlagen: Phänomenologie und Gestalttheorie. Als Positivum an Feders Referat hebt Wiora die kritische Überlegung hervor, ob die Musikwissenschaft in der Lage ist, mit eigenen Mitteln alle die Probleme zu behandeln, die die Musik auch anderen Wissenschaften aufgibt. Doch fordert er dazu auf, die Geschichte der systematischen Disziplinen und zumal die Geschichte von deren Integration zu schreiben, um das Problembewußtsein zu erweitern und zu differenzieren.

Als Muster dafür, wie ein systematisches Problem das geschichtliche Fragen verändert hat, verweist Dahlhaus auf die Diskussion über die Identität des Musikwerks. Dieses Problem wurde in der Phänomenologie gestellt: Das Musikwerk kann nicht mit der Partitur gleichgesetzt werden, sofern diese zu ihm nur den Zugang verschafft; würde es aber mit seinen Ausführungen oder gar mit den psychischen Erlebnissen der Hörer identifiziert, so existierte die *Eroica* so oft und so unterschiedlich, wie sie dargeboten und gehört wird. Nun hätten empirische Untersuchungen darüber einsetzen können, unter welchen Bedingungen kleinere oder größere musikalische Einheiten bei mehrmaligem Hören als „dieselben“ beurteilt werden. Die phänomenologische Bestimmung des Musikwerks als „intentionaler Gegenstand“ hat jedoch zuerst die Frage nach dem „Erwartungshorizont“ hervorgerufen, von dem her die Intentionen auf ein Musikwerk bestimmt werden. Diese Frage aber

hat der Musikgeschichtsschreibung ein neues Thema gegeben: die Rezeptionsgeschichte, die den Erwartungshorizont von Angehörigen bestimmter Gruppen in seinem Werden und Wandel untersucht.

Aus dem systematischen Problem, aus dem die historische Frage erwachsen ist, ergibt sich, wie angedeutet, auch eine empirische Frage (Bedingungen des Wiedererkennens). Daher bekäme von hier aus auch die These eine Stütze, daß die Rezeptionspsychologie die Systematik für die Rezeptionsgeschichte abgeben kann, wie die auf Tonkunst gerichtete Musikästhetik die systematische Fundierung für eine Musikgeschichte als Kunstgeschichte gegeben hat (de la Motte). Nur wenn ich weiß, wie gegenwärtige Rezeption im Zusammenspiel der Faktoren, von denen sie abhängig ist, funktioniert, kann ich an historischen Zeugnissen von Rezeption Entsprechungen und gerade auch Abweichungen aufsuchen. Durch Bezugnahme auf die Gegenwart wird historisches Verständnis ermöglicht. Dazu ist nicht notwendig, was Gernot Gruber als unmöglich erklärt: „daß die Systematiker die Erwartung von Konstanten für die Geschichte erfüllen“.

Das Verhältnis von vergangener und gegenwärtiger Rezeption wird für die Geschichtstheorie zum Problem, wenn erklärt werden soll, wie weit ein Historiker bei der Darstellung einer vergangenen Epoche Urteile von deren Zeitgenossen übernehmen kann. Der Referent hat sich daher die Frage erlaubt, mit welchem Recht in heutiger Geschichtsschreibung etwa vom „Verfall“ der Kirchenmusik in der Aufklärungszeit gesprochen wird (Friedrich Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Kapitel III: *Verfall und Restauration*). Gewiß ist in damaligen Quellen von Verfall die Rede (Adlung, Knecht, Türk); aber der Thomaskantor Doles, der solcherart geschmähte Musik gepflegt hat, hätte dem nicht zugestimmt. Wodurch fühlt sich der Historiker legitimiert, die Kategorie Verfall zu übernehmen, ungeachtet derer, die ihre Zeit damals nicht so eingeschätzt haben? Nicht die Quelle macht das verbindlich, sondern die Sympathie des Historikers mit der in ihr ausgesprochenen ästhetischen Haltung. Diese Haltung wäre rezeptionsgeschichtlich als Erwartungshorizont gemäß bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen zu interpretieren. Und wenn Rezeptionspsychologie das gegenwärtige Urteilen auf seine Faktoren Bildung, Vorinformation, Gruppenzugehörigkeit untersucht, so ist an der Urteilsstruktur einer Gruppe Musikwissenschaftler zu sehen, daß noch bei scheinbar rein historischen Aussagen, selbst bei der Quellenzitation, die am Kunstwerk orientierte Bildung und Vorinformation, die Ästhetik als (verschwiegene) Systematik der Kunstgeschichte, durchschlagen kann: Die Kategorie „Verfall“ ist für die – sich als progressiv verstehende – Aufklärungszeit dann berechtigt, wenn die am Kunstwerk ausgerichtete Wertung das Geschichtsbild der Kirchenmusik bestimmt. – Die durch Ästhetik bedingte Rezeption hat sich in der Musikgeschichtsschreibung auch längst darin geltend gemacht, daß Motetten von Dufay oder Josquin als „Werke“ im Sinne des 19. Jahrhunderts aufgefaßt wurden (Krummacher). Von der Anerkennung oder Nichtanerkennung des Konzepts der Rezeption hängt ab, was als „musikgeschichtliche Quelle“ gilt; die Skepsis gegen die je gegenwärtige Rezeption führt zu dem

eklatanten Widerspruch, „daß die Historiker die Journalisten verabscheuen, solange sie leben, und sie zu Kronzeugen erheben, sobald sie gestorben sind“ (Dahlhaus). Die empirische und die historische Rezeptionsforschung sollten sich „grob formuliert, verhalten wie der Querschnitt zum Längsschnitt“ (de la Motte).

Dem Verhältnis der einstmaligen zeitgenössischen Rezeption zur gegenwärtigen analog ist in der Musikethnologie das Verhältnis „insider–outsider“. In außereuropäischen Kulturen dient das Geschichtsverständnis vornehmlich dem politischen Zweck der Identitätsfindung; ist aber ein Einheimischer, als Musikforscher ausgebildet, noch *insider*? (Kuckertz). Offenbar muß er die von außen herangetragenen Voraussetzungen sich bewußt machen wie der Historiker die aus seiner Gegenwart mitgebrachten.

Hinter der Diskussion der Geschichtstheorie steht das Zitat vom „Verlust der Geschichte“. Dieses Wort wurde so gedeutet, daß in einer Zeit, in der die Geschichtsforschung blüht, große Traditionen verloren gehen, darunter gerade die der Geschichtsschreibung. Die Formen der Geschichtsschreibung, über die in der allgemeinen Geschichtswissenschaft viel diskutiert wird (vgl. *Poetik und Hermeneutik*, Band 5), waren gebunden an Formen, in denen die Aktualität des Gegenstandes, dessen Geschichte geschrieben werden sollte, begriffen wurde. Am deutlichsten wird der Aktualitätsbezug in der Geschichtsschreibung der Philosophie betont, wenn dabei ausdrücklich systematische Ansprüche verfolgt werden. Man sollte die frühere Musikgeschichtsschreibung einmal auf ihren inneren Zusammenhang mit der früheren Systematik untersuchen (Krummacher).

Die Fragen am Ende der Diskussion waren: Hängt der Verlust der Geschichtsschreibung vielleicht mit der mangelnden Rückkoppelung an die Systematik zusammen? Und ist der Mangel darin begründet, daß die gegenwärtige Systematik nicht genügend Halt bietet, oder darin, daß die Historie in historistischer Tradition meint, auf Systematik verzichten zu können? – An der Frage des Ausschlusses hatte die Diskussion angesetzt. In den Argumenten, die dieses negative Verhältnis sehr bald in ein Wechselverhältnis und gegenseitiges Korrektiv transformierten, klang dennoch eine Diskussionshaltung durch, die Frau de la Motte-Haber mit einer Zeile von Rühmkorf ausgesprochen hat: „Sei erschütterbar und widersteh’!“

## Modale Symmetrie bei Bartók

von Ilkka Oramo, Helsinki

### I

1. Seit der Veröffentlichung von Béla Bartóks *Harvard Lectures* aus dem Jahre 1943 ist Bimodalität oder Polymodalität ein Schlüsselbegriff zur Deutung seiner Chromatik und des ihr zugrunde liegenden Denksystems geworden. Dieser Begriff, den Bartók als gleichzeitige Anwendung von zwei diatonischen Skalen desselben Grundtons definierte, scheint den Eindruck, daß seine Musik trotz der ihr charakteristischen „dichten Chromatik“ sowohl diatonisch als auch tonal sei, in einer angemessenen Weise zu erklären. Denn von anderen Arten der Chromatik – von der Alterationschromatik früherer Epochen und der atonalen Chromatik der Schönberg-Schule – unterscheidet sich die polymodale dadurch, daß sie einerseits keine Unterscheidung zwischen diatonischen Haupttönen und alterierten Stufen zuläßt, daß aber ihre Töne andererseits nicht „nur aufeinander“, sondern auf ein Zentrum bezogen sind. Dieses Zentrum ist jedoch nicht mit der harmonischen Tonika gleichzusetzen, denn Polymodalität wurde von Bartók als ein rein melodisches Prinzip aufgefaßt. „Diese Stufen“, heißt es in den *Harvard Lectures*, „haben grundsätzlich keine akkordische Funktion; im Gegenteil haben sie eine diatonisch-melodische Funktion“<sup>1</sup>.

Ist der Begriff der Polymodalität einerseits durch ihre Abhebung von anderen Arten der Chromatik und andererseits durch die Betonung ihres tonalen, und zwar monotonalen Charakters eindeutig definiert, so erhält die Technik der polymodalen Komposition in den *Harvard Lectures* lediglich eine spärliche Beschreibung. Relevant in dieser Hinsicht ist nur die Bemerkung, daß die Komponenten einer zusammengesetzten polymodalen Tonleiter in der Regel nicht als deutlich unterscheidbare Schichten in verschiedenen Stimmen des mehrstimmigen Satzes erscheinen – wie es in der Polytonalität der Fall ist –, sondern, daß sie sich ständig durchdringen. Zwar zielt diese Bemerkung in erster Linie auf die Beziehung einzelner melodischer Stimmen zueinander, weist aber zugleich darauf hin, daß der Wechsel von einem Modus zum andern in jeder einzelnen Stimme „von Takt zu Takt und sogar von Zählzeit zu Zählzeit in einem Takt“ erfolgen kann<sup>2</sup>.

Der Gedanke, daß der chromatischen Musik Bartóks „latente diatonische Beziehungen“ zugrunde lägen, wurde bereits um 1930 von Edwin von der Nüll ausgesprochen<sup>3</sup>. Seine Deutung der Bartókschen Chromatik als „Geschlechtsvermischung diatonischer Skalen desselben Grundtons“ scheint den späteren Erklärungen Bartóks

<sup>1</sup> B. Bartók, *Harvard Lectures*, in: B. Suchoff (Hrsg.), *Béla Bartók Essays*, London 1976, S. 376.

<sup>2</sup> Ebd., S. 370.

<sup>3</sup> E. von der Nüll, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale) 1930.

zu entsprechen, und es ist durchaus möglich, daß sie das Selbstverständnis des Komponisten beeinflußt hat. Zwischen dem Bartókschen Begriff der Polymodalität und der Idee der „geschlechtslosen Tonalität“ von der Nülls besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied. Während Bartók seinen Polymodalitätsbegriff als gleichzeitige Anwendung von zwei verschiedenen Modi desselben Grundtons definierte – eine Definition, der die von ihm alternativ gebrauchte Bezeichnung „Bimodalität“ präziser entspricht –, besagt die Theorie von der Nülls, daß ein chromatisches Gebilde als Zusammenstellung von drei oder vier Kirchentönen gedeutet werden könnte. Diese Idee, die übrigens bei Albert Jakobik wiederkehrt<sup>4</sup>, ist dem Tautologieverdacht ausgesetzt. Ihr zufolge ist es technisch möglich, jedes chromatische Gebilde ungeachtet seiner tonalen Beschaffenheit – etwa eine Zwölftonmelodie – als polymodal zu erklären. Die Idee der „geschlechtslosen Tonalität“ macht die Typologie der verschiedenen chromatischen Stile oder Techniken im Sinne Bartóks unmöglich oder wenigstens überflüssig. Von der Tatsache aber, daß der Versuch einer rationalen Rechtfertigung des Eindrucks, Bartóks chromatische Musik sei im Grunde diatonisch und tonal, in der Theorie von der Nülls an einer logischen Schwierigkeit scheiterte, bleibt der Wahrheitsgehalt des Eindrucks selbst unberührt. Der intuitive Ausgangspunkt des Interpretens und das Selbstverständnis des Komponisten stützen sich gegenseitig.

2. In der Literatur über Bartók ist nicht selten eine Kritik an der Orthographie des Komponisten anzutreffen. Unter Schönbergs Aufzeichnungen befinden sich zwei am 26. Juni 1923 datierte maschinengeschriebene Seiten mit der Rubrik „Zur Notenschrift“, wo es u.a. heißt (ich zitiere aus der von Leonard Stein herausgegebenen englischen Übersetzung): „Bartók's and Krenek's procedures are inadequate and pedantic. They lead to contradictions, consequently cannot be applied consistently, and make a demand on the memory that is unjustified and illogical. The only possible task of any pictorial notation is to make its effect purely through the picture, without using abstractions of any kind“<sup>5</sup>. Das Ziel der Schönbergschen Kritik ist die von Bartók ausgeübte Praxis einer reichlichen Anwendung von Akzidenzien auch in Fällen, in denen eine einfachere Notation möglich und – nach Schönberg – adäquat gewesen wäre. Schönberg erkannte, daß Bartók durch die Notation ein abstraktes System von Tonbeziehungen darzustellen suchte, während das oberste Kriterium der Notenschrift seiner Ansicht nach die möglichst leichte Lesbarkeit sein sollte. Umgekehrt war von der Nüll der Meinung, daß es eben das „Streben nach möglichst leichter Lesbarkeit“ war, an dem Bartóks Notation krankte. „Bartók notiert die Akkorde selbst nicht immer richtig. Es unterlaufen Akkorde, die völlig falsch geschrieben sind. Andere verwirren das Bild durch halb richtige und halb falsche Orthographie noch mehr. (. . .) Darunter muß die Deutlichkeit, gegebenenfalls auch die

<sup>4</sup> A. Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik* (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen 16), Würzburg 1957.

<sup>5</sup> A. Schönberg, *On Notation*, in: L. Stein (Hrsg.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, London 1975, S. 350f.

*Deutbarkeit der harmonisch-modulatorischen Vorgänge leiden*<sup>6</sup>. Von der Nüll wurde zu diesem Schluß durch die Tatsache gezwungen, daß Bartóks Harmonik, wie sie geschrieben ist, nicht restlos mit einer funktionalen Deutung in Übereinstimmung zu bringen war. Sein Unbehagen an Bartóks Notation wird im wesentlichen von Halsey Stevens geteilt. Als ein extremes Beispiel führt Stevens eine Melodie aus dem *Allegro barbaro* (T. 27–35) an, die ausschließlich auf weißen Tasten gespielt wird, trotzdem aber Kreuze und Doppelkreuze aufweist<sup>7</sup>. Entweder ist also Bartóks Notierungspraxis fehlerhaft und irreführend, von unvereinbaren Strebungen durchkreuzt, oder aber es sind die Auslegungsversuche, die dem Bartókschen System der Anwendung von Akzidenzien nicht gerecht werden konnten.

Die Probleme der Notation sind mit denen des musikalischen Denkens eng verknüpft; denn es ist im allgemeinen die gedachte Struktur der Musik, die mit Noten aufgezeichnet wird. Daß bei Bartók das Kriterium der leichten Lesbarkeit von dem der Konsequenz in der Schreibweise beiseite gedrängt wurde, ist – wie Schönberg erkannte – offenkundig; ob aber Bartóks Notation das harte Urteil verdient, das Schönberg über sie verhängte, mag von verschiedenen Gesichtspunkten aus unterschiedlich zu bewerten sein. Fest steht, daß Bartóks Streben nach einer konsequenten Wiedergabe der gedachten Struktur seiner Musik ihre Deutbarkeit unter dem Gesichtspunkt der Polymodalität überhaupt erst möglich macht. Hätte er das Prinzip der herkömmlichen diatonischen Notationspraxis, in der das gewählte Zeichen die Stellung des Tones in der Skala und seine Beziehung zum Grundton ausdrückt, aufgegeben, wäre es viel schwieriger – wenn nicht unmöglich –, sich einen Begriff davon zu machen, was Polymodalität überhaupt meint.

Das Problem, das dem Analysierenden in Bartóks chromatischer Musik begegnet, besteht nicht nur in der Frage, ob sich diese Musik unter dem Begriff der Polymodalität subsumieren läßt, sondern auch darin, ob dies auch mit Rücksicht auf die von Bartók benutzte Notation der Fall ist. Ist es das Ziel der Analyse, nicht nur die wahrgenommene oder wahrnehmbare Struktur dieser Musik zu beschreiben, sondern das Denksystem des Komponisten verständlich zu machen, muß die tatsächliche Schreibweise buchstäblich berücksichtigt werden. Eine Analyse, die sich gezwungen fühlt, den geschriebenen Text umzudeuten oder zu „korrigieren“, kann unter Umständen zu einer adäquaten Beschreibung des Höreindrucks gelangen, ist aber im Hinblick auf die gedachte Struktur der Musik irreführend.

## II

Untersucht man theoretisch den Begriff der Polymodalität als gleichzeitige Anwendung von zwei verschiedenen diatonischen Skalen desselben Grundtons, ist durch einfache Kombinatorik festzustellen, daß es 21 verschiedene polymodale

<sup>6</sup> v. der Nüll, S. 4.

<sup>7</sup> H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, rev. ed., New York 1964, S. 117.

Tonleitern gibt, deren Tonanzahl von acht bis dreizehn reicht. Die möglichen Kombinationen gehen aus der folgenden Tabelle hervor:

Kombination	Akzidenzien b #	Tonfeld	Anzahl der gemeinsamen Töne	Spiegelung
( 0 dorisch/dorisch	0 7 0	7	7	U )
1 dorisch/mixolydisch	0 7 1			–
2 dorisch/äolisch	1 7 0			–
3 jonisch/mixolydisch	0 6 2	8	6	–
4 äolisch/phrygisch	2 6 0			–
5 jonisch/lydisch	0 5 3			(KU)
6 phrygisch/lokrisch	3 5 0			(U+K)
7 äolisch/mixolydisch	1 7 1			U/K
8 dorisch/jonisch	0 7 2			K
9 dorisch/phrygisch	2 7 0	9	5	(KU)
10 mixolydisch/lydisch	0 6 3			K
11 lokrisch/äolisch	3 6 0			K
12 jonisch/äolisch	1 7 2			–
13 mixolydisch/phrygisch	2 7 1			–
14 dorisch/lydisch	0 7 3	10	4	–
15 dorisch/lokrisch	3 7 0			–
16 jonisch/phrygisch	2 7 2			U
17 lydisch/äolisch	1 7 3	11	3	(U+K)
18 mixolydisch/lokrisch	3 7 1			(KU)
19 lydisch/phrygisch	2 7 3			K
20 jonisch/lokrisch	3 7 2	12	2	K
21 lydisch/lokrisch	3 7 3	13	1	U

Tabelle 1. In der Tabelle sind die 21 möglichen modalen Kombinationen der diatonischen Skala auf *d* dargestellt. Die erste Spalte zeigt die Kombination, die zweite die Akzidenzien in der *D*-Tonart, die dritte die Dichte des polymodalen Tonfeldes, die vierte die Anzahl der gemeinsamen Töne der beiden Modi und die fünfte die Art der Spiegelung (U = Umkehrung, KU = Krebsumkehrung, U+K = Umkehrung + Krebs, U/K = Umkehrung oder Krebs, K = Krebs, – = keine Spiegelung).

Im Prinzip ist die diastematische Struktur der polymodalen Musik Bartóks durch diese 21 zusammengesetzten Tonleitern bestimmt, allerdings mit einigen Einschränkungen. Erstens entwickelte sich die Idee der Polymodalität im Bewußtsein des Komponisten erst allmählich, so daß sie in der späteren Schaffensperiode deutlicher

in Erscheinung tritt als in der früheren<sup>8</sup>. Daß aber eine Tendenz zur Polymodalität bereits vor 1910, z.B. in den *Bagatellen* op. 6, sich bemerkbar macht<sup>9</sup>, dürfte die Annahme rechtfertigen, daß ihre ersten Ansätze mit der Einsicht des Komponisten über die Brauchbarkeit der Kirchentöne überhaupt zusammenfallen. „Diese Behandlung der diatonischen Tonreihe“, heißt es in Bartóks Autobiographie aus dem Jahre 1921, „führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-Moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems“<sup>10</sup>. Zweitens muß beachtet werden, daß die Polymodalität als Methode mit anderen Prinzipien der Tonhöhenordnung verquickt ist; daß ihr eine zentrale Bedeutung zufällt, besagt nicht, daß sie in jedem Augenblick als vorherrschendes Teilmoment im formalen Ablauf der Musik wirksam wäre oder daß andere Typen der Chromatik in der Musik Bartóks ausgeschlossen seien. „In unseren Werken, wie in anderen zeitgenössischen Werken, kreuzen sich verschiedene Methoden und Prinzipien“, heißt es in den *Harvard Lectures*<sup>11</sup>.

Ob Bartók alle 21 theoretisch möglichen polymodalen Kombinationen in seiner kompositorischen Praxis benutzt hat, ist einstweilen nicht zu beurteilen. Daß er aber einige Gruppen von Kombinationen gegenüber anderen bevorzugte, ist schon durch einen flüchtigen Überblick über seine polymodale Melodik festzustellen; und zwar sind dies Tonleitern mit einer möglichst großen Anzahl von Tönen einerseits, die symmetrischen Kombinationen andererseits.

Es ist eine längst bekannte, aber wenig beachtete Tatsache, daß sich das System der sieben Modi der diatonischen Tonleiter als ein symmetrisches Transformationssystem darstellen läßt. Die am leichtesten faßbare symmetrische Transformation einer Skala ist die spiegelbildliche Transformation um die horizontale Achse, für die die Bezeichnung „Umkehrung“ der gebräuchliche musiktheoretische Terminus ist. Außer der dorischen Tonleiter, deren Umkehrung gleichfalls dorisch ist, ergibt die Umkehrung jeder anderen Tonleiter einen jeweils anderen Modus. Ob diese Art von Beziehung zwischen den Modi der diatonischen Tonleiter auch eine musikalisch relevante Tatsache darstellt, hat man bisher oft als zweifelhaft empfunden. Zum Beispiel bemerkt Ramon Fuller in einem der Struktur der Diatonik gewidmeten Aufsatz: „Soweit ich beurteilen kann, ist diese Eigenschaft (Spiegeltransformation) des diatonischen Systems nicht kompositorisch ausgenutzt worden“<sup>12</sup>. Wird aber dieses

<sup>8</sup> Vgl. Bartók, op. cit., S. 376: „... the working-out of bi-modality and modal chromaticism happened subconsciously and instinctively... I never created new theories in advance, I hated such ideas.“

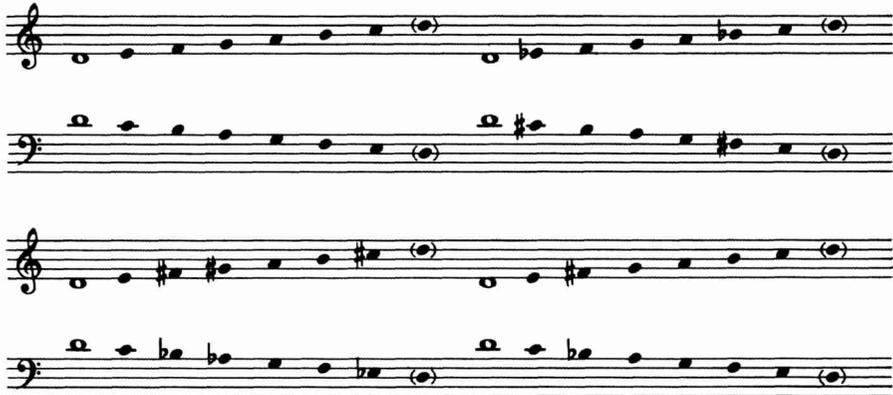
<sup>9</sup> I. Oramo, *Tonaalisuudesta Bartókin Bagatellissa op 6 no 1* (Zur Tonalität in Bartóks Bagatelle op. 6 Nr. 1), in: E. Salmenhaara (Hrsg.), *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle* (Festschrift E. T.), Keuruu 1976, S. 198 ff.

<sup>10</sup> B. Bartók, *Autobiographie*, in: B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 145.

<sup>11</sup> Bartók, *Harvard Lectures*, S. 370.

<sup>12</sup> R. Fuller, *A Structuralist Approach to the Diatonic Scale*, in: *Journal of Music Theory* 19 (1975), S. 186.

System der Umkehrungen so dargestellt, daß anstatt Terz, Tritonus und Septime die Prim als Achsenintervall benutzt wird, ist die Brauchbarkeit der symmetrischen Kombinationen dieser Art in der polymodalen Komposition leicht einzusehen.



Soweit von symmetrischen Transformationen einer Skala in der Musiktheorie überhaupt die Rede gewesen ist, ist sie auf Darstellung der Umkehrungen beschränkt geblieben. Im Hinblick auf den Begriff der Polymodalität ist es aber begründet, die Frage zu stellen, ob nicht die diatonische Tonleiter analog einer Melodie oder einer Zwölftonreihe andere Typen symmetrischer Transformationen, d. h. einen Krebs und eine Krebsumkehrung, kennt. Gewiß sind die Tonleiter und die Melodie oder die Zwölftonreihe logisch verschiedene Typen von Tonreihen. Obwohl die Unterschiede selbstverständlich erscheinen mögen, ist es in diesem Zusammenhang nicht überflüssig, auf sie hinzuweisen. Die Melodie ist eine musikalische Struktur, in der die Anordnung der Töne und Intervalle eine zeitliche ist. Dagegen ist die Tonleiter ein theoretischer Begriff, der die diastematische Struktur des von einer Melodie benutzten Tonfeldes darstellt. In ihm ist die Anordnung der Töne und Intervalle keine zeitliche, sondern eine abstrakt logische, die dem Prinzip folgt, daß die Intervalle der im Tonfeld benachbarten Tonstellen als eine steigende oder fallende Serie im allgemeinen vom Grundton oder Finalis aus dargestellt werden. Aus dieser kategorialen Verschiedenheit von Melodie und Tonleiter folgt, daß schon bei der Umkehrung dieser Tonreihen die Achse von jeweils verschiedener Bedeutung ist. Im Fall der Melodie geschieht die Operation um den zeitlich ersten Ton, dessen Stellung in der Skala, die die diastematische Struktur der Melodie beschreibt, belanglos ist. Im Fall der Tonleiter geschieht die Operation aber um den logisch ersten Ton einer der Zeit enthobenen Tonreihe, die von der realen Anordnung der Töne in der Melodie, deren Tonfeld sie beschreibt, absieht.

Bei der symmetrischen Transformation einer Melodie oder einer Zwölftonreihe sind die Variablen, die der Transformation unterzogen werden, die Richtung und die

Anordnung der Intervalle. Da die Intervalle einer Tonleiter ebenfalls durch diese zwei Eigenschaften charakterisiert sind, dürfte der Bildung oder der Ableitung einer Krebsform aus einer Tonleiter theoretisch kein Hindernis im Wege stehen. Ist also die Umkehrung einer Tonleiter eine Transformation, in der Intervalle vom Grundton aus gerechnet in derselben Anordnung, aber der umgekehrten Richtung sich befinden, so stehen die Intervalle im Krebs sowohl in der umgekehrten Anordnung als auch in der umgekehrten Richtung. Dieser allgemeinen Definition zufolge kann z.B. der phrygische Modus als Krebs des lydischen dargestellt werden.



Die Kombination des lydischen und des phrygischen Pentachords wurde von Bartók als ein Beispiel von Polymodalität angegeben. Als Resultat dieser Kombination entsteht „ein mit allen möglichen erniedrigten und erhöhten Stufen ausgefülltes Pentachord“, dessen Töne aber keine alterierten Stufen, sondern „diatonische Bestandteile einer diatonischen modalen Skala“ sind<sup>13</sup>. Dasselbe ist für die Kombination dieser Modi als vollständige heptatonische Tonleitern charakteristisch. Die Kehrseite dieses Sachverhalts, die nicht weniger wichtig erscheint, ist die Tatsache, daß die einzigen gemeinsamen Töne der beiden Modi die tonale Quinte der zusammengesetzten polymodalen Tonleiter bildet. Die strukturelle Bedeutung und die kompositorische Brauchbarkeit der symmetrischen Kombination des Lydischen und des Phrygischen besteht in der Tatsache, daß die beiden Komponenten bei einer Bewahrung der gemeinsamen tonalen Quinte ein komplementäres Verhältnis zueinander einnehmen. Das lydische Pentachord legt eine Tendenz zum oberen Ton der gemeinsamen tonalen Quinte, zur Dominante, und das phrygische zu ihrem unteren Ton, zur Tonika, an den Tag. Bei den oberen Tetrachorden, deren Modell sich in der melodischen Molltonleiter befindet, sind die Tendenzen umgekehrt. Wenn auf die beiden tonalen Hauptfunktionen von beiden Richtungen aus symmetrisch mit derselben Bewegung gegangen wird, erscheint die tonale Quinte um so mehr als ein Element der Stabilität, als die Symmetrieachse und der Grundton zusammenfallen.

Musikalisch wird die Eigenart der lydisch-phrygischen Kombination z.B. am Anfang des Seitenthemas (T. 81–83) im ersten Satz des sechsten Streichquartetts ausgenutzt.

<sup>13</sup> Bartók, *Harvard Lectures*, S. 367.

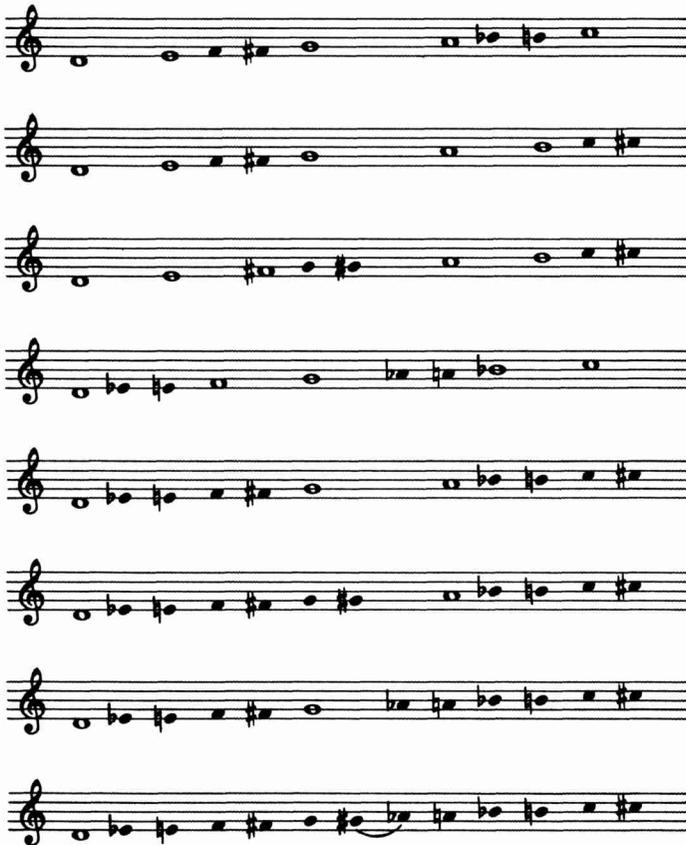


An diesem Beispiel wird sichtbar, daß die Komplementarität des Lydischen und des Phrygischen nicht nur in „schlecht abstrakter“ Definition als Symmetrie erscheint, sondern daß sie als solche auch in der musikalischen Wahrnehmung empfunden wird oder werden kann. Auch wenn es nicht möglich wäre, diese Kombination nach den Regeln der Transformationsanalyse als bilaterale Symmetrie darzustellen, würde sie die Bedingungen der Symmetrie im erweiterten Sinne, d.h. als „Ebenmaß“, wie Hermann Weyl sagte<sup>14</sup>, erfüllen.

Von den 21 möglichen polymodalen Kombinationen, die im Rahmen des diatonischen Systems zur Verfügung stehen, sind dreizehn symmetrisch und die restlichen acht asymmetrisch (vgl. Tabelle 1, S. 453). Allerdings ist die Symmetrie von fünf Kombinationen nur indirekt, d.h. die jeweils beiden Komponenten sind symmetrische Transformationen nicht von einander, sondern eines dritten Gemeinsamen. Da es höchst zweifelhaft ist, daß eine indirekte Symmetrie dieser Art als Symmetrie „zweiten Grades“ auch eine musikalisch wahrnehmbare bzw. kompositorisch brauchbare Realität darstellt, können diese fünf Kombinationen (Nr. 5, 6, 9, 17 und 18 in der Tabelle 1) aus der Betrachtung der symmetrischen Formen im engeren Sinne ausgeschaltet werden. Es bleiben demnach acht Kombinationen, deren Komponenten zueinander entweder in der Umkehrungs- oder der Krebsbeziehung stehen. Von diesen acht Kombinationen entstehen drei durch die Synthese des Originals mit seiner Umkehrung und vier durch die Synthese des Originals mit seinem Krebs. In einem Fall führen beide alternative Operationen zu demselben Resultat: das Mixolydische ist zugleich Umkehrung und Krebs des Äolischen. Daß die Anzahl der Fälle, die sich aus der Krebsbeziehung ableiten lassen, um eins höher liegt als die Anzahl der aus der Umkehrungsbeziehung resultierenden Fälle, erklärt sich durch die Tatsache, daß die Umkehrung des Dorischen selbst dorisch ist. Die Zusammenstellung des Dorischen mit seiner Umkehrung ist also keine echte Kombination, da sie bei der Bewahrung desselben Zentrums keine neuen Töne zur Verfügung stellt; und deswegen ist sie auch im Hinblick auf die Polymodalität ohne Bedeutung.

Die acht zusammengesetzten polymodalen Tonleitern, die sich aus den symmetrischen Kombinationen im engeren Sinne ableiten lassen, sind vom Grundton *d* aus die folgenden (in der Tabelle sind die gemeinsamen Töne der Komponenten mit hohlen Notenköpfen angegeben):

<sup>14</sup> H. Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952, S. 3.



Nach der Anzahl der Töne teilen sich die Kombinationstonleitern in vier Gruppen mit je 9, 11, 12 oder 13 Tönen. Die 13-Teilung der Oktave bei der lydisch-lokrischen Kombination resultiert aus der Tatsache, daß sowohl *gis* als lydische Quarte als auch *as* als lokrische Quinte dabei anwesend sind.

### III

Im folgenden werden einige Beispiele für den Gebrauch der Polymodalität in Bartóks Musik angegeben und besprochen unter besonderer Berücksichtigung der symmetrischen Kombinationen. Diese Beispiele entstammen einer von mir in finnischer Sprache herausgegebenen Abhandlung über modale Symmetrie bei Bartók<sup>15</sup>, in der ein umfangreicheres Material erarbeitet worden ist. Die Beispiele

<sup>15</sup> I. Oramo, *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta* (Acta Musicologica Fennica 10), Helsinki 1977.

sind so ausgewählt, daß sie verschiedene Typen von Kombinationen auftreten lassen, daß aber anhand derselben auch eine Reihe von Problemen, die bei der Analyse polymodaler Musik zu berücksichtigen sind, angedeutet werden können.

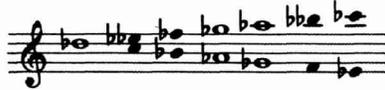
Um die Idee der Polymodalität zu illustrieren, gibt Bartók in den *Harvard Lectures* einige Beispiele möglicher Skalenkombinationen an. Ein von ihm aufgezeigter Fall – neben der lydisch-phrygischen Kombination – ist die gleichzeitige Anwendung der oberen Pentachorde der melodischen Molltonleiter in ihren beiden Formen. Eine Verwirklichung dieser Kombination in der Praxis zeigt das kleine Klavierstück mit der Überschrift *Dur und Moll* aus dem zweiten Heft des *Mikrokosmos* (Nr. 59):

Bartóks Überschrift ist von Benary als „insofern irreführend“ bezeichnet worden, „als in Wirklichkeit Lydisch und Moll gegeneinander gesetzt werden“<sup>16</sup>. Dieses Beispiel läßt die Bedeutung und die Schwierigkeit der Bestimmung des tonalen Zentrums in polymodaler Musik deutlich hervortreten. Wird der Ton *f* als Zentrum aufgefaßt – und nichts hindert uns, in dieser Weise zu hören –, ist die Interpretation Benarys durchaus korrekt; wird dagegen der Ton *c* als Grundton aufgefaßt, steht die Überschrift im Einklang mit dem Höreindruck. Die gedachte und die wahrgenommene Struktur, die sich im musikalischen Hören oder in der an ihm orientierten Analyse konstituiert, können in einen Widerspruch geraten, ohne daß entweder die eine oder die andere als inadäquat beurteilt werden könnte. Im allgemeinen ist es aber die Notation, aus der die gedachte Struktur sich schließen läßt, trotz der Tatsache, daß der Eindruck der Tonalität zu den nicht notierbaren, ausschließlich der Wahrnehmung zugänglichen Eigenschaften des Tonsatzes gehört.

Nach dem Höreindruck orientiert sich auch David Gow bei seiner Analyse des Seitenthemas (T. 73–84) im zweiten Satz des ersten Streichquartetts.

<sup>16</sup> P. Benary, *Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks „Mikrokosmos“*, in: AfMw 15 (1958), S. 203.

„Here despite Bartók’s now thoroughly perverse notation, the theme on the second violin and viola is clearly in A major going to A minor with an answering phrase in C sharp minor“, heißt es bei Gow<sup>17</sup>. Wenn jemand die Stelle in der beschriebenen Weise hört, ist dagegen nichts einzuwenden. Offenkundig ist aber, daß diese Analyse der gedachten Struktur, die ihren Ausdruck in der Notation Bartóks findet, nicht entspricht. Wenn anstatt *a* der Ton *des* als Grundton aufgefaßt wird – und es ist nach Bartók in der Regel der erste Ton eines melodischen Gebildes, der als Grundton erscheint<sup>18</sup> –, ist es möglich, das Thema nach den Bedingungen seiner Notation als Kombination des Phrygischen und des Jonischen darzustellen (das leiterfremde *e’* in den Takten 82 und 84 ist als enharmonische Umdeutung des *fes* der begleitenden Stimmen zu verstehen und gehört einem zur Cis-Tonart führenden Prozeß an):



Und ob die Tonalität des Themas als *A*-dur-moll oder als *des*-jonisch-phrygisch aufgefaßt wird, ist selbstverständlich nicht ohne Einfluß auf die Deutung der tonalen Struktur des Satzes im Ganzen. Zielt die Analyse in erster Linie auf die Beschreibung der Individualität eines musikalischen Kunstwerks, braucht eine von der gedachten Struktur – soweit sie rekonstruierbar ist – abweichende Auslegung seiner Teile nicht notwendig als irrig oder mangelhaft verworfen werden; versucht man aber, das Denksystem des Komponisten als eine musikgeschichtliche Tatsache in Begriffe zu fassen, kann nur der geschriebene Text als die einzige objektive Grundlage der Interpretation dienen.

Das Klavierstück *Dur und Moll* gehört zu den wenigen Fällen, in denen die modalen Komponenten einer zusammengesetzten Tonleiter aufeinander geschichtet und nicht ineinander verwickelt sind. Im Gegenteil ist das Fugenthema des ersten Satzes (T. 1–4, 1. 2. Viola) der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* ein Gebilde, in dem der Moduswechsel „von Takt zu Takt oder sogar von Zählzeit zu Zählzeit in einem Takt“ erfolgt:



<sup>17</sup> D. Gow, *Tonality and Structure in Bartók’s first two string Quartets*, in: MR 34 (1973), S. 261.  
<sup>18</sup> Vgl. Bartók, *Harvard Lectures*, S. 365: „When we hear a single tone, we will interpret it subconsciously as a fundamental tone. When we hear a following, different tone, we will—again subconsciously—project it against the first tone, which has been felt as the fundamental, and interpret it according to its relation to the latter.“

Über den Charakter dieses Themas zirkulieren in der analytischen Literatur sehr verschiedene Auffassungen. „*There is . . . no clear sense of tonality, owing to the extensive use of chromaticism and the lack of a definitive melodic cadence*“, schreibt Donald Chittum<sup>19</sup>. Gregor Berger dagegen gibt eine modale Deutung an: „*Phrygischer Charakter herrscht: betontes b zweimal zu Beginn und einmal (metrisch) am Ende, lydisches dis nur einmal, noch zweimal es*‘. Schon aus den betont tonalen Bezügen, also aus inneren Gründen, kann von Zwölftönigkeit im Sinne Schönbergs keine Rede sein“<sup>20</sup>. Wie Bartók selbst in seiner Kurzanalyse<sup>21</sup>, geht Berger davon aus, daß *a* der Grundton ist. Bemerkenswert ist, daß er das *es*‘ nicht mit dem lydischen *dis* gleichsetzt. Da ein *es* aber auch nicht an der phrygischen Skala auf *a* vorkommt, bleibt es gleichsam in der Luft hängen. Will man die diastematische Struktur des Themas in einer Weise erklären, die sowohl an sich logisch einheitlich ist als auch an der tatsächlichen Notation festhält, dürfte wohl keine andere Möglichkeit vorhanden sein als die gleichzeitige Anwendung des lydischen und des lokrischen Pentachords:



Das Lokrische hat zwar im Gegenteil zum Phrygischen keine ausgesprochene Identität in der Tradition des musikalischen Hörens – in diesem Sinne mag die Deutung Bergers als Beschreibung des Höreindrucks im höheren Grad adäquat sein –, aber für den Aufbau des Themas öffnet es einen neuen Blickwinkel. Wenn die einzelnen Töne nach den Modi, denen sie zugehören, gruppiert werden – ein Verfahren, das von Bartók empfohlen wurde<sup>22</sup> –, werden Umrisse einer bestimmten Gesetzmäßigkeit an der Zusammenstellung der beiden Komponenten erkennbar:



In das lydische Gerüst, das in den zwei ersten Phrasen aus einer steigenden großen Terz und einer fallenden großen Sekunde besteht, ist zuerst eine kürzere, dann eine

<sup>19</sup> D. Chittum, *The Synthesis of Materials and Devices in non-serial Counterpoint*, in: MR 31 (1970), S. 131.

<sup>20</sup> G. Berger, *Béla Bartók* (Beiträge zur Schulmusik 13), Wolfenbüttel und Zürich 1963, S. 42.

<sup>21</sup> B. Bartók, *Structure of Music for String Instruments*, in: Suchhoff, op. cit., S. 416.

<sup>22</sup> Bartók, *Harvard Lectures*, S. 376.

längere lokrische Tonfolge interpoliert worden; in den zwei folgenden Phrasen, von denen die zweite eine reale Sekundtransposition der ersten darstellt, geht das lydische Gerüst ins lokrische Tonfeld über und umgekehrt. Bemerkenswert ist ferner, daß die Notation, die die Beschreibung des Fugenthemas als eine lydisch-lokrische Kombination voraussetzt, auch bei den Transpositionen strengstens beibehalten wird. In der Originalform des Themas werden, wie schon festgestellt wurde, untere Pentachorde der beiden Modi ausgenutzt. Wenn das Thema nach dem Höhepunkt des Satzes in Umkehrung erscheint, sind es die oberen Pentachorde der modalen Komponenten, auf denen die Struktur beruht. Zuerst (T. 64/65) erscheinen, in der *C*-Transposition, ihre drei ersten Töne *c''*, *h'*, *as'*, *a'*, *b'*, die vom Original des Themas fehlten; später, bei der ersten Erscheinung der Umkehrung in vollständiger Form (VI. 3. 4., T. 68–73), vervollständigt sich auch das neue Tonfeld zu einem Pentachord. Schließlich erscheint das ganze lydisch-lokrische Tonfeld, wenn von Takt 77 an das Original des Themas zusammen mit seiner Umkehrung erklingt. Wenn aber dasselbe Gebilde mit vertauschten Stimmen in den drei Schlußtakt des Satzes in der Haupttonart wiederkehrt, ist die Notation aus unbekanntem Grund so geändert worden, daß statt des lydischen *dis'* das lokrische *es'* auch in der unteren Stimme geschrieben ist. Wenn diese Orthographie Absicht ist und nicht einen Fehler darstellt, als welcher sie vom Standpunkt des Systems her betrachtet erscheint, bleibt sie insofern rätselhaft, als Bartók sich an anderer Stelle nicht scheut, anstatt Oktave eine übermäßige Septime zu schreiben. Dieses Intervall erscheint bei einer ganz analogen Struktur z. B. im Doppelgriff der zweiten Geigen im zweiten Satz des *Divertimento* (T. 5).

In den bisher besprochenen Beispielen bewegt sich eine Melodie oder ein zweistimmiges Gebilde im Rahmen einer einzigen polymodalen Skalenkombination oder einer Teilstruktur einer derartigen Kombination, um dann im späteren Verlauf des Werkes eventuell in verschiedenen Transpositionen aufzutreten. Es gibt in Bartóks Werk aber auch Melodien, deren polymodale Deutung davon ausgehen muß, daß sie selbst modulieren. Ein anschauliches Beispiel von Melodien dieser Art ist das *Ritornello* des sechsten Streichquartetts. Am Anfang des Werkes erscheint es in einer Orthographie, die nicht weniger als 22 verschiedene Tonqualitäten aufweist:



Die erste Hälfte der Melodie steht offenkundig in *Gis*, und zwar ist sie entweder lydisch-phrygisch oder jonisch-lokrisch. Im dritten Takt gibt es allerdings je nach der Wahl der Kombination einen oder zwei Töne (in beiden Fällen das *f'*, bei der lydisch-phrygischen Deutung auch das *d'*), die in diesem Rahmen keinen Raum finden. Mit dem *gisis* im 6. Takt fängt eine Modulation zur Dominante an, die über die zweite Hälfte des Themas herrscht. Von Takt 8 an geschieht außerdem eine schon im 3. Takt antizipierte enharmonische Umdeutung zur *es*-Tonart. Vom *es*-Lydisch-Phrygischen – und es ist diese Kombination, die in Anbetracht der Melodie im Ganzen gegenüber der jonisch-lokrischen Deutung den Vorrang hat – bleiben zwei Töne aus; aber um sie handelt es sich dennoch. Ist nämlich der Ton *fes* in der Melodie enthalten, muß eine diatonische Skala, der sie folgt, im Prinzip auch die Töne *b* und *ces* enthalten, selbst wenn sie nicht benutzt werden:



Das Thema, das mit dem *es*, der Dominante der übergeordneten *gis*-Tonart in enharmonischer Deutung, schließt, ist keine geschlossene, sondern eine offene Struktur, die eine Kontinuität des Gedankens impliziert.

#### IV

Ein flüchtiger Überblick über Bartóks „chromatische Melodik“ zeigt, daß der Polymodalitätsbegriff, den der Komponist gegen Ende seines Lebens in die Diskussion seiner Musik einführte, der aber wegen der späten Veröffentlichung der *Harvard Lectures* erst seit kurzem allgemein berücksichtigt werden konnte<sup>23</sup>, tatsächlich ein brauchbares Instrument der Analyse darstellt. Gegenüber anderen Modellen der Interpretation – der „geschlechtslosen Tonalität“ von der Nulls, der Jakobikschens

<sup>23</sup> Fragmente aus den *Harvard Lectures* wurden schon im Jahre 1966 von J. Vinton veröffentlicht; vgl. Vinton, *Bartók on his own Music*, in: *JAMS* 19 (1966), S. 232 ff. Aufgrund dieser Fragmente war es aber wegen des fehlenden Zusammenhangs sehr schwierig, sich ein vollständiges Bild über die Polymodalität zu bilden. Vgl. P. Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971, S. 31.

Idee des *Zentralklanges*<sup>24</sup> und der „*Achsentheorie*“ Ernő Lendvais<sup>25</sup>, um einige der am weitesten systematisierten Erklärungsversuche zu erwähnen – hat die Idee der Polymodalität im allgemeinen und die der modalen Symmetrie im besonderen den Vorteil, daß sie, um zu Resultaten zu gelangen, nicht zu einer willkürlichen Umdeutung der Bartókschen Orthographie zwingt. Das Beachten der tatsächlichen Schreibweise des Komponisten ist das mindeste, was von einer Analyse verlangt werden kann, die nicht nur die subjektiv wahrgenommene Struktur der Musik, sondern das Denksystem des Komponisten als ein musikgeschichtliches Faktum zu klären sucht. Dies ist zwar nicht das einzige Ziel der Analyse; daß es aber unter anderen Zielen ein legitimes ist, steht außer Zweifel.

<sup>24</sup> Jakobik, op. cit.

<sup>25</sup> E. Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: Szabolcsi, op. cit., S. 91 ff.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Weill, Schönberg und die „Zeitoper“

von Alexander L. Ringer, Urbana

Der Hochkonjunkturtaumel, von dem gegen Ende des ersten Nachkriegsjahrzehnts weite Kreise der deutschen Republik erfaßt waren, erstreckte sich nicht nur auf das von der Stresemannschen Außen- und Währungspolitik bewirkte ‚Wirtschaftswunder‘; auch auf kulturellem Gebiet waren Leistungen zu verzeichnen, an die noch ein paar Jahre früher kaum jemand zu denken gewagt hätte. In der Hauptstadt Berlin wetteiferten schöpferische und darstellende Künstler ersten Ranges aus dem In- und Ausland um die Gunst eines vielschichtigen Publikums, das in seinen hohen Anforderungen sogar das Pariser in den Schatten stellte. Und eine kleine Armee federbeschwingter Kritiker schleuste den schier endlosen Strom von Neuigkeiten auf oft amüsante, meistens jedoch mitleidlose Weise durch die zahlreichen Spalten, die den Künsten von einer stattlichen Anzahl von unaufhörlich miteinander in Fehde liegenden Zeitschriften und Tageszeitungen verschiedenster politischer Richtungen eingeräumt wurden. Das Schubert-Jahr 1928 erwies sich als besonders ergiebig für sensationslüsterne Redakteure, denn da gab es viel Umstrittenes in der Musik – von Kurt Atterbergs preisgekrönter Jubiläums-Symphonie bis zu Arnold Schönbergs jüngster ‚Herausforderung‘, den *Orchester-Variationen* op. 31. Doch erregte kein einziges unter den hunderten von reaktionären, fortschrittlichen, künstlerisch verantworteten, flagrant propagandistischen, interessanten und lächerlichen, erschütternden und unterhaltenden Stücken auch nur annähernd das allgemeine Aufsehen, mit dem die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill am 31. August 1928 ihren völlig unerwarteten Triumphzug durch die Republik und bald danach um die Welt antrat.

Mit der *Dreigroschenoper* erreichte die revolutionäre Avantgarde in der Musik und auf dem Theater bürgerliche Respektabilität, nicht weil sie, wie so manches ‚Aktuelle‘, darauf ausging, einer hedonistisch-materialistischen Gesellschaft den unerbittlichen Spiegel ihrer selbstzerstörerischen Unmenschlichkeit vorzuhalten, sondern weil sich in dieser Tragikomödie des Menschlich-allzu-Menschlichen Schein und Realität, Pathos und Parodie, Ideologie und Galgenhumor so ausgewogen gegenüberstanden, daß Menschen aller Klassen und Zeitalter, aller Nationalitäten und politischer Überzeugungen sich und ihre eigenen Probleme darin zu erkennen vermochten. Mit anderen Worten, Brecht und Weill brachten es mit ihrer *Dreigroschenoper* fertig, wie einst Aristophanes, Mozart und Balzac, zeitbedingte Sozialkritik in den Bereich echter Kunst zu erheben. Diese unleugbare Großtat provozierte jedoch zunächst eine Diskussion, die in ihrer Leidenschaft wohl nur mit der inzwischen der Vergangenheit angehörenden über Wagner und das Musikdrama zu vergleichen war. Um den schlimmsten Mißverständnissen abzuhelpfen, die, von den Tageszeitungen angefacht, auch am Familientisch und beim Fünf-Uhr-Tee eifrig serviert wurden, sahen Autor und Komponist sich bald gezwungen, ihren ursprünglichen Absichten in einer Reihe von auf die jeweilige Leserschicht zugeschnittenen Artikeln Ausdruck zu verleihen. So kam es, daß Kurt Weill kurz vor Weihnachten 1928 den fraglichen Versuch machte, minder vorgebildeten Zeitungslesern einige

der prinzipiellen Überlegungen zu vermitteln, die ihn und Brecht bei der Arbeit geleitet hatten, indem er diese in das nicht gerade geschmackvolle Schema einer Gymnasialklassenstunde einbaute. Das Resultat bekräftigte nicht nur seine Feinde in ihrer tiefen Verachtung für den „Kulturbolschewisten“ Weill, sondern befremdete auch viele derjenigen, die ihm, wie Arnold Schönberg, trotz mancher Meinungsverschiedenheit wohlgesinnt waren, weil sie sein Talent schätzten. Schönberg schnitt sich den Artikel, der unter dem Titel *Der Musiker Weill* erschienen war, sorgfältig aus und versah ihn seiner Gewohnheit nach mit ausführlichen Randglossen<sup>1</sup>.

Nach einer kurzen Übersicht über die letzte Stunde, die Wagner und dem Musikdrama gewidmet war, stellt Weills Lehrer fest, daß es da „immer um Götter und Helden und merkwürdige Begriffe wie Waldesweben, Feuerzauber, Gralsritter u.s.w.“ geht, die für junge Menschen, deren Interessen „technischen Fragen, . . . Flugzeugen, Autos, Radioanlagen und Brückenbauten“ zugewandt sind und deren Lektüre hauptsächlich aus Sportberichten besteht, jegliche Bedeutung verloren haben. „Aufschreiben“, donnert der Lehrer: „die Zeit der Götter und Helden ist vorbei.“ Auf ein Publikum, das ihn ohne ausführliche Erklärungen überhaupt nicht verstehen kann, wirkt Wagner wie ein Schlafmittel. Die Oper des neunzehnten Jahrhunderts ist nur „aus der gesellschaftlichen Lage des vorigen Jahrhunderts“ heraus zu verstehen, was übrigens auch für die seltsame Gewohnheit gewisser Eltern gilt, die noch ab und zu ins Konzert gehen. Musik, die nicht „in den Dienst der Allgemeinheit gestellt werden kann“, hat heutzutage einfach keine Daseinsberechtigung. „Aufschreiben: Die Musik ist nicht mehr eine Sache der Wenigen.“ Und darum ist sie „einfacher, klarer und durchsichtiger . . . sie will keine Philosophie mehr wiedergeben, sie will keine äußeren Vorgänge schildern, sie will aber auch keine Stimmungen mehr erzeugen.“ Geschichtlich ist das so aufzufassen: „Als die Musiker alles erreicht hatten, was ihnen in ihren kühnsten Träumen vorschwebte, da fingen sie wieder von vorne an. Aufschreiben!: Kurt Weill macht den Versuch, auf dem Gebiet des musikalischen Theaters von vorn anzufangen.“ Diese Pflicht schuldet er der Mehrheit, die der romantischen Oper bereits völlig entfremdet ist, weil da lebendige Menschen, „die eine allen verständliche Sprache sprechen“, keinen Platz haben.

Zu seinem großen Glück begegnete Weill zu rechter Zeit „Bertolt Brecht – Klammer auf – Bertolt Brecht, der Begründer des epischen Dramas – Klammer zu –“, von dem der Musik eine ganz neue Aufgabe zugeordnet ist: sie soll die Handlung an geeigneten Stellen unterbrechen, statt sie zu fördern oder zu untermalen. „Schreibt Euch als wichtigstes Ergebnis der bisherigen Arbeit Weills das Wort ‚gestischer Charakter der Musik‘ auf, über das wir im nächsten Jahr im Fachkurs noch ausführlich sprechen werden, wenn diejenigen unter Euch, die sich dem Kritikerberuf zuwenden wollen, uns verlassen haben werden. Aufstehen! Wir singen jetzt Nr. 16, ‚Der Mensch lebt durch den Kopf‘ . . .“ Der Artikel schließt mit den ersten acht Takten dieser *Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*, in der es heißt, daß vom Kopf des Menschen höchstens eine Laus lebt.

Der *Musiker Weill* löste bei Arnold Schönberg abwechselnd Erstaunen und Entsetzen aus. Besonders unangenehm berührte ihn die herablassende Art und Weise, in der der Sozialmusiker Weill sich über sein Publikum, einschließlich des jugendlichen, ausdrückte. „Ich hoffe“, schreibt Schönberg in seinen Randglossen, „es kommt bald die Zeit, wo diese Jugend es als Beleidigung auffassen wird, daß man für sie wie für Idioten schreibt . . . Man kann sich sehr volkstümlich ausdrücken, ohne zu blödeln, und es wird sich bald herausgestellt haben, daß alle diese Gemeinschaftskünstler nur für sich und für einander geblödeln haben.“ Davon abgesehen sind hier, so meint Schönberg, sozial-psychologische Erörterungen überhaupt nicht am Platz, denn:

„Es kann sich in allen geistigen Dingen – nur darin unterscheidet sich die schöpferische Tätigkeit von der gewerblichen – nie darum handeln, nur etwas so zu bringen, daß es für einen bestimmten Zweck geeignet ist, sondern darum, einem Gedanken die Form zu geben, die ihn am

<sup>1</sup> Das Original befindet sich im Archiv des Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles und ist bei Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, unter D 114 verzeichnet.

besten, klarsten und umfassendsten und derart darstellt, daß alle Folgerungen, die sich aus ihm ergeben, zwanglos, ja beinahe von selbst daraus entspringen“<sup>2</sup>.

Schönberg beruft sich auf den damaligen Schach-Weltmeister Aljechin sowie auf Albert Einstein, zum Beweis dafür, daß sich die Musik in dieser Beziehung von der Wissenschaft und anderen rein geistigen Betätigungen prinzipiell nicht unterscheidet. Er konnte denn auch nicht umhin sich zu fragen, ob so mancher Pragmatiker unter seinen Kollegen in stilistischen Fragen nicht auch materielle Interessen mitsprechen ließ, im Sinne jenes bekannten Verlegers der da sagte: „Gemeinschaftskunst ist die einzige Möglichkeit – bei dem gegenwärtigen Zinsfuß.“

Weder die in ihren Mitteln fast burlesk anmutende Polemik Weills noch die Vehemenz der Schönbergischen Reaktion ließe sich heute außerhalb des Zusammenhangs eines Journalismus erklären, von dem derartige Kontroversen nicht nur ausführlich behandelt, sondern beharrlich angeschürt wurden: im vorliegenden Fall geschah dies allgemein unter der Parole „Opernkrise“. Doch wäre zu untersuchen, ob der ästhetische Abgrund zwischen Schönberg und seinen Jüngern einerseits und Weill und den Vertretern des musikalischen Zeittheaters andererseits tatsächlich so unüberbrückbar war, wie man ihren gegenseitigen verbalen Ausschreitungen entnehmen zu müssen glaubt. Ob man den Beginn der sogenannten Opernkrise erst bei Ernst Kreneks Jazz-Oper *Jonny spielt auf* (1927) ansetzt oder ihn, was weitaus stichhaltiger scheint, mit der Premiere von Bergs *Wozzeck* zwei Jahre früher in Verbindung bringt, ist von verhältnismäßig geringer Bedeutung. Der springende Punkt ist vielmehr, ob es sich dabei um einen unlösbaren Konflikt handelte, weil ein traditionsgebundenes Genre, wie das der Oper, außerstande war, den kulturpolitischen Forderungen und Bedürfnissen einer demokratischen Zeit gerecht zu werden, oder ob das Hauptproblem in den stets mehr um sich greifenden Nachkriegsmedien Radio und Film zu suchen war, deren besonderen Eigenschaften und künstlerischen Möglichkeiten die traditionellen Bühnengattungen, einschließlich der Oper, von nun an schöpferisch Rechnung tragen mußten.

Arnold Schönberg gab verschiedentlich letzterer Meinung Ausdruck, so bereits 1927, als er eine Zeitungsumfrage zum Thema „Gibt es eine Krise der Oper“ dahin beantwortete, daß die Oper als Illusionskunst gegenüber dem Film jede Chance verspielt habe. Darum werde die Oper sich, „um dem Vergleich aus dem Weg zu gehn, vom Realismus wahrscheinlich abwenden oder sonst einen ihr angemessenen Weg finden müssen“<sup>3</sup>. Zumal er davon überzeugt war, daß auch Farb- und Tonfilm binnen kurzem zu erwarten waren, glaubte er mit Sicherheit voraussagen zu können, daß das größere Publikum sich ganz und gar dem Kino verschreiben würde, was der Oper insofern zugute kommen dürfte, als sie sich nun wieder ihrer ursprünglichen Aufgabe widmen könne, nämlich der künstlerischen Befriedigung jener Minderheit, die für Allzuverständliches nichts übrig hat. Und damit eröffnen sich völlig neue Möglichkeiten, denn unter diesen Bedingungen kann die Oper endlich Oper musikalischer Gedanken werden. „Wie so was aussehen mag? Es läßt sich nicht sagen – nur tun“<sup>4</sup>. Eins aber geht auch aus Schönbergs Erklärung hervor: die feste Überzeugung, daß die Opernmusik in Zukunft ihre eigenen, von der Bühnenhandlung als solcher verhältnismäßig unabhängigen Wege gehen wird.

<sup>2</sup> In den Revisionsbemerkungen zum Drama *Der biblische Weg*, die Schönberg im Juni 1927 unter dem Titel *Sprich zu dem Felsen* notierte, heißt es: „Aus einem guten Gedanken fließt alles von selbst.“ Bereits 1925 skizzierte er die unvollendete Studie *Der musikalische Gedanke, seine Darstellung und Durchführung*. Dasselbe Problem, mit dem er sich lebenslang befaßte, unterliegt auch den *Prinzipien der Darstellung des Gedankens* aus dem Jahre 1934. Letzteres betreffend vgl. A. Goehr, *Schoenberg's Gedanke Manuscript*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II, 1 (1977), S. 4–25.

<sup>3</sup> Als Zitat abgedruckt in *Anbruch IX* (1927), S. 70.

<sup>4</sup> Vgl. A. Schoenberg, *The Future of Opera*, in: *Style and Idea*, hrsg. von L. Stein, New York 1975, S. 337.

Für den langjährigen Funkstundenredakteur Weill war es ebenfalls selbstverständlich, daß die erstaunlichen Nachkriegsleistungen der Filmindustrie den Geschmack und die Erwartungen der Massen bereits tief beeinflußt hatten. Als Vertreter einer jüngeren, politisch radikaleren Generation zog er jedoch ganz andere Folgerungen aus diesem unbestrittenen Tatbestand. Nicht als intellektuelles Gegenstück zum unterhaltenden Film schien ihm die Zukunft der Oper gesichert, sondern umgekehrt als ein dem Film zeitgemäßes Musiktheater, das, ohne auf vom Film Gelerntes zu verzichten, dank der Musik imstande ist, Wahrheiten zu sagen und in menschliche Tiefen vorzudringen, die der Leinwand, der Sache nach, entgehen müssen. Schon kurz nach Vollendung seiner ersten Oper, *Der Protagonist*, hatte Weill auf die wichtigsten Neuerungen des Films hingewiesen: „*fortwährender Szenenwechsel, die Gleichzeitigkeit zweier Geschehnisse, das Tempo des wirklichen Lebens, und das überlebensgroße Tempo der Persiflage, die marionettenhafte Wahrhaftigkeit des Trickfilms*“<sup>5</sup>. Daß gerade diese cinematographischen Errungenschaften angetan waren, den Film in scharfen Konflikt mit der klassischen Theatertradition zu bringen, von der die Oper jahrhundertlang abhing, war Weill ebenso klar wie die Tatsache, daß es bisher nur einem Bühnengenre gelungen war, dem Film auf kommerzieller Basis Konkurrenz zu machen, jenem nämlich, von dem sogar der Schönberg-Jünger H.H. Stuckenschmidt 1926 gestehen mußte: „*Den Menschen von heute ist sie ein Bedürfnis, panem et circenses . . . Dichter und Musiker! Schafft Revuen*“<sup>6</sup>.

Ein genialer Kleinkunstmeister wie Rudolf Nelson erhob die Berliner Revue tatsächlich zum aktuellsten Musiktheater im besten Sinne derer, die mit Stuckenschmidt von ihr erwarteten: „*Stets der Meinung des Tages verhaftet, untertan dem Stimmungswechsel in Geschmack, Börse, Politik – aktuellster Ausdruck des täglichen und nächtlichen Brots – muß sie variabel sein im Ganzen wie im Detail: gewärtig neuer Eingriffe; elastisch und in allen Teilen auseinandernehmbar*“<sup>7</sup>. Es dauerte nicht lange, bis diese Kriterien der Revue für das sogenannte Lehrstück verbindlich wurden, von dem sich Ende der zwanziger Jahre Krenek, Hindemith und andere so viel Gutes versprochen. Wie zu erwarten, war auch Weill vorübergehend mit dabei. Er sah aber schnell ein, daß die von seinen Kollegen befürwortete revueartige Formlosigkeit in Gefahr war, zum Selbstzweck zu werden, womit sich die Sache für ihn erledigte. Im März 1928 unterbreitete er dann seinen Gegenvorschlag einer neuen Großform epischen Charakters, in der gerade der Musik noch nie dagewesene strukturelle Aufgaben vorbehalten waren, da „*die berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt . . . Die einzige Voraussetzung für ein solches ungehemmtes Ausmusizieren in der Oper besteht darin, daß eine Musik in ihrem innersten Wesen natürlich, Theatermusik' (im Mozartschen Sinn) sein muß, um zu einer völligen Befreiung von den Akzenten der Bühne vorstoßen zu können*“<sup>8</sup>.

Ein Jahr vorher hatte Weill die posthume *Faust*-Oper seines Lehrers Busoni zum Anlaß genommen, um „*die Erneuerung der Oper*“ durch rein musikalische Formbildung zu befürworten und sich für die „*wechselseitige Befruchtung der musikalischen und der theatralischen Phantasie*“ einzusetzen<sup>9</sup>. Ende 1929 folgte schließlich die endgültige Abrechnung mit dem „*aktuellen*“ Theater in einem grundlegenden Artikel, in dem er sich auf die großen Zeitstücke der Vergangenheit berief, wie Mozarts *Figaro* und Beethovens *Fidelio*, in denen „*Ideen oder Stoffe . . . Anspruch darauf erheben konnten, in einer dauernderen und gewichtigeren Form behandelt zu werden, als sie etwa die Zeitung zu bieten vermag*“<sup>10</sup>. Das von der Berliner literarischen Revue beeinflusste Zeitstück zeige zwar „*Geschehnisse unserer Zeit*“, sei aber

<sup>5</sup> K. Weill, *Möglichkeiten absoluter Radiokunst*, in: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von D. Drew, Frankfurt 1975, S. 130.

<sup>6</sup> H.H. Stuckenschmidt, *Lob der Revue*, Anbruch VIII (1926), S. 155.

<sup>7</sup> Ebd., S. 153.

<sup>8</sup> K. Weill, *Zeitoper*, Neudruck in: *Melos* 25 (1958), S. 10.

<sup>9</sup> K. Weill, *Busonis „Faust“ und die Erneuerung der Opernform*, in: Anbruch IX (1927), S. 56.

<sup>10</sup> K. Weill, *Aktuelles Theater*, Neudruck in: *Melos* 37 (1970), S. 276.

außerstande, „die großen Zusammenhänge zu erläutern“: „man zeigt nicht den Menschen von heute in seiner wirklichen Gestalt; man will die Zeit photographieren, anstatt ihr den Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich sehen kann“<sup>11</sup>.

Die neue Ästhetik des epischen Musiktheaters wurde erst für die Mahagonny-Oper verbindlich, da die Dreigroschenoper aus rein stofflichen Gründen noch „ungefähr die Form der ‚Dialogoper‘, einer Mischgattung aus Schauspiel und Oper“, erforderte<sup>12</sup>. Der Mahagonny-Stoff dagegen „ermöglichte eine Gestaltung nach rein musikalischen Gesetzen. Denn die Form der Chronik, die hier gewählt werden konnte, ist nichts als eine ‚Aneinanderreihung von Zuständen‘“. Die Geschichte der Stadt Mahagonny „wird dargestellt in einer lockeren Form von aneinandergereihten ‚Sittenbildern des 20. Jahrhunderts‘“<sup>13</sup>, denen „eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen“ entspricht<sup>14</sup>. Daß Weill damit, strukturell wie in der Formulierung, auf die ebenfalls in strikt-musikalischen Formen gehaltenen, dem Kabarett aufs engste verwandten drei mal sieben Melodramen des *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg anspielte, steht wohl außer Frage. Seine Begeisterung für Schönbergs Meisterwerk war und blieb grenzenlos. Im November des Mahagonny-Songspiel-Jahres 1927 wies er sein Rundfunk-Publikum auf die bevorstehende Sendung dieses Werkes, „das eine neue Epoche der Musikgeschichte geschaffen hat“ und pries die „Knappheit seiner Ausdrucksweise“ und „ungeheure(n) Intensität der musikalischen Sprache“<sup>15</sup>. Und gerade im Mahagonny-Songspiel glaubt der Weill-Biograph David Drew „noch . . . entfernte Nachklänge des ‚Pierrot Lunaire‘ zu hören“<sup>16</sup>. Es sei dahingestellt, inwieweit der Mondestrunkene als Vorahne der Taifungefangenen angesehen werden darf, oder die Rote Messe als Modell für den Mahagonny-Choral. Vom Vorkriegs-Surrealismus ist jedenfalls in der Mahagonny-Oper wenig zu spüren, denn Weill strebte einen Stil an, den er selbst als „weder realistisch noch symbolisch“ beschrieb: „Er könnte eher als ‚real‘ bezeichnet werden, denn er zeigt das Leben, wie es sich in der Sphäre der Kunst darstellt“<sup>17</sup>.

Was hier mit „real“ gemeint ist, ergibt sich abermals aus seinen prägnanten Bemerkungen über Busonis *Faust*-Oper, deren streng polyphonische Schreibweise im Urteil vieler mit den dramatischen Bedürfnissen des Theaters unvereinbar war, während Weill nichts weniger in ihr sah als „die einzig mögliche Gestaltungsform des Faust-Stoffes, sie ist Milieu dieser Oper wie die türkische Färbung in der Entführung, wie der spanische Rhythmus in *Carmen*“<sup>18</sup>. Zweifellos verdankt die Dreigroschenoper das „reale“ ihres Stiles in diesem Sinn einem Milieu, das vom Jazz beherrscht wird. Entschieden anders liegen die Dinge in der Mahagonny-Oper, deren Stoff nach einer weitaus differenzierteren musikalischen Behandlung verlangte, und wo dementsprechend der Jazz nur Teil-Milieu sein konnte in einem wahren Mosaik von ebenbürtigen Milieus, die allen möglichen geschichtlichen Epochen und Situationen entnommen sind. Mit welchem selbst für ihn ungewöhnlichen Gusto der Komponist sich der delikaten Aufgabe stellte, bekannte musikalische Traditionen und Konventionen zu ganz bestimmten dramatischen Zwecken zu verwenden, sei hier kurz durch einige markante Beispiele angedeutet.

In Nr. 4 parodiert das Männer-Quartett mit dem Refrain „Schöner, grüner Mond von Alabama“ den Jungfernkranz-Refrain der Brautjungfern im Freischütz (3. Akt). In Nr. 8 rezitiert ein Männer-Terzett „Wunderbar ist das Heraufkommen des Abends“ a cappella im

<sup>11</sup> Ebda., S. 277.

<sup>12</sup> K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, in: Anbruch XII (1930), S. 5.

<sup>13</sup> Ebda., S. 6.

<sup>14</sup> K. Weill, *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny“*, in: Die Musik XXII, 6 (1930), S. 441.

<sup>15</sup> K. Weill, *Schriften*, S. 124.

<sup>16</sup> Ebda., S. 220.

<sup>17</sup> K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch . . .*, S. 7.

<sup>18</sup> K. Weill, *Busonis „Faust“ . . .*, S. 54.

Litanei-Ton als Einleitung zum Lamento des Jim Mahoney, der „*doch gar kein Mensch sein*“ will. Das Gegenstück dazu liefert am Anfang von Nr. 9 das grotesk-sentimentale Virtuosenstück („*unter Benützung des Gebets einer Jungfrau*“) auf dem schlecht gestimmten Bar-Klavier, in dem der Holzfäller Jack „*die ewige Kunst*“ erkennt<sup>19</sup>. Die nächste Nummer beginnt mit einer großangelegten Instrumental-Fuge („*Ein Hurrikan in Bewegung auf Mahagonny*“), gefolgt vom Ensemble mit Männerchor „*Oh furchtbares Ereignis*“. Dessen Mittelsatz macht sich durch geschickte Engführungen der Frage „*Wo ist eine Mauer*“ über eine typische Opernkonvention des 19. Jahrhunderts lustig, denn das Hauptresultat sind lächerlich klingende Kurzwiederholungen von „*wo, wo*“. Der Männerchor „*Haltet Euch aufrecht*“ in Nr. 11 weist direkt auf Mozarts geharnischte Männer. Das Liebesduett, Nr. 14, „*Sieh jene Kraniche im großen Bogen*“, spannt seine weiten Melodiebögen im Rahmen eines strengen Choralvorspiels. Ein teilweise organaal gehaltener Choralatz ist das „*Laßt Euch nicht verführen*“ der vorletzten Nummer. Das Ganze endet mit einem Trauermarsch, der in seiner primitiven Wucht wohl bewußt auf Siegfrieds Grablegung bei Wagner anspielt: „*Können uns und euch und niemand helfen*“ ist ja die Schlußbilanz dieser ‚Menschendämmerung‘ in einundzwanzig abgeschlossenen Formen.

Das Haupt-Milieu der *Mahagonny*-Oper aber bleibt die populäre Musik, vor allem die des Jazz der zwanziger Jahre, selbstverständlich im Sinne eines Ernst Bloch, der auf Strawinskys *Histoire du soldat* als „*das Original guter Musik aus Abfall, Traum und Lumpen*“ hinwies<sup>20</sup>. Kurt Weill gestand dann auch ohne weiteres seine Schwäche für „*das groteske, ironische Element, das bei Strawinsky zweifellos stärker als bei irgend einem anderen vertreten ist*“<sup>21</sup>. Am Ende war es jedoch der Neo-Klassiker, der ihn faszinierte, speziell „*in seinen jüngsten Werken, die die Spuren einer intensiven Beschäftigung mit Bach aufweisen*“, was den Busoni-Schüler andererseits in keiner Weise hinderte, sich auch mit Schönberg und seiner Schule schöpferisch auseinanderzusetzen. Heute, ein halbes Jahrhundert später, zeichnen sich die geschichtlichen Zusammenhänge eher so ab, daß man geneigt ist, die *Mahagonny*-Patenschaft weniger dem „kleinen Modernsky“ als Bergs *Wozzeck* zuzuschreiben, dem im tiefsten Sinne des Wortes zeitgemäßen Drama, das seinerseits aus drei mal fünf musikalischen Formen besteht, auf deren metaphorische Bedeutung der Komponist selbst aufmerksam gemacht hat. So beschrieb Berg z. B. die Wirtshausszene im zweiten Akt, in der „*ein vollständig betrunkenener Handwerksbursche . . . eine Fastenpredigt*“ hält, als „*eine Karikatur im wahrsten Sinne des Wortes, die sich auch in ihrer musikalischen Behandlung kundgibt (was freilich, wie so vieles andere, verschwiegen wird). Zur Chormelodie des Bombardons kontrapunktieren die übrigen Instrumente einer Heurigen-Musik, in der strengen Form einer vierstimmigen Choralbearbeitung*“<sup>22</sup>. Wie fest sich gerade diese Szene bei Weill verankerte, geht nicht nur aus dem Kraniche-Duett, sondern aus vielen ähnlichen Stücken in *Mahagonny*, in der *Dreigroschenoper*, im *Berliner Requiem* und in manch anderer Komposition derselben Richtung hervor, wo die Bewunderung für Berg sich einerseits in der Formbehandlung niedergeschlagen hat, andererseits aber auch in der Instrumentation: die Ziehharmonikas, Gitarren, Fiedeln und sogar Pflife der Bergschen Wirtshausszene finden sich wieder im Bandonion, im Banjo, in der Baßgitarre der ‚Hier-darfst-du‘-Schenke. Daß bereits Mahler sowohl Instrumente als Spielmanieren volkstümlicher Herkunft zu ähnlichen symbolischen Zwecken

<sup>19</sup> Möglicherweise hatte Weill dabei eine Bemerkung von Paul A. Pisk im Auge, der dem Schönberg-Kreis angehörte und 1927 in einem Aufsatz über *Das neue Publikum* zu seinem Leidwesen feststellen mußte, daß der „*fortschrittliche*“ Arbeiter auf musikalischem Gebiet dem modernen Arbeiterlied das bürgerlich-sentimentale des vergangenen Jahrhunderts vorzog (vgl. Anbruch IX [1927], S. 95).

<sup>20</sup> E. Bloch, *Lied der „Seeräuber-Jenny“ in der Dreigroschenoper*, in: Anbruch XI (1929), S. 127.

<sup>21</sup> K. Weill, *Schriften*, S. 124.

<sup>22</sup> A. Berg, *Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“*, in: Die Musik XVI (1924), S. 589.

verwendete, tut der Eindeutigkeit der Berg-Weill-Verbindung in der *Mahagonny*-Oper nicht Abbruch. Und dasselbe gilt für die geschichtliche Tatsache, daß dramatische Auswertungen von Tänzern verschiedener Volksschichten auf Marschner, Weber und Mozart zurückgehen.

Der äußere Anlaß für Alban Bergs grundsätzliche Feststellungen über „*Die musikalischen Formen in meiner Oper ‚Wozzeck‘*“ war ein kritischer Aufsatz seines Wiener Kollegen Emil Petschnig, der es unternommen hatte, anhand des Klavierauszuges die Schlußfolgerungen einer bereits 1923 veröffentlichten Analyse zu widerlegen, in der betont wurde, daß Bergs entscheidender „*Beitrag zum Opernproblem*“ nicht in tonalen Fragen zu suchen sei, sondern „*in der Form ist es, in der der Komponist neue Wege beschreitet*“<sup>23</sup>. Petschnig wies zunächst auf frühere Beispiele von musikalischer Formsymbolik in der Oper, wie Tschaikowskys Kanon kurz vor dem Zweikampf zwischen Lenski und Onegin, die *Meistersinger*-Prügfuge, und das Fugato-Finale des ersten *Carmen*-Aktes, um dann aufgrund seines eingehenden Studiums verschiedener *Wozzeck*-Nummern zu folgendem Schluß zu kommen: „*Günstigenfalls kann man von schwachen Ansätzen zum Versuch einer Wiedergeburt der Oper aus dem Geiste der Form sprechen, die aber in einem Wust von Stimmen und Akkorden rettungslos untergehen. Eine solche musikdramatische Renaissance bedarf eines weit entschlosseneren Vorgehens, eines vollständigen Bruches mit der gegenwärtig durch Strauss oder gar Schreker repräsentierten Richtung, eines Ganz-woanders-Anknüpfens und Frisch-von-vorn-Anfangens: desselben Schrittes, den man in der Instrumentalmusik von den Riesen- und Massensinfonien zur intimen Kammermusik bereits getan hat*“<sup>24</sup>. Das Prinzip des „*Von-vorn-Anfangens*“, das in Weills Apologie der *Dreigroschenoper* eine so wichtige Rolle spielen sollte, verdankt demnach seine erste unzweideutige Formulierung einer bereits im Februar 1924 erschienenen, im Grunde genommen gar nicht böswilligen *Wozzeck*-Kritik, in der Bergs Meisterwerk noch vor der Uraufführung im Rahmen der sich schnell anbahnenden sogenannten Opernkrise einer geschichtlichen Würdigung unterzogen wurde. Als Weill dann vier Jahre später zu seiner künstlerischen Verwirklichung übergang, griff er bewußt auf eine Epoche zurück, in der das musikalische Theater sich oft nicht weniger demonstrativ als Zeittheater gebärdet. John Gays *Beggar's Opera* wollte ja ebenfalls Protesttheater sein, und Johann Christoph Pepusch bediente sich dementsprechend eines Idioms, das in seiner gewollten Volkstümlichkeit ganz dem des stilisierten Jazz in der *Dreigroschenoper* entsprach. Doch war Weill sich völlig klar darüber, daß die Vereinfachung der Mittel im Dienst der Aufklärung, die im 18. Jahrhundert das Wesen der *opera buffa*, der *opéra comique* und des Singspiels bestimmte, erst bei Mozart „*die gläserne Klarheit und die innere Gespanntheit der musikalischen Diktion*“<sup>25</sup> erreichte, durch die das Zeitgemäße sich über die Zeit erhob. Ähnliches gelang im 20. Jahrhundert zunächst Arnold Schönberg in seinem mit der Kammeroper (im Sinne eines Kammer-Monodramas) verwandten *Pierrot Lunaire*. Schließlich kam der große Wurf seines Schülers Alban Berg, in dem das dramatische Geschehen untrennbar geworden ist von der Präzision musikalischer Formgebung und Artikulation – und zwar unter Zuhilfenahme reichster Mittel. Theodor W. Adorno hatte wohl besonders letzteres im Auge, als er meinte, die berühmte Wirtshauszene im *Wozzeck* sei das Scherzo, „*um das Mahler sein Leben lang gekämpft hat . . . , darin das alte ausgezehrt und doch nicht ganz zu verdrängende Apriori der Tanzform aufgegriffen, ganz transparent gemacht, ganz erfüllt wird*“<sup>26</sup>.

Vom Standpunkt geschichtlicher Kontinuität also trat Kurt Weill, der sich in seiner Ersten Sinfonie, die noch aus der Zeit des *Wozzeck* stammt, begeistert zu Mahler bekannt hatte, mit *Mahagonny* – „*tonal oder atonal*“ – in die direkte *Wozzeck*-Nachfolge. Zugleich aber – und das

<sup>23</sup> E. Viebig, *Alban Bergs ‚Wozzeck‘*. Ein Beitrag zum Opernproblem, in: Die Musik XV (1923), S. 507. Viebig glaubte, seine Bemerkungen wie folgt beschließen zu dürfen: „*Vielleicht führt hier der freie Weg zur wahrhaft ‚musikalischen Oper‘ – fort vom Musikdrama*“ (S. 510).

<sup>24</sup> E. Petschnig, *Atonales Opernschaffen*, in: Die Musik XVI (1924), S. 343.

<sup>25</sup> K. Weill, *Schriften*, S. 30.

<sup>26</sup> Th. Wiesengrund-Adorno, *Berliner Opernmemorial*, in: Anbruch XI (1929), S. 66.

mag überraschen – wurde die Oper von der Stadt, in der, außer der Unfähigkeit zu zahlen, alles erlaubt ist, zu einem wichtigen Zwischenglied in der Kette, die von Arnold Schönbergs Kurzoper *Die glückliche Hand* bis zum unvollendeten *Moses und Aron* reicht. In der städtischen Wüste Mahagonny gibt es ja auch einen Ankläger namens Moses. Und die Männer von Mahagonny sagen ebenfalls „nein“ zu Gott, der „an einem grauen Vormittag mitten im Whisky“ zu ihnen kommt, und ziehen ihm die materialistische Hölle vor, an die sie gewöhnt sind. Übrigens lieferte Weill selbst die Grundlage für solche eigentlich auf der Hand liegende Vergleiche, indem er erklärte: „Ein Opernstoff kann in der gleichen Art aktuell sein, wie es die biblischen Geschichten vom verlorenen Sohn, vom Gastmahl, von der Ehebrechung sind. Es war daher von Anfang an unser Bemühen, die Geschichte einer Stadt, die ja in diesem Sinn schon ein ‚biblischer‘ Vorgang ist, nur in jenen Etappen vorzuzeigen, die eine strenge, gehobene Darstellung zulassen.“<sup>27</sup> Daß sich die Zeitoper auf diese Weise ganz merklich dem Oratorium näherte, entging Weill natürlich ebensowenig wie die Tatsache, daß die gelungensten musikdramatischen Schöpfungen jener Zeit, von *Oedipus Rex* bis *Mathis der Maler*, epischer Art waren und sich nur mit Mühe in die traditionellen Genres einreihen ließen. Gerade das war es aber, was sie auf verschiedene Weise in beinahe jedem Fall sowohl von der kulinarischen Oper als dem Wagnerismus abhob. Weills Opposition zum landläufigen aktuellen Theater verstärkte sich Ende 1929 zu der Überzeugung, daß weder Kunst noch Gesellschaft damit gedient sei, daß man „aktuelle Inhalte in einer veralteten Theaterform“ servierte.<sup>28</sup> Inwieweit das enttäuschende Resultat seiner Zusammenarbeit mit Paul Hindemith am Rundfunk-Hörspiel *Der Lindberghflug* zu dieser verschärfen Haltung beigetragen hat, sei dahingestellt. Die *Mahagonny*-Partitur war zur Zeit des entscheidenden *Melos*-Aufsatzes jedenfalls so gut wie abgeschlossen und Weill war im Begriff, sich der Schöper *Der Jasager* zuzuwenden. Auch war es wohl alles andere als Zufall, daß *Der Lindberghflug* später ebenfalls zum Schulstück umgewandelt wurde.

Das Problem der überlieferten Form im Dienste unkonventioneller Inhalte hatte Arnold Schönberg bereits 1909 Anlaß gegeben, Weills Meister, Busoni, mitzuteilen, daß er nicht „an den neuen Wein, den man in alte Schläuche füllt“, glaube.<sup>29</sup> Als er dann 1928 den für viele seiner Anhänger völlig unerwarteten Entschluß faßte, der Zeit sein eigenes Opernopfer zu bringen, erschien es selbstverständlich, den ungewohnten Wein in Zwölftonschläuche zu gießen. Doch hat gerade dieses Verfahren hier auch bei treuen Verehrern öfters einen unangenehmen Beigeschmack hinterlassen. Und es ist kaum zu leugnen, daß die Dodekaphonie als „Milieu“, von der *Dreigroschenoper* oder von Hindemiths *Neues vom Tage* her gesehen, in *Von Heute auf Morgen* einen schweren Stand hat. Zum zwingenden Kunstgriff wird sie dagegen, wenn man sich Rechenschaft darüber ablegt, daß Schönberg mit seiner einzigen komischen Oper höchst ernste Ziele verfolgte. Denn es ging ihm darum, wie er dem Dirigenten William Steinberg erklärte, daß das Modische nur von heute auf morgen besteht, von der Hand in den Mund, während wahre Kunst immer zeitgemäß ist, da sie sich ja per definitionem mit Bleibendem befaßt.<sup>30</sup> Mit anderen Worten: *Von Heute auf Morgen* war Schönbergs ‚Meistersinger‘, hochaktuell insofern, als darin am Begriff der Aktualität vernichtende Kritik geübt wurde. Und wie sich Wagner mit seiner komischen Oper in mancher Hinsicht den Weg zur Vollendung des *Ring des Nibelungen* bahnte, so erwies sich *Von Heute auf Morgen* als unerläßlicher Wegbereiter für *Moses und Aron*, jene zeitlose Tragödie der Menschheit, in der Wagners Götter, die Weill so unzeitgemäß fand, dem einen Gott Israels wichen, und die Helden einem hartnäckigen Volk, auserkoren, komme was da mag, das Gesetz zu hüten als heiligen Hort, bis der Mensch sich selbst erlöst.

<sup>27</sup> Weill, *Schriften*, S. 60. Es handelt sich um den letzten Abschnitt des revidierten „Vorworts zum Regiebuch“, das im März 1930 in den *Leipziger Neuesten Nachrichten* erschien.

<sup>28</sup> K. Weill, *Aktuelles Theater* (vgl. Fußnote 10), S. 277.

<sup>29</sup> *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919*, hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft XIX* (1977), S. 174.

<sup>30</sup> Vgl. J. Rufer, *Schönberg*, S. 38.

## Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks von Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister, Berlin

### *Vorbemerkung*

Der vorliegende Text ist die geringfügig überarbeitete Fassung eines Vortrags auf einem Forum beim Musikwissenschaftlichen Kongreß 1974 in Westberlin, das von einer studentischen Initiative beider Westberliner Institute getragen war. Eine gekürzte Fassung dieses Vortrags wurde in die Diskussion des offiziellen Symposiums „*Probleme der marxistischen Musikgeschichtsschreibung*“ eingebracht. Denn schon zu Beginn dieses Symposiums hatte sich herausgestellt, daß die Musikgeschichtsschreibung notwendig von bestimmten musikästhetischen, systematischen bzw. „logischen“ Voraussetzungen ausgeht. Über sie muß, so scheint es, vorab Klarheit herrschen – auch für eine Abgrenzung und Präzisierung kontroverser Ansätze –, bevor man über die eigentlichen historiographischen Verfahren spricht. (Der Text wurde, da nicht schon vor dem Symposium vorgelegt, nicht in den Kongreßbericht aufgenommen.) Wenn wir nun den Text veröffentlichen, so deshalb, weil uns trotz der thesenhaften Knappheit die darin formulierten Gedankengänge ausreichend erscheinen, um eine breitere, mehr Dimensionen einbeziehende Diskussion über musikalische Analyse- und Interpretationsverfahren voranzubringen, er mag auch die musikästhetische Debatte, die derzeit auffällig stagniert, wieder etwas beleben.

Wir haben der Versuchung widerstanden, den nun bereits älteren Text grundlegend zu überarbeiten, etwa ihn historisch zu präzisieren und mit Beispielen zu konkretisieren. Daß er ergänzungsbedürftig ist, ist augenfällig; ob, wo und inwieweit revisionsbedürftig, wird sich herausstellen – vorerst erscheint er uns vor allem ausbaufähig.

### *0. Einleitung*

Wer nur von Musik etwas versteht, der, so ließe sich ein Aphorismus Lichtenbergs abwandeln, versteht auch die nicht recht. Begreift man Musik (und damit auch die einzelne konkrete Ausprägung von Musik, die im ‚Werk‘ besonders prägnante Gestalt annimmt) als – wie immer relativ – geschlossene, kohärente, mehrschichtige und mehrdimensionale Einheit von Verschiedenem, so wird evident, daß alle musikalischen Dimensionen, und auch die das „rein Musikalische“ überschreitenden, immer zugleich da sind. Verstehbar werden dabei Werke, wenn die Welt, aus der heraus sie entstehen und auf die sie sich beziehen, verstanden wird. Leitfrage ist die nach Bedingungen, Vermittlungen, Brechungen des Verhältnisses von Musik und gesellschaftlich bestimmter Wirklichkeit (welche auch das Verhältnis zur außermenschlichen Natur prägt); statt diese als „Vermitteltheit“ nur zu behaupten, sei versucht, sie ansatzweise auszuführen.

Hier gilt es vor allem, jegliche Ausprägungen von ‚Inhaltlichkeit‘, also auch musikimmanente, und von Inhalten, die das Musikalische transzendieren, auf ihren Begriff zu bringen. Das Verstehen ist zwar selbst historisch, geprägt u. a. vom jeweils aktuellen Stand der wissenschaftlichen Möglichkeiten und der gesellschaftlichen Interessen. Auch ist der objektive – durch die Genesis ‚erzeugte‘ – Gehalt nicht starr objektiv, unwandelbar; doch er bleibt der feste historische Kern, jenes Absolute, dem sich die progressiv folgenden Analysen als Interpretationen zu nähern versuchen. Im subjektvermittelten Gehalt der Werke erscheint die objektive Wahrheit als spezifische, auch – historisch – relative Widerspiegelung, als epochales oder auch nur gruppen- oder gar personenspezifisches Selbstbewußtsein. Diese Bestimmtheit teilt Kunst mit Ideologie. Wie sie deren Schranken überschreiten kann, so kann sie auch hinter deren Entwicklungsstand zurückfallen. Der Kunst, im Gegensatz zur jeweils gleichzeitigen Ideologie oder Wissenschaft, prinzipiell eine tiefere und objektivere Wahrheit zuzuschreiben – so vor allem Adorno –, ist latente Theologie, nicht wissenschaftliche Ästhetik.

Musikalische ‚Widerspiegelung‘ ist hier, vereinfacht gesprochen, dreidimensional gefaßt: als Abbild und Ausdruck von Wirklichkeit, als Gestaltung in spezifischen Materialien und Zeichensystemen, und als in die zeitgenössische oder künftige Wirklichkeit Zurückwirkendes. Musik ist insofern Abbild von etwas (im übrigen auch von jemandem) und für jemanden. Diese unauflösbare, sich in umfassender Wechselbeziehung konstituierende Einheit umschreiben mit etwas anderer Akzentuierung auch die Kategorien Genese, Gehalt und Funktion.

Analysen von nur einzelnen Dimensionen der vielfältig bestimmten Einheit musikalischer Werke sind entweder partikular (was für Lern- und Lehrzwecke oder auch als Teil einer wirklichen Analyse legitim ist) und damit relativ, oder aber, wenn absolut gesetzt, falsch. Das gilt nicht nur, wenn man das Werk als „Rezeptionsvorgabe“ (M. Naumann) mit verschiedenen Ebenen von „Informationsquellen“ (Chr. Kaden) begreift, sondern genereller für Musik als spezifische künstlerische Sprache: sie umfaßt alle Zeichenfunktionen, zumal auch die gern unterschlagene Semantik und Pragmatik – es gibt keine Sprache, die nur aus Syntax besteht.

Die Analyse selbst verläuft, mechanisch formuliert, in umgekehrter Richtung wie die reale Konstituierung des Werks. Sie geht aus vom fertigen Resultat, dem Werk, und rekonstruiert dessen Genese – immer unter Berücksichtigung der dialektisch-deterministischen Widerspiegelungsbeziehung einzelner Momente wie des Ganzen zur Wirklichkeit – und gelangt so schließlich zum nun begriffenen Resultat. So kommt sie ihrem wesentlichen Ziel eines unverkürzten, „expliziten Musikverstehens“ (H. Goldschmidt) näher, das zwar als Erkenntnis von Wahrheit selber Zweck wissenschaftlicher Musikästhetik ist, aber nicht Selbstzweck, sondern zugleich der Praxis der Musikkultur nützt, indem es Musik verständlicher und verstehbarer macht. Analyse wird so – das ist ein „rationeller Kern“ auch in den Verfahren, die spezifischen Verkürzungen etwa durch Beschränkung auf Gefühlsgehalt, Form, Wirkung unterliegen – die oberste, kognitive Form der Musikanerkennung. (Sie ist weder die einzige noch die einzig legitime: auch „Gebrauch“, „Umgang“, „Genuß“ haben ihr eigenes, spezifisches Recht.)

Der folgende Abriß von Konstituierungsprinzipien des musikalischen Kunstwerks soll zugleich modellhaft andeuten, was und wie zu analysieren wäre. Wir versuchen, einige zentrale Zusammenhänge herauszuarbeiten, und behandeln dabei Bedingungsgefüge (als in sich hochkomplexe Teilsysteme) wie z. B. ‚Musikkultur‘ vorerst nur *en bloc*. Akzentuiert ist dabei das bedingte wie verfügbare Umgehen mit dem vorgegebenen Sprachsystem in den Momenten der kompositorischen Arbeit.

Die potentielle Reichweite und Gültigkeit dieses Ansatzes ist nicht gering. Obwohl sich die Totalität der hier skizzierten Bestimmungen erst mit der bürgerlichen Musikkultur voll entfaltet, lassen sich doch von hier aus auch historisch und musikkulturell entferntere Sachverhalte angehen. Für dieses methodologische Problem mag der Hinweis auf Gedankengänge von Marx zum Verhältnis von Logik und Historie genügen, den er in dem Bild faßt, die „Anatomie des Menschen“ sei ein „Schlüssel“ zur „Anatomie des Affen“: unentwickeltere Zustände lassen sich von entwickelteren her begreifen.

## 1. Vorgegebenes I: Musikalisches ‚Sprachgefüge‘

### 1.1 Selbstverständliches einer objektivierten musikalischen „zweiten Natur“

Wenn von der Wirklichkeit musikalisch gesprochen wird, geschieht das in und durch musikalische Sprache. Den jeweils konkret historischen kleinsten gemeinsamen Nenner von Komponieren wie Rezipieren soll dabei der Begriff ‚Sprachzustand‘ bezeichnen. Musiksprachen als Plural sind historisch-epochal, national (regional, lokal) und sozial zu differenzieren; das gilt also nicht nur für die allbekannte nationalsprachliche Differenzierung bei Vokalmusik. (Die Beziehung zwischen nationaler Wort- und Musiksprache, auf die u. a. der Begriff „Intonation“ zielt, muß als noch nicht hinreichend erforscht gelten.)

Musik als Sprache, als „kommunikativer Code“ (Hoke) ist ein Gefüge von materiellen, sinnlichen Zeichen mit emotiven wie kognitiven Komponenten. Bedeutungen werden auf allen

diesen Ebenen transportiert. Konnotatives scheint dabei zu prävalieren, ohne daß die Möglichkeit zu präziser Denotation auszuschließen wäre.

### 1.1.1

Musiksprache umfaßt die Totalität aller vier Zeichenfunktionen – Pragmatik, Sigmantik, Semantik, Syntaktik. Immanent-Musikalisches und Transzendierend-Gesellschaftliches (das immer zugleich auch als immanent erscheint) sind dabei verschränkt. Im unmittelbaren kompositorischen Zugriff werden diese Momente vor allem „operativ“ behandelt.

Der Begriff der ‚musikalischen Sprache‘ ist im semiotischen Sinn strikt zu nehmen, deckt sich aber nicht mit dem von den natürlichen (Wort)sprachen abgezogenen linguistischen Sprachbegriff. Sachlich läßt sich eine Art „Arbeitsteilung“ (G. Knepler) zwischen Wort- und Musiksprache dahingehend annehmen, daß jene dominant der begrifflichen Verständigung über die Welt und untereinander, diese dominant der emotiven Bewertung dient; der materiale Eigenwert ihrer Zeichen ist weit größer.

Musiksprache besteht aus folgenden, in sich wieder komplexen Teilsystemen, die aber auch in Sprachlichkeit nicht restlos aufzulösende technische und materiale Aspekte haben:

a) Material und Verfahrensweisen. Dazu gehören: Tonsystem; Melodik, Rhythmik–Metrik, Harmonik; „Tonsatz“ als Gefüge, ferner Satztechnik. Eine weitere Dimension ist die des klanglichen Erscheinenlassens (etwa Dynamik, Instrumentation, „Vortrag“). Daß diese Teilbereiche miteinander vielfach vermittelt sind, kann an dieser Stelle nur festgestellt, nicht ausgeführt werden; ebenso, daß einzelnen dieser Teilbereiche in unterschiedlichen historischen Phasen unterschiedliche Gewichtigkeit zukommt.

b) Formenvorrat und -kanon. Formen, als schematisierte Verhältnisse von Teilen und Ganzem, sind abstrakte Vorordnungen des Zeitverlaufs; sie haben eine mindestens latente Inhaltlichkeit, deren Bedeutungshorizont etwa durch historische oder funktionale Zuordnungen konkretisiert werden kann. Ob auf Reihung von Gleichem oder architektonisch-verräumlichte Anordnung von Verschiedenem hin angelegt, auf Dynamik oder Statik – als Organisationsprinzipien geben sie, selbst traditional-allgemein wie individuell-konkret geprägt, der Musik eine deutlicher konturierte, geprägte ‚Gestalt‘. – Zwischen Material/Technik und Formen herrscht ein wechselseitiges Implikationsverhältnis. (So ist Harmonik konstitutiv für bestimmte Formen wie z.B. die Sonatenhauptsatzform; umgekehrt erlaubt z.B. die funktionale Abfolge von Rondotypen relativ beliebige Ausfüllung der harmonischen Ebenen besonders von Couplets.)

c) Gattungen. Gattungen sind, in wechselnder historischer und systematischer Konstellation, bestimmt vor allem durch Funktion, Text, Besetzung, Satztechnik, Form, „Ton“ oder Gestus, Verhältnis zum Hörer (C. Dahlhaus). Sie haben spezifische, zumal auch instrumentale, Idiome, z.T. auch Stilimplikate. Obwohl sie selbst nicht primär musiksprachliche Gebilde sind, erhalten sie insgesamt Sprachcharakter in Gestalt der von ihnen abgezogenen und als Vorstellungen aufgehobenen Bedeutungen. (So sprechen bestimmte rhythmische und gestische Modelle vom Marsch, ohne daß konkret marschiert oder auch nur an solchen Umgang gedacht werden müßte.)

d) Notenschrift. Gegenüber den bisher genannten Elementen hat die Notenschrift einen relativ hohen Grad von Selbständigkeit. (Umstritten ist, inwieweit Komposition Notation voraussetzt, obwohl beides recht eng miteinander korrelieren dürfte. In jedem Fall zeigt die Existenz einer Notenschrift an, daß mindestens Ansätze zu Komposition gegeben sind.) Sie bildet, als Reflex und Fixierung von Praxis, rückwirkend eine Art objektive Gedankenform, die durch ihre Spezifik auch die Gedanken selbst mitprägt. (Eine historische Hauptlinie ist die wachsende schriftliche Fixierung ursprünglich der improvisatorischen Ausführung und Musizier-

praxis überlassener Momente – etwa bei den Verzierungen, was zugleich Ansatz zu wachsender kompositorischer, subjektiver Verfügung heißt.) Zu ihren Selbstverständlichkeiten gehören Raumvorstellungen wie hoch/tief, Bewegungen; Bildvorstellungen auch mit allegorischer Befrachtung (Kreise, Kreuze, schwarz/weiß); Tonbuchstaben als doppelte Kodierung von Sprachlaut und Tonhöhenbezeichnung (*A-F-F-E* usw.). Die Notenschrift ist mit der Begrifflichkeit der Fachterminologie verbunden. Ein weiteres Element dieses zusätzlichen Kodierungssystems sind schließlich verbale Anweisungen. Schon genetisch haben alle Elemente der Notation gewissermaßen „naturwüchsig“ semantische Implikationen.

e) **Musikdenken.** Musikdenken ist ein Denken in, mit und durch Musik. Quasi-logisch und -diskursiv entfaltet und verbindet es in vorgedachten wie neugedachten Bahnen die analytisch getrennten Elemente. Zu seiner Spezifik gehört wohl, daß es sich, weit mehr als die Logik der Wort- und Alltagssprache, innerhalb der Bahnen des musikalischen Zeichenrepertoires bewegen kann. Das Denken in Symmetrien und Entsprechungen, Reihungen und Antithesen gehört ebenso hierzu wie das in satztechnischen Strukturen oder harmonisch-metrischen Verläufen, das, vor allem innerhalb eines bestimmten Idioms, etwa im Zwang der Kadenz, eine geradezu automatische „Logizität“ erhalten mag.

Von dieser Ebene des Musikdenkens zu unterscheiden ist eine zweite. Praktisch alle vorgegebenen Elemente sind durch musikästhetische und -theoretische Traditionen hindurchgegangen und haben ein begriffliches Korrelat. Dadurch präsentieren sich dem Komponisten musikalisch selbstverständliche Sachverhalte immer als – bewußte oder unbewußte – Einheit von hier noch abstrakt-musikbezogenem Begrifflichem und Musikalischem. Das gilt auch dann, wenn das Bezeichnende das Bezeichnete historisch noch nicht vollständig erfaßt – so etwa, wenn Beethoven noch in Generalbaßbezeichnungen denkt, kompositorisch aber weit darüber hinausgeht. – Repräsentiert die zweite Ebene des Musikdenkens gewissermaßen die Tradition mit einem Hang, an gewohnten Denkformen festzuhalten (was allerdings nicht dahingehend zu verallgemeinern ist, daß die Musiktheorie stets der Praxis nachhinke), so die erste einerseits ein relativ abstrakteres, nicht nur in einem Sprachzustand oder gar Stil mögliches Denken, andererseits ein besonders stark, vorbegrifflich auf die jeweilige Idiomatik verpflichtetes Denken. – Weiterdenken wird sowohl durch Reflexion dieser Ebenen wie auch durch Konfrontation mit Musiktheorie und -ästhetik, dem Denken über Musik, möglich.

### 1.1.2 Selbstverständlich gewußte Bedeutungen

Die innere, noch abstrakte Gliederung dieser „zweiten Natur“ ist damit skizziert. Selbst wenn sie sich als syntaktisch und primär nur immanent bedeutendes Gefüge präsentiert, so stecken doch zugleich in jedem Element auch das abstrakt Musikalische transzendierende Bedeutungen. Selbstverständlich ist Musik als Sprache, die nicht nur aus Tonbedeutungen und -beziehungen und aus Noten besteht, sondern zugleich als tönende Kodierung von Abbildern der inneren wie äußeren Wirklichkeit gedacht und benützt wird. „*Automatisierte Assoziationen*“ (H. Eisler) rufen etwa bestimmte harmonische Wendungen hervor; so konnotiert der Gang I–III je nach Kontext mehr oder minder aufdringlich Religiöses und Kirchliches (in Chopins *Nocturnes* op. 15.3 und op. 37.1 heißt es denn auch an entsprechender Stelle „*quasi organo*“ oder „*religioso*“).

Zwei Ebenen lassen sich bei diesen selbstverständlichen Bedeutungen unterscheiden. Die erste ist die von sehr weitgefächerten Ausdruckskomplexen und Bedeutungsfeldern, die sich auf Grundschichten des Psychischen vom Biologisch-Physiologischen bis zum Affektiv-Emotiven beziehen. Laut und leise, Crescendieren und Decrescendieren, rasch und langsam, fließend und stockend, wuchtig und zart usw. sind jenes noch vage, nichtsdestoweniger wirksame Substrat. In einer zweiten Ebene werden darauf Intonationen, die vorwiegend konnotativ sind, aufgeprägt. Die Bedeutungen werden so stufenweise ‚differenter‘ und eindeutiger gemacht, bis das Selbstverständliche in bewußte, denotative Setzungen übergeht.

## 1.2 Durch Bewußtheit und aktive Aneignung Erkennbares

### 1.2.1 Konstituierung von Semantischem

Moment auch der abstrakteren musiksprachlichen Faktoren ist es, daß sie erst durch einen aktiven Aneignungsprozeß verfügbar werden – das Selbstverständliche muß lernend durchdrungen werden. Bewußtheit ist insbesondere notwendig für die Aneignung, Herstellung und Verwendung des Semantischen. Diese zielen auf Erkennbarkeit und Benutzbarkeit im gesellschaftlichen, auch politischen Rahmen; daher denn auch nicht zuletzt der bürgerliche Widerstand gegen Inhaltlichkeit von Musik und die Auffassung von Musik als Sprache. (Über die bürgerliche Wirklichkeit im Ernst musikalisch zu sprechen heißt immer auch schon, sie wenigstens ideell in Frage zu stellen.)

Die bewußte Anstrengung ist für Komponisten wie Hörer nötig. Analyse hat dabei das oft nur Implizite explizit zu machen – Wissen ist ein integraler Bestandteil von ästhetischer Erfahrung, die ohne dieses Wissen dürftig oder wenigstens unvollständig bleibt. (Ohne solches konkrete Wissen bleibt z. B. der Anfang von Beethovens *Egmont-Ouvertüre* im vagen Vorfeld des Ausdruckscharakters ‚starre Wucht‘; erst der Bezug auf die Kategorie ‚Sarabande‘ erschließt die semantische Funktion – Zeichen für spanische Besetzung – und die pragmatische, die Assoziation von Spanien/Habsburg und frühbürgerlichen Emanzipationsbestrebungen samt ihrem für Beethoven aktuellen österreichischen Korrelat.) Wie das Emotive denotativ gemacht wird, so das Denotierte durch die musikalische Sinnlichkeit eindringlich.

### 1.2.2 Verschüttung von Semantischem

„Ausdruck“ wird „Material“ (Th. W. Adorno), ursprünglich „eidetische“, ausdrucks- und sinnbeladene Zeichen werden zu „operativen“, zu syntaktischen Schaltelementen (G. Mayer) – bekanntestes Beispiel der verminderte Septakkord, bei Beethoven herausgehobenes Zeichen, nicht erst bei Reger abgegriffenes Modulationsmittel. Sich damit zu begnügen, das im Material „sedimentierte“ Gesellschaftliche zu konstatieren, bringt die inhaltserfüllte Semantik auf die weitgehend entleerte Dialektik von „mimetischem Impuls“ und Rationalisierung herunter.

So zwangsläufig dieser Prozeß zur Erweiterung der musikalischen Sprachmittel, so wenig ist er doch Bewegungsgesetz der Musikgeschichte. Denn dem naturwüchsigen Prozeß der Entsemantisierung arbeitet bewußte Anstrengung entgegen. Sinnentleerte Sprachmittel werden, in neue Zusammenhänge gestellt, zu Mitteln, um neu über eine veränderte Wirklichkeit zu sprechen; so z. B., wenn in Bergs *Wozzeck* der abgegriffene, altbekannte C-dur-Dreiklang zum Zeichen für Geld wird. – Ein Sonderfall ist die verselbständigte, technisch spielerisch, als Kunststück entwickelte Entfaltung etwa von klanglichen Finessen, instrumentalen Techniken, die dann in einem zweiten, tieferen Zugriff bedeutsam gemacht werden. (So wird z. B. das Spiel am Steg, etwa bei Paganini noch nur interessante Klangfarbe, in Schönbergs 1. Streichquartett zum Zeichen für Ausdruckscharaktere wie ‚Fahlheit‘ oder ‚Leere‘.)

## 2. Vorgegebenes II: Gesellschaftliche Situation

Die Gesamtheit der gesellschaftlichen Bedingungen, Gegenstand hauptsächlich der ‚Musiksoziologie‘ und ‚Sozialgeschichte der Musik‘, bildet einen der drei Ausgangspunkte für die Konstituierung des Werks – als genetische Vermittlung wie als Gegenstand und Ziel der musikspezifischen Widerspiegelung. – „Die künstlerische Praxis geht aus der gesellschaftlichen Praxis hervor und wieder in sie hinein“ (H. Goldschmidt, 1974).

Einmal ist die Musiksprache als kommunikativer Kode gesellschaftlich geprägt, bedeutsam und benützt. Zum andern ist das kompositorische Subjekt auch als Individuum „das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“, wie es in den Feuerbach-Thesen heißt. – Zu unterscheiden wäre hier – abgesehen von der Gliederung der Gesellschaft als „organischem System“ (K. Marx) selber – zwischen strukturellen, längerlebigen Sachverhalten (so z. B. C. Dahlhaus 1970) und punktuellen, ereignishaften, in denen jeweils aber das Strukturelle auch, aufgehoben, erscheint; ferner zwischen der Art und dem Grad, in dem Gesellschaftliches die Musik und ihre Elemente

bedingt. Methodologisches Grundprinzip ist, wie erwähnt, ein dialektischer Determinismus von prinzipieller Bedingtheit und relativer Autonomie, nicht, wie es „Marxologen“ ebenso penetrant wie unbelehrbar behaupten, nur ein einfaches Kausalverhältnis. Nicht überflüssig daher, eine vielzitierte Stelle aus Friedrich Engels' Altersbriefen hier nochmals zu zitieren: *„Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage Ursache, allein aktiv ist, und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf der Grundlage der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit.“*

### 2.1 „Materielle Verhältnisse“

Ausgangspunkt ist Marx' Satz, die *„Produktionsweise des materiellen Lebens“* bestimme den sozialen, politischen, geistigen Lebensprozeß überhaupt. Bestimmt durch den Zusammenhang von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, materiell-technischer und ökonomischer Basis, Art und Stand der Klassenausinandersetzungen, Distributions- und Konsumtionsverhältnisse als Lebensgrundlage sind auch Musikkultur, Komponist, Werk. Nicht nur müssen die Menschen arbeiten, essen und noch einiges andere tun, wie es in der *Deutschen Ideologie* heißt, bevor sie Musik machen oder hören können. Indem der Komponist in das System der gesellschaftlichen Arbeitsteilung einbezogen ist, muß er in seiner Produktion wie in seinen Produkten – ob er es will oder nicht – sich auf das gesellschaftliche Gefüge beziehen; er mag das bewußt oder gar aktiv eingreifend tun, kann sich aber auch mit der Rolle eines „Seismographen“, einer Art ‚automatischen Subjekts‘ begnügen.

Für die Analyse, die die Konstituierung des Werks nachvollzieht, ist *„es nicht so, daß musikalisch Faktisches bereits vorhanden ist, zu dem dann entsprechende, analoge Fakten in Basis und Überbau mühselig gesucht werden, um dieses bereits Feststehende als bedingtes, in seiner Genesis ableiten zu können (. . .). Erst der Blick auf bestimmende Momente aus Basis und Überbau enthüllt in den zu analysierenden Produkten Dimensionen, für die bei ausschließlich immanenter Betrachtungsweise keine Erkenntnismöglichkeit bestand“* (H. Fladt 1974).

### 2.2 „Ideologische Verhältnisse“

Musik, Teil des gesellschaftlichen Bewußtseins, hat Überbaufunktionen – ohne daß sie in diesen aufginge. „Gesellschaftliche Verhältnisse“ wie Nation oder Familie, Einrichtungen wie Staat oder Bildungswesen und Ideen stehen miteinander wie mit Musik in Wechselwirkung. Wie das Gesamt dieser Sachverhalte in Musik hineinwirkt, so greift sie selbst, als Teilmoment der ideologischen Auseinandersetzung zwischen Klassen und sozialen Gruppen, auch in diese ein; absichtlich oder unabsichtlich, fortschrittlich, indifferent oder reaktionär. So waren etwa lange Zeit und in weiten Bereichen Teile der Musik an religiöse Ideologie und Funktionen gefesselt. Indifferent akzeptiert wird solche Funktionalität durchweg in bürgerlicher Musikanalyse, die kaum je nach der – sehr verschiedenen – konkreten historischen und sozialen Position von Religion fragt. Demgegenüber wird weitgehend politisch progressive Musik vom Bauernkrieg über die Französische bis zur Oktober-Revolution subtil verdächtigt oder offen bekämpft.

Über die kompositorischen Subjekte wird die Musik durchdrungen nicht nur von kodifizierten Typen der verschiedenen Formen des gesellschaftlichen Bewußtseins, etwa der Ästhetik der eigenen wie anderen Künste und Produkten anderer Kunstgattungen – vor allem der Literatur –, sondern auch von „Alltagsbewußtsein“ oder „gesellschaftlicher Psychologie“. Sie wirken in Gestalt von Stoffen, Anregungen vom literarischen Text oder bildlichen Vorwurf bis hin zu jenen Bewußtseinsinhalten und -formen, die, epochal und/oder sozial selbstverständlich und kaum bewußt, filternd und prägend sind.

### 2.3 Musikkultur

Musikkultur gehört zu den „ideologischen Verhältnissen“, hat aber zugleich Basis-Aspekte. Die Gliederung der jeweiligen Gesellschaft wird von der der Musikkultur sowohl nach- als auch

umgebildet. Ihre „Produktivkräfte“ und Produktionsverhältnisse entsprechen dem allgemeinen Stand und modellieren ihn gemäß der Tatsache, daß die Musikkultur ein relativ eigenständiges Teilsystem ist, das selbst wieder sich weit in Subsysteme auffächert. Ihre technischen, ökonomischen, sozialen, psychologischen, ideologischen und ästhetischen Funktionskreise sind Teile der übergeordneten gesellschaftlichen, gleichzeitig aber auch von diesen abgehoben und / oder mit ihnen verflochten. (Die Gaststätte z. B. ist ein Ort, wo Musik, live oder technisch reproduziert, erklingen kann; weiter aber Realisierungsort für diverse Waren von Bier bis zum Beefsteak; sie dient als Konsumtionsort der Reproduktion wie Rekreation der Arbeitskraft usw.)

Zur Musikkultur gehören Institutionen wie Oper, Konzert einschließlich der jeweiligen Produktions- und Arbeitsverhältnisse wie Kantorat oder Agentur, Aufführungsapparate vom Streichquartett über die Schalmeeinkapelle bis zur Bigband, Instrumentenbau und Verlagswesen, Technik der Reproduktion und technische Reproduktion. Musikalisches Ausbildungswesen, Konservatorium wie Stadtpeferei, produzieren spezifische Arbeitskräfte – historisch, der allgemeinen Entwicklung der Arbeitsteilung folgend, der Tendenz nach immer mehr spezialisiert und spartiert. Deren technische Fertigkeiten wie Fähigkeiten wiederum sind vom musikalischen Alltagsbewußtsein, von Musiktheorie und -ästhetik zusätzlich ideologisch modelliert.

Die Struktur der musikkulturellen Teilsysteme wie die des Publikums widerspiegelt die Klassenverhältnisse der Gesellschaft, gebrochen durch ihre jeweils eigenen spezifischen Bedingungen und Traditionszusammenhänge. Herrschende wie beherrschte Klassen entwickeln jeweils unterschiedliche musikkulturelle Bedürfnisse, Formen und Funktionen – wiederum in einem komplizierten Verhältnis von Gleichzeitigem und Ungleichzeitigem, historischem Nacheinander und sozialem Nebeneinander. Dabei gibt der geschichtliche Stand in einem relativ abgegrenzten und kohärenten Kulturraum auch dem Gegensätzlichen eine gleiche Farbe. Obwohl sich mit Herausbildung von Weltmarkt, Kolonialsystem, Imperialismus bestimmte Errungenschaften des Fortschritts im Weltmaßstab zu verallgemeinern beginnen – universeller seit etwa der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts –, überlebt doch neben dem wenigstens technisch Höchstentwickelten auch das Primitive, Archaische. Und für die subjektive, rezeptive wie produktive Erfahrung weitet sich dadurch sogar noch die Vielfalt an sozialen „Musiziersphären“ und Materialien, regionalen Formen, Stilen usw. Wie am Anfang von ‚Komposition‘ das Durchlässigmachen bisher festgefügtter Schranken zwischen Musiziersphären stand (G. Knepler 1977), so dürften heute die Ansätze am entwicklungsreichsten sein, die Heterogenen (zual aus unterdrückten oder peripheren Musikkulturen und -traditionen) aufgreifen, ‚zusammensetzen‘ und durch solche Verarbeitung zu neuer Einheit fügen.

Dies alles ist unmittelbar auch Ausgangspunkt der Produktion von Musik wie vermittelndes Moment zwischen gesellschaftlicher Situation überhaupt und Musikkultur. Die Organisationsformen des Musiklebens werden von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen getragen – auch der Staat schwebt nicht über ihnen, sondern wird von einer oder wenigen dominiert. Rückwirkend schaffen sich dann auch die institutionalisierten Formen spezifische Rezipientenkreise bis hin zur Ausbildung spezialisierter Verhaltensweisen und Bedürfnisse. Für den Komponisten sind solche vorgegebenen Größen Bezugspunkte für die konkrete Gestalt von Werken (Gattung, Besetzung, Sujet, Inhalt, Komplexionsgrad), die so auf die Ansprüche wie Erwartungen von Institutionen und Rezipienten eingehen. Gleichzeitig aber werden, je nach politischer, ideologischer, ästhetischer Ausrichtung des Komponisten, eingeschlossene Erwartungshorizonte auch überschritten. Ebenso konnten Rezipientenkreise, die in bestimmten Bereichen der Musikkultur ausgeschlossen wurden, gezielt angesprochen werden. – Mittel und Inhalte der Musik knüpfen an Rezeptionsvermögen (musikalische Sprachbeherrschung, Bildung) an, formen es zielgerichtet um und entwickeln es damit. Für wen und gegen wen komponiert wird, bestimmt entscheidend die Frage des Wie. Opposition gegen das Publikum – als konkrete Negation, wie eben skizziert, oder als abstrakte, die irgend etwas schlechthin anders machen will – ist Ausdruck antagonistischer Verhältnisse. Der Widerspruch zwischen Kunst,

Künstler und Gesellschaft, von dem die bürgerliche Ideologie soviel Wesens macht oder ihn gar zum Wesen von Kunst erhebt (so exemplarisch Adorno) ist weder normal noch normativ; unmittelbar sind daraus weder kunstontologische noch wertästhetische Kriterien abzuleiten.

### 3. Die Konstituierung des kompositorischen Subjekts

#### 3.1 Herausbildung eines relativ stabilen Subjekts

Was der Komponist ist, wird er durch Lernen: das Subjekt ist aktive, praktisch und theoretisch, geistig und sinnlich tätige Resultante aus sozialer und musikalisch-ästhetischer Erfahrung. Gesellschaftliche und musiksprachliche Situation konvergieren hier. Musiksprachliche Erfahrung ist zugleich Bestandteil von Welterfahrung; beide beeinflussen sich wechselseitig. Über Weite und Vielfalt der Weltaneignung als notwendiger Voraussetzung musikalischer Aneignung der Wirklichkeit sagt Beethoven: *„Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn des Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für den Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens soweit zu bringen.“* So weit bringen sollte es auch die Analyse.

Wann der – prinzipiell un abgeschlossene, zu einem bestimmten Zeitpunkt aber kristallisierte – Prozeß (resp. das Subjekt) ‚fertig‘ ist, hängt auch von spezifischen historischen Umständen ab. Allgemein läßt sich, im Rahmen gesetzmäßig anwachsender Arbeitsteilung – das wiederum ein Ausdruck der Entfaltung der Produktivkräfte –, eine Tendenz zu längerer Ausbildung beobachten, so, wie auch der Grad der Verwissenschaftlichung (bis hin zur Technisierung) anwächst. Technische und ideologische, handwerkliche und ästhetische Qualifikation können dabei ungleichmäßig, widersprüchlich entwickelt sein.

Für die Beziehung von allgemeinem – etwa epochalem – und individuellem Bewußtsein scheint uns der Begriff „Weltbild“ wichtig. Er umfaßt die habituell gewordene Art und Weise, die Wirklichkeit theoretisch-philosophisch wie künstlerisch zu ordnen. Im Weltbild durchdringen sich Rationales und Nicht-Rationales, Reflektiertes und Selbstverständliches, Kognitives und Emotives; Lektüre und Diskussionen, Kindheitserfahrungen und Liebesbeziehungen gehen darin ein. Diese Vorgänge vollziehen sich in den Sozialisationsinstanzen wie Familie und Schule und in sozialen Gruppen von Künstlerzirkeln bis zu politischen Organisationen.

Den Rahmen für die Subjektwerdung bildet die Dialektik von individuellem, auch spontanem Verhalten und objektiven Verhältnissen (L. Sève), von Weltlauf und Lebenslauf. Die gesellschaftliche Situation, auch somit im kompositorischen Subjekt individualisiert und konkretisiert, bestimmt den Komponisten als Subjekt ebenso, wie sie zugleich Objekt seiner Produktion ist. Künstlerische Erfahrung kann dabei an die Stelle von Welterfahrung treten oder sich doch vor sie schieben: man nimmt von der Wirklichkeit nur Lebensumstände oder Musikkultur wahr, oder sieht die Welt durch die Optik von Kunstideologien. Resultat des Bildungsprozesses sind bestimmte Haltungen, Einstellungen, eine Persönlichkeit wie ein persönliches musikalisches Idiom, an denen sich die jeweils neuen Erfahrungen brechen.

#### 3.2 Veränderung der vorgegebenen Musiksprache im Prozeß der subjektiven Aneignung

Die Aneignung vollzieht sich in ständigem Bezug auf Musik wie Gesellschaft, auf Kode, Kodiertes und zu Kodierendes gemäß der ‚allseitigen Gegenwartsorientierung‘ des Subjekts. Diese bestimmt sowohl das Verhältnis zu Geschichte und Musikgeschichte als auch das Verhältnis zur Zukunft sowie die Art und Weise, wie diese in Werke umgesetzt werden. Aus dem jeweils gegenwärtigen Horizont resultieren konkrete Formen des Reagierens: sei es planende Verfügung über material-musiksprachliche, ästhetisch-ideologische und politische Momente im umfassenden Sinn wie etwa bei Bartók um 1907/08, sei es eine partikulärere und, besonders in der politischen Dimension, borniertere Reaktion wie bei Schönberg um dieselbe Zeit.

Das Weltbild bestimmt, was aus dem Vorgegebenen in Musiksprache und Wirklichkeit zur musikalischen Widerspiegelung ausgewählt wird. (Umgekehrt erschließt es sich, wenn biographische Quellen fehlen oder zu dürftig sind, oft nur aus den Werken selbst.) Neues, Erfinden vollzieht sich dabei immer nur auf der Ebene anknüpfenden Veränderns. Auch hier gibt es keine *creatio ex nihilo*. Wie die musikalischen Sprachmittel, so werden auch Inhalte und Zwecke aufgenommen, erfüllt, erweitert.

### 3.3 Veränderungen des Subjekts

Der Erfahrungshorizont des jeweils Gleichzeitigen, die Musiksprache der Gegenwart mit neuen Elementen wird ständig adaptiert und gemäß subjektspezifischer Ideologie und Personalstil umgeformt. Im neuerfahrenen Musikalischen aufgehoben sind wiederum gefilterte Elemente der Widerspiegelung von Gegenwart. Musiksprachliche Idiome und Werke bringen das Wirkliche, was sie bedeuten und sind, mit ein. (Jazz im Europa der 20er Jahre war nicht nur Idiom, sondern auch Ausdruck und Instrument etwa von „Amerikanisierung“.)

Der Komponist ist immer auch etwas sich selbst ‚Vorgegebenes‘, etwa, indem er an das zuvor in eigenen Werken Entwickelte anknüpft. Das bewirkt einmal Objektivierung und Distanz zu sich selber, aber auch die Herausbildung einer individuellen ‚Tradition‘. Vonselbständigungstendenzen, wie sie auch in anderen Dimensionen des hier skizzierten Systems möglich sind, liegen an dieser Stelle besonders nahe – man denke an das recht monadische Komponieren Webers in den 30er Jahren.

Verändert wird nicht nur die Sprache des Komponisten, sondern auch er selbst. ‚Schaltstellen‘, Umschläge, Zäsuren der Biographie indizieren neue Einwirkungen gesellschaftlich-ideologischer Art. Auseinandersetzungen mit solchen Wendepunkten schlagen sich in den Werken nieder. Umgekehrt können exponierte Werke, als konzentrierte Bündelung und Lösung von – allerdings nicht nur kompositorischen – Problemen, Wendepunkte mit stimulieren. (Schönbergs op. 10, in dem sich autobiographische, zeit- und kompositionsgeschichtliche Momente zum „Durchbruch“ zur Atonalität verzahnen, wäre ein Beispiel dafür.) – Für die Analyse ist möglichst genaue Kenntnis und Einbeziehung des geschichtlichen Zustands im umfassenden Sinn – der auch die „biographische Situation“ einschließt – nötig. Ohne Bezug auf Restauration und Wendung gegen den „falschen Zeitgeist“, gegen Rossini und Romantik, auf Liebes- und Neffentragödie, aber auch auf die Rückbesinnung auf Idealisierungen der bürgerlichen Gesellschaft im Verständnis von Französischer Revolution wie Englischem Parlamentarismus, ist Beethovens Übergang zum „Spätstil“ nur fragmentarisch verstehbar.

## 4. Konstituierung des Einzelwerks

### 4.1 ‚Kompositorische Situation‘

Alles Vorgegebene kristallisiert sich in einem konkreten Punkt, in dem angesetzt wird; das Wie und Warum dieses Ansetzens steht mit dem selektiven Verhältnis des Komponisten zum Vorgegebenen in Wechselwirkung. Die Unterscheidung zwischen ‚strukturellen‘ und ‚punktuellen‘ Sachverhalten dient auch der Analytik der kompositorischen Situation. Neben dem – musiksprachlich wie gesellschaftlich – Vorgegebenen ist hier das kompositorische Subjekt als etwas relativ Stabiles selbst ein struktureller Faktor. Welche punktuellen Sachverhalte, etwa ‚Ereignisse‘, als umsetzenswert erscheinen, hängt u. a. von Weltbild, Ideologie, Klassenlage, politischer Orientierung ab; von der Vielfalt der musikalischen Sprachmöglichkeiten hängt es ab, wie sie gestaltet werden. Jede Realitätsbewältigung wird verkürzt oder sogar verfälscht, wenn guter Wille zwar da ist, sich aber nur in Stammeln oder in Phrasen artikuliert: Kunst kommt nicht nur von subjektivem „Müssen“ oder Wollen, sondern doch auch von Können.

Wenn Punktuelles – in Form von Gegenständen und zu Sujets konkretisiert – Ausgangspunkt für Inhalt und Gestaltung bildet, wird es immer auch verallgemeinert. Die Möglichkeiten dazu sind bedingt durch epochale und subjekt-spezifische Unterschiede, aber auch durch Gattungen und ihren Anspruch, durch die Zwecke, schließlich auch durch die darzustellenden Sachverhalte

überhaupt: „So wenig eine bestimmte Stoffwahl den Wert eines Werks verbürgt, so wenig lassen sich die geschichtlich wesentlichen Erfahrungen an beliebigen Gegenständen machen“ (B.J. Warneken 1972). Der Dirnenstoff in Bergs *Lulu* etwa, die Jack-the-Ripper-Story, Milieu und Fabel von Hintertreppenromanen werden erst durch Wedekinds Bündelung, Filterung und Gestaltung zum bedeutenden Stoff, in dem Aporien der Liebe in der letzten Phase des Kapitalismus, Unterdrückung der menschlichen Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, paradoxe Rettung von Humanität und Schönheit zu thematisieren sind.

Der bedeutende Gegenstand und Stoff aber wird erst durch höchstentfaltete musikalische Sprachmittel zum bedeutsamen Inhalt. Drastisch meint Eisler in den Notowicz-Gesprächen: Es „rührt mich oft die Naivität von Kollegen, wenn sie unsere Ideen, den Sozialismus, in einer Weise ausdrücken, wo man früher den Einzug des Königs nach einer gewonnenen Schlacht ausgedrückt hat.“ – Der Ausweg, auf bedeutsame Gegenstände oder Bedeutungen überhaupt zu verzichten – unter spätbürgerlichen Musikverhältnissen oft genug Norm wie Normalität – ist auch keiner, sondern nur eine Sackgasse. Auch er feht nicht gegen Stammeln oder gar Verstummen. (Ob man „Zungenreden“ für möglich hält, ist eine Sache des Glaubens, keine der Ästhetik.)

Kategorial zu unterscheiden sind weiter, wie schon eingeführt, die Gesellschaft als Gegenstand der Widerspiegelung und als Vermittlungsinstanz für die Erzeugung spezifischer Widerspiegelungen. Die Formen, in denen die Wirklichkeit zum Inhalt der kompositorisch-musikalischen Aneignung werden kann, sind so vielgestaltig, daß, vorerst jedenfalls, eine ausgeführte Typik verfrüht wäre. Ökonomische, soziale, politische, ideologische, musikkulturelle Bedingungen wirken auch hier – relativ isoliert wie im Ensemble – ein. Wichtige Formen sind etwa Auftrag, Wettbewerb, Anregungen und ‚Erlebnisse‘, musikalische – darin stets mit Transzendierendem vermittelte – Problemstellungen u. a. m. Eine zentrale Vermittlungsinstanz – etwa als „*Medialschicht*“ (H. Goldschmidt) – sind Texte, und zwar nicht nur für Vokalmusik. In J. Bahles ‚musikalischer Schaffenspsychologie‘ mit ihrer Unterscheidung „*werkfördernder*“ und „*werkbestimmender*“ Faktoren erscheinen Differenz und Einheit von ‚Vermittlung‘ und ‚Gegenstand‘ wieder. – Wichtige Vorbedingung für die Konstituierung des Werkes sind – wiederum möglich als strukturelle wie punktuelle – Ausprägungen von Zensur und Selbstzensur: direkte Eingriffe sozialer wie politischer Art von Bestechung bis hin zu Terror, Eingriffe von Marktmechanismen, aber auch verinnerlichte Formen gesellschaftlicher Einschränkungen und Tabus – das, bei dem sich von selber versteht, daß man nicht darüber spricht: im Haus des Gehenkten vom Strick, im bürgerlichen Konzertsaal vom Mehrwert usw.

#### 4.2 Einfall

Einfall ist bestimmt vom sprachlich Vorgegebenen und transzendiert es zugleich: *in nuce*, via Bedeutung, ist schon der Einfall Stellungnahme zur gesellschaftlichen Situation. Er zeigt sich als einbezogen in ein vielfaches Bestimmungsgeflecht, entwickelt sich an Vorgegebenem und Selbstgesetztem, das aber nie willkürlich ist.

Einfall hat erst einmal einen verschiedenen Grad von Ausdehnung und Komplexion, ist nicht nur auf den melodischen Einfall (Motiv, Thema, Figur) zu verengen – nicht einmal Pfitzner hat so komponiert; kaum auch Schlagerkomponisten. Er kann sich vielmehr auch auf Harmonisches, Satztypen, rhythmische Konstellationen oder Klangliches und Instrumentatorisches erstrecken. Komplexer noch sind dann musikalische Zustände und Situationen, etwa Gesten, Spielfiguren; größer angelegte Effekte oder ‚Tableaux‘ wie Wagners ‚Feuerzauber‘, ‚Waldweben‘ etc. Auf vorgegebene allgemeine Intonationstypen stützen sich intonatorische Einfälle, deren Spezifik von ihrer möglichen Funktion im späteren Werkganzen her bestimmt wird; man denke an ‚Alphorn‘ oder ‚Choral‘ in Brahms’ 1. Symphonie. – In der Zeit entfaltet bedeutet Einfall zunächst Entwicklungsprinzipien, Bewegungs-, Steigerungs- bzw. Abbau-Typen. Eine noch weiter- und tiefergreifende Kategorie von Einfall betrifft konzeptive, dramaturgisch-formale Ideen; dazu zählen auch geplante Brüche und Überraschungen, die die gewohnte Kontinuität aufsprengen. In Vokalmusik zumal kommt eine weitere Dimension hinzu (die in

Instrumentalmusik nicht zu fehlen braucht): nicht nur sind Einzelfälle „wortzeugt“ oder -orientiert; vom Text können die eben skizzierten Formen von Einfall sowohl ausgehen wie durch ihn gebündelt und konkretisiert werden.

Die höchste Stufe von Einfall ist die „Werkidee“, der eine „gedanklich übergreifende Idee zugrundeliegt“ (H. Goldschmidt). Sie bestimmt musikalischen Charakter und inhaltliche Richtung der Einzelfälle; rückwirkend können aber diese, soweit sie substantiell sind, auch die leitende Werkidee zumindest modifizieren; schließlich mag die Werkidee auch erst Resultat vorher eher diffuser Arbeit sein.

Alle Formen von Einfall können eher werkspezifisch oder ohne Bezug auf ein schon ideell antizipiertes Werk entstehen. Sie können eher immanent-logizistisch oder bewußt-transzendierend geprägt sein, bedeutungsgeladen oder, so eine wichtige Tendenz innerhalb der bürgerlichen Avantgarde, reduziert auf ein technolisches „Problem“.

#### 4.3 Arbeit

Erst durch Arbeit wird der Einfall zum konstitutiven Moment des Werks. Wie schon der Einfall, ist die kompositorische Arbeit auch gesellschaftlich geprägt und bestimmt. Sie ist, so Marx in den *Grundrissen*, ihrem Inhalt nach ein Modell der nichtentfremdeten freien Arbeit: „*travail attractif, Selbstverwirklichung des Individuums*“, was keineswegs meint, daß sie bloßer Spaß sei, bloßes „*amusement*“, sondern „*grade zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung*“. So attraktiv sie freilich als ästhetische Gebrauchswerte schaffende sein kann – auch dies ein Aspekt relativer Autonomie –, so sehr ist sie doch zugleich ihrer ökonomischen Formbestimmtheit nach im Kapitalismus durchweg unfrei.

Arbeit entwickelt und verändert Einfälle; musikalisch Einzelnes, Spontanes und Vorgeplantes modifizieren sich wechselseitig. Diese Stufe der Arbeit objektiviert sich in Skizzen. Wie dabei musikalische Gedanken in Form von verbalen Beschreibungen, so können umgekehrt transzendierende Gedanken in Form von Noten kodiert werden. Skizzen werden damit zu einem wichtigen Instrument und zum Gegenstand der Analyse. Denn mit der Aufdeckung genetisch-kausaler Zusammenhänge wird auch die ‚Finalität‘ des Werks verstehbarer.

Im Arbeitsprozeß selbst ist Zwangs- und fast Triebhaftes (wie besonders z. B. bei Schönberg) mit disponierender Rationalität verschränkt. Der genetische Prozeß des Herstellens kann Formen der Prozessualität nach gesetzten Anfängen innerhalb des Werks selbst bestimmen: scheinbar treibt das Gesetzte Konsequenzen nur aus sich selbst heraus. In falscher Verallgemeinerung ist dieser Typus Modell für Adorno. Der Vorstellung von einer „Selbstbewegung des Materials“, deren Vollzugsorgan der Komponist sei, ist für die Präzisierung der Analyse die Eislersche Differenzierung von ‚Material‘ und ‚Materialbehandlung‘ entgegenzusetzen, die auch bei Adorno erscheint, dort aber nicht auf bewußtes, planendes Verfügen zielt, sondern auch als Resultat der „Tendenz des Materials“ begriffen wird. Musiksprachliche Selbstverständlichkeiten und ‚automatische Diskursivität‘ können bewußt benützt und gehandhabt, damit auch durchbrochen werden; eine Bewußtheit, die vor allem mit Bartók und Eisler eine musikhistorisch neue Qualität erreicht hat.

Die kompositorische Arbeit am und im einzelnen Werk läßt sich, weil und insofern sie Arbeit in „*geistfähigem Material*“ (E. Hanslick), also auch sprachgebunden ist – Wort wie musikalisches Material sind die materielle Erscheinungsform des Gedankens –, nicht bloß als formelle Entwicklung, Variation usw. begreifen. Ineins damit ist sie zugleich ein Prozeß der Aufstellung oder Verlagerung von Bedeutung und, besonders auch in komplexen Gattungen, der Führung auf ein bestimmtes Ziel hin. Von ‚musikalischer Dramaturgie‘ läßt sich fast unmetaphorisch sprechen: nicht nur als ‚Gedanken‘, sondern fast auch als dramatische Personen können Motti, Themen, Motive behandelt werden. In der Denkform von „energetisch“ bestimmten, abstrakten musikalischen ‚Gestalten‘ etwa bei Kurth oder Halm, die von sich aus, als mit eigenem Willen ausgestattet agieren, haben solche Vorstellungen dann für Komponieren wie Analysieren eine fetischistische Tendenz erhalten.

Die allgemeine Linie der Konzeption wird durch Arbeit konkretisiert und kann dabei gebrochen, differenziert, bereichert, verändert werden. Den Primat hat die inhaltsbestimmte und inhaltsbestimmende Gesamtkonzeption; sie ist die übergreifende Kategorie für die Zeichendimensionen des Werks als konkret gestaltetem Zeichensystem. Allein schon insofern, als die Arbeit Zeit braucht, gibt es – oft auch durchaus erwünschte – ‚Eingriffe‘ von außen. „Mitautoren“ (M. Naumann 1973) sind u. a. Librettisten, Kollegen, Lehrer, Schüler, aber auch Nicht-Fachleute. Am geläufigsten wohl die Zusammenarbeit mit Ausführenden; in der Form des „sozialistischen Auftragswesens“ – ein Komponist diskutiert sein Werk schon während der Entstehungszeit etwa mit interessierten Industriebrigaden – nimmt diese Mitautorschaft eine neue Qualität an.

Auch Arbeit ist bestimmt durch Vorgegebenes. So können Gattungs-Traditionen und -Normen übernommen oder überschritten werden. Der Beeinflussung des Komponisten durch die Gattung entspricht die Einflußnahme auf die Hörer mit Hilfe der Gattungswahl. Nicht nur Sprachmittel aller Art, sondern auch Gattungsbezüge können „umfunktioniert“ werden – so etwa Bachsche Passionstradition in der „Grabrede“ für einen erschossenen Arbeiter aus Eislers Bühnenmusik zu *Die Mutter*.

Als antizipierte Zweckbestimmung wirkt das Ensemble von Funktionen schon in die musikalische Gestaltung und die Mittel hinein. Je konkreter der Zweck, desto konkreter die Prägung – wie etwa Analysen von politischen Massenliedern oder Tanzmusik zeigen. Aber auch relativ abstrakte Zwecke wie ‚Bildung‘, ‚Unterhaltung‘ wirken als Determinanten etwa von Ton, Haltung, technischer oder ideeller Komplexion. Der Grad und die Art der angestrebten Kommunikation bestimmt mit, inwieweit sich der Komponist auf Vertrautes stützt oder Unvertrautes bevorzugt. Strikte Selbstzweckhaftigkeit, reiner Solipsismus sind dabei real- wie formallogisch absurd: Musik, die einen Produzenten hat, der zugleich der erste (und unter Umständen einzige) Rezipient ist, ist als Musik, als Zeichensystem notwendig auch ein kommunikativer Kode. Der Komponist, der produziert wie der Seidenwurm in Goethes *Tasso* oder „der Hirt . . . ganz allein in einem ausgedehnten Landstrich“ – so „das alte, einfältige Beispiel“ T. Kneifs (1971) –, macht nicht „Musik ohne die Gesellschaft“. Indem er Musik macht, bedient er sich immer einer gesellschaftlich geprägten und verwendeten Sprache wie entsprechender musikalischer Produktionsmittel. Daß der Hirt „ganz allein“ ist, ist Resultat der Arbeitsteilung. Und auch für die Dachkammer, in der der Komponist wie Spitzwegs „Armer Poet“ einsam sitzt und schreibt – ein allmählich recht obsoletes Bild –, muß er Miete zahlen. Und wenn er für niemanden schriebe, wäre ihm das in der Regel nicht recht.

#### 4.4 Zur Inhaltlichkeit von Formalem

Im Werk als Resultat der Dialektik von Einfall und Arbeitsprozeß sind Mittel der Bedeutung und die Bedeutung selbst ‚geronnen‘, konkret. Arbeit wie Arbeitsprodukt sind Aneignung und Umformulierung der vorgegebenen Sprache und der Wirklichkeit, mit der Intention, auf die Wirklichkeit auch einzuwirken – mag diese Wirkungsabsicht sich auch auf die ästhetische Werkwahrnehmung beschränken. Das Werk als Gesamtes stellt sich dar als durchgestaltete und durchkonzipierte Vielfalt, als Einheit der vier Zeichendimensionen. Es bedeutet etwas, d. h. es deutet auf die Wirklichkeit hin, und es „verweist“ auch auf sich selber zurück. Je tiefer es sich mit der Realität einläßt, desto bedeutender – im doppelten Sinn – wird es. Auch das herausfordernd Bedeutungslose, abstrakt Artificielle braucht darum noch nicht belanglos zu werden. Zu unterscheiden ist das Kunstwerk vom Kunststück und Machwerk, wenn auch im Kunstwerk Kunststückhaftes integriert sein kann. Zudem können im Rückzug auf Bedeutungslosigkeit subjektive Intention und Objektivierung auseinanderweisen; schwer tilgbar schon die Spuren von Tradition und Sprachlichkeit – und das heißt auch Realitätsbezüge.

Wie die einzelnen musikalischen Mittel, so präsentiert sich auch die Form gleichermaßen auf zwei Ebenen, die wechselseitig miteinander vermittelt sind und ständig ineinander übergehen: musikimmanenteres Denken, abstraktere Logizität, Denken in Symmetrien und Relationen

durchdringen und werden durchdrungen von Typen transzendierender Inhaltlichkeit. Diese prägen nicht nur das musikalisch Einzelne, sondern auch seine dramaturgische Gestaltung in musikalischen Abläufen, die auf bestimmte Ziele und auf bestimmte Bedeutungen hin gerichtet sind. Musikalisch Einzelnes wirkt kaum als unmittelbar Gesetztes semantisch, sondern wird erst in der Entfaltung zu strukturell-formalen Komplexen mit Entwicklungen und Entgegensetzungen inhaltlich „different“ gemacht. Die „Freudenmelodie“ im Schlußsatz der Neunten Beethovens kommt erst durch längere instrumentale Entfaltung und auch Brechung gewissermaßen zu sich selbst und wird erst im Chor-Einsatz als Resultat endgültig erfahrbar. – Zum Träger und Objekt von Inhalt kann auch Form werden; ein Beispiel dafür etwa die Formen „absoluter Musik“ in Bergs *Wozzeck* oder auch in der *Lulu*.

Knotenpunkte, inhaltsbestimmte Naht- und Wendestellen der Dramaturgie sind eine Spezifizierung der Semantik von Formalem. Brüche oder Attraktionszentren, die, als erhöhte Anspannung der Form, auf erhöhte Spannung der Rezipienten hin angelegt sind, setzen dabei, um verständlich zu sein, das Besondere in Relation zum Vertrauten. (So hat in der Überleitung vom Scherzo zum Finale in Beethovens 5. Symphonie schon das Prozessuale des Formverlaufs – als wachsende Anspannung verschiedener Kräfte – emotionale, inhaltliche Qualitäten, die im triumphalen Finale-Eintritt kulminieren und durch dessen Revolutionsintonationen als nicht nur musikalisches Ereignis kognitiv präzisiert werden.) Solche Stellen sind der erhobene Ton des Rhetors, ein musikalisch-gestisches „Aufgemerkt!“ – Auch das direkte Aufeinandertreffen von Komplexität und Einfachheit kann zum inhaltlichen Moment eines formal-dramaturgischen Knotens werden; so als bedeutsame Grimasse im Schlußsatz von Bartóks 5. Streichquartett, wenn, aus einem komplexen Gefüge herausspringend, mechanisch leierndes Dur mit Alberti-Bässen erscheint.

Bedeutungen selbst können spontan verständlich wie analytisch erst zu erschließen sein. Wirklich verstanden ist erst das explizit Verstandene. – Gerade wissenschaftstheoretische Moden, die Reflexion und Rationalität unermüdlich postulieren, reduzieren das Kognitive der Musik auf ein schlecht Abstraktes oder überantworten sie der Unverständlichkeit und Unerkennbarkeit. Eine Menge leeren analytischen Scharfsinns wird aufgeboten, um agnostizistische oder skeptizistische Resultate – also Resultatlosigkeit – wissenschaftstheoretisch zu fundieren. (Die empiristische Variante des Positivismus, die Musik für eine bloße Anordnung von Reizmustern hält, hat über Musik selber sowieso kaum etwas zu sagen.)

In der Vorstellung von Musik als verselbständigter „Welt für sich selbst“, als Anordnung von Tönen, als Spiel oder „Struktur“, spiegeln sich Ideen einer abstrakten statt konkreten Freiheit, die nur in scheinbarer Ungebundenheit sich realisiert. Als Idealfall gilt ihr die Reinhaltung der Musik vor der Beschmutzung durch Berührung mit Praxis; als Modell die unbefleckte Empfängnis, die Jungfernzeugung des Werks durch die „Inspiration“. Demgegenüber erscheint die Aufdeckung von Wirklichkeitsbezug und von Erkenntnisthaftern der Musik als „platt“, weil man da den Boden sieht, und nicht, auf dem Kopf stehend, den Himmel. In Wahrheit schadet eine ‚realistische‘, wirklichkeitsbezogene Analyse weder jener fiktiven „Würde“ der Musik noch ihrem ästhetischen Genuß. Sie ist im Gegenteil eine Voraussetzung für einen reicheren, weil verständigeren, weit mehr Dimensionen einbegreifenden Genuß, der die Werke wirklich ernst nimmt. Auch dieses Ernstnehmen ist, wie nach Brecht das Denken, eines der größten Vergnügen der Menschen. Das explizit Verstandene kann, im Vollzug der ästhetischen Rezeption, wieder spontan, kann zweite, d.h. entfaltete Unmittelbarkeit werden. Materialistische Musikanalyse unterstützt solche lustvolle Anstrengung. Sie ist damit Ausdruck wie Instrument einer musikalischen Bildung, die allerdings, um breit, demokratisch wirksam zu werden, wiederum Veränderungen in gesellschaftlichem Maßstab voraussetzt: erst einmal den Abbau des Bildungsprivilegs.

#### 4.5 Das Werk als Rezeptionsvorgabe

Das Ende des Werks ist noch nicht sein Ziel. Ziel ist vielmehr eine Wirkung überhaupt, sei diese nun als Katharsis oder bewußt nicht-aristotelisch bestimmt, als Lust am Gebrauch oder an der bloßen Hörwahrnehmung. Ein Rezipientenbezug ist, wie immer auch nur rudimentär, aufgrund der Bestimmtheit von Musik als kommunikativem Kode notwendig impliziert. Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt, das gesellschaftlich Bedingtes in seine eigene Spezifik umsetzt, in sich austrägt und zu erkennbaren Zielen führt, und dabei die historische Errungenschaft der – nicht widerspruchsfreien, relativen – Einheit von Integralität, Logizität und Zwecksetzung bewahrt. Autonomie und Funktionalität sind dabei keine Gegensätze. Autonomie als Freiheit von unmittelbaren Zwecksetzungen, vom Gebrauch zu Tanz oder Theologie, und als Distanz zu einer historisch bestimmten, beschränkten gesellschaftlichen Praxis – Distanz heißt nicht Beziehungslosigkeit, Freiheit nicht Zwecklosigkeit – vergrößert die Chance, die Wirklichkeit universeller, tiefer, umfassender widerzuspiegeln; ob und wie sie wahrgenommen wird, hängt von subjektiven, aber auch objektiven Bedingungen ab, von denen einige angedeutet wurden. Je genauer dabei ein Werk die Wirklichkeit begreift, desto eindringlicher kann es auch den Eingriff in sie befördern, indem es dem rezipierenden Subjekt neue Seiten der Wirklichkeit, neue Dimensionen seiner Welterfahrung erschließt. Möglich ist das, auf verschiedene Weise der Umsetzung, Darstellung und Wirkung, im Streichtrio wie im Kamplfied.

Analyse, als besondere, dominant kognitive Form von Rezeption, erschließt, durch die Beziehung ihres Gegenstandes auf die Gesamtheit des ihm Vorgegebenen, im Werk Dimensionen, die über das vom Komponisten Gewußte und Intendierte in der Regel hinausgehen. (Dabei mag allerdings auch die Aufdeckung und Rekonstruktion von verschütteten, einst selbstverständlichen Traditionen nötig sein.) Die wirkliche Bedeutung kann durchaus verfehlt werden; solches Mißverstehen ist aber, als Teil der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, selber mit Gegenstand der Werkanalyse. (Kompositorisch umgesetzt, kann das Mißverstehen produktiv werden – so etwa in der Rezeption des späten Beethoven von Wagner bis zur Neuen Musik.) Durchaus denkbar ist es, daß, je weiter historisch und/oder kulturell ein Werk entfernt ist, desto eher zumindest Dimensionen der Bedeutung verlorengehen und möglicherweise sogar unwiederbringlich verloren sind. Wie aber das noch Unerkannte nicht schon gleich das Nichterkennbare ist, so sollte das Nicht-mehr-Erkennbare nicht zu bequemen agnostizistischen Schlußfolgerungen verleiten. Der mögliche und manchmal sogar wahrscheinliche Verlust von Einzelmomenten der Bedeutung – nicht zuletzt wegen des vergleichsweise raschen Sprachwandels in der Musik – wird aufgewogen durch die Chance eines umfassenderen und substantielleren Verständnisses, das spätere oder andere, den Erfahrungshorizont des produzierenden Subjekts überschreitende Dimensionen einbringen kann. Insofern Nichtwissen zwar Moment, aber nicht Basis wissenschaftlicher Methodologie ist, sind nicht schon vor der Eröffnung die Akten über den analytischen Erkenntnisprozeß zu schließen. Er ist vielmehr erst, jeweils neu, zu eröffnen.

## Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks Klaviersonate (1926)

von Nors S. Josephson, Fullerton/Kalifornien

Der kompositorische Werdegang von Bartóks Klaviersonate kann an Hand der folgenden Quellen<sup>1</sup> nachvollzogen werden:

1. New York, Béla Bartók Archives, Ms. 56 PS1, S. 10 (mit Skizzen zum [ebenfalls 1926 geschriebenen] Klavierzyklus *Im Freien* und zum dritten Satz der Klaviersonate) (abgekürzt NY1);
2. New York, Béla Bartók Archives, Ms. 55 PS1 (Kompositionsentwurf [beginnend mit dem dritten Satz] für die gesamte Klaviersonate) (NY2);
3. Budapest, Bartók Archivum Ms. 998 (eine durchlaufende Reinschrift der Klaviersonate mit zahlreichen Textvarianten im Finale [ab T. 157]) (B);
4. die erste Veröffentlichung des Werkes durch die Universal-Edition, Wien, 1927 (U). Das Copyright wurde im Jahre 1939 Hawkes & Son, London, zuerteilt.

Insbesondere die zwei erstgenannten Entwürfe (NY1, NY2) zeichnen sich durch einen statischen, gleichsam übergangslosen Stil aus. So fällt bereits zu Beginn des (in Sonatenform konzipierten) ersten Satzes auf<sup>2</sup>, daß NY2 T. 14–15 ohne Beifügung des vermittelnden T. 16 wiederholt und daß außerdem T. 30–33 von NY2 die vorhergehenden T. 22–25 frei widerspiegeln. Auch bei der anschließenden NY2-Überleitung (T. 135f.) zur Reprise behandelt Bartók die kurzatmigen, aus dem Seitenthema (T. 76f. und T. 116f.) gewonnenen Motive auf ostinatoartige Weise, ohne die (erst in B eingeflochtenen) dramatischen Einsätze des Hauptthemas mit ihren gegensätzlichen  $\frac{3}{8}$ -Rhythmen in T. 137–153. Gleiches gilt von der Koda, T. 217f.: NY2 weist zuerst in T. 217–218 ein nur zweistimmiges Stretto (ohne den U-Baßeinsatz, T. 218) auf, und wiederholt zudem (anstatt der späteren U-Takte 235–246) ein aus T. 126 abgeleitetes Seitenmotiv mit konsequenter Betonung der E-Tonika, wobei die Baßstimme die ostinatoartigen Harmonien (Eis-Gis-Cis-D) von T. 22–25 mittels eines  $\gamma \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow$  Rhythmus wiederaufgreift. Im Gegensatz hierzu betonen B und U in T. 235–246 eine motivische Verschmelzung der Haupt- und Seitenthemen<sup>3</sup>.

Auch im zweiten Satz zielt NY2 auf eine statische, rhythmisch eindeutige Behandlung der gegensätzlichen Themen hin. Bereits das NY2-Hauptthema weist im Sopran, T. 4<sub>1</sub> und 4<sub>4</sub>, klare melodische Akzente auf, die Bartók schließlich (in NY2) um eine Viertelnote vorverlegte. Einen analogen Hang zur metrischen Symmetrie weist NY2 in der Wiederholung des Basses, T. 15<sub>2-6</sub> in T. 16<sub>1-3</sub> (gleiche Tonhöhe) und T. 19<sub>1-3</sub>, in der stärkeren Betonung des Basses, T. 17<sub>3</sub>, sowie in den ebenmäßigen  $\frac{6}{4}$ -Passagen in T. 18–19 (und 53–57) auf. Auch die Überleitung (T. 20–30) vom pentatonisch gestimmten Hauptthema zum dissonanteren, mit Kleinsekunden durchsetzten Seitenthema<sup>4</sup> vollzieht sich im ersten NY2-Entwurf wesentlich schroffer: T. 20–21 werden in

<sup>1</sup> Mein herzlichster Dank gebührt Herrn Dr. Benjamin Suhoff (Trustee of the Estate of Béla Bartók), Herrn Dr. László Somfai (Direktor des Bartók Archivum, Budapest) für ihre freundliche Genehmigung, die Quellen wissenschaftlich zu verwerten.

<sup>2</sup> Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich sämtliche Taktzahlen im vorliegenden Beitrag auf die gedruckte Fassung (U).

<sup>3</sup> Auch die Wiederkehr des Hauptthemas in T. 38–43 (unmittelbar vor dem Einsetzen der Modulationsbrücke, T. 44), sowie die kontrapunktische Verbindung dieser zwei Gedanken in T. 176–179 waren ursprünglich in NY2 nicht vorhanden.

<sup>4</sup> Vgl. die pentatonisch angehauchten Hauptthemen im ersten (E-Fis-Gis-H-Cis-Fundament) und dritten (E-Fis-A-H-D-Fundament) Satz, im Gegensatz zu den dissonanteren, sekundgestimmten Seitenthemen dieser Sätze (1. Satz, T. 135–154 und 3. Satz, T. 38–91, 137–156, 192–226).

sechs zusätzlichen Takten frei wiederholt, ehe Bartók die endgültigen *U*-Takte 22–23 am unteren Rand von *NY2*, S. 7 niederschreibt. Ähnlichen Tendenzen begegnen wir sodann im Seitenthema, T. 30f. An dieser Stelle wiederholt *NY2* die Kleinsekundzelle *gis'-a'* (Sopran, T. 30) in mehreren entwicklungsartigen Varianten (z. B. *gis'-fis'-gis'-a'*, T. 32–33), im Gegensatz zur organischeren Durchführungstechnik der *U*-Fassung (vgl. den aufsteigenden Sopran *gis'-a'-h'*, T. 33); gleiches gilt vom *NY2*-Sopran, T. 35<sub>1–4</sub>, der sogleich in T. 36<sub>1–4</sub> wiederkehrt.

Zum dritten Satz besitzen wir die zusätzlichen *NY1*-Skizzen (*U*, T. 1–8 und 100–101, 20–39 [in T. 175–193 transponiert]), sowie zwei verschiedene *B*-Entwürfe zu T. 157–216<sup>5</sup>. Diese bestimmen zunehmend die endgültige Gesamtstruktur des Finale, die als symmetrische Rondo-Sonatenform bezeichnet werden kann<sup>6</sup>:

Thema	H	M(H,T.3–4,8)	S(H <sup>var.</sup> )	H	M <sup>entw.</sup>	S <sup>var.</sup>	(Flöten- bzw. Vogelrufe)
Tonale	<i>Fis-E</i>	<i>D</i>	<i>H-A/G</i>	<i>Fis-E</i>	<i>D</i>	<i>Cis-H/D</i>	
Zentren							
Takte	1–19	20–52	53–91	92–110	111–142	143–156	
Abschnitt	Hauptsatz			Durchführung			
Thema	H <sup>entw.</sup>	M(H,T.3–4,8)	S(H <sup>var.</sup> )	H <sup>var.</sup>	H(T.92)	S <sup>entw.</sup>	
Tonale	<i>Fis-E</i>	<i>D-C</i>	<i>A-G/F</i>	<i>E-D/H</i>	<i>Fis-E</i>	<i>H/Fis-E</i>	
Zentren							
Takte	157–174	175–204	205–226	227–247	248–264	265–281	
Abschnitt	Reprise (besonders getreue			Koda-Stretta		(2. Durchführung)	
Wiederholung	von T. 1–91 in 1. <i>B</i> -Fassung)						

*NY1* und *NY2* zitieren T. 1–38 eine Großsekunde tiefer (*e''-d''-a'* usw.): eine Variante, die Bartók später für *NY2*, T. 157f. in Erwägung zog und schließlich in der *U*-Koda (T. 227f.) verwendete. Auch benutzte Bartók die *NY1/NY2-M*(T. 20f.)-Version (die auf *C* [anstatt *D*] begann) in (*U*) T. 175 der Reprise, so daß sich eine groß angelegte lineare Bewegung für den ganzen Satz bildete:

Akzentuierte Töne	Takte
<i>fis'' -e'' -d''/d</i>	1–24, 92–156
<i>fis -e -D -C</i>	157–176
<i>f -e -d -c -H</i>	198–226
<i>e' -d' -h</i>	227–247
<i>fis'' -e'' -C -E</i>	248–281

Diese anschwellende klangliche Einheit in den *B*- und *U*- Fassungen wird auch in den immer glatter gestalteten Übergängen zwischen den *H*-*M*- und *S*-Themenkreisen erkenntlich. So gebraucht *NY2* in T. 35–37 noch massive Terz- bzw. Oktavverdoppelungen und prägnante polytonale Klangbildungen (z. B. Sopran-*d'''* über dem *dis-gis*-Akkord des Basses, T. 37)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Die erste *B*-Fassung von T. 157–216 steht auf *B*, S. 12 (sowie T. 217–281 dieser Fassung auf S. 13), die zweite, offensichtlich später entstandene *B*-Version (die der endgültigen *U*-Fassung sehr nahe steht) auf S. 14.

<sup>6</sup> Abkürzungen: entw. = entwickelt, *H* = Hauptthema (Rondo-Refrain), *M* = Modulationsbrücke (hier die Sekundintervalle des Seitenthemas vorbereitend, so ab T. 38f., 137f. und 192f.), *S* = Seiten- bzw. Nebenthema, var. = variiert.

<sup>7</sup> An dieser hochdramatischen Stelle (T. 32f.) beginnt *NY2* eine um eine Großsekunde höher gelegene Transponierung des *M*-Abschnittes, die der endgültigen *B*- und *U*-Tonhöhe entspricht und in *NY2*, T. 32–39 unterhalb der ursprünglichen *NY2*-Fassung notiert wird. Man ersieht hieraus, daß die Sekundharmonien der *M*- und *S*-Passagen mit den linearen Urtenendenzen des Finale eng verwandt sind.

Außerdem wiederholt *NY1* T. 38<sub>1-3</sub> vor T. 39<sub>1</sub> mit einem Septimen-(nicht Quint-)sprung im Sopran (*a''-g'''*), und *NY2* weist zudem energische Baßsynkopierungen in T. 40<sub>2</sub>, 40<sub>4</sub>, 41<sub>1</sub>, 43<sub>2</sub>, 43<sub>4</sub> und 44<sub>1</sub> auf. Selbst (1.) *B* besaß in T. 198<sub>3</sub>–204<sub>4</sub> noch eine siebentaktige, chromatisch hinabgleitende Überleitung im Stil von *U*, T. 46–48 (Sopran). Dagegen verwendet die endgültige *U*-Fassung einen einfacheren, in *NY2* ursprünglich nicht vorkommenden Ostinatoübergang, T. 49–52. Auch die parallelen M–S-Brückenpassagen in T. 119–137 und 192–204 sind in *U* weitgehend gekürzt; so werden in *NY2* T. 121–122 nach T. 124 wiederholt, wie auch T. 131<sub>3</sub>–132<sub>2</sub> anstatt T. 133<sub>3</sub>.

Die drastischste Verkürzung nahm Bartók sodann zwischen T. 156/157 vor, wo ursprünglich (*NY1*, *NY2*, 1. *B*-Version) eine kontrastierende, in *D/G*-Tonbereichen gesetzte *Musette*-Episode vorgesehen war. Letztere war mit zahlreichen polytonalen (*E/D*), baßpfeifenartigen Überleitungen zum Finale-Hauptthema ausgestattet und wies außerdem zahlreiche motivische Analogien zur restlichen Sonate auf, wie den lyrischen Seitengedanken, *e'''-d'''-ces'''-b''* bzw. *g''-f''-es''-des''* (vgl. 1. Satz, S. T. 126f.) und das abschließende Tanzmotiv *fis'-a'-a'-fis'* ; vgl. 3. Satz, 205f.)<sup>8</sup>. Um die Überleitung zur Reprise, T. 157f., glatter zu gestalten, erwog Bartók sogar einige burleske Varianten des Hauptthemas<sup>9</sup>.

Um die zunehmende musikalische Einheit des Finale etwas aufzulockern, variierte Bartók schließlich die Wiederkehrungen des Hauptthemas in T. 92f., 157f. und 248f., sowie die *S*-Reprise in T. 205–226 (die in *NY2* und der 1. *B*-Version noch eine recht getreue Reprise von T. 53–91 darstellte<sup>10</sup>). Auch die Koda, T. 227–281, wurde mehrmals überarbeitet, um das Hauptthema als strukturellen Höhepunkt herauszubilden:

Frühere Fassungen	<i>U</i> -Takte
<i>NY2</i>	227–237 (leicht variiert), 237 (wiederholt), sowie einen (im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden) Kombinationstakt der späteren Takte 246–247
(ursprüngliche) <i>B</i> -Version	227–239 <sup>11</sup> , 240 und 247 (variiert)

In dieser Hinsicht ist es auch aufschlußreich, daß Bartók noch eine zusätzliche entwicklungsartige Variante des Hauptthemas in Erwägung zog, nämlich die aufsteigenden Skalen der Takte 11–12, die ab T. 255f. ins *E*-dorische (mit melodischer Betonung von *A*, *H* und *E* [oder *E*-Tonika: IV–V–I]) verpflanzt werden sollten<sup>12</sup>. Diese allzu dramatische Passage wurde (wie die „*Musette*“) später von Bartók gestrichen, obwohl die melodischen *cis'''*-Höhepunkte der Takte 104<sub>4</sub> und 252<sub>6</sub> (in *NY2* und *B* ursprünglich als *ais''* notiert) noch davon zeugen.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, daß Bartóks Revisionen seiner Klaviersonate durchwegs organische (wie z. B. motivische oder lineare) Entwicklungsprozesse und rhythmische Spannkraft bewirken. Insbesondere hat Bartók den thematischen Überleitungen und den Koda-Höhepunkten in allen drei Sätzen höchste Aufmerksamkeit geschenkt: wichtige stilistische Bestandteile in einem Werk, das sonst (wie so manches Bartóksche Werk der 1920er Jahre) seine Wirksamkeit den statisch motorischen Rhythmen und pentatonisch bzw. modal gefärbten harmonischen Strukturen verdankt.

<sup>8</sup> Man vergleiche das ebenfalls 1926 komponierte und zyklisch angelegte 1. Klavierkonzert.

<sup>9</sup> Vgl. die Abbildungen bei I. Szelényi, *Bartók zongoraszonátjának kialakulása*, in: *Új zenei szemle V* (1954): 10, S. 20, 21 (1., 5. und 6. Notensystem) und S. 22.

<sup>10</sup> So wiederholt *NY2* T. 205–206 zehn Takte später nach dem (*S*-)Modell von T. 53 bzw. 63.

<sup>11</sup> An dieser Stelle (*B*, S. 13; 2. Notensystem) hat Bartók eine Fußnote eingetragen, die auf die (später eingetragenen) *U*-Takte 240–247 auf dem 6. Notensystem (*B*, S. 13) hinweist.

<sup>12</sup> Diese Stelle wurde ursprünglich in einer Art musikalischer Kurzschrift zwischen dem zweiten und dritten Satz von *B* notiert; vgl. auch die Abbildung der Finale-Fassung (T. 255f.) bei Szelényi, S. 23, T. 3f.

---

## BERICHTE

---

### Deutsch-englische Musikbeziehungen. Internationales wissenschaftliches Symposium der 29. Internationalen Orgelwoche Nürnberg

von Susette Clausing, Nürnberg

Im Rahmen der 29. Internationalen Orgelwoche Nürnberg mit dem Leitthema *Musica sacra Britannica* fand vom 23. bis 26. Juni 1980 ein Symposium, und zwar zum Thema *Deutsch-englische Musikbeziehungen*, statt – unter der organisatorischen Leitung von Wulf Konold (Nürnberg) zum ersten Mal in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Musikforschung und dem Germanischen Nationalmuseum als Gastgeber, finanziell unterstützt von der Stiftung Volkswagenwerk.

Zwar existieren Detailuntersuchungen zum Thema, aber in seiner Gesamtheit wurde es, zumindest in diesem weitgesteckten Rahmen, bisher noch nicht abgehandelt. Darauf basierte der Einführungsvortrag von Wulf Konold *700 Jahre deutsch-englische Musikbeziehungen*; ausgehend davon, daß englische Musikgeschichte in Deutschland allgemein zu wenig bekannt ist, zeichnete er deren Verlauf in großen Linien nach, um dabei bereits auf besondere Lücken der Forschung hinzuweisen und die Themenbereiche abzustecken, die durch die chronologisch geordneten Referate der nächsten Tage vertieft behandelt werden sollten. So untersuchte Brian Trowell (London) beim Thema *Deutsche und englische Musik des 15. Jahrhunderts* vor allem die politischen Beziehungen zwischen Kaiser Sigismund und dem England der Rosenkriege samt dem offensichtlich daraus resultierenden regen Austausch von Musikern und Musik. Reinhard Strohm (London) entwickelte seine Thesen zum selben Thema anhand des reichen Bestandes englischer Cantus-firmus-Messen innerhalb der *Trienter Codices*. Das Thema *Englische Virginalisten und deutsche Cembalomusik des 16. und 17. Jahrhunderts* läßt sich von zwei Seiten beleuchten: Werner Breig (Wuppertal) verfolgte den Einfluß der Virginalisten mit ihrer „*restlos instrumental idiomatisierten*“ Musik auf die deutsche Claviermusik der Schütz-Zeit, vor allem gestützt auf die Beispiele verschiedener Bearbeitungen von Dowlands *Lachrimae*, die jeweils Colin Tilney (Toronto) am Cembalo interpretierte. John Caldwell (Oxford) ging den umgekehrten Weg und spürte dem Einfluß Frobergers auf die englische Musik nach. Werner Braun (Saarbrücken) knüpfte bei seinen Ausführungen über *Englische Consort-Musik und norddeutsche Instrumentalmusik* an den Verschiebungen an, die die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten durchgemacht haben, und zwar anhand von Quellen in Hamburg und Kassel, den bedeutendsten Quellen für englische Consort-Musik in Deutschland. Zum Themenbereich *Händel und die deutsche Klassik* trug Jens Peter Larsen (Kopenhagen) stilkritische Untersuchungen zu Händels Oratorien, speziell zum *Messias*, bei. Theodor Göllner (München) versuchte zu zeigen, wie ursprünglich vokal determinierte melodische Modelle Händels auf die Wiener Klassiker weiterwirken und dort eine Umwandlung in rein instrumental bestimmte Modelle erfahren. Neue Erkenntnisse zur Geschichte der in England erstaunlich früh einsetzenden Bach-Rezeption skizzierte Klaus Rönna (Paderborn) in seinem Vortrag *Bach und England*. Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücken) belegte die durch die unterschiedliche politische und soziale Entwicklung beider Länder bedingten voneinander verschiedenen

Entwicklungen beziehungsweise Entwicklungsstadien des *Deutschen und englischen Konzertwesens im 18. und 19. Jahrhundert*. Nach *Komponieren als Anpassung? Mendelssohns Musik im Verhältnis zu England* fragte Friedhelm Krummacher (Kiel), mit dem Ergebnis, daß weniger die Rede sein könne von einer Anpassung Mendelssohns als vielmehr von einer in England ungebrochenen Mendelssohn-Rezeption ohne antisemitische Vorurteile, und plädierte für größere ästhetische Toleranz. Schließlich führte Volker Klotz (Stuttgart) in eine in Deutschland besonders wenig bekannte Seite des englischen Musiklebens ein: in das *Operettenschaffen von Gilbert und Sullivan*.

Nach den Referaten blieb jeweils Zeit für Diskussionen, die sich bei den Referaten zur frühen Geschichte mehr um ergänzende Sachfragen, bei den übrigen Vorträgen eher um kritische Gewichtungen drehten. Leider fehlte dann doch die Zeit für eine abschließende Generaldiskussion – man war sich jedoch bewußt, daß diese Tage vor allem Anstoß für weitere Forschung in vielerlei Richtung bedeuteten hatten. Referate und Diskussionen sollen in einem Sammelband bei Bärenreiter (Kassel) veröffentlicht werden.

## Internationales Alban Berg Symposion in Wien (2. bis 7. Juni 1980)

von Sigrid Wiesmann, Thurnau

Die Alban Berg Stiftung veranstaltete in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen vom 2. bis 7. Juni 1980 im Palais Palfy ein Berg-Symposion, das Dokumentation (Quellenlage und biographische Forschung), Analyse und Rezeption als Schwerpunkte akzentuierte.

Wie fast kein anderer habe Berg „immer privat komponiert“, meint Symposions-Organisator Rudolf Klein, und daher bedürften gerade seine Werke einer besonderen Aufschlüsselung. Zu Beginn erklärte Stiftungspräsident Alex Hans Bartosch, wie es zu dem Vergleich im Prozeß um den III. *Lulu*-Akt mit der Universal-Edition gekommen ist: Die Einigung besagt, daß die Berg-Stiftung mit der Aufführung der dreiaktigen *Lulu* einverstanden ist, sich aber ein Vetorecht – in den ersten drei Jahren nach drei Produktionen, im vierten nach vier, im fünften nach fünf – vorbehält, wenn nicht auch die zweiaktige Fassung im Spielplan erscheint. Das ist in der Tat ein einmaliger Vergleich in der Operngeschichte.

Bevor die Wissenschaft zu Wort kam, berichteten die beiden Ehrengäste aus „erster Hand“ über Alban Berg: Ernst Krenek, der *Marginalien zur Aufführung der „Lulu“ in Santa Fé* vortrug, und Louis Krasner, der das Violinkonzert bei Berg bestellte und es auch 1936 in Barcelona zur Uraufführung brachte (*The Origins of the Violin Concerto*).

Carl Dahlhaus (*Berg und Wedekind – zur Dramaturgie der „Lulu“*) stellte klar, wie Berg um der Musik willen dramaturgisch den Wedekindschen Text auch dort tiefgreifend veränderte, wo er den Wortlaut nicht antastete. Constantin Floros (*Die Skizzen zum Violinkonzert*) zeigte anhand der Skizzen, die von der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden, daß erstens das Problem, ob der Bach-Choral zur ursprünglichen Konzeption gehörte oder später eingefügt wurde, einstweilen nicht lösbar erscheint, zweitens die tonalen Implikationen der Zwölftonreihe von Berg bei deren Notation in den Skizzen hervorgehoben wurden und drittens einige in die Noten verstreute Worte wie „*Aufschrei*“ und „*Stöhnen*“ die Authentizität der „programmatischen“ Skizze von Willi Reich bestätigen.

Peter Petersen (*Büchner aus zweiter Hand – neue Thesen über Bergs „Wozzeck“-Libretto*) schilderte detailliert die Verfälschungen in der Edition von Franzos (der *Woyzeck* durch

„Hinzudichtungen“ zu einem religiösen und reflektierenden Menschen stempelte, der er bei Büchner nirgends ist) und machte verständlich, warum Berg, obwohl er während der Arbeit an der Oper die authentische Edition von Witkowski kennen lernte, an dem verderbten Text (samt nicht authentischem Schluß) nach einigem Schwanken festhielt.

Rainer Bischof (*Versuch über Alban Bergs philosophische Grundlagen*) zeigte an Beziehungen zu Nietzsche, Schopenhauer und Hegel Bergs Philosophie. Eva Adensamer (*Bergs geistige Umgebung – Briefe aus seinem Nachlaß*) brachte bisher Unbekanntes der Berg-Forschung nahe, Elmar Budde (*Über das Verhältnis von musikalischer und szenischer Zeit in Alban Bergs „Wozzeck“*) zeigte die dramaturgische Bedeutung musikalischer Zeitstrukturen. Volker Scherliess (*Miszellen zur Berg-Rezeption*) erklärte, warum Bergs Klaviersonate op. 1 kaum beachtet wurde. Gernot Gruber (*Alban Berg und die Wiener Schule im Münchner Musikleben bis 1933*) machte deutlich, daß die Münchner Schule der Wiener Schule nicht so negativ gegenüberstand wie etwa die Berliner.

Imogen Fellinger (*Aufführungen von Werken Alban Bergs im Urteil zeitgenössischer Musikkritik*) machte deutlich, daß eine feindselige Kritik Berg abwechselnd vorwarf, daß er von Schönberg abhängig, also zu modern sei, und nicht über Schönberg entschieden hinausging, also nicht modern genug erscheine. Manfred Wagner (*Alban Berg und die Musikblätter des Anbruch*) analysierte Bergs Zeitschriftenaufsätze unter dem Gesichtspunkt, daß Berg einfache didaktische Modelle entwarf, um es dem Leser zu überlassen, sie auf kompliziertere Werke anzuwenden. Gösta Neuwirth (*Themen- und Zeitstrukturen im Kammerkonzert*) zeigte, daß Zahlen als strukturelle Einheiten zur Formbildung dienten und sieht darin eine Differenz gegenüber Schönberg.

Über *Berg-Forschung in Amerika* sprach Barry S. Brook, der anhand einer Bibliographie von 1960–1980 über den Aufschwung der Berg-Rezeption, aber auch über die Quellenlage in Amerika Aufschluß gab. Mark Devoto (*Drei Orchesterstücke op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu „Wozzeck“*) analysierte den Einfluß Mahlers, die Bedeutung von Kernmotiven, Zahlen und intervallischen Mikrostrukturen sowie den zyklischen Charakter. Joan Allen Smith (*The Berg-Hohenberg Correspondence*) skizzierte den weithin unbekanntenen Briefwechsel mit Paul Hohenberg, der aus 49 Briefen und 29 Karten besteht und der weniger kompositionstechnische als pazifistische Fragen behandelt.

Siegfried Mausers Referat *Von Schönbergs „Erwartung“ zu Bergs „Wozzeck“* verstand sich als *Studie zur Entwicklungsgeschichte des expressionistischen Musiktheaters* anhand der verschiedenen Ausgaben des *Wozzeck*, während Herwig Knaus *Bergs Kompositionstechnik in der Konzertarie „Der Wein“ und im Violinkonzert* erläuterte. Walter Szmolyan gab einen historischen Bericht über *Alban Bergs Tätigkeit im „Schönberg-Verein für musikalische Privataufführungen“*. Donald Harris (*Berg and Miss Frida – further recollections of his Friendship with an American college Girl*) berichtete von fünf Briefen aus der Zeit von 1907/08; Berg fühlte sich für die literarische (Ibsen, Wilde), philosophische und musikalische Erziehung von Frida Semler verantwortlich.

Otto Kolleritsch (*Aspekte der Berg-Rezeption in Österreich*) kommentierte rezeptionsästhetische Betrachtungen in der Musikzeitschrift „23“, die sich auf *Wozzeck* bezogen. David Congdon (*Kammerkonzert – Evolution of the Adagio Transcription*) analysierte anhand von Hexachorden und verglich mit der *Lyrischen Suite*. Douglas Jarman (*Some Observations on Rhythm, Metre and Tempo in „Lulu“*) behandelte rhythmische Ostinati, Isorhythmen und rhythmische Muster, die von den Tonhöhenreihen abgeleitet sind. Douglas M. Green (*Cantus Firmus Techniques in the Operas and Concertos of Alban Berg*) analysierte die *cantus firmus*-Techniken, die Berg bewußt angewendet hat.

Walter Pass (*Die Lulu-Symphonie – Gedanken zu ihrer Entstehung und Rezeption*) bezog Zeitungsrezensionen und Briefstellen auf den politischen Hintergrund der Zeit. Jürg Stenzl sprach über *Lulus „Welt“* und versuchte, anhand der Ableitungsprozesse von programmatischen Reihen Beziehungen herzustellen zur gesellschaftlichen Hierarchie der Personen. Dominique

Jameux (*Form und Erzählung in Bergs „Lulu“*) sieht Lulu als mythische Oper. Peter Stadlen (*Bergs Kryptographie*) entschlüsselte Zahlensymbole und Anagramme.

Die Schlußdiskussion zeigte, daß gewisse Tendenzen zu „Schulen“, zu Gruppenbildungen überwunden wurden, nicht nur durch den gemeinsamen Gegenstand, sondern durch die Herausbildung einer gemeinsamen wissenschaftlichen Sprache. Künftige Bemühungen sind eine kritische Gesamt-Ausgabe, Editionen von Briefen, Faksimiles und Quellenstudien zum Material in der Österreichischen Nationalbibliothek.

## Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik - Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth vom 5. bis 7. August 1980

von Susanne Vill, München

*Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik – Literaturoper seit 1945* war das Thema des diesjährigen Symposions, zu dem das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth Komponisten, Librettisten, Praktiker und Theoretiker des zeitgenössischen Musiktheaters einlud. Sigrid Wiesmann, die die Tagung wissenschaftlich und organisatorisch betreute, ging von der Beobachtung aus, daß nahezu die Hälfte aller seit 1945 vertonten Opernlibretti auch für sich literarische Werke sind. Warum greifen die Komponisten bei der Wahl ihrer Libretti so häufig in den Bücherschrank? Ist der Anspruch an die literarische Qualität eines Librettos in unserem Jahrhundert gestiegen, oder sind es Verlegenheitslösungen, weil es keine Librettisten mehr gibt, die ihre Arbeit auf die Überformung durch Musik hin konzipieren können und wollen? Die Musik- und Literaturwissenschaftler stellten Beispiele moderner Librettistik zur Diskussion: Reimanns *Lear* (Michael Zimmermann), Ligetis *Le Grand Macabre* und Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (Sigrid Wiesmann), Strauss' *Elektra*, Bergs *Wozzeck*, Henzes *Die Bassariden* und Kirchners *Die fünf Minuten des Isaak Babel* (Thomas Koebner), Henzes *Der junge Lord* (Norbert Miller), Strawinskys *The Rake's Progress* und *L'Histoire du Soldat* (Theo Hirsbrunner), Goldmanns *Hot* und Dessaus *Leonce und Lena* (Sigrid Neef) und schließlich Bernd Alois Zimmermanns *Medea*-Librettofragment (Wulf Konold).

Als zentrale Probleme bei der Texteinrichtung kristallisierten sich die Konzentration des literarischen Textes auf Länge und Stimmungsgehalte der intendierten Musikalisierung, dramaturgische Proportionierung der Textsimultaneität in den Ensembles, die Nivellierung dramatischer Antithetik durch das Singen, auch bewußt eingesetzter Antagonismus von Musik und Wort, Verwendung verschiedener musikalischer Stile zur Charakterisierung von Personen und dramatischen Situationen. Hier gestatteten Tankred Dorst und Karl Dietrich Gräwe großzügige Einblicke in die Librettisten-Werkstatt.

Bernd Alois Zimmermanns Konzeption eines pluralistischen Musiktheaters, in dem alle Formen der Darstellungskunst zu einem Theaterereignis zusammenschmelzen, sein Begriff der Zeitspirale im Dienste des Versuchs, ein Totalbild einer Welt auf die Bühne zu bringen, das durch seinen allegorischen Charakter eine eschatologische Exegese herausfordert, zeigt die wohl komplexeste Anspruchshaltung des zeitgenössischen Musiktheaters.

Aribert Reimann berichtete von der Entstehung seines *Lear*, der anfänglichen Weigerung, einen mit ästhetischen Wertungen so belasteten Stoff zu vertonen – Beethoven und Verdi hatten ihn erwogen und wieder verworfen –, von Fischer-Dieskaus insistierender Förderung, die andauerte, bis das Projekt schließlich zu einer Frage seines Selbstverständnisses als Komponist wurde. Ziel war ihm, alle bisher erworbenen Ausdrucksmittel seiner Kompositionstechnik zur Schilderung seiner konfliktreichen Situationen zu nutzen. Aufgabe des Librettisten (Henneberg) war es, Shakespeares 25 Szenen auf 11 zu konzentrieren und z. B. die als nicht komponierbar erkannte fiktive Selbstmordszene (Sturz vom Felsen im IV. Akt) zu streichen. Zufall und bewußte Wahl eines Stoffes wirken bei der Aneignung häufig ineinander, wie Siegfried Matthus von seiner neuen Oper *Judith* berichtete, deren Thema Harry Kupfer vorgeschlagen hat. Im Verlauf der Arbeit entdeckte Matthus dann eine starke persönliche Affinität zu seinem Stoff.

Von der Anpassung an konkrete Aufführungsbedingungen berichtete Giselher Klebe, der ferner unterschied zwischen Komponisten, die auch mal eine Oper schreiben und Opernkomponisten, die sich in diesem Genre beheimatet fühlen.

An die Frage der Existenzberechtigung musikdramatischer Werke, die zumeist um eines spärlichen, teils protestierenden Publikums willen den subventionierten Apparat der Theater in Anspruch nehmen, rührte Leo Karl Gerhartz, nicht ohne eindeutig Partei zu ergreifen für bildungspolitisches Engagement, in seinen provozierenden Thesen: „1. Die Oper ist tot, es lebe das Musiktheater. 2. Ebenso wichtig wie die Kunst ist ihr Zweck. 3. Ein Theater ohne Publikum hört auf, Theater zu sein.“

Inhaltlich widersprach Hans Peter Lehmann, der in den zeitgenössischen Opern die Auseinandersetzung mit existentiellen Grundfragen und als Nebenzweck die Suche nach einer Lebenshilfe durch Musik aufspürte. Ausgehend von seinen Erfahrungen bei den Inszenierungen von Kirchners *Babel* und Zimmermanns *Soldaten* forderte er die Komponisten auf, bei ihren Konzeptionen nicht die praktische Realisierbarkeit auf dem Theater aus den Augen zu verlieren.

Aus langjähriger Erfahrung mit der Produktion neuer Musiktheaterwerke konnte der Kieler Ex-Intendant Joachim Kläiber zeigen, daß eine fürs experimentelle Musiktheater engagierte Spielplanpolitik langfristig ein kleines aber neues Publikum in die Operntheater zieht. Der geistige Anspruch dieser Minderheit auf die Weiterentwicklung der Oper und die Förderung junger Komponisten rechtfertige kulturpolitisch den Aufwand.

Die Verbindlichkeit traditioneller Formmodelle wie der *opera seria* und der *opera buffa* für die Opern des 20. Jahrhunderts wies Carl Dahlhaus in einem resümierenden Essay zur *Dramaturgie der Literaturoper* nach.

## Bericht über die Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung vom 8. bis 10. August 1980 in Salzburg: „Mozart im 19. Jahrhundert“

von Manfred Hermann Schmid, München

Der ostentative Beifall für den geschliffenen Vortrag des Germanisten Hans Joachim Kreutzer zum Thema *Der Beitrag der Dichter zum Mozartbild des 19. Jahrhunderts* enthielt zugleich unmißverständlich Kritik: Kritik am eigenen Fach Musikwissenschaft, das sich nicht in gleicher Weise fähig erwiesen hatte, das gestellte Thema *Mozart im 19. Jahrhundert* zu bewältigen. Die Chance, aus diesem Thema eine überzeugende Fragestellung zu formen, ließ

Marius Flothuis in seinem zweistündigen Festvortrag *Mozartsche Themen und Kompositionen in Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts* vorübergehen. Näher am Thema war zuvor Friedrich Lippmann (*Mozart bei den italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*) gewesen.

Gerechterweise muß man hinzufügen, daß die Musikwissenschaft es schwerer hatte. Während die Germanisten Hans Joachim Kreuzer und Walter Weiss sich nicht scheuten, einen Forschungsgegenstand herauszukonzentrieren, Mozart zunehmend beiseite ließen, über Mörrike bzw. Goethe sprachen und hier Wesentliches zu sagen hatten, versuchten sich die Musikhistoriker in einer heiklen Balance. Einerseits wollten sie – unter Diskussionsleitung von Gerhard Croll, Hellmut Federhofer, Walter Gerstenberg und Eduard Reeser – etwas über Mozart, andererseits etwas über das 19. Jahrhundert mitteilen.

Die Problematik wurde ganz zu Anfang schon deutlich, als Martin Staehelin das ausgedruckte Thema *Mozart und Beethoven* umformulierte – in *Das Mozart- und Beethovenbild im 19. Jahrhundert* (entsprechend auch Otto Biba im Beitrag *Haydn und Mozart*). Ein Hauptteil der Tagung widmete sich so der „Bildbeschreibung“. (Die folgenden Themenlisten sind in der Formulierung vereinheitlicht, z.T. wurden die Themen nicht zitierbar angegeben, sondern nur umschrieben:) *Das Mozartbild ... bei Rochlitz* (Joseph Heinz Eibl, ausgehend von einer Brieffälschung des Jahres 1815), *bei Schumann* (Franz Giegling), *bei Brendel im Einfluß der Philosophie Hegels* (Gudrun Henneberg), *bei Kahlert* (Karol Musiol), *bei Kierkegaard* (Raimund Gröner), *bei Nietzsche* (Gernot Gruber), *bei Otto Jahn* (Gernot Gruber), *in den deutschsprachigen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Imogen Fellingner).

Ein zweiter Themenbereich galt Mozartaufführungen und -parodien: in Mannheim (Roland Würtz), in Mähren (Jiří Sehnal), in München (August Scharnagl), in Paris (Rudolph Angermüller und Herbert Schneider), in Ungarn (László Somfai) und Wien (Clemens Höslinger und Robert Werba). Den Umkreis dieser Thematik steckte ein größerer Vortrag von Karl Gustav Fellerer *Mozart im Musikleben des 19. Jahrhunderts* ab. Das vielleicht unerwartete Ergebnis: Je intensiver die vorausgegangene Forschung gewesen war, desto weiter entfernte sich ein Beitrag von Mozart, ohne aber andererseits ins musikgeschichtliche Zentrum des 19. Jahrhunderts zu treffen.

Eine dritte Gruppe befaßte sich nach einer Einführung durch Gerhard Croll mit der *Bedeutung Mozarts für Salzburg*, ausgehend von einem Überblick über Niedergang und Aufstieg der Stadt (Friederike Zaisberger), Notizen zu Mozarts Familie (Manfred Hermann Schmid: *Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß*, Hans Spatzenegger: *Konstanze Mozart und die Errichtung des Mozartdenkmals 1842*, Theodor Aigner: *Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus*), und schließend mit Beiträgen von Ernst Hintermaier und Rudolph Angermüller zu Entstehung und Anfängen der Internationalen Stiftung Mozarteum, deren 100. Geburtstag die Wahl des Generalthemas *Mozart im 19. Jahrhundert* mitbeeinflußt hatte.

Referenten, die dem allgemeinen Themenaufwurf nicht gefolgt waren, taten sich leichter, wissenschaftliche Ergebnisse von allgemeinem Interesse mitzuteilen. Deshalb wäre es zu begrüßen gewesen, wenn Karl-Heinz Köhler (*Zum Autograph der Zauberflöte*), Theodor Aigner (*Das Archiv des Stifts Nonnberg in Salzburg*) und Alexander Weinmann (*Aufgaben der Mozartforschung*) sowie Walter Gerstenberg zum Verlesen eines Referats des erkrankten Walter Senn mehr Zeit zur Verfügung gestanden hätte.

Gewisse Einschränkungen bedeuten keineswegs, daß nicht im Einzelfall wichtige Neu-erkenntnisse gewonnen werden konnten. Als sicher darf gelten, daß eine Reihe von Beiträgen in schriftlicher Fassung für das nächste Mozart-Jahrbuch gewichtigere Form erhalten wird als der gekürzte mündliche Vortrag.

---

## BESPRECHUNGEN

---

CHARLES SEEGER: *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1977. 357 S., zahlr. Abb. und Notenbeisp.

Um die zeitlichen Dimensionen richtig zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, daß der 1886 geborene amerikanische Musikologe Charles Seeger nach Ausweis der Bibliographie (S. 345–353) schon 1908, zur Zeit der Beendigung seiner Studien am Harvard College, mit eigenen Kompositionen international hervorgetreten ist und 1913 seine erste Arbeit *Outline of a Course in Harmonic Structure and Musical Invention* privat veröffentlichte. Die Veröffentlichung des frühesten Aufsatzes des vorliegenden Sammelbandes – den Nachweisen zufolge nicht 1935, sondern 1940 – fällt also schon in die Zeit, als der Autor die Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte seines Lebens überschritten hatte. Dennoch sind die Bemühungen Seegers um eine Methodologie der Musikwissenschaft bis heute nicht zum Stillstand gekommen. So ist im Vorwort ein weiterer Sammelband unter der ambitionierten Titel-Allusion *Principia Musicologica* (–einen *Tractatus Esthetico-Semioticus* gab er schon 1976 heraus –) in Aussicht gestellt, dessen Überarbeitung aber „still in work“ sei und der offenbar selbst nur die erste Hälfte eines „larger volume“ ausmachen soll.

Die 18 Abhandlungen, die der Band vereinigt, sind angelsächsischer Tradition gemäß direkt, klar und weithin erfrischend geschrieben. Sie umspannen ein weites Feld grundsätzlicher methodischer Fragen in der ersten und ethnomusikologischer Fragen in der zweiten Hälfte des Bandes, wobei soziologische, pädagogische und kulturpolitische Gesichtspunkte einbezogen sind. Es zeigt sich die spezielle Problematik von „Folk Music“ in Amerika ebenso wie das Verhältnis von musikalischer Alter und Neuer Welt,

und zentral sind die Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Musikwissenschaft sowie das Problem des Sprechens über Musik und dessen Vermittlung mit der unmittelbaren musikalischen Erfahrung. Dabei ist diese thematische Vielfalt keineswegs, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, dissoziiert. Vielmehr bewegen sich die Abhandlungen in all ihrer Fülle im Rahmen eines von Seeger erstellten „*Conspectus of the Resources of the Musicological Process*“ (Faltnachschub nach S. 114; die eigene Synopse ist Guido Adlers Übersicht über das „Gesamte Gebäude der Musikwissenschaft“ zur Seite gestellt, die Adler wiederum mit der Dikretik der Musik des Aristides Quintilianus verglich). Daraus wird die Begründung und Einordnung der Themen ersichtlich, ohne daß die wissenschaftstheoretische Orientierung Seegers ohne weiteres einer bestehenden Richtung zugerechnet werden könnte.

Nicht nur seiner Form nach bildet ein fiktiver Dialog des Autors mit einem Kollegen und einem Schüler unter dem Titel *Toward a Unitary Field Theory for Musicology* (S. 102–138; erstmals ersch. 1970) eines der Hauptstücke des Bandes. Dort geht es um eine Definition und Klassifikation von Musikwissenschaft, in der systematische und historische Musikwissenschaft ebenso eingeschlossen sind wie Ethnomusikologie. Als Verbindungsglied fungiert vor allem der Begriff des Wertes (value). Seeger fordert eine „more rigorous musicology“ (S. 129); deren Definition, wie sie Seeger vorschwebt, „is more of the concept of musicology than of any particular or general existing practice“ (S. 110). Er wendet sich gegen jüngere europäische Auffassungen von Musikwissenschaft, sofern sie durch „Eurocentrism“ und „excessive historicism“ gekennzeichnet sind (S. 114) und sofern sie ihre eigenen Voraussetzungen ungeprüft

lassen. Doch auch in Amerika sieht Seeger Schwierigkeiten für eine „*systematic and comprehensive musicology*“; dies könnte verwundern, doch klärt es sich leicht auf durch Seegers Mißtrauen gegen eine ‚Wissenschaft‘, deren populäre Ausläufer das „*tail end of the ‚make America musical‘ movement*“ bilden (S. 114). Die Rechtfertigung einer möglichst strengen Musikwissenschaft liegt für Seeger gerade in der Mühseligkeit ihres Geschäfts (über Musik zu sprechen) und darin, daß folgender Satz keine Chancen hat: „*Better just make music and give up musicology*“ (S. 129).

Die Arbeiten des Bandes sprechen eher durch viele scharfsichtige Detailbeobachtungen als durch ihre größeren theoretischen Grundzüge und Leitlinien an. Nicht nur der Ethnomusikologe, der z. B. über *The Appalachian Dulcimer* (S. 252–272) oder *Versions and Variants of ‚Barbara Allen‘* . . . (S. 273–320) Aufschluß erhält, sondern jeder Leser, dem an Fragen der wissenschaftlichen Standortbestimmung von Musikwissenschaft gelegen ist und der in der deutschsprachigen Literatur dazu ein Desiderat an grundlegenden Texten anzutreffen glaubt, wird Seegers Band eine große Zahl Anregungen und Argumente entnehmen. (September 1978) Albrecht Riethmüller

Oswald von Wolkenstein. Hrsg. von Ulrich MÜLLER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. 508 S., 6 Abb., Notenbeisp. (Wege der Forschung. Band 526.)

Es ist das Ziel dieses in der Serie *Wege der Forschung* erschienenen Auswahlbandes, „*einen markanten Abschnitt Forschungsgeschichte*“ betreffs des Tiroler Dichters und Sängers Oswald von Wolkenstein zu dokumentieren. Dieser hat in den letzten Jahren ein sprunghaft vermehrtes Interesse auf sich ziehen können, was sich u. a. auch in Ausgaben seiner Werke sowie in Schallplatten niederschlug.

Angesichts der wachsenden Menge von Spezialuntersuchungen ist es gewiß zu begrüßen, daß hiermit versucht wird, die be-

sonders denkwürdigen Meilensteine der Forschung gebündelt zu offerieren. Der Herausgeber entschied sich dazu, mit den Impulsen, die der Innsbrucker Germanist Karl Kurt Klein seit etwa 1955 zu geben vermochte, diese Anthologie beginnen zu lassen. Die im ersten Satz des Vorwortes gestreifte, jüngst zur Diskussion gestellte Frage, inwieweit es zulässig ist, Oswald als „*Komponisten*“ zu bezeichnen, wird freilich offen gelassen und nicht mit „*stichhaltigen Argumenten*“ einer notwendigen Klärung zugeführt, etwa mit Hilfe jener, welche in *Studia Musicologica*, Fs. Zofia Lissa, Warschau 1979, S. 137 ff., zu finden sind. In dieser Auslese erscheinen nahezu alle namhaften Experten aus der Germanistik und Musikwissenschaft mit Ausnahme jener, die Beiträge zu Sammelbänden von 1974 und 1978 geleistet haben. Für die Musikforschung besonders ergiebig sind die beiden für diesen Band verfaßten Originalbeiträge. Helmut Lomnitzer interpretiert die neueren musikalischen Aufführungsversuche, wobei er diese sachverständig als „*historisch bedingte Annäherungsversuche*“ an vergangene Klangrealitäten einschätzt. Zu Recht bemängelt er besonders die allenthalben zu hörende „*Gleichgültigkeit gegenüber dem historischen Wort und seiner Aussprache*“. Den Praktikern alter Musik sei die Lektüre dieses Aufsatzes besonders empfohlen. Ulrich Müller vermittelt einen Überblick über das Wolkenstein-Jubiläums-Jahr 1977, das diesen spätmittelalterlichen Autor über sämtliche Medien populär werden ließ (zu S. 479 oben sei angemerkt, daß der Rezensent aus eigener Erfahrung nachdrücklich zu bestätigen vermag, wie wenig geläufig Name und Werk des Südtirolers etwa in Norddeutschland außerhalb der Fachkreise bis dahin war). In der diesen Auswahlband beschließenden *Bibliographie (1803–1978)* von H.-D. Mück fehlen einige, auch in einer Auswahl zu berücksichtigende Fakten. Beginnt doch die Beschäftigung mit Oswald bereits vor 1800 mit Karl Leopold Röllig und Johann N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik* II, 1801, S. 763). Im Kapitel *Rezeption* fehlen die vielen Fresken, Skulpturen seit dem 19. Jahrhundert, die

Benennungen etwa der Sängergesellschaft *Die Wolkensteiner* unter Josef Pöll, unter den Kompositionen z. B. das Oratorium *Oswald von Wolkenstein* von Harald Genzmer, die Kantate *Do fraig amors* des slowenischen Komponisten Jakob Jež von 1968 (auf Helidon FLP 10-002) oder die Liedsätze des Salzburger Ernst L. Leitner von 1974.

Möge diese Aufsatzsammlung vor allem dazu anregen, künftig verstärkt die interdisziplinäre Forschung zu befördern, die bei Gegenständen wie dem vorliegenden zwingend aufgegeben ist. Die hier vorgelegten Muster dazu etwa von Bruno Stäblein, Christoph Petzsch und Helmut Lomnitzer seien dafür in Zukunft wegweisend.

(Mai 1980) Walter Salmen

*Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis Heft 13/14, 1978/79. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1979. 87 S.*

Das vorliegende Heft der *Studia Minora* der Philosophischen Fakultät der Universität Brünn erhält vor allem dadurch ein Gewicht, daß hier erstmals der Aufsatz von Vladimír Helfert *Die Periodisierung der Musikgeschichte. Zur Frage der geschichtlichen Entwicklungslogik der Musik* in deutscher Sprache abgedruckt ist (S. 43–68). Weitere Beiträge stammen von Rudolf Pečman (*Josef Durdík und die Musik*) und Jiří Vysloužil (*Der Tschechische Ästhetiker und Musikwissenschaftler Otakar Hostinský und Noetische Möglichkeiten und Kognitive Aufgaben der Klassifikation im gegenständlichen Bereich der Musikwissenschaft. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Musiklexikographie*). Die Schriftleitung

ADLER. München: G. Henle Verlag (1975). LVIII, 389 S.

RISM, das Internationale Quellenlexikon der Musik, arbeitet seit 1952 an der Einholung des gesamten weltweiten Musikschaffens, soweit es dokumentarisch erfaßbar ist, in Musiknotationen wie in literarischen Schriften über Musik. Spätere Generationen von Musikforschern werden vielleicht auf unser Zeitalter als dem einer zweiten Enzyklopädistenperiode zurückblicken, deren Forschungswege, -Mittel und -Methoden einen revolutionären Wandel durchmachten, um die Grundsätze für eine wahrhaft globale Zusammenarbeit zu sichern. Die Aktivierung der einzelnen Länderregierungen, Ministerien und internationalen Fonds, vor allem aber die Zusammenarbeit zwischen IMS (= International Musicological Society) und IAML (= International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres) gewährleistete von Anfang an einen uniformen Code für die Suchaktionen und die bibliographische Erschließung der neuen Quellenwerke.

Der vorliegende Band „*Hebräische Schriften über Musik*“ weicht in wesentlichen Dingen von der allgemeinen Themensetzung der RISM-Bände ab. Erstmals ist, daß es sich um Schriften in einer nicht-europäischen Sprache handelt, nämlich im literarischen Hebräisch der Exilzeiten. Die Tatsache allein, daß es seit dem Mittelalter mehrere hundert Traktate in hebräischer Schrift gibt, ist angetan, den alten Aberglauben zu zerstören, daß der jüdische Orient seit Zerfall des alten Reiches (70 Common Era = C.E.) in musikalischen Dingen schriftlos geblieben, und das Hebräische nur als Gebetsprache tradiert worden wäre. Tatsächlich war es als Literatur- und Wissenschaftssprache laufend im Gebrauch. Posttalmudische Schriften, die auch Musik und Musikanschauung behandeln, erscheinen seit dem zentralen Mittelalter, seit der sogenannten Geonischen Zeit (589–1058 C.E.). Da dieser Zeitbegriff außerhalb der judaistischen Wissenschaft nicht allgemein bekannt sein dürfte, sei hier nur angemerkt, daß es sich um die gelehrten Häupter (= Gaon, pl. Geonim) der religiösen Akade-

*Répertoire International des Sources Musicales. B IX<sup>2</sup>: Hebrew Writings Concerning Music. In Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800 by Israel*

mien im babylonischen Sura und Pumbedita handelt, nach deren „Regierungszeit“ auch die allgemeine Zeitperiode benannt wurde.

Eine andere Neuerung besteht darin, daß aus Gründen der literarischen Natur der Musikschriften oder Zitate die übliche Katalog- oder Lexikonform der einzelnen Artikel aufgegeben wurde, zugunsten einer vollständigen Wiedergabe des Musiktextes. Dieser Entschluß ergab sich fast zwangsläufig durch die Kürze und Kargheit vieler der dargebotenen Texte. Man mußte sich mit der Tatsache abfinden, daß es sich in den überwiegenden Fällen nicht um volle Traktate zur Musik handelt, sondern um gelegentliche Erwähnungen musikalischer Gedanken oder Zeremonien, die manchmal auch als Gleichnisse zur Klärung eines allgemeineren Problems dienen. Somit ist dieser Band zu einem echten Corpus der vollen hebräischen Quellentexte zur Musik geworden. Es sind im ganzen 66 Texte, von denen jeder einzelne mit einem philologischen Apparat von höchster Akribie versehen ist. Die Hälfte von ihnen ist noch nie in einer bibliographischen oder musikwissenschaftlichen Arbeit behandelt worden. Zur Auffindung der 66 Musiktexte war aber die Durchsicht von 276 Handschriften und Drucken notwendig. Emendationen und Kollationen sind oft länger als der Text selbst. Oft sind es nur wenige Sätze aus einem großen, musikfremden Werk, doch bei dieser „Rettungsaktion“ in letzter Stunde war kein Ausspruch zu kurz oder zu belanglos, um Beachtung zu finden. Der Quellentext ist satzweise durchgezählt und, falls nötig, Wort für Wort emendiert. Vollständige Übersetzungen der Texte waren in diesem Rahmen allerdings nicht möglich, doch wird jede Quelle durch ein *Résumé* in englischer Sprache eingeleitet und durch spezielle Bibliographien und Hinweise auf Neudrucke und Übersetzungen abgeschlossen.

Andere Abweichungen von der Anlage der übrigen RISM-Bände bestehen in der Reihenfolge der Texte: diese sind nicht chronologisch oder nach ihren Fundorten geordnet, sondern alphabetisch nach Autoren. Weiterhin sei angemerkt, daß kein Unterschied zwischen Manuskripten und

Drucken gemacht wird, da letztere zu gering an Zahl sind. – Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die im Haupttitel angezeigten „Hebrew“ writings sich nicht nur auf Schriften in hebräischer Sprache beziehen, sondern viel allgemeiner auf Schriften, mit hebräischen Lettern geschrieben, worunter sich mehrmals auch arabische oder aramäische Texte befinden. – Quellentexte jüdischer Autoren, in lateinischer, italienischer oder französischer Sprache geschrieben, sind einer anderen Editionsreihe zugewiesen. Außerdem bezieht sich der vorliegende Band (B IX<sup>2</sup>) nur auf Schriften über Musik. Eine zweite Serie (B IX<sup>1</sup>) soll die Musik-Monumente selbst umfassen, d.h. die in Musik-Notationen erhaltenen Quellen zur jüdischen Musik; sie ist gegenwärtig in Arbeit, im Rahmen eines Gesamt-Inventars.

Israel Adler, der Herausgeber des vorliegenden Bandes, ist Professor für Musikwissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem und Gründer des „Jewish Music Research Center“ daselbst, dessen Mitarbeiter, dank ihres spezialisierten Wissens, ihm bei der Vorbereitung des Bandes eine unentbehrliche Hilfe waren. Adler gedenkt auch der eigentlichen Pionier-Persönlichkeiten auf dem Gebiet der judaistischen Musikforschung wie M. Steinschneider, A. Sendrey, J. Sonne, E. Werner, H. Avenary, und unter den jüngeren A. Shiloah, Bathya Bayer, Leah Schalem u. a. m., die seinen Blick auf manchen ungehobenen Schatz lenkten.

Dem Vorwort folgt eine ausführliche fachliche Einleitung (in Englisch), die für den Gebrauch des Bandes und für die volle Nutznießung der einzelnen Indexe und Klassifikationen wichtigen Aufschluß gibt. Das System der „*Three-digit-identification-numbers*“ – stets mit Null an dritter Stelle – ermöglicht es, spätere Addenda sinngemäß zu interkalieren.

Neben den kürzeren Musik-Passagen (mus. pass.) sind auch eine Anzahl hebräischer Schriften aufgenommen, die sich als hebräische Übersetzungen von arabischen, lateinischen oder italienischen Traktaten enthüllen. Ihre Aufnahme ist keineswegs überflüssig. Für die Hälfte dieser Werke

konnten die Originale bisher nicht entdeckt werden (Stand 1974), so daß die hebräischen Übersetzungen als ihr einziger Ersatz anzusehen sind (ar.: 030; 070; 190; lat.: 140; ital.: 490). Ausnahmsweise sind auch einige umfangreichere Texte aufgenommen, darunter 570/Portaleone (41 pp.), 030/Abu-l – Salt, (42 pp.), oder 530/Moscato (18 pp.), u. a. m.

Angesichts dieser und anderer Ausnahmen ist es nicht ganz verständlich, warum Name und Werk eines der größten jüdischen Denker des Mittelalters nicht aufgenommen wurde. Es handelt sich um Maimonides' Erwähnung der Sphären-Harmonie in seinem *Führer der Verirrten* (II, 8). Gemäß der einmal festgelegten Klassifikation hätten diese philosophisch-kosmologischen Gedanken zu den theoretischen Schriften des vorliegenden Bandes gehört, wie die Herausgeber selbst zugeben. Dagegen sprach, daß die Idee der Sphärenmusik schon in mehreren anderen Schriften besprochen wird, von Maimonides dagegen nur im begrenzten Rahmen der Existenz oder Nicht-Existenz. Schließlich hätte sich der philologische Apparat als so komplex erwiesen, mit Rückverweisen auf antike Vorbilder (Pythagoräer, Aristoteles u. a. m.) und auf zahlreiche neuere Ausgaben (bis 1800), daß man sich entschloß, diese Quelle der anderen Serie zu überlassen (p. XXVII). Das ist schade, einmal, weil das Thema der Sphären-Harmonie in der heutigen wissenschaftlichen Welt wieder an Substanz gewonnen hat gegenüber den mehr propädeutischen Themen mittelalterlicher Schriften wie Intervall-Messung oder Skalentheorie, – und zum anderen, weil auch ein bibliographisches Wunderwerk wie der vorliegende RISM-Band seine inneren Qualitätshöhepunkte haben sollte.

Wie schon erwähnt, sind die Quellentexte nur in ihrer originalen hebräischen Sprache und Schrift gegeben, d. h. ohne Übersetzungen, jedoch stets von einem kurzen *Résumé* eingeleitet (in Englisch). Es ist verständlich, daß volle Übersetzungen den Rahmen dieses Bandes gesprengt und sein Erscheinen vielleicht um Jahre verzögert hätten. Um diesem seltenen Quellenband eine mehr als

lokale Aufnahme zu gewähren, wäre es zu begrüßen, wenn ihm bald eine Reihe von Textübersetzungen in eine der europäischen Sprachen folgen könnte, vielleicht in Form von „Beiheften“.

Beim Aufbau des RISM-Werkes war es von Anfang an einer der wichtigsten Beweggründe, die musikalischen Denkweisen anderer Kulturen und anderer Zeiten begreifen und schätzen zu lernen. Schon vor ca. 20 Jahren schrieb Daniel Hertz in einer Besprechung des ersten RISM-Bandes (ed. F. Lesure) im Jahr 1961: „*Many further systematic series are under way ... and perhaps Sources of Indian, Chinese, and Japanese music ...*“ (*Journal of the American Musicological Society*, vol. 14 (1961), S. 269/70).

Mit den „*Hebräischen Schriften zur Musik*“ ist ein gut durchdachtes Modell zu diesem Thema an die Hand gegeben. (Juli 1980) Edith Gerson-Kiwi

*Monumenta Monodica Medii Aevi XI: Trouvères-Melodien I.* Hrsg. von Hendrik VAN DER WERF. Kassel: Bärenreiter 1977. XVI, 616 S.

Diese Serie von ausgezeichneten Ausgaben hat vor kurzem ihren hochverdienten Leiter Bruno Stäblein verloren. Es ist zu hoffen, daß die Serie in seinem Sinne weitergeführt wird. Der erste von zwei Bänden *Trouvères-Melodien* setzt die gute Qualität der Reihe zweifellos fort. Er umfaßt die Lieder der Dichter Blondel de Nesle (25), Gautier de Dargies (16), Chastelain de Coucy (15), Conon de Béthune (9) und Gace Brulé (59) sowie zwei weitere Lieder, die mit letzterem in Verbindung stehen. Einem kurzen Vorwort und einer Einleitung des Herausgebers folgen die Melodien, jeweils aus allen Handschriften übertragen und zum leichten Vergleich übereinandergestellt. Der Revisionsbericht, Bibliographien der erwähnten Literatur und der Handschriften sowie mehrere Register der Lieder beschließen den Band.

Das Vorwort bezieht sich auf des Verfassers Buch *The Chansons of the Troubadours*

and Trouvères (1972) und seine dort vertretenen Ansichten. Mehrere derselben lassen jedoch wichtige Fragen offen. Zum Beispiel schreibt van der Werf, daß die Notierung von Akzidenzien in den Handschriften sehr sorgfältig sei, und er nimmt an, daß ein Vorzeichen jeweils für die ganze Notenzeile in Kraft bleibe; keine dieser beiden Ansichten wird von den Quellen unterstützt. Weiter nimmt der Verfasser an, daß jede Plica einen Sekundschrift darstelle, was manchmal nicht zutrifft. Er weist die oft sehr deutliche mensurale Notation der Handschrift *O* (*Chansonnier Cangé*) als unzuverlässig zurück und behandelt andere rhythmische Indizien ebenso, um seine Theorie vom allgemeinen „deklamatorischen“ Rhythmus aufrecht zu halten.

Dies ist wohl der größte Nachteil dieser Ausgabe, die alle Melodien in einer diplomatischen Übertragung bringt – sehr „diplomatisch“, da sie alle Interpretation und daher mögliche Kritik vermeidet. Die Vielfalt der rhythmischen Möglichkeiten im Zusammenhang mit dem selben Text wird auf diese Weise ganz übersehen. Auch hinsichtlich der Gedichte, von denen leider immer nur die erste Strophe gegeben ist, wird auf jegliche Verantwortung verzichtet, da sie ohne Kritik von anderen Ausgaben übernommen werden. Jeweils über dem ersten Notensystem der Seite zählt van der Werf die Silben und zeigt weibliche Endungen, aber nicht auftaktige Silben an; daß aber diesen und allen anderen Versen ein regelmäßiges Metrum zu Grunde liegt, wird von ihm nicht beachtet. Dies wird besonders dort deutlich, wo längere und kürzere Zeilen alternieren, wie z. B. im zweiten Lied des Buches:

	Zahl d. Silben	metrische Einheiten
<i>Cuer desiroués apaié</i>	6'	Auftakt +4
<i>Douçours ét confôrs;</i>	5	3+1 Pause
<i>Et jou d'amoürs veraie</i>	6'	Auftakt +4
<i>Suí en baisant môrs.</i>	5	3+1 Pause
<i>S'encór ne m'ési autrés donéz,</i>	8	Auftakt +4
<i>Mar fú onqués de lú provéz.</i>	8	Auftakt +4
<i>À morir suí livrés.</i>	6	2+2
<i>Se tróp le mé delaié.</i>	6'	Auftakt +4

Die melodischen Ornamente unterstützen diese Interpretation. Die Formlosigkeit der Wiedergabe in diesem Band wird unterstrichen durch das völlige Außerachtlassen der in den Handschriften gegebenen Pausen, z. B. in dem angeführten Lied in Handschrift *a* nach den Versen 2, 4, 6 und 8 (in Vers 4 fälschlich vor dem letzten Wort; auch nach Vers 5, aber solche Striche bedeuten oft nur Vers-Enden, nicht immer Pausen. Jedenfalls sollten sie in einer Übertragung beachtet werden).

Die Auswahl der Lieder ist etwas willkürlich, da der Verfasser nur strophische Lieder aufnimmt. Lais und andere sequenzartige Lieder sowie *jeux-partis* erscheinen daher nicht. Andererseits sind aber Kontrafakta berücksichtigt, was sehr wertvoll ist.

Sollte die Übertragung des oben zitierten Liedes ein Beispiel für die Sorgfalt dieser Ausgabe sein, muß man kritisch sein. Im dritten Vers kann das zweisilbige Wort „*joie*“ nicht elidiert werden; es ist übrigens in der Handschrift *M* (und wir berücksichtigen hier nur diese Handschrift) durchgestrichen und durch „*jou*“ ersetzt; und dieses Wort erscheint auch, richtigerweise, in den Handschriften *T*, *Z* und *a*. Handschrift *Z* bringt auch die nötige Korrektur des letzten Wortes von „*vraie*“ zu „*veraie*“ sowie die berichtigenden Noten. In Vers 6 hat die dritte Note eine aufsteigende Plica, die hier nicht verzeichnet ist. Ferner sind die Pausen nach Versen 4 und 8 ausgelassen (s.o.). Stichproben zeigen, daß ähnliche kleine Fehler auch in anderen Liedern vorkommen.

Nichtsdestoweniger ist dieser Band ein wertvoller Beitrag zum Studium der mittelalterlichen Lyrik. Sorgfältig angeordnet und klar präsentiert gibt er einen guten Einblick in den Reichtum dieses Schaffens. Leider wird auch mit dem angekündigten zweiten Band, der die Lieder von sechs weiteren Trouvères enthalten soll, vermutlich nur etwa ein Viertel der erhaltenen Melodien vorgelegt werden. Hoffentlich wird die Ausgabe der übrigen Lieder nicht zu lange auf sich warten lassen.

(Juni 1978)

Hans Tischler

*Monumenta Monodica Medii Aevi XII: Trouvères-Melodien II. Hrsg. von Hendrik VAN DER WERF. Kassel: Bärenreiter 1979. XIV, 745 S.*

Der zweite Band dieser Ausgabe, die damit ihren Abschluß findet, beginnt mit dem Abdruck der Einleitung des ersten Bandes. Die Methoden der Präsentation – sowohl ihre guten wie ihre schlechten Seiten – bleiben daher die selben.

Dieser Band bringt die Lieder von sechs Trouvères: Thibaut de Navarre (50+5 Kontrafakte), Moniot d'Arras (16+11), Moniot de Paris (9+6), Colin Muset (9), Audefroie le Bastard (16), und Adam de la Halle (35+1). Von den 76 Liedern Thibauts, die im Kritischen Bericht und im Register angeführt werden, finden hier nur 50 einen Platz. Die andern werden aus verschiedenen Gründen ausgelassen: als Lai (1), jeu-parti (9), Kontrafakt (4), weil zweifelhaft (10) oder ohne Musik überliefert (2). Der Herausgeber folgt der numerischen Ordnung von Hans Spankes *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes* (E. J. Brill, Leiden 1955), außer dort, wo Kontrafakte mit ihren Grundgestalten zusammen erscheinen. Von den Liedern der anderen Trouvères werden nur wenige ausgelassen, meist weil keine Musik vorliegt oder als jeux-partis.

Der Kritische Bericht gibt viel Information, aber einige Stichproben ergeben kleine Fehler. Zum Beispiel wird bei *Ki bien aime* von Moniot d'Arras nicht vermerkt, daß V. 1–2 des Gedichtes in einer Motette aus Turin, *Bibl. naz.*, var. 42 wiederkehrt oder daß Audefrois' *Destrois, pensis* in Bau und Reimordnung mit einer Motette der Hs. Paris, *Bibl. nat.*, fr. 846 (Cangé), *Bien m'ont amors*, identisch ist.

In den Übertragungen werden Pausen ganz vernachlässigt, Akzidenzien nur dort angegeben, wo sie in einem Manuskript auftreten, aber nicht in parallelen Versionen oder Phrasen oder wo sie vom Herausgeber notwendigerweise angedeutet werden sollten. Obwohl der Verfasser im Kritischen Bericht öfters auf mensural notierte Quellen hinweist, wird, seiner Ansicht gemäß, nirgends eine rhythmische Interpretation ver-

sucht. Alle Quellen sind zum Vergleich übereinander angeordnet; aber da sie alle in vollem diplomatischen Abdruck erscheinen, ist es für den Leser schwer zu sehen, welche wirklich verschieden sind und welche nur in Einzelheiten abweichen. Jedenfalls ist nun in diesen beiden Bänden etwa ein Viertel aller Trouvèremelodien in ziemlich verlässlicher Ausgabe vorgelegt, was sehr zu begrüßen ist. Wir müssen nicht nur dem Verfasser van der Werf dankbar sein, sondern besonders auch dem verehrten Herausgeber der ganzen Serie der *Monumenta*, Bruno Stäblein, der damit sein langes, fruchtbares Lebenswerk vollendete.  
(September 1979) Hans Tischler

*RUDOLPH ANGERMÜLLER: Sigmund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen. München-Salzburg: Katzbichler 1977. 276 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. 4.)*

Die Schülerjahre bei Haydn waren bislang die einzige Zeit von Neukomm's Leben, für die sich die Forschung interessiert hat und wieder interessiert, seit Neukomm als Verfasser Schottischer Lieder „von Haydn“ bekannt geworden ist (dazu Angermüller in *Haydn-Studien* 3). Neben dem Historiker, dem Neukomm als langjähriger Freund und Reisebegleiter des Diplomaten Talleyrand ein Begriff sein mag, stößt noch am ehesten der Salzburg-Tourist auf den unbekannt Namen, wenn er auf der Suche nach Mozarts Geburtshaus schräg gegenüber dasjenige Neukomm's entdeckt.

„... Ohne das Werk doch kein Bild von diesem erhalten...“ – Rochlitz scheute bei einer Besprechung von Neukomm's Oratorium *Die Grablegung* vor einer „Analyse des Technischen“ zurück; der Leser sollte erst Gelegenheit haben, sich mit dem Werk bekannt zu machen. Wenn die lebendige Kenntnis des Werkes fehlt, isoliert sich aber nicht nur die Werk-, sondern auch die Lebensbeschreibung. Der ersten zusammenfassenden Biographie von Neukomm hatte Gisela Pellegrini deshalb fünf Oratorien-Partituren beigelegt, die allerdings nur

einer Prüfungskommission vorlagen (Diss. München 1936). Der Text der Arbeit ist übrigens nicht allein in der knappen Druckfassung von 1936 zugänglich (vgl. Angermüller, S. 5), sondern seit 1972 auch zur Gänze in hektographierter Form.

Angermüller konnte die von Pellegrini zusammengetragenen Angaben erheblich vermehren. Die Auswertung einer seit 1965 der Stiftung Mozarteum übereigneten Briefsammlung, vor allem aber die Einbeziehung des Pellegrini unzugänglichen und von Jancik (MGG) nur erwähnten Werkverzeichnisses gaben eine Fülle neuer Details. So macht auch der Faksimile-Abdruck von Neukomms eigenem Werkverzeichnis drei Viertel des Buches aus. Angermüller schlüsselt den Inhalt in einem Register näher auf und kommentiert auch kurz das Verzeichnis. Der Hinweis, daß es in der erhaltenen Form eine Kopie von Neukomms Bruder Anton darstellt (S. 8f.), sollte jedoch eine Quellenbeschreibung nicht erübrigen, zumal mehr als ein Schreiber tätig war und dem Stempel „SN“ zufolge (S. 1, 151, 295) wenigstens der 1. Teil im Besitz des Komponisten war, dessen Handschrift ich auch mehrfach zu erkennen glaube (Vergleichsmöglichkeiten bietet Tafel 79 in MGG IX). Besonderes Interesse verdient das Verzeichnis wegen der Datierungen und biographischen Notizen. Diese Angaben hat Angermüller herausgelöst und so eine Tabelle aller Aufenthaltsorte Neukomms erstellt. Ergänzend teilt Angermüller Neukomms 1858/59 gedruckte *Esquisse biographique* mit, in einer deutschen Übersetzung, die wohl Pellegrinis Fassung an Genauigkeit übertrifft, aber auch mißverständliche Stellen hat. So meint das „*alternativement plain-chant et chant figuré*“ einer Matthäuspasion von Neukomm (Pellegrini: „*abwechselnd aufgezeichnet in Choralnoten*“ – Angermüller: „*abwechselnd in gregorianischem und Figuralgesang aufgezeichnet*“) keine Notations-Besonderheit, sondern nur den Wechsel von Choral und mehrstimmigen Teilen. Bei den aufmerksam kommentierenden Fußnoten vermißt man im Abschnitt „*Rußland*“ den Hinweis auf R.-A. Moosers *Annales de la musique et des musiciens en Russie* (Genf

1948–1951), wo in Band 2, S. 661, eine Schauspielmusik Neukomms erwähnt ist „*Titan Mann (?)*“, die sich mit dem Werkverzeichnis als „*Sittah Mani*“ identifizieren läßt, was kein Schauspiel von Bender (Angermüller, S. 261), sondern ein anonymes russischsprachiges Drama um den Schwedenkönig Karl XII. und seinen erfolglosen vierjährigen Aufenthalt vor der besarabischen Stadt Bender ist.

Knapp ausgefallen ist das zusammenfassende Kapitel *Neukomm als Künstler und Mensch*, das auch nur nach einer Auseinandersetzung mit dem Werk geschrieben werden kann. Zu dieser Auseinandersetzung könnte Angermüllers Schrift den Anstoß geben, nachdem nun mit dem Werkverzeichnis und Fundortangaben von Pellegrini äußere Barrieren beiseite geräumt sind. (Februar 1978) Manfred Hermann Schmid

MICHAEL H. GRAY and GERALD D. GIBSON: *Bibliography of discographies. Vol. 1: Classical music, 1925–1975. New York–London: R.R. Bowker Company 1977. XI, 164 S.*

So erstaunlich es ist, welche hohe Zahl an Diskographien zur E-Musik (Genre, Komponist oder Interpret als Subsumierungsprinzip) Gray/Gibson nachweisen – nämlich 3307 –, so wenig darf das darüber hinwegtäuschen, daß nur ein ganz geringer Prozentsatz davon wissenschaftlichen Kriterien genügt. Hier liegt das Handicap des sehr gewissenhaften und zuverlässigen Buchs: Obwohl Ziffern-Codes gewisse Aussagen über Detailgenauigkeit und Anlage der einzelnen Diskographien vermitteln, reichen diese bei weitem nicht aus, um die Spreu vom Weizen zu trennen. Diese Ziffern-Codes zeigen an, ob folgende Kategorien in einer Diskographie zu finden sind: Nichtkommerzielle Aufnahmen/Matrizennummern/Index/Veröffentlichungsdaten/Take-Nummern/Aufnahmedaten und -orte. Doch diese Rubriken reichen eben nicht aus; wichtig wäre ein Vermerk gewesen, welchen Zeitraum und welche Distributionsländer eine Diskographie abdeckt. Außerdem hät-

te ich gerne eine Unterscheidung von deskriptiven und wertenden Diskographien gesehen. Etwas unglücklich ist die Eingliederung von nicht-personenbezogenen Diskographien in die alphabetische Folge, da sie einer nicht ganz klaren Systematik folgt.

Nichtsdestoweniger: Von allen bisherigen Bibliographien zur Diskographie ist dies die zuverlässigste. Bewundernswert ist auch die Abdeckung europäischer Publikationen, somit ist das Buch gleichermaßen für deutsche Bibliotheken und Schallarchive interessant. Trotz der eingangs erwähnten Mankos ist das sehr übersichtlich gestaltete Buch ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Schallplatten-Forschung.

Corrigenda (Zahl bezieht sich auf die Titelnnummer): 103: Untertitel *A discography of the vocal works of Johann Sebastian Bach (1948–1967)*. *A Great Brook (sic) Publication*; somit gehört der Titel nach 115. 711 gehört in die Rubrik *COMPOSERS 20th Century*. 715 identisch mit 753, recte: 4 pp. 255 gehört nach 265: *Fidelio: Abscheulicher, wo eilst du hin*. 2031 gehört in die Rubrik *To 1800* (S. 90). 2034, 2035 gehören in die Rubrik *Medieval* (S. 89).  
(August 1979) Martin Elste

*ANTONIO SARTORI: Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto, a cura di Elisa GROSSATO, con un saggio di Giulio CATTIN. Vicenza: Neri Pozza 1977. 236 S. (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova. 4.)*

Format und Ausstattung dieses Buches würden nicht ohne weiteres „nur“ eine Dokumentation – zu Komponisten und Theoretikern (S.1–59), Orgelbauern (S. 61–112) und ausübenden Musikern (S. 113–194), jeweils alphabetisch bzw. chronologisch angeordnet – erwarten lassen. Erst wenn man sich von der Fülle der Namen und Daten (auch von neuen Daten zu bekannten Namen) überzeugt hat, sieht man ein, daß diese Publikationsform mit Recht gewählt wurde. Ein weiteres Argument mochte sein, daß es sich eben um die nachträgliche Verwertung eines Nachlasses

handelt. Die Unterteilung der anfallenden Namen in drei Bereiche war ursprünglich als Erleichterung der Benützung gedacht und entspricht ungefähr dem, wie man früher Kataloge von Klosterbibliotheken angelegt hat. Die Problematik zeigt sich aber nicht nur in der Fragwürdigkeit einzelner Zuweisungen, sondern bereits in der Notwendigkeit einer vierten Abteilung für alles nicht eindeutig oder einzelnen Namen Zuzuweisende (S. 195–226). Dies ist durch das Generalregister am Schluß des Bandes (S. 227–236) weitgehend repariert. Aber nicht nur diese Arbeit, sondern die gesamte Vorbereitung zahlreicher Aufzeichnungen zum Druck (stets eine schwierige und oft unbedankte) stammt von Elisa Grossato, die also am positiven Endergebnis keinen geringen Anteil hat. Daß die Grundlagen selbst von Padre Sartori nur in jahrelangen Archivarbeiten zustande gebracht werden konnten, versteht sich von selbst. Er ging dabei von zwei verschiedenen, im vorliegenden Titel kaum angedeuteten Kriterien aus: einem geographischen (durch Beschränkung auf die Staatsarchive in Padua, Florenz, Mailand, Trient, Venedig und Vicenza neben dem von del Santo) und einem inhaltlichen (der Zugehörigkeit zum Minoritenorden, wobei Vollständigkeit der Dokumente und Verlässlichkeit ihrer Aufnahme vor der Frage ihres Bekanntheitsgrades rangiert). Angefangen beim ältesten Beleg 1372 (Giov. Razio) ist als Obergrenze das 18. Jahrhundert angenommen worden, wobei der größte Anteil erwartungsgemäß im 16. und 17. Jahrhundert liegt. Neben all dem ist bei der Beurteilung des Bandes noch einzukalkulieren, daß er Parallelen aus anderen Bereichen der Kunst und der Geschichte besitzt oder noch erhalten soll.

(April 1979) Rudolf Flotzinger

*FRANCESCO BUSSI: L'Antifonario Graduale della Basilica di S. Antonino in Piacenza (Sec. XII). Saggio storico critico. Piacenza: Scuola Artigiana del Libro 1956. Ristampa anastatica Piacenza 1977. 136 S., 2 Abb. (Biblioteca Storica Piacentina. Band 27.)*

Für einen Nachdruck, zwanzig Jahre nach seinem ersten Erscheinen, braucht Bussi Buch keine Rechtfertigung. Schon damals in ihrem Wert erkannt (s. Solange Corbin in *Revue de la Musicologie* 42, 1958), ist die kleine, konkret auf ein Objekt bezogene Studie noch in keiner Weise überholt. Den Vorspann zu den Untersuchungen bilden Beschreibung und Inhaltsangabe des Antiphonar-Graduales sowie eine Neumentabelle. Der Hauptteil besteht in der Analyse der 41 wichtigsten Varianten zu vier großen, in der *Paléographie Musicale* veröffentlichten Choralhandschriften. Besonders interessant sind die 23 melodischen Abweichungen, denn in ihnen wird eine gewisse Eigenständigkeit der Handschrift aus Piacenza sichtbar. Doch steht diese Distanz zur übrigen Tradition in Widerspruch zur konservativen Haltung, die im Aufbau der Handschrift zu beobachten ist. Die Analysen sind klar und zutreffend, wobei Bussi nicht vor Werturteilen zurückschreckt. Diese braucht man ihm nicht alle abzunehmen, doch zeugen sie von seiner lebendigen Beziehung zur Sache. (März 1979) Andreas Wernli

FRANCESCO LUISI: *Del cantar a libro ... o sulla viola. La Musica Vocale nel Rinascimento. Studi sulla Musica Vocale Profana in Italia nei secoli XV e XVI.* Torino: Eri – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana 1977. 656 S., 1 Schallpl.

Mit seiner Arbeit begibt sich Luisi auf ein Feld, das schon viele Male – in Teilen und als Ganzes – bestellt worden ist. Die Berechtigung, sich ein weiteres Mal zum Themenkomplex der italienischen Vokalmusik der Renaissance zu äußern, liegt wohl im neuen Ansatz, den Luisi vorstellt: Die Thesen und Erkenntnisse der neueren Kulturgeschichte auf dem Gebiet der Musik – einem Stiefkind dieser allgemeinen Geschichtsschreibung – anzuwenden und dadurch auch hier zu anderen Resultaten zu gelangen (S. 9f.). Den Ausgangspunkt bildet die Periodisierung der italienischen Renaissancemusik in zwei große Phasen, welche zwei Aspekten des Renaissancegedankens entsprechen:

Eine erste, „*di pura rinascita*“ umfaßt den Zeitraum von 1420 bis 1520, ihr Produkt ist die Frottola. Eine zweite „*di riflessione e perfezionamento*“, reicht von 1520 bis 1600; sie ist geprägt vom Madrigal. Die beiden Phasen sind in sich wieder zweigeteilt, in Vorbereitung (1420–1480 mündliche Überlieferung; 1520–1560 Entstehung des Madrigals) und stilistische Vervollkommnung (1480–1520 bei der Frottola; 1560–1600 beim Madrigal, S. 8). Von dieser Sicht wird der Aufbau des Buches bestimmt, wenn auch nicht deckungsgleich: Phase 1 wird in den ersten drei Teilen abgehandelt, Phase 2 überwiegend im vierten Teil zusammengefaßt.

Bereits im ersten Teil *Condizioni e aspetti storico-sociali della rinascenza musicale* (S. 13–94) zeigen sich die Schwierigkeiten, den Ansatz konkret durchzuführen. Zwar bietet Luisi einen schönen und gründlichen Überblick über die politischen, kulturellen und musikalischen Verhältnisse in Italien des 15. Jahrhunderts, doch bleibt es bei einer Aufzählung, ohne daß sich wesentliche neue Resultate ergeben, oder die Fakten zu einer synthetischen Schau der Verhältnisse zusammengefügt werden. Dieser Mangel an Synthese wird am spürbarsten am vierten und schwächsten Teil des Buches, *Seconda convergenza di motivazioni estetiche* (S. 439–592), in welchem vom Madrigal die Rede ist. Der Abriß seiner Geschichte bringt vor allem vom zweiten Abschnitt an („*Il primo madrigale*“) bloß eine Aufzählung von Komponisten, ihrer biografischen Daten und ihrer Werke; die Bemerkungen über Stil und Bedeutung bleiben allgemeiner Natur und sind stellenweise Zusammenfassungen aus der Literatur (z. B. S. 544f. über Philippe de Monte nach Einstein). Selbst als Einführung in das Gebiet des Madrigals ist dieser Teil nur unter Vorbehalt zu gebrauchen, denn er ist nicht immer mit der sonstigen Sorgfalt abgefaßt (so figurirt S. 552 als Widmungsträger von Marenzios 2. Madrigalbuch, 1581, Lucrezia Borgia, gestorben 1519, anstelle von Lucrezia d'Este) und verzeichnet die neuere Literatur nicht systematisch: So fehlen etwa die Biografien von Vicentino, Wert und Giovanni

Gabrieli aus der Reihe *Musicological Studies and Documents*.

Von großem Interesse sind dagegen die gewichtigen, der Frottola gewidmeten Teile zwei und drei. Zwar sind auch sie immer wieder bedeutenden Studien wie denen von Pirrotta, Jeppesen, Rubsamen und Osthoff verpflichtet, doch bietet Luisi daneben viel Eigenes. Im zweiten Teil, *Prima convergenza di motivazioni estetiche* (S. 95–317), überzeugt die Darstellung der Zusammenhänge von Aufführungspraxis und früher Frottola; ebenso derjenigen von poetischen Formen und Kompositionstypen. Die Beziehungen zwischen Frottola und Canto carnascialesco sowie die mannigfache Weise, in der volkstümliche Elemente in die Frottola eindringen können, werden mit vielen Text- und Musikbeispielen belegt, die allerdings oft für sich selbst sprechen müssen, denn für ausführliche Analysen ist nur selten Platz geblieben. Zur Frage der Verwendung von Frottolen im Bereich des Theaters steuert Luisi eine Menge neuen und interessanten Materials bei, doch bleibt das meiste im Bereich der Vermutung, wenn auch sehr viel für die jeweiligen Hypothesen des Verfassers spricht.

Der dritte Teil, *Atteggiamenti 'umanistici' nel rinascimento* (S. 319–469), ist den Frottolen mit lateinischem Text vor dem Aufkommen des Madrigals gewidmet. Zwar bilden sie nur einen winzigen Teil des gesamten Repertoires, doch sind sie für die weiteren Entwicklungen von Bedeutung, weil hier, abgesehen von der spezifisch humanistischen Haltung in der Textwahl, besondere Verhältnisse in Bezug auf Rhythmik, Deklamation und szenische Funktion vorliegen (S. 321). Bei der sapphischen Ode bedienen sich die Komponisten im italienischen Sprachbereich eines Modells, das von einer akzentuierenden, hendecasyllabischen Vorstellung ausgeht, während dagegen die deutsche Schule vom quantifizierenden Versmaß her kommt. Schwierig zu lösen und mit Umsicht behandelt ist das Problem des „*Aer de versi latini*“; daß Luisi nach gründlichen Erwägungen darauf verzichtet, der untextierten Melodie ein bestimmtes Versmaß zuzuordnen, spricht für die Art seiner Dar-

stellung, die sich nicht auf Resultate um jeden Preis versteift. Anhand einer Reihe von weiteren Versmaßen zeigt Luisi in genauen Analysen die Bedeutung einiger Vertonungen lateinischer Texte für die zukünftige Entwicklung: Abgehen von der strophischen Konzeption zugunsten durchkomponierter Sätze, zunehmende Ausdruckskraft der Oberstimme sowohl in deklamatorischer wie in melodischer Hinsicht sowie Ansätze zu rein vokaler Kompositionsweise: All dies sind Tendenzen, die später im Madrigal wirksam werden.

Das überaus reiche Material, das im Buche verarbeitet ist, wird durch ein Register erschlossen. Es ersetzt bis zu einem gewissen Maße das Quellen- und Literaturverzeichnis, da die Namen der Drucker und der Autoren von Sekundärliteratur ebenfalls aufgenommen sind. Unter den vielen Bildern und Faksimilia sind nur wenige Neuveröffentlichungen zu finden. Dagegen enthält die Arbeit sehr viele und gute Neueditionen von Musik. Was hier zu kurz kommt, sind Hinweise auf die oftmals binär notierten ternären Rhythmen, ein Stilmerkmal, das auch im Text keine Beachtung findet (s. Bsp. 20, 29, 32 und 35; das Ritornell von Bsp. 48 und der Kanon gegenüber S. 209). Dem Band ist eine Schallplatte beigegeben mit dem Ensemble *Musica insieme*, dessen Leistung hier allerdings unter dem gewohnten Niveau liegt; insbesondere vermißt man weitgehend die virtuose Spontaneität, intonatorische Sicherheit und rhythmische Beweglichkeit, die man gerade nach der Lektüre dieses Buches bei der Ausführung von Frottolen erwartet. Doch im Ganzen bildet der Band von Luisi, trotz der geäußerten Einwände, mit seiner Klarheit und Sorgfalt, dem vielgestaltigen Material, der reichen, gut erschlossenen Dokumentation sowie mit seinem ehrlichen Engagement eine imponierende Leistung.

(März 1979)

Andreas Wernli

*HANS-HERBERT S. RÄKEL: Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie. Bern: Paul Haupt 1977. 391 S. (Publikationen der Schweizerischen musik-*

*forschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 27.)*

Diese Studie fußt auf den Kontrafakten des Trouvère-Repertoires und sucht von diesen Stücken aus die stilistische Entwicklung der Trouvèremelodien im allgemeinen abzuleiten. Das Buch gliedert sich in drei Teile: die Überlieferung der Kontrafakta in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; desgleichen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; eine Analyse der Stilgeschichte der Trouvère-Monodie. Der erste Teil untersucht systematisch viele Kontrafakta in den verschiedenen Gattungen der Gedichte: Minnelieder, Jeux-partis, religiöse und politische Lieder, sowie Beziehungen zu den lateinischen Conductus und die Lieder des Gautier de Coinci. Der zweite Abschnitt geht ähnlich vor, während der dritte in drei Kapiteln die hauptsächlichsten Stilelemente und ihre Entwicklung bespricht: Form, Melodik und Tonalität. Neben einer Anzahl musikalischer Beispiele im Text bringt der Autor im Anhang Übertragungen von 14 Liedern, sieben davon in zwei Versionen und eines in drei, leider nicht immer übersichtlich auf gegenüberliegenden Seiten gedruckt. Dann folgen ein Literaturverzeichnis, ein Sigla-Verzeichnis für die Handschriften, ein Namenregister der mittelalterlichen Autoren und Romanzen sowie Verzeichnisse der Musikbeispiele und der besprochenen Lieder.

Räkel gibt außerordentlich gründliche und aufschlußreiche Analysen einer großen Anzahl von Liedern, aber leider nicht allerer, von denen Kontrafakten existieren. Da er viele dieser Lieder unter mehreren Gesichtspunkten betrachtet, werden diese mehrfach besprochen, so daß viele Beobachtungen wiederholt erscheinen. Seine Hauptthese, die das ganze Buch durchzieht, ist die Erkenntnis, daß die ritterliche Gesellschaft, in der das Trouvèrelied zuerst gepflegt wurde, in dieser Hinsicht im späteren 13. Jahrhundert durch eine bürgerliche abgelöst wurde. Räkel leitet von dieser Einsicht mehrere wichtige stilistische Entwicklungen ab, die er teilweise durch die handschriftliche Überlieferung bekräftigt findet.

Immer wieder verbindet er improvisatorische Aufführungspraxis und mündliche

Überlieferung mit der ritterlichen Gesellschaft und schriftlich festgelegte Tradition mit den späteren bürgerlichen Künstlern, bei denen Kontrafaktur, formale Schematik, metrisch-rhythmische „Regelung“ und straffere Tonalität stark hervortreten und die aus diesen Gründen in früheren Liedern oft „Verbesserungen“ anbringen. In der frühen Trouvèrelyrik findet Räkel hingegen eine große Variabilität in der Melodie – die Texte werden durchwegs nicht beachtet – oder „*Freiheit des Vortrags*“ womit er anscheinend nur auf die Varianten der Verzierungen hinweist, obwohl er offenbar auch den Rhythmus stillschweigend miteinbezieht.

Hier, wie in so vielen andern Studien über mittelalterliche Lieder, scheidet jedoch die Analyse. Obwohl der Autor die Parallelen in den Motetten, die polyphonen Kompositionen des Adam de la-Halle und die mensural notierten Trouvèrewesen erwähnt, hält er am freien Rhythmus der besprochenen Lieder fest. Es gelingt ihm daher nicht, eine überzeugende tonale Analyse zu geben, da ja die Haupttöne einer Melodie ohne metrische Betonung nicht erfaßt werden können. In ähnlicher Weise kommt er zu Schlüssen über Verzierungen, die den Sachverhalt falsch oder unzulänglich auslegen, da Änderungen des Modus in Kontrafakta – auch bekannt von Motetten – übersehen werden. Unter anderem führt der Verfasser einen neuen Terminus ein: „*punctum-post-punctum-Stil*“, ein Terminus, der sowohl unnötig als auch unangebracht ist. Er meint dabei unverzierte Note-per-Silbe-Melodien, die an andern Stellen oft „*orchestisch*“ und manchmal „*unsänglich*“ genannt werden – Charakterisierungen, denen man kaum überall beistimmen wird. Solche Melodien, wenn sie mit mehr melismatisch angelegten verwandt sind, können gewöhnlich durch Modus-Änderung erklärt werden.

Das Hauptgewicht und der Wert dieser Arbeit liegen wohl in der detaillierten stilistischen und historischen Analyse der verschiedenen Werk-Familien. Die Daten vieler Lieder werden geklärt und mit ihnen die Abfolge der Kontrafakta. Der Hauptgedanke ist wohl nicht neu, wird aber durch dieses

Buch stark vertieft. Die Nachteile sind die oft unklare Ausdrucksweise, die unrythmischen Übertragungen und das Außerachtlassen der Texte, die zu vielen falschen Schlüssen führen, sowie die zahlreichen Wiederholungen, die oft des Hinweises auf Behandlung in anderem Zusammenhang entbehren.

(Mai 1978)

Hans Tischler

*RICHARD L. CROCKER: The Early Medieval Sequence. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1977. X, 470 S. mit Hss.-Verz., krit. Bericht, Register und 4 Abb.*

Wie ernst und wörtlich man diesen viel zitierten und viel interpretierten Text auch immer nehmen mag: im Vorwort zum *Liber hymnorum*, der ersten großen, um 880 aufgezeichneten Sequenzen-Sammlung, berichtet der St. Galler Mönch Notker Balbulus, ein aus dem von Normannen zerstörten Kloster „Gimedia“ nach St. Gallen geflüchteter Mönch habe ein Antiphonar mit sich geführt, in dem sequentiae mit Worten versehen waren; in Nachahmung dieser Praxis und unter Anleitung seines Lehrers Iso, der ihm eine syllabische Textierung empfahl, habe er, Notker, die Verse dieses Buches geschrieben und gesammelt. Interpretiert man am Text entlang, so besagt dieses Proömium, daß gegen Ende des 9. Jahrhunderts in St. Gallen eine westfränkische Tradition in den ostfränkischen Bereich übernommen und dort vervollkommen wird. Fest steht, daß zu diesem Zeitpunkt eine neue, selbständige Gattung innerhalb der liturgischen Monodie in das Licht der Überlieferung tritt und ihre geschichtliche Laufbahn beginnt, die bis zum Tridentinischen Konzil führen sollte.

Die Geschichte der Sequenz, die Chronologie, die Überlieferung, das Verhältnis der Melodieschemata und der Texte ist noch nicht geschrieben worden; auch das Buch *The Early Medieval Sequence* von Richard L. Crocker, eine der jüngsten Veröffentlichungen zum Thema „Sequenz“, erliegt der Anziehungskraft, die die ungewisse Früh-

geschichte der Sequenz seit langem auf die Forschung ausübt. Crocker ist indessen Realist genug, um sich nicht in gallikanischen oder insularen Nebeln zu verlieren und dort nach liturgischen, neben- oder außerliturgischen Wurzeln der Sequenz zu graben: er beginnt dort, wo für die Sequenz die konkrete Überlieferung von Text und Melodie einsetzt, d. h. im Frankenreich des 9. Jahrhunderts. Die Spekulationen, die seine umfangreichen Untersuchungen in Gang bringen und begründen, scheinen greifbarer, obwohl auch sie nicht in unmittelbarer Reichweite liegen.

Ausgehend davon, daß Notker westfränkische Melodien textiert habe, vergleicht Crocker Notkers Texte und Melodien mit dem wenig später in westfränkischen Handschriften überlieferten Sequenzen-Repertoire, mit dem Ziel, mittels der nach der Überlieferung älteren Notker-Texte die ursprüngliche Form der nach der Überlieferung jüngeren westfränkischen Sequenzen zu ermitteln und auf diese Weise zur „early medieval sequence“ zu kommen: „It is my conviction that when restored in accordance with Notker's version . . . the Aquitanian versions are as close to the ninth-century originals as we can now come“, heißt es im Einleitungskapitel (S. 10), und das „my conviction“ deutet darauf hin, daß der Autor seine Überzeugung dem Leser nicht aufdrängen, sondern als Hypothese und Anregung zur Diskussion verstanden wissen will.

Die Einwände, mit denen sich Crocker selbst kurz auseinandersetzt, betreffen die Kontinuität der Überlieferung zwischen verschiedenen Traditionen, und er entkräftet sie, indem er darauf verweist, daß sowohl die Anlage wie die aus dem Vergleich der St. Galler mit den aquitanischen Neumen sich ergebende Melodiegestalt in ost- und westfränkischer Überlieferung übereinstimmen. Strukturelle und melodische Gemeinsamkeiten zwischen einer ostfränkischen Sequenz des ausgehenden 9. Jahrhunderts und einer westfränkischen Sequenz vom Ende des 10. Jahrhunderts müssen allerdings nicht notwendig auf ein ihnen gemeinsames Vorbild führen, das Notker in textloser oder

unvollkommen textierter Form vorgelegen hat, und hätte Notker nicht das eingangszitierte Proömium geschrieben, dann wäre schließlich auch der Weg der Sequenzenmodelle von St. Gallen nach Südfrankreich denkbar, wobei in der Frage nach der Herkunft der „melodiae“ in paralleler oder aparalleler Form die italienische Überlieferung nicht übergangen werden dürfte. Mit anderen Worten: Crocker's Ansatz beruht auf der Kombination einer bestimmten Interpretation von Notkers Vorwort mit einer speziellen Bewertung der frühen aquitanischen Handschriften. Die dadurch gewonnene Position – sie ist keineswegs unbegründet – erlaubt einen Rückzug in das Frühstadium der Sequenz als selbständiger Wort-Ton-Schöpfung, den man mit Gewinn verfolgen kann, ob man von den Ausgangspunkten überzeugt ist oder nicht.

Zwei Tabellen fassen im ersten Kapitel die Quellenlage und die Konkordanzen zwischen dem westfränkischen und dem Notkerschen Repertoire zusammen. Aus der zweiten Tabelle wird auch die Gliederung der Melodien in drei Gruppen schon erkennbar: Sequenzen ohne gesicherte Verbindung mit einem Alleluia, Sequenzen mit Verbindung zu einem Alleluia, a-parallele Sequenzen. Nach einem einführenden Kapitel über die Möglichkeiten, Melodien aus aquitanischen Quellen zu übertragen und sie mit Melodien in deutschen Neumen zu vergleichen, beginnt der Hauptteil des Buches mit detaillierten Vergleichen der west- und ostfränkischen Sequenzen des jeweils gleichen Formschemas, einmündend in den Versuch, die westfränkische Melodie mit Notkers Text auf eine „frühere“ Form zu bringen. „*Laudes deo concinac*“ ist Notkers erste, im Proömium als solche erwähnte Dichtung; ihr entspricht als westfränkische Parallele „*Laudes deo omnis sexus*“. Versikelschemata und zwei Notenbeispiele – kollationiert, im Anhang jedoch auch kritisch kommentiert – veranschaulichen die Sequenz in einem gegebenen und einem ermittelten Stadium. Es kommt sehr viel zur Sprache in diesen 18 Kapiteln, auch Philologisches, Theologisches und Historisches. Crocker ist bemüht, seine Beobachtungen

zu erklären und Kategorien für eine zeitliche Abfolge zu gewinnen, die man allerdings stets dahingehend prüfen müssen, welche Wertigkeit das nahezu unvermeidlich wirksam werdende, subjektive Text- und Melodieverständnis in der Argumentationskette einnimmt.

In den letzten Kapiteln faßt der Autor die Beobachtungen zur Formgebung der frühen Sequenz zusammen und behandelt die Stellung der Sequenz im Verhältnis zum Alleluia und im größeren Rahmen der Liturgie. Ausführlich diskutiert er Ursprünge und formale wie ästhetische Folgen der Doppelung von Versikeln und der einfachen Eingangs- und Schlußversikel, das individuelle Gesamtbild eines Sequenzschemas (ihren „*fingerprint*“) und stellt die Sequenz als eine organisierte, idiomatische Wort-Ton-Schöpfung fränkischen Geistes dem frei fließenden römischen Choral gegenüber. Die nachdrückliche Bewertung der Sequenz als einer selbständigen Kunstform führt Crocker auch dazu, die Verbindung zum liturgischen Alleluia und zu den *sequentiae* nicht über die nachweisbaren Verbindungen hinauszuführen. Das abschließende Kapitel umschreibt in angenehm sachlicher Form den größeren Rahmen klösterlichen Lebens im unruhigen 9. Jahrhundert und die Folgen der karolingischen Reform und führt aus diesem weiteren Umkreis noch einmal auf die Sequenz zurück – als Produkt monastischen Lebens in einer Zeit verfallender Ideale unter den Aspekten von Imitation, Analogie, Synthese und Neuschaffen. (November 1978) Karlheinz Schlager

*ROBERT SCHOLLUM: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1977. 169 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 3.)*

Der vorliegende Band ist entstanden im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der österreichischen Nationalbibliothek in Wien im Jahre 1973; der Katalog dieser Ausstellung war die Grundgestalt des Buches. Diese Tatsache erklärt die Einschränkung auf Österreich, macht sie aber nicht sinn-

voll; denn von einer spezifisch nationalen Musikkultur Österreichs im 20. Jahrhundert kann man wohl kaum sprechen, und die Darstellung, die sich jeglichen Seitenblicks auf deutschsprachige Liedkomponisten außerhalb enthält – Hinweise etwa auf Schoeck, auf Fortner, auf Reimann vermißt man –, bekommt so die gefährliche Nähe zu einer Lokalgeschichtsschreibung, die durch die Sache nicht legitimiert ist. Schollum, Hochschulprofessor für Lied- und Oratorieninterpretation an der Wiener Musikhochschule, betont zwar im Vorwort den wissenschaftlichen Anspruch der Publikation, weist aber zugleich darauf hin, daß er ebenso für die Interpreten geschrieben hat. Diese Mischung aus Werkanalyse und Interpretationshilfe könnte bei diesem Thema überaus sinnvoll sein, scheitert im vorliegenden Fall aber daran, daß weder den Ansprüchen der einen noch denen der anderen Leserschicht genügt wird; die Analysen sind für wissenschaftliche Zwecke zu pauschal, begnügen sich bei den bekannteren Komponisten (Mahler, Schönberg, Webern) mit einer ausführlichen Zitatensammlung und reichen bei den nur lokal bekannten Komponisten über Konzertsführer-Niveau kaum hinaus; die Interpretationshilfen bedürften, um wirksam zu sein, ebenfalls größerer Genauigkeit – wie man überhaupt bei der Lektüre dieses Bandes, durch das Negativbeispiel, in der Auffassung bestärkt wird, daß eine sinnvolle Interpretationshilfe eben doch in einer möglichst präzisen, genauen und perspektivenreichen Werkanalyse besteht. Was den wissenschaftlichen Anspruch angeht, so wird dieser in zwei weiteren Bereichen ebenfalls nicht eingelöst: der Verfasser bedient sich einer sehr pauschalen, um nicht zu sagen ungenauen Zitierweise: er verzichtet bei wörtlichen Zitaten durchweg auf Seitenangaben, er löst indirekte Zitate nicht auf und weist auch deren Originalquelle nicht nach, und er verzichtet darüber hinaus auf ein Literaturverzeichnis und – was noch einschneidender ist – auf den Nachweis der Druckausgaben der Lieder, die er bespricht. Wer also anhand von Schollums Buch die Thematik in Einzelbereichen weiterverfolgen wollte, müßte bi-

bliographische und philologische Studien erst selbst anstellen; von einem Band, der innerhalb der „*Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation*“ (!) erscheint, sollte man zumindest anderes erwarten dürfen.

Schollum gliedert seinen Band – nach drei einleitenden Kapiteln, die sich mit Schubert, Brahms, Wolf und Mahler befassen – in vierzehn Kapitel, die die österreichischen Komponisten jeweils in Geburtsjahrgänge einteilen (von 1857 bis 1930, jüngere sind nicht berücksichtigt), jedoch für Schönberg, Berg, Webern, Joseph Marx, Otto Siegl, Ernst Krenek, Robert Schollum (dieses Kapitel stammt von Franz Grasberger) und Gottfried von Einem Einzeldarstellungen einschieben. Die chronologische Gliederung, die für einen Stilquerschnitt einer bestimmten Zeit sinnvoll sein könnte, erweist sich jedoch dort als Hemmschuh, wo dann innerhalb der einzelnen Kapitel die Komponisten beziehungslos nebeneinander stehen. Und auch inhaltlich sind die einzelnen Kapitel ausgesprochen ungleich: für Berg etwa fällt nicht mehr als eine knappe Seite ab, zu Webern gibt es ausführliche Interpretationshinweise, aber kaum Analysen, Schreker erscheint weitgehend unterbewertet, dagegen versucht Schollum eine Rettung seines Lehrers Joseph Marx – und all dies in weitgehend apodiktischen Aussagen, ohne den Versuch, argumentativ Belege heranzuziehen oder durch Analysen zu stützen. Und schließlich: gerade aus einer Stadt, in der Karl Kraus einige Wirkung gehabt hat, hätte man sich mehr sprachliche und stilistische Sorgfalt erhofft: Formulierungen wie „*schon die ersten Lieder Mahlers (...) sind echter Mahler*“ (S. 36), „*Mahlers Weg (...) versuchte nicht Detailarbeit im Wolfschen Sinne, sondern große und seiner Wesensart entsprechende symphonische Blöcke*“ (S. 39) und schließlich „*Brahms, selbst seine volksliedhaften Lieder, sind in dieser Zeit einsame Spitze*“ (S. 44) disqualifizieren sich selbst – solche sprachliche Ungelegenheit und stilistische Flapsigkeit sollten weder ein Autor noch ein Verlag von Reputation sich gestatten.  
(Februar 1978) Wulf Konold

EBERHARD KRAUS: *Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. 2. Auflage. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1978. 352 S.*

Das 1972 erstmals erschienene, innerhalb kurzer Zeit vergriffene Werk (vgl. die Rezension von Hans Klotz in *Mf* 30, 1977, S. 125 f.) liegt nun in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung als Neuauflage vor. Es ist zweifelsfrei eine der wichtigsten deutschsprachigen Publikationen über Orgeln und Orgelmusik, die in letzter Zeit die einschlägige Literatur bereichert haben. In einer gelungenen Mixtur von Fachbuch und allgemein verständlicher Veröffentlichung breitet der Verfasser, international als Orgelinterpret anerkannt und für die Diözese Regensburg als Orgelsachverständiger tätig, den Stoff übersichtlich aus. Da gibt er zunächst eine recht präzise Einführung in den technischen Aufbau der Orgel, in das Wind-, Pfeifen- und Regierwerk sowie den Prospekt. Im Text eingelagerte Konstruktionszeichnungen tragen zum besseren Verständnis bei. Den Hauptteil des Buches machen die Ausführungen des Verfassers über die „*Orgel in ihrer geschichtlichen Entwicklung, ihre klanglichen Erscheinungsformen und ihren Einfluß auf die Orgelkomposition*“ aus. Die antike Orgel wie die christliche Kultorgel, historische Orgellandschaften wie Orgellandschaften der Gegenwart werden abgehandelt und durch fünfzig Dispositionsbeispiele charakterisiert. Der flüssig geschriebene Text ist mit zahlreichen Zitaten bedeutender Komponisten, Orgelbauern u. a. angereichert. Von besonderem kunst- und kulturhistorischen Interesse sind die 104 Bildtafeln. Die Fotos zeigen Orgelprospekte vieler namhafter Orgelbauer und der meisten Stilepochen europäischer Orgellandschaften. Die Worte auf der Innenseite des Umschlags, daß das Buch „*alle Freunde der Orgelmusik in das Wesen des Instruments einführen und das Verständnis für die Orgel wecken und mehren*“ will, können nur bestätigt werden.

Allerdings muß bei einer Publikation, die Anspruch darauf erhebt, als Nachschlagewerk zu gelten, das also auch von Schülern und Lernenden benützt wird, an dieser Stel-

le auf Unebenheiten und Unrichtigkeiten hingewiesen werden. So sind m. E. die Literaturhinweise zu dürftig. In jedem Fall wären jeweils die neuesten Auflagen bzw. Nachdrucke aufzuführen gewesen. Das Personenregister! Warum erhält Henri Arnault einen deutschen Namen, warum wird er zu Heinrich Arnold? Ein von Klotz schon beanstandeter Fehler der ersten Auflage, die nicht existierende „*Orgelbauernfirma Hammer & Beckerath, Hamburg*“, bleibt (wohl wegen Tafel 80) weiterhin im Register stehen. Warum gibt das Verzeichnis bei bekannten Persönlichkeiten Geburtsjahr, -ort und Sterbejahr, aber nicht konsequenterweise den Sterbeort mit an (so z. B. bei Hindemith, Micheelsen, H. J. Moser, J. B. Zimmermann)? Das Register siedelt den Orgelbauer Stefan Kuntz 1627 in Regensburg an, der Text zur Fototafel spricht bei Kuntz 1627 von Nürnberg. Als richtiger Ort darf wohl die fränkische Metropole gelten. Der Komponist Peter Philips lebte ausweislich des Registers von 1561 bis 1628. Im Buchtext auf S. 122 sind seine Lebensdaten um fünf Jahre verschoben: 1566 bis 1633. Rudolf Quoika ist 1972 verstorben, sechs Jahre vor Erscheinen dieser Zweitaufgabe. Der Orgelbauer Kaspar Sturm dürfte frühestens nach 1604 (vgl. *Mf* 26, 1973, S. 243) und nicht schon nach 1590 gestorben sein. Matthias Tretscher kommt nicht 1626 zur Welt, sondern 1624, und wird nicht 1689, sondern bereits 1686 zu Grabe getragen (vgl. *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 1963, S. 369 f.). Und schließlich ist Karl Joseph Riepp nicht 1710 in Ottobeuren geboren, sondern in Eldern, das zugegebenermaßen nach der zwischenzeitlich durchgeführten Gebietsreform jetzt zur Verwaltungsgemeinschaft Ottobeuren zählt.

Offensichtliche Druckfehler im Text (z. B. S. 150) und im Bildteil (Tafeln 6, 34) müßte der Lektor eines so renommierten Verlages bemerken. Nicht zu reden von dem Umbruchfehler, der die Anmerkungen über die „*weltliche Orgel*“ statt am Textschluß sechs Kapitel vorher einrückt. Die Beschreibung unter Tafel 47 „*Keinerlei Voraussetzung zur künstlerischen Anpassung*“ (in der 1. Auflage: „*Keinerlei Wille zur künstlerischen An-*

passung“) ist in der veränderten Form nach wie vor fehl am Platz, da eben die von Patroklos Müller erbaute Orgel zunächst in Dalheim (Westfalen) gestanden hat und erst später in die Pfarrkirche von Borgentreich (Westfalen) gelangt ist.  
(September 1978) Raimund W. Sterl

FRANÇOIS SEYDOUX: *Les orgues de Saint-Pierre-aux-Liens a Bulle. Ohne Ort und Jahr [Fribourg 1978]. 51 S.*

Das Bändchen stellt einen Abriß über die Orgelbaugeschichte von St-Pierre-aux-Liens zu Bulle (Boll) im schweizerischen Kanton Fribourg dar. Es macht den Eindruck sorgfältiger Arbeit. Der Verfasser hat sich der undankbaren aber lohnenden Mühe unterzogen und in kommunalen und kirchlichen Archiven geforscht. Der umfangreiche Anmerkungsapparat bestätigt dies. Die bebilderte Schrift bringt zur Abwechslung einmal nicht nur Orgeldispositionen, sondern auch die Programme von den Einweihungsveranstaltungen für die gebauten Instrumente. So erfahren wir u. a. von geschmackvollen Konzerten, die z.B. Marcel Dupré (1948) und Luigi Ferdinando Tagliavini (1976) in Bulle gegeben haben.  
(September 1978) Raimund W. Sterl

LLOYD ULTAN: *Music theory: problems and practices in the middle ages and renaissance. Minneapolis: University of Minnesota Press (1977). XIV, 267 und VIII, 269 S.*

Das Äußere dieser beiden Bände glaubt man bisher – in Europa und zumal im deutschsprachigen Bereich – nur von den Schulbüchern unserer Kinder her zu kennen, oder genauer: die Arbeitsbücher unserer mittleren und höheren Schulen entsprechen der Beilage, der großformatigen „workbook-anthology“, und die Lehrerhandbücher dazu dem „textbook“, dem eigentlichen Darstellungsband des vorliegenden Werkes. Gewiß sollte man solche Vergleiche nicht auf die Spitze treiben oder sich gar zu

Pauschal-Vor-Urteilen hinreißen lassen (auch nicht, wenn im Vorwort der Anspruch „revolutionary in concept“ erhoben wird). Aber in welchem Hochschulkursus oder Universitätsstudium der Musikwissenschaft fehlten nicht die Pflichtveranstaltungen Tonsatz (fein säuberlich in Harmonielehre und Kontrapunkt getrennt), musikalische Analyse, Werkkunde, Notationskunde, Musikgeschichte usw. und wo hatte man nicht seine liebe Not mit der Koordination der (erhofften Zunahme) der Einzelkenntnisse und der verstreuten Literatur? Und wer hätte nicht – zumindest seit „Hochschuldidaktik“ gefragt ist – in dieser Hinsicht zu experimentieren begonnen, anderes versucht? Wer also müßte nun dieses Lehr- und Arbeitsbuch, wohl das erste seiner Art für den Hochschulbereich, von einem Mann stammend, der gleichermaßen Erfahrungen als Komponist und Hochschullehrer in den genannten Bereichen hat, nicht begrüßen? Doch nur, wer Vorurteile hat oder ein unverbesserlicher Konservativer ist? Leider ist die Sache nicht ganz so einfach. Es dürfte zwar bereits unbestritten sein, daß nicht als Musik-Analyse ausgegeben werden darf, was nur das Aufsuchen nicht weiter hinterfragter Schemata ist, daß Analyse die volle Beherrschung der satztechnischen Grundlagen, damit der (Musik-)Geschichte voraussetzt, nie an ein Ende kommt usw. Bekannt dürfte auch sein, daß Spezialistentum nicht nur in Wissensumfang und -tiefe besteht, sondern im Bewußtsein der Fragenfülle. Das weiß jeder, der nach dem Studium der bewährten Bücher von Johannes Wolf oder Willy Apel und nach seinen vier Semestern Notationskunde in die Praxis des Forschens, in die schrittweise Konfrontation mit den je besonders gearteten Problemen entlassen wurde. Ihm ist bewußt geworden, daß je einige Seiten über Choral- und Modalnotation, Kirchentonsarten und Solmisation, Organum und Hocketus, Isorhythmik und Motette, Rondeau und Madrigal, Dufay und Ockeghem, Josquin und Palestrina u. a., wie hier, etwas anderes als Verkürzungen, Vereinfachung und Verdeckung statt Klärung der Probleme, Primitivisierung und Projektion gar nicht bringen, die umfassende Lite-

ratur keineswegs ersetzen können. Er wird daher allzu hohe Ansprüche gar nicht mehr stellen. Er wird aber jeglichen Hinweis auf diese Tatsachen vermissen und Ungenauigkeiten überall annehmen, auch wo er sich nicht mehr als Fachmann mit eigenen Erfahrungen fühlt. Er wird also, wenn er sich enthält, die fragwürdigen Einzelheiten in ihrer Fülle (gleichgültig, ob sie die berühmte „große Linie“ verzeichnen oder nicht) mit spitzer Feder aufzuspießen, oder es bei der Kategorisierung: kein Buch mit wissenschaftlichen, sondern pädagogischen Ansprüchen zu belassen, zweierlei fragen: Warum müssen Lehrbücher (gleichgültig, für welchen Bereich) wissenschaftlich angreifbar sein? Und wie hältst du es selbst mit den hier angesprochenen Grundsätzen? Erst zur zweiten mag der Leser der von Ultan gebotenen Anregungen wieder froh werden oder sich bestätigt fühlen. Das zwingt ihn allerdings, das „textbook“ mit dem blauen Leineneinband und dem berühmten Herzblatt des Cordier als Umschlagzeichnung von seiner Handbibliothek zu den vielleicht schönen, aber nicht oder nur selten (für Notenbeispiele etwa) benutzten Büchern, ganz oben oder hinten im Regal, zu verbannen. Hingegen wird er das „workbook“, in Ringbuchform mit vielen leeren und heraustrennbaren Seiten, auch als Universitätslehrer griffbereit halten. Zwar mag auch hier manches utopisch (etwa die Komposition eines Chorals als erste oder eines Alleluia à la Leonin als dritte Aufgabe), alles in allem auch zuviel sein. Aber die Richtung, mit seinem ständigen Ineinander von Satzlehre, Notationskunde und Analyse, mit den zahlreichen, den verschiedensten Ausgaben entnommenen Beispielen vom Choral-Kyrie bis zum vierstimmigen Kyrie von Palestrina und zur Canzone von Gesualdo, mit dem ständigen Rekurs auf die technischen Grundlagen, dürfte stimmen (um so mehr, wenn die historischen dazu kämen). Selbst wenn nur ein Bruchteil der Aufgaben vom Studenten realisiert werden kann (zumal in zwei Semestern), wird es, richtig verarbeitet, viel sein, und die Beispielsammlung allein schon ihre Wirkung tun: nämlich die unübersehbare Fülle von Problemen und

Lösungen, vielleicht auch die Fragwürdigkeit von einfacher „Entwicklung“, jedenfalls die jeweilige Bedingtheit vor Augen führen. Der Studierende wird dabei der führenden Hand des „Lehrers“ bedürfen. Dieser aber sollte es sich nicht zu leicht machen und einfach wieder das „textbook“ hervorkramen. Möglicherweise mußte nämlich dieses nur geschrieben werden, um jenes hervorzubringen. Nur so könnte sich der Aufwand gelohnt haben.

(April 1979)

Rudolf Flotzinger

*HERMANN BECKH: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Einleitung von Lothar REUBKE. Stuttgart: Urachhaus (1977). 261 S. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage 1937.)*

Da sich das musikalische Erleben nach der Ansicht des Herausgebers auf die zentrale Funktion des Tones besinnen muß, empfiehlt er ein Studium des geistigen Tonartenwesens in der Art von Hermann Beckh, dessen Buch er durch eine Neuauflage abermals ins Bewußtsein rückt, obwohl er es auch als „Dokument romantischer Rückschau“ bezeichnen zu müssen glaubt. Der Rhythmus des Quintenzirkels (mit dem Gesichtspunkt der geistigen Zwölfheit) wird hier mit Rhythmen des zeitlichen Geschehens in Verbindung gebracht und die resultierenden Charakteristika mit Beispielen der Musikkritik, vornehmlich der Musikdramen Wagners (eindeutiger Inhalt durch die festgelegte Relation von Wort und Ton) verglichen. Freilich spielen weltanschauliche und besonders astrologische Aspekte eine gewichtige Rolle. Permanent werden gnostizistische Gedanken als das Christliche und außermusikalische Analogien als kosmische Beziehungen angesprochen.

(September 1978)

Werner Reiners

*FELIX SALZER: Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag*

1977. 2 Bände. 237 und 349 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 10 und 11.)

Bei der ‚Neuausgabe als Taschenbuch‘ handelt es sich um einen bis an die Grenze des Zumutbaren verkleinerten fotomechanischen Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1960, mit allen Druckfehlern der Vorlage. Angewechselt wurde das kurze Vorwort. Obwohl es laut Inhaltsverzeichnis nach wie vor von Leopold Mannes stammen soll, hat es Saul Novack vom Queen’s College der City University New York geschrieben. – Nach wie vor gehört Salzers systematische Darstellung der Theorien zur musikalischen Analyse von Heinrich Schenker zu einem an Konservatorien und Hochschulen in den Staaten gerne verwendeten Lehrbuch. Inwieweit das Buch (wie es das zu tun vorgibt) tatsächlich dazu beiträgt, unabhängig vom „instinktiven (!) musikalischen Verständnis“ (I, S. 221) ein Verstehen der Musikwerke aufgrund von „musikalischer Architektur“ und „tonalem Zusammenhang“ zu ermöglichen, ist mehr denn je zweifelhaft. Daß es aber einen guten ersten Einblick in kompositorische Konstruktionsprinzipien der Musik des Abendlandes bis zum Beginn unseres Jahrhunderts vermittelt, dürfte außer Frage stehen. (September 1978) Helmut Rösing

WERNER FRIEDRICH KÜMMLER:  
*Musik und Medizin – Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800.* Freiburg–München: Verlag Karl Alber 1977. 481 S. (= *Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Band 2.*)

Zwar hat die Literatur zum Thema „Musiktherapie“ in den letzten Jahren stark zugenommen, doch fehlte es bisher an einer umfangreichen, zusammenfassenden historischen Arbeit, die zudem nicht nur die europäischen, sondern auch außereuropäische, besonders arabische Quellen berücksichtigt. Kümmel hat mit der vorliegenden Arbeit, einer überarbeiteten Fassung seiner Habilitationsschrift für Geschichte der Medizin, diese Lücke gefüllt.

Wer vielleicht bisher der Meinung war, engere Beziehungen zwischen Musik und Medizin habe es erst in der neueren europäischen Geschichte gegeben, wird hier eines Besseren belehrt. Bereits für die Ärzte des Mittelalters war die therapeutische Funktion der Musik völlig selbstverständlich. Allerdings weist Kümmel darauf hin, daß die Musik in der antiken Medizin eine solche Stellung offensichtlich noch nicht eingenommen hat. Hierüber dürfe auch die Lehre vom Ethos der Musik im Altertum nicht hinwegtäuschen.

663 medizinische, musiktheoretische, philosophische und kulturgeschichtliche Quellen, von denen viele hier zum erstenmal Beachtung finden, bilden die breite Grundlage dieser Arbeit. Dabei ist das Mittelalter gebührend berücksichtigt. Das Literaturverzeichnis weist 376 Titel aus den Bereichen Musikwissenschaft (inkl. Musikethnologie), Musiktherapie und Medizin auf. Besondere Beachtung schenkt Kümmel der „Konsilien“-Literatur, also den Beschreibungen tatsächlicher Krankheitsfälle. Die ungeheure Materialfülle ist durch den Verfasser geschickt geordnet und in gut formulierten Zusammenfassungen sehr übersichtlich dargestellt worden. Der Leser begegnet dabei weit vielfältigeren, umfassenderen Beziehungen zwischen Musik und Medizin, als er es aus seiner Kenntnis moderner Musiktherapie vielleicht erwartet.

Für den Musikhistoriker dürfte besonders das Kapitel *Puls und Musik* mit seinem Unter-Kapitel *Der Puls in der Musiktheorie* von Interesse sein. Eine gründlichere Darstellung dieses Themas hat es bisher wohl nicht gegeben. Den Musikpädagogen dürfte vor allem das Kapitel *Musik zum Schutz der Gesundheit* interessieren. Verblüffend die Parallelität zwischen vielen historischen Aussagen zu diesem Thema und aktuellen Forderungen der Musikpädagogik nach einem hohen Stellenwert des Faches Musik in einer humaneren Schule.

Das Kapitel *Musik zur Linderung der Krankheit und zur Unterstützung der Therapie* sei allen musiktherapeutisch Tätigen als Lektüre empfohlen. Kümmel weist nach, daß sich die Beziehungen zwischen Musik

und Medizin in früherer Zeit nicht in einzelnen kulturgeschichtlichen Kuriositäten erschöpfen. Er belegt außerdem, daß in allen bisherigen Arbeiten zum Thema „Musik und Medizin“ zwei sehr wesentliche Merkmale medizinischer Anwendung von Musik in früherer Zeit weitgehend verborgen blieben: Einmal, daß sie nicht auf Krankheiten beschränkt blieb, sondern auch zum Schutz der Gesundheit wichtig war, zum andern, daß sie bei Krankheiten aller Art von Nutzen war, also nicht etwa, wie gelegentlich angenommen, nur bei Geisteskrankheiten. Entscheidende Bedeutung kam dabei dem arabischen Kulturkreis zu. Auch macht der Verfasser deutlich, daß es ein historisches Fehlurteil ist, die Bemühungen um eine prophylaktische Medizin oder die Bestrebungen zur Aufhellung psychosomatischer Zusammenhänge in unserer Zeit als etwas völlig Neues in der Medizin zu betrachten.

Schon im Mittelalter wurde das rein ästhetische Verständnis der Musik des ausgehenden Altertums völlig verdrängt. Verstärkt traten die Wirkkräfte der Musik mit der Affektenlehre des 17. Jahrhunderts ins allgemeine Bewußtsein. Stärker als bisher lenkte diese Lehre die Aufmerksamkeit der Musiker auf die Frage, wie die Wirkungen der Musik auf Seele und Körper zu erklären seien. Das Interesse an physiologischen Vorgängen nahm zu. Nicht zuletzt aus medizinischen Gründen scheint die Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert auch in der Pädagogik einen festen Platz eingenommen zu haben.

Aus der Fülle von historischen Anwendungsmöglichkeiten der Musik im medizinischen Bereich, die Kümmel detailliert beschreibt, seien nur einige beispielhaft genannt: Musik und Schwangerschaft, Musik und Kleinkind, Musik zur Erleichterung des Alters, Musik und Bad, Musik im Hospital, Musik bei Geisteskrankheiten, Musik und Eros, Musik bei Fieber, Musik als Stimulans, Musik bei Schmerzen, Musik gegen Schlaflosigkeit. Die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend vertretene Auffassung von Musikkritikern, Kunst habe autonom zu sein, vermochte der auf vielfältige Weise dienenden, begleitenden Funk-

tion von Musik kaum etwas anzuhaben. Kümmel weist in seiner Arbeit an vielen Stellen nach, daß die augenblicklich beliebte Diskussion um funktionelle Musik so neu nicht ist, wie sie vielleicht scheinen mag. Alles in allem: Eine außerordentlich fleißige, umfassende und gründliche Arbeit, die zahlreiche wichtige Neuerkenntnisse präsentiert.

(Juli 1978)

Siegmond Helms

*Musik und Entspannung. Hrsg. von Harm WILLMS. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag 1977. 112 S. (Musiktherapie. 2.)*

Die Thematik der in diesem Band zusammengestellten Beiträge ist weiter und zugleich auch für den wissenschaftlich interessierten Leser unergiebig als der Titel des Buches glauben macht. Nach allgemeinen Einführungen in die Problematik durch den Herausgeber wird die entspannende und die spannende Wirkung, die Musik in bestimmten Situationen auf den Hörenden ausüben kann, in einigen Beiträgen zur Ekstase und Meditation abgehandelt. Sehr fundiert berichtet Thomas Maler über die Medizinmann-Praxis der Digo in Kenia und Tansania. Jorgos Canacakis-Canás gibt einen „Erlebnisbericht“ über den Feuertanz in Mazedonien, und Manfred Richter zitiert zum Thema *Musik und Meditation in Indien* Yehudi Menuhin und Sigmund Freud (als gäbe es keine wichtigeren Gewährsmänner in Sachen indische Musik). Außerdem wird die therapeutische Kraft von spannender und entspannender Musik bei der Gruppenmeditation (Ernst Flackus), bei der Geburtshilfe (Arne Mellgren), beim Zahnarzt (Rudolf Stern), bei Übungen zur Tiefenentspannung (Edith Lecourt) und bei der Harmonisierung des psychophysischen Gesamtgefüges (Harm Willms) dargestellt, wobei die beiden letztgenannten Autoren nicht davor zurückschrecken, Listen mit entspannender Musik (vornehmlich des klassischen Repertoires, versteht sich) anzuführen. Ohnehin gibt es in etlichen der Beiträge Kurioses zu lesen, so z. B., daß Klarinettenklänge eine „Verbesserung der Blutzirkulation“ zur

Folge haben (Flackus, S. 67), oder daß ausschließlich Musik mit Tempo 56, „nicht 54 und nicht 58 (Metronom)“ eine Abfuhr von Spannungen bewirkt (Lecourt, S. 76).

Nachdem die neueren Ergebnisse zur musikalischen Rezeptionsforschung immer deutlicher machen, daß die musikalische Reizstruktur nur eine von vielen bei der Wirkungsweise von Musik zu berücksichtigenden Variablen ist, werden musiktherapeutische Äußerungen wie die hier vorgelegten zunehmend suspekt. Die Autoren hätten eigentlich nur den auch in diesem Band veröffentlichten Beitrag von Hans-Peter Reinecke zu lesen brauchen, in dem beispielhaft anhand der möglichen unterschiedlichen Funktionen, die Musik für den Rezipienten haben kann, gerade diese Problematik unmißverständlich dargetan wird. (März 1980) Helmut Rösing

*ELISABETH SCHRÖTER: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael, die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim und New York: G. Olms Verlag 1977. 783 S., 110 Abb. (Studien zur Kunstgeschichte. Band 6.)*

Das Frontispiz zu Johann Josef Fuxens *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725), der Holzschnitt am Schluß von Lib. IV, cap. 12 *De Harmonia* (1518) von Gaffurius oder Strawinskys Ballett *Apollon Musagète* (1927) weisen jeden Musikologen hin auf einen die Musikanschauung des Mittelalters und der Neuzeit bedeutungsreich durchwirkenden Bildtopos, der Apoll und die Musen auf dem Parnaß zeigt. Nur unzureichend war bislang die Frage gestellt worden, wann und durch welche Motivationen es zu dieser Lokalisierung des Musenführers nebst seines Gefolges (statt auf dem doppelgipfligen Helikon) auf dem paradiesisch anmutenden Berg Parnaß gekommen ist. Die vorliegende Bonner Dissertation aus dem Fach Kunstgeschichte von 1971 gibt eine überzeugende, materialreich belegte Antwort. Sie geht aus von Raffaels Parnaßfresko in der Stanza

della Segnatura im Vatikan und will klären, wie der Maler um 1510 zu dieser damals neuartigen Figuration eines erhabenen Bildthemas gefunden hat. Zu diesem Zweck hat die Autorin in musterhafter Weise alle ikonographischen, literarischen sowie musikhistorischen Quellen befragt und miteinander minutiös verglichen. Diese möglichst breit angelegte Materialbasis allein erlaubt es ihr, von der Antike her den Wandel der Parnaß-, Apoll- und Musenvorstellungen darzustellen und damit einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte zu leisten, worin der musikgeschichtliche Aspekt gebührend einbegriffen ist. Bisherige Ansichten revidierend legt die Autorin dar, daß erst seit dem römischen Dichter Papinius Statius (1. Jahrhundert) Apoll und die Musen mit dem Parnaß in Beziehung gesetzt worden sind, wobei Dionysos und Gefolge von dort mehr und mehr verdrängt wurden. Dieser galt fortan anstelle des Helikon als der bevorzugte Sitz dichterischer Inspiration.

So sehr später während des Mittelalters vornehmlich literarische Quellen die Vorstellung prägten und wandelten, so kamen seit dem 14. Jahrhundert in Italien auch Bildwerke hinzu, die sinnfällig die mit dem Parnaß und dem Sol Apollon verknüpften Sinngebungen vertiefen halfen. Marksteine in der Entwicklung bildeten nicht nur Isidor von Sevilla, Dante oder Petrarca, sondern auch lebende Bilder in Trionfi, Reliefs, Graphiken, Miniaturen in illuminierten Handschriften. Im vorliegenden Buche wird die Musenfolge seit Martianus Capella ebenso sachkundig erläutert wie die Kennzeichnung der Musen durch Musikinstrumente, die Gleichsetzung der „*armonia*“ mit der Kithara des Apollon oder die Erzeugung der Sphärenharmonie durch die Musen. Manches Detail in der mittelalterlichen Musiktheorie wird aus diesem Zusammenhang heraus verständlicher, Raffaels neuartige Bildschöpfung vom Parnaß als Musen- und Dichterberg, aus den Traditionen des 14. und 15. Jahrhunderts erklärt, plausibler. Anhand dieser Studie ist es nunmehr leichter, Bilder verstehend zu lesen wie etwa MGG IX, Tafel 60, Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, 1929, S. 112, Nr. 3, Paris

Bibl. Nat. Ms. fr. 12476, fol. 109 verso, die vielen Darstellungen der Musenkonzerne u. a. Daher sei diese Arbeit nicht nur den Ikonologen unter den Musikwissenschaftlern zum Studium wärmstens empfohlen. (Dezember 1978) Walter Salmen

WOLFGANG RUF: *Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen. Wiesbaden: Franz Steiner 1977. VIII, 148 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XVI.)*

Publikationen und Symposien mit rezeptionsästhetischer Thematik, insbesondere zur Operngeschichte, stehen hoch im Kurs, ohne daß es immer auch zu adäquaten Ergebnissen käme. Hier jedoch einen entscheidenden Beitrag geleistet zu haben, darf die Arbeit von Wolfgang Ruf – die Druckversion einer von Hans Heinrich Eggebrecht betreuten Dissertation (Freiburg i. Br. 1974) – für sich beanspruchen.

Die Diskrepanz, die in der negativen Aufnahme des *Figaro* durch die Zeitgenossen und der im Lauf von bald zwei Jahrhunderten stetig zunehmenden Sanktifizierung dieser Oper liegt, versteht sich als Frageimpuls. Wenn jedwede „*Begegnung mit einem Kunstwerk . . . eine Begegnung mit seiner Geschichte*“ ist (S. V), dann erhalten die Antworten auf die Frage, was der *Figaro* „eigentlich“ sei, ihr notwendiges Komplement mit der Untersuchung der Rezeption durch die Zeitgenossen. Wertschätzung kann aber weder von der „Substanz“ allein noch von einer isolierten „Geschichte des Hörens“ her einsichtig gemacht werden, sondern nur mittels einer integrativen Methode. Das bedeutet für die Szenerie der Mozartzeit, daß Ablehnung und Zustimmung erst in der Analyse der „*Dreiecksbeziehung Komponist – Musikwerk – Aufnehmende*“ (S. 13) plausibel werden.

Die Disposition ist damit vorgezeichnet: (1) die Situation Österreichs im zeitlichen Umfeld der Uraufführung, die Rolle des Komponisten in dieser Situation, das Wiener Theater-Publikum im allgemeinen und das Mozartsche im besonderen, die Opera

buffa als gattungsspezifischer Erwartungshorizont; (2) Fragen an die Gestaltungen des *Figaro*-Stoffs und des da Ponteschen Librettos, kompositionstechnische und musiksoziologische Analysen von Mozarts *Figaro*.

Das Ergebnis ermittelt sich aus der Quersumme: Der Mißerfolg basiert auf den Problemen einer thematisch „progressiven“ Oper, deren Sujet-Absichten das Publikum in Identifikationsschwierigkeiten stürzt und deren Kompositionstechnik die Gattungskonventionen und Strukturereignisse strapaziert, weil konsequent der Stoff beachtet wird. (Als Appendix fügt sich ein reizvoller mode d'emploi für die „richtige“ Aufführung des *Figaro* heute, der erst durch Beseitigung der Übermalungen des „Originals“ möglich geworden ist.)

Diese Arbeit ist so imponierend breit in ihrem Grundriß, sie ist in der Recherche, in der Musikanalyse und in der Synopse so souverän, und sie ist formal und sprachlich so brillant, daß Kritik an Einzelheiten sich beckmesserisch dünken würde. Sie muß als eine deutliche Bereicherung der Mozartforschung und als ein wichtiger Beitrag zur Rezeptionsforschung gewertet werden. (Dezember 1978) Jürgen Hunkemöller

ANNELIESE LEICHER-OLBRICH: *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1976. 497 S.*

In dieser umfangreichen und fleißigen Studie erfahren wir wenig über die verschiedenen Erscheinungsformen der Originalausgaben, über frühe, späte, unkorrigierte, korrigierte Abzüge, Abweichungen oder Zusätze auf den Titeln, geänderte oder neu gestochene Stellen oder ganz ausgetauschte Stichplatten. Anhand der 4. und 5. Bagatelle aus op. 33 und den jeweils ersten Sätzen aus den Klaviersonaten op. 53 und op. 57 wird im ersten textkritischen Teil der Arbeit der Quellenwert der Originalausgabe gegenüber dem Autograph festgestellt, „*werden einige charakteristische Fehler und Eigenheiten in der Wiedergabe durch ihre Stecher herausge-*

arbeitet“ (S. 8). Im zweiten Teil werden die stichtechnisch-typographischen Merkmale der Drucke untersucht.

Da die Verfasserin für eine Differenzierung der Originalausgaben keine besondere Mühe verwendet – sie begnügt sich mit zwei oder drei Exemplaren, die vorwiegend in Xerokopie benutzt werden –, bleiben die Untersuchungen an der Oberfläche. Wenn die Verlagsnummer auf dem untersuchten Exemplar von op. 33 (A-Wn MS 40232) „nicht erkennbar“ ist, sollte man annehmen, daß es sich hier um einen besonders frühen Abdruck handelt. Tatsächlich haben wir etliche Fälle, in denen frühe Abzüge von Originalausgaben ohne Verlagsnummer, ohne Preis oder ohne Plattennummer erschienen sind. Auf die Angaben von Kinsky-Halm darf man sich da nicht verlassen. Aber in diesem Fall stellt sich heraus, daß die nicht erkennbare Verlagsnummer durch den Rückenfalz überklebt ist.

Der auf Alan Tyson zurückgehende Hinweis, daß Stellen, die durch Korrekturen in den Stichplatten „überlagert“ waren, in späten Abzügen wieder sichtbar werden, ist so enorm wichtig und aufschlußreich, daß die Verfasserin in einem Fall (Bagatelle op. 33 Nr. 4) nachträgliche Eintragungen Beethovens in das Autograph vermutet. Niemand hat aber die Dissertantin auf die Idee gebracht, nun auch andere Exemplare von späten Abzügen der Originalausgabe von op. 33 zu untersuchen, in denen die angeführten Korrekturen besser, deutlicher und zahlreicher aufscheinen. Tatsächlich ließe sich die Zahl der von Leicher-Olbrich angeführten Stichkorrekturen fast verdoppeln, und damit erhärtet sich der Verdacht, daß Beethoven hier nach dem ersten Probeabzug noch korrigiert hat.

Wenn Frau Leicher-Olbrich eine größere Anzahl von Exemplaren herangezogen hätte, z. B. das Exemplar aus GB-Lbl, hätte sie darauf kommen müssen, daß die von ihr untersuchten Ausgaben der *Waldstein*-Sonate op. 53 nur Titelaufgaben sind. Liesbeth Weinhold bildet beide Titel ab (*Die Erst- und Frühdrucke von Beethovens Werken in Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, hrsg. von Kurt Dorf Müller, München 1978, Tafel

6), da sie jedoch den Notentext nicht anschaut, kann sie auch keine Konsequenzen ziehen. Aufschlußreich ist ein kurzer Hinweis auf die Ausdehnung der Stichplatte, die durch die Zahl der Druckvorgänge wächst. Das Exemplar aus der Sammlung Hoboken unterbietet das angegebene Maß für die Länge eines Notensystems, gemessen am Exemplar des Beethoven-Archivs in Bonn, um 3 mm. Es dürfte damit wesentlich früher liegen, obwohl es ebenfalls nur eine Titelaufgabe ist.

Bei der Klaviersonate op. 57 kann die Verfasserin ein Exemplar nachweisen, welches ohne die letzte Korrektur Beethovens in den Verkehr gekommen ist: A-Wgm, Provenienz Pachler. Aber es entgeht der Verfasserin das Exemplar mit Beethovens eigenhändigen Korrekturen, ebenfalls im Besitz von A-Wgm, Nachlaß Brahms. In späten Abzügen dieser Sonate hätte man gut beobachten können, was und wie der Stecher in einem früheren Korrekturvorgang geändert hat.

Das Ergebnis des textkritischen Teiles: Während die Stecher beim reinen Notentext weitgehend dem Autograph folgen, werden dynamische Bezeichnungen und Artikulationsbögen mangelhaft wiedergegeben (S. 425/6). Auf die untersuchten und die frühen Kompositionen Beethovens trifft das sicher zu. So existiert z. B. vom Streichtrio op. 3 eine korrigierte und näher bezeichnete Originalausgabe. Auch in vielen Schubert-Originalausgaben lassen sich die später hinzugefügten dynamischen Zeichen einfach erkennen, die ein zweiter Stecher mit abweichenden Stempeln in die Stichplatten geklopft hat. Bei den Spätwerken Beethovens läßt sich eine mangelhafte Wiedergabe von dynamischen Zeichen und Artikulationsbögen kaum nachweisen.

Das Buch bleibt für jeden textkritischen Betrachter unbedingt empfohlen. Zu den Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke, wie überhaupt zu den Originalausgaben im allgemeinen, werden noch zahlreiche und tiefgreifende Untersuchungen notwendig sein.

(Juli 1980)

Peter Riethus

**BRUNHILDE SONNTAG:** *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 204 S. (*Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 3.*)

Ein Merkmal der Musik des 20. Jahrhunderts, das sich schon heute als stilistisch bestimmend festhalten läßt, ist sicherlich der Hang zur Synästhesie, zur Übertragung von literarischen und bildnerischen Vorstellungen ins Klangliche. Was in vergangenen Jahrhunderten – von musikalischen Schlachtengemälden und Tierstimmenimitationen bis zum ästhetisch umstrittenen Gebiet der Programm-Musik – eher am Rande der jeweiligen Entwicklung stattfand und den Anklang des Skurril-Circensischen nie verlor, rückt jetzt mehr und mehr in das Zentrum der Entwicklung. Ein aus dieser Synästhesie gewonnenes handwerkliches Mittel, das in seinen ästhetischen Implikationen nicht auf einen Kunstbereich eingeschränkt scheint, sondern ins Allgemeine hinausweist, ist das der Collage, der Vereinigung verschiedener Realitäts- und Fiktions-ebenen ohne stilistische Einbindung in Einheitliches. Hierzu ist die Literatur im Bereich der bildenden Kunst inzwischen relativ umfangreich; bei der Literatur eher spärlich, und bei der Musik – von einigen, allerdings grundlegenden Arbeiten abgesehen – ebenfalls noch schmal. Insofern ist die Arbeit von Brunhilde Sonntag wichtig, weil sie eine Forschungslücke teilweise zu füllen vermag.

Sie geht in der Herleitung des Begriffs „Collage“ aus von der Definition innerhalb der bildenden Kunst, wie sie seit Marcel Duchamps stilbildendem Flaschenhalter von 1912 im Kubismus, in der russischen Avantgarde, im Dadaismus, bei Schwitters und bei Max Ernst sich ausprägte und entwickelte und wie sie heute bis hin zu Andy Warhol ihre Bedeutung behalten hat. Unberücksichtigt bleiben bei Brunhilde Sonntag die literarischen Vorbilder der Collage, von James Joyce, der gerade für die Musik enorm wichtig und anregend war, von wiederum Schwitters und von Alfred Döblin.

„Collage“ ist in der Definition der Autorin die Vereinigung verschiedener Realitä-

ten, teils die Aufnahme fremder, vorgefertigter Realitäten (der sogenannten ready-mades oder – wie bei Pierre Henry – der *musique concrète*), teils die Existenz mehrerer Realitätsschichten, die in absurder oder grotesker Verbindung zueinander stehen – wobei dies etwas zu eng gesehen sein dürfte. Mit Zofia Lissa sieht sie die Funktion der Collage auf mehreren Ebenen: zum einen im Zugewinn neuer sensorischer Bedeutung, im Einbringen einer kritischen Distanz innerhalb des Kunstwerks, mit dem Überraschungseffekt und der Möglichkeit, über den Kunstwerkrahmen hinauszudeuten. Relevant werden hier – allerdings zu wenig präzise abgegrenzt – Begriffe wie Stilkopie, Assimilation, Kontrastierung und Medien- oder Gattungswechsel.

Auf diese definitivische Einleitung, von der Autorin überwiegend zitierend zusammengetragen, folgen verschiedene historische und heutige Stücke in analytischer Sicht; deren Funktion beschreibt Brunhilde Sonntag so: „Die Analysen der in dieser Arbeit zusammengestellten Kompositionen gehen aus von der Definition der Collage, die das Vorhandensein und die künstlerische Verarbeitung von Elementen verschiedenster Provenienz in simultaner Schichtung als auch in sukzessiver Reihung meint“ (S. 16). In einer quasi historischen Rückversicherung, die einen – zu – großen Teil des Bandes einnimmt, verfolgt die Autorin musikalische Collage-Techniken des 19. Jahrhunderts, vom Selbst- und Fremdzitat bei Schumann über Berlioz' romantisch-zitathafte Leitmotivik bis zu Liszts Paraphrasen, Wagners Voraus-Zitaten und Mahlers Elemente des Liedes, der Militärmusik, der Trivialmusik einbeziehende symphonische Mehrdeutigkeit. Obwohl die von Umberto Eco diagnostizierte „Krise des Kausalitätsprinzips in der Kunst“ sich hier deutlich macht und auch Benjamins „nicht-organisches Kunstwerk“ zumindest begrifflich Platz findet, erscheint der Bereich der Vorgeschichte eigentlich zu weit gesteckt, um eine sinnvolle Collage-Definition noch abdecken zu können. Im Bereich des 20. Jahrhunderts reichen die – knapper ausgeführten – Beispiele von Stravinsky (*Petruschka*, *Le baiser de la fée*) bis

zu Ives (*Concord-Sonata*) und Erik Satie; ausführlicher berücksichtigt, obwohl stets noch Fragen offenlassend, sind Zimmermanns *Soldaten* (anstelle dieses oft untersuchten Beispiels wäre eine detaillierte Analyse von seinem Orchesterstück *Photopsis* sicherlich hilfreicher gewesen, zumal sich hier Zitatmontage und synästhetische Anregung [durch Wandbilder von Yves Klein] durchdringen), Stockhausens *Hymnen* (wobei hier die über Ästhetisches hinausreichende Dimension des Politischen meines Ermessens zu wenig berücksichtigt ist), Kagels *Ludwig van* und *Kantrimusik* (hier dürfte das Element des Medienwechsels mehr Aufmerksamkeit verdienen), Henzes *Zweites Violinkonzert* und Nonos *Como una ola de fuerza y luz*. Die Auswahl – wie jede leicht kritisierbar – erscheint bis auf die oben aufgeführten Einschränkungen triftig, allerdings etwas zu eng: zumindest das Element der elektronischen Collage – sei es Berios *Visage* oder Henrys *musique concrète* – und John Cages Umwelt ästhetisierende Collagetechnik hätte der Berücksichtigung bedurft.

(April 1979)

Wulf Konold

**WOLFGANG KÖNIG:** *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 299 S.*

Die Musikwissenschaft, ansonsten traditionell zurückhaltend gegenüber der Neuen Musik, besonders dort, wo sie als noch nicht abgeschlossen in ihrer Entwicklung angesehen werden muß, scheint diese Haltung da und dort zu lockern; ein Beispiel dafür ist die hier vorliegende Kölner Dissertation, die sich mit dem Schaffen des jugoslawischen Komponisten Vinko Globokar auseinandersetzt. Der Autor Wolfgang König hat insofern ein unmittelbares Verhältnis zu Globokars Musik, als er als dessen Posaunenschüler an der Kölner Musikhochschule Globokars Werkideen sozusagen aus erster Hand erfuhr – wichtig auch deshalb, weil für den Posaunisten und Komponisten Globokar einer der ersten Kompositionsanreize jeweils vom Instrument, weit weniger von

einer abstrakten Idee ausgeht. All diese Voraussetzungen böten die Chance, weitgehend authentisch und in unmittelbarem Kontakt zum Komponisten dessen Werk zu analysieren; eine Chance, die König leider nicht wahrnimmt, da er Globokars Ideen und Überlegungen allzu unkritisch gegenübersteht und dessen Erklärungs- und Herleitungsversuche ungeprüft und ohne Distanz übernimmt – und dann zeigt sich eben ein erheblicher Unterschied: der Erläuterungsversuch eines Komponisten bedarf nicht der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit, er darf sich durchaus auf das Gebiet der subjektiven Spekulation, der freien Assoziation begeben – von Bedeutung ist die Qualität des musikalischen Werkes; für den analysierenden Wissenschaftler dagegen reicht dies nicht aus; er kann die Versuche zur Ästhetik nicht einfach übernehmen, er muß sie prüfen, ihre Historie darstellen, ihre Tragfähigkeit analysieren. Dies versäumt König, und dies wird um so mehr deutlich, als er – was in diesem Fach leider immer noch zu wenig beachtet wird – sprachlich unsicher, unpräzise und bis zur Lächerlichkeit und Trivialität unkontrolliert ist. Sätze wie die folgenden sind keine Stilblüten: „Das Spezifikum dieses Instruments ist es, daß es für die Posaune in der klassischen abendländischen Musik fast keine Sololiteratur gibt“ (S. 9); „Infolgedessen bleibt für einen Posaunisten, der sich musikalisch verwirklichen will, nur die Möglichkeit, sich der Folklore, vor allem dem Jazz, und der Neuen Musik zuzuwenden“ (S. 9). Diese sprachliche Laxheit geht zudem leider mit gedanklicher Laxheit einher; da werden Begriffe benutzt, ohne daß präzise definiert wird, da werden umgangssprachliche Metaphern wie wissenschaftliche Begriffe eingesetzt („... die emotionale Ebene ist fast eingetrocknet“; S. 9). Der biographische Abschnitt ist dafür, daß dieses Buch sicherlich auch als Nachschlage- und Informationswerk benutzt werden sollte, allzu knapp und auch ungenau (es fehlt das präzise Geburtsdatum, es fehlen Angaben über die Studienzeit in Jugoslawien, es fehlt ein genaues Werkverzeichnis mit Besetzungsangaben, Verlagsangaben etc.).

Den eigentlich analytischen Teil der Arbeit hat der Verfasser systematisch zu gliedern versucht: einem Abschnitt, *Zur Parameterbehandlung*, der allzuwenig stückbezogen erscheint und im rein technischen Konstatieren verbleibt, folgen Kapitel über die Weiterentwicklung klangfarblicher Möglichkeiten; hier scheint der Autor am ehesten zu Hause, hier ist – zumindest für den Komponisten und den Instrumentalisten – eine Systematisierung und Katalogisierung einzelner neuer Verfahrensweisen sicherlich sinnvoll, auch wenn König hier ebenfalls in ästhetische Bewertung der Verfahrensweisen nicht eintritt. Der Abschnitt über Improvisation beschränkt sich fast ausschließlich auf das ausführliche Zitieren Globokar'scher Äußerungen, ohne daß diese analysiert und mit der nun wahrhaftig nicht gerade schmalen Literatur über ästhetische Probleme der Improvisation verglichen werden. Und auch der Schluß, der sich mit den Möglichkeiten politischen Engagements in Musik befaßt, wirkt merkwürdig blauäugig, so, als gäbe es hier ebenfalls kaum historische Entwicklungen, innerhalb derer Globokars Musik-Denken sich bewegt.

Das Fazit: eine recht umfangreiche Materialsammlung, ein halbwegs gelungener Versuch einer Katalogisierung neuer instrumentaler Techniken, aber kaum mehr: die Chance, sich kritisch mit dem Werk Globokars und seinen ästhetischen Prämissen und Folgerungen auseinanderzusetzen, ist weitgehend veran.

(Mai 1979)

Wulf Konold

*DIETRICH J. NOLL: Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen. Hamburg: K. D. Wagner 1977. 151 S. (Schriftenreihe zur Musik. XI.)*

Die jazzwissenschaftliche Publikation von Dietrich J. Noll ist die Druckfassung einer Marburger Dissertation (1976). Typographisch, formal und dispositionell in manchem unbekümmert – und darum nicht immer einfach zu fassen –, beeindruckt sie durch Originalität und Scharfsinn im Detail.

In idiographischer und grundsätzlicher Absicht untersucht der Verfasser hauptsächlich Schallplatteneinspielungen von Gunter Hampel und Albert Mangelsdorff (1965–1975). Dabei wird die „Klangfläche“ als Dreh- und Angelpunkt des Musikmachens herausgestellt und sowohl in ihren tektonisch-strukturellen Bedingungen und Möglichkeiten wie auch in ihrer ästhetischen Dimension analysiert. Außerordentlich sorgfältig verfolgt werden die Konsequenzen der Klangflächenimprovisation für die einzelnen Parameter. Mit philosophisch und mathematisch geschulter Logik kommt der Verfasser zu Ergebnissen, die über das begrenzte Feld der Jazzwissenschaft hinaus von Bedeutung sein könnten. Ihre besonderen Aktivposten hat die Arbeit in den Überlegungen zu Notiertem, Notierbarem und Nichtnotierbarem – wenngleich das publizierte und das von Musikern zur Verfügung gestellte Notenmaterial in der Detailanalyse stärkere Beachtung findet als das eigentliche improvisatorische Geschehen – und in der Auseinandersetzung mit Theorien zur „musikalischen Zeit“, die dem Swing-Phänomen und seiner Liquidierung im Free Jazz nachgehen. Bemerkenswert ferner, daß die Analyse von Musiktechnischem nicht selbstgenügsam in sich kreist, sondern das kulturelle Umfeld und das historische Woher der untersuchten Musik zu integrieren trachtet. So werden die Querverbindungen zur Kunstmusik europäischer Provenienz und zur Rockmusik transparent gemacht; werden subkulturelle Aspekte berücksichtigt, um den Stellenwert des Musiksegments „Deutscher Free Jazz“ zu ermitteln; werden Hinweise zu den spezifischen Produktionsbedingungen dieser Musik als Faktoren ihres Soseins gegeben.

(Dezember 1978)

Jürgen Hunkemöller

*Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur. Hrsg. von Hans-Klaus JUNGHEINRICH und Luca LOMBARDI. München: Damnitz 1977. 182 S. (Marxistische Ästhetik + Kulturpolitik. Hrsg. von den Redaktionen KÜRBISKERN und TENDENZEN.)*

Kleinster gemeinsamer Nenner des von Autoren, Themen und Orientierung her breitgestreuten Bandes ist „die Einsicht, daß wir uns in einer Übergangsphase zwischen einer bürgerlichen und einer entfalteten sozialistischen Musikkultur befinden“ – was z. T. auch noch für die sozialistischen Länder gelte. Nationale Besonderheiten wie internationale Gemeinsamkeiten, Probleme und Erfolge solchen Übergehens werden in den – durchaus ungleichgewichtigen – Beiträgen sichtbar. – Konkrete und zugleich verallgemeinerbare Erfahrungen vermitteln Wolfgang Floreys Bericht (*Angela und das schulpraktische Musizieren*) über ein „Projekt der Hamburger Musikhochschule“, bei dem durch Herstellung einer Oper „forschendes Lernen“ und kreative Potenzen realisiert wurden; weiter Dieter Süverkrüp (*Der Zwang zur Konkretheit. Aus der Werkstatt eines politischen Liedermachers*); schließlich Oskar Neumanns Gespräch mit Udo Zimmermann und den Kernbauern über das *Dresdner Studio Neue Musik*. Aufgrund sprachlicher Unzulänglichkeiten wenig Einsichten vermittelt dagegen Gert Peter Merk (*Als die Mandelbäume zu blühen begannen. Lieder aus dem Widerstand und Bürgerkrieg Griechenlands*). – Einem der bedeutenden Komponisten der Gegenwart, der seine Musik bewußt als eine des Übergangs versteht und diesen auch praktisch eingreifend mitzubefördern sucht, sind zwei Beiträge gewidmet: Hans-Klaus Junghenrichs durch Eleganz von Formulierung und Gedankenführung imponierende Überlegungen zu *Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes „We Come To The River“* sowie Gerhard R. Kochs *Der Rückgriff als Ausbruch. Hans Werner Henzes Lieder-Zyklus „Voices“*. Rückwärtige Verbindungslinien zieht Wilhelm Zobl (*Eisler und die Tradition*), wenn er die nach den Erfordernissen der historischen Phasen jeweils anders akzentuierten Stellungnahmen Eislers referiert – nicht ohne Kritik an „Einseitigkeiten“ in Eislers Kanonbildung bei „Erbe“ und „Avantgarde“, die sich allzu eng an Schönbergs Vorstellungen anlehnten.

Einige Überlegungen zu komplexen Pro-

blemen des Übergangs holen noch weiter aus. Präzise und knapp untersucht Max Nyfeller *Möglichkeiten und Grenzen einer Laienkulturbewegung. Entwicklungsprobleme der Songgruppen in der BRD*. Auf zahlreiche Detailspekte und Chancen, aber auch Versäumnisse macht Reinhard Oehlschlägel aufmerksam (*Musik und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*). Wie er, so betont auch Luigi Pestalozza die musikpolitische Notwendigkeit, sich auf das „Bestehende“ einzulassen, statt sich in „Freiräume“ einer „alternativen“ Kultur zurückzuziehen (*Die Erfahrungen von musica/realità. Musica/realità als bezeichnendes Moment des demokratischen Kampfes für eine Erneuerung der musikalischen Strukturen in Italien*). Die aufgrund der italienischen Verhältnisse gegebene Breite von Bewegung und politischem Bündnis erscheinen vorerst für die Bundesrepublik fast als Utopie. Um so mehr kommt es, so Luca Lombardi (*Überlegungen zum Thema Musik und Politik*), darauf an, „neue Formen der Organisation, Produktion und Reproduktion von Musik“ (S. 20) zu entwickeln und im Interesse breiter und differenzierter Wirksamkeit „von vornherein kein Mittel oder Genre aus(zu)schließen“ (S. 18). Gerade in diesem Zusammenhang bedeutsam ist auch János Maróthys Erinnerung an „Treffpunkte“ „zwischen der Avantgarde der Musik und der Avantgarde der Arbeiterklasse“ (S. 166); manche Innovationen schon im 19. Jahrhundert seien von Erfahrungen mit proletarischer Praxis mitgeprägt. (*Zwischen E und U? – Probleme der Vermittlungen zwischen musikalischer Hochkultur und Massenpraxis im Sozialismus*.) Wie Maróthy sieht schließlich auch Günter Mayer (*Über Praxis und Perspektive des Verhältnisses von Arbeiterklasse und sozialistischer Musikkultur*) qualitativ Neues weniger aus mäßigenden Kompromissen als aus radikalem Konsequenzenziehen hervorgehen; auf Eislers Konzeption der „angewandten Musik“ zurückgreifend, plädiert er dafür, die massenmedial vermittelte und die funktional mit andern Künsten oder dem Alltag verbundene Musik „realistisch (zu) berücksichtigen“ (S. 152) – im Interesse einer „Musikkultur, die mehr und

mehr von den Massen selbst getragen wird, von ihnen aufsteigt statt sich zu ihnen hinabzugeben“ (S. 155).

(August 1978) Hanns-Werner Heister

WERNER FUHR: *Proletarische Musik in Deutschland 1928–1933*. Göttingen: Alfred Kümmerle 1977. 296 S. (Göppinger Akademische Beiträge. CI.)

Diese Freiburger Dissertation ist einer der hierzulande vorerst raren Versuche, Musikgeschichte „von unten“, vom Standpunkt einer „zweiten Kultur“ und mit der Perspektive einer sozialistischen Umwälzung zu schreiben. Fuhrs gründliche und selbständige Arbeit stützt sich vor allem auf Quellen, die bislang in der DDR systematisch erschlossen wurden. Er geht aus von einer Schilderung des 1. Bundesfestes des „Deutschen Arbeiter-Sängerbunds“ (DAS) 1928 in Hannover und stellt dann zurückgreifend organisatorische Bemühungen und kunsttheoretische Positionen der „alten“ Sozialdemokratie vor 1914 dar; etwa die Funktion der Chöre als Tarnorganisationen unter den Bedingungen der Illegalität der SPD, Repertoirebildung („Tendenzlied“), Wachstum der Bewegung und Verbreitung revisionistischer und reformistischer Strömungen. Im Kapitel *Die Hinterlassenschaft der Revolution* skizziert Fuhr dann Entwicklungen zwischen 1918 und 1928. Quantitatives Wachstum und wachsender Breitereinfluß – dafür steht etwa das „Arbeitervolkslied“ –, organisatorische Festigung (aber auch Verfestigung von politisch ineffektiven Strukturen und Ideologemen) waren von einer Art ‚Verkleinbürgerlichung‘ im Politischen wie Musikalischen begleitet. Präziser noch wäre wohl hervorzuheben, daß dabei weniger die Aneignung und Verbreitung des bürgerlichen „klassischen Erbes“ schlechthin, sondern vielmehr die entpolitisierte, scheinbar über Klassen und Parteien schwebende reformistische Nachlaßverwaltung des Erbes im sozialdemokratisch dominierten DAS die sozialistische Zielsetzung entscheidend schwächte. – Auf diesem Hintergrund entfaltet dann Fuhr sein „diachroni-

sches Mosaik zur Arbeitermusik im letzten Stück der Weimarer Republik“. Bereits in der Phase einer relativen Stabilisierung hatte sich die Spaltung der Arbeiterbewegung auch im DAS bemerkbar gemacht; die Polarisierung verschärfte sich angesichts der heraufziehenden wirtschaftlichen und sozialen Krise und mündete schließlich in eine auch organisatorische Abspaltung der kommunistisch orientierten Sänger. Linkes Sektierertum arbeitete dabei, wie Fuhr deutlich macht, der rechten Anpassungsstrategie durchaus in die Hände. Wenn die Versuche zur Einbeziehung von bürgerlichen Komponisten und zur Aneignung großer Formen (Kantate, Oratorium, Symphonie) im DAS aufgrund ideologischer und ästhetischer Verschwommenheit unergiebig blieben, so kamen andererseits die produktiven Ansätze der „Agitprotruppen“, weiter auch die Tendenzen zur Verbindung von Errungenschaften der musikalischen und politischen Avantgarde etwa im „Lehrstück“ nicht mehr voll zum Tragen; zu spät schließlich kamen die Bemühungen um eine „Einheitsfront“ gegen den Faschismus.

Die Stärke von Fuhrs Arbeit liegt in der – reiches Material ausbreitenden – Darstellung der Organisationsgeschichte; zumal seine Ausführungen über die letzte Zeit vor der Machtübergabe an die Nazis sind ausgesprochen spannend. Allerdings wünschte man statt der allzu privaten Exkurse, in denen Fuhr immer wieder sein Verhältnis als bürgerlicher Intellektueller zum Gegenstand „Proletariat“ hin- und herwendet, eine Straffung und stärkere Herausarbeitung übergreifender Strukturen und Entwicklungszüge. – Weniger überzeugend sind Fuhrs *Versuchsbeschreibungen/Beschreibungsversuche „proletarischer Musik“*; mehr Ausrede als triftige Begründung scheint es, wenn er schreibt: „Diese Zugriffe bilden kein geschlossenes System. Ihr Zusammenhang ist so brüchig wie die Position des bürgerlichen Intellektuellen, der die ‚proletarische Lebenswirklichkeit‘ als Argument im Munde führt“ (S. 231). Zu Recht meint er, zur Begriffsbestimmung genügen weder „Gattungsbezeichnung noch eine rein soziologische Einordnung“ (S. 171). Aus der

Einsicht aber, daß das Proletariat „*Produkt des Kapitalismus und Subjekt seiner Aufhebung*“ ist, und daher „*auch seine Musik . . . gleichzeitig ‚bürgerlich‘ und Aufhebung der bürgerlichen Musik ist*“ (S. 18f.), zieht Fuhr kaum methodisch konsistente Folgerungen. Vielmehr bildet eher eine romantische Vorstellung vom Proletariat und seiner Musik als dem ganz anderen die Folie der Analyse; das schlägt etwa auch in der von eigentlich „bürgerlichen“ Dichotomien geprägten These durch, in „*proletarischer Musik*“ gehe „*Nützlichkeit vor Schönheit*“. Solche Verengung von „*Aufhebung*“ auf den Aspekt der ‚Negation‘ hindert freilich Fuhr nicht an einleuchtenden Einzelbeobachtungen und -analysen. Seine funktionale Definition von „*proletarischer Musik*“ als „*richtiger Methode des musikalischen Beitrags zur Aufhebung des kapitalistischen Systems*“ (S. 172) erscheint, faßt man das darunter subsumierte Spektrum von Musik hinreichend weit, gerade auch für die Beschreibung aktueller Entwicklungen durchaus brauchbar.  
(August 1978)      Hanns-Werner Heister

*IRMGARD KELDANY-MOHR: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 143 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 47.)*

Durch die Verbindung musikwissenschaftlicher und volkskundlicher Ansätze wird eine der Voraussetzungen der „Unterhaltungsmusik“ des 19. Jahrhunderts erkennbar: die gegenseitige „*Durchdringung von musikalischer Kunstpflege und volkstümlicher Musikpflege*“ (S. 53). Dies wird am Beispiel des öffentlichen Musiklebens der Stadt München gezeigt. Die soziographische Bemühung erweist sich als für die Darstellung dieses Prozesses fruchtbar.

Der methodologische erste Teil der Arbeit enthält neben anfechtbaren Formulierungen (z.B. „*Der Künstler stellt einen von ihm als Werk anerkannten Ausschnitt der Wirklich-*

*keit dar*“, S. 9) eine einleuchtende Darlegung des musikalischen Materials und der bei der Auswahl dieses Materials angewandten Methode. Im zweiten Teil werden die musiksoziologisch-volkskundlichen Voraussetzungen analysiert, wobei die veränderte Relation von Berufsleben und Freizeit (S. 37) auch als notwendige Bedingung für das Entstehen eines neuen mit Musik durchsetzten Lebensstils (S. 39) gedeutet wird. Der dritte Abschnitt versucht, ein Bild der Stadt München, ihrer Geselligkeitsformen, ihrer der Musik dienenden Räumlichkeiten, der Ausführenden und der Programme zu geben und illustriert damit die „*Abstimmung der Darbietungen auf das Fassungsvermögen des Publikums*“ (S. 66). (Unabhängig vom Ziel der Untersuchung hat dieser soziographische Teil hohen Dokumentarwert.) Im Schlußteil („*Musikalische Analysen*“) wird die eingangs entwickelte und durch soziographische Daten gestützte Hypothese am musikalischen Material überprüft. Es gelingt dabei, an der Form, der Harmonik, der Rhythmik, der Melodiebildung usw. jene Elemente dingfest zu machen, die als für diesen Typus der Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts charakteristisch abgeleitet worden sind: die Orientierung am Stofflichen und an obergesellschaftlichen Werten, die subjektive Funktionalisierung und die spontane Aufnahme ohne intellektuellen Einsatz.

Inwieweit die Ergebnisse dieser Untersuchung allgemeine Gültigkeit haben, wird freilich erst auszumachen sein, wenn neben dieser Arbeit, die vornehmlich München ins Blickfeld rückt, auch Analysen des öffentlichen, volkstümlichen Musiklebens anderer Städte vorliegen werden. Dazu angeregt und eine brauchbare Methode vorgeschlagen zu haben, ist das Verdienst dieser Publikation.  
(November 1978)      Kurt Blaukopf

*(sine editore:) Probleme und Konzeptionen. Aktuelle Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler. Aus dem Russischen übersetzt von Christof RÜGER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 220 S.*

Vorliegende Sammlung wurde vom sowjetischen Verlag „*Sovetskij Kompozitor*“ ausgewählt, um, wie Boris Jarustovskij im Vorwort äußert, den ausländischen Leser mit der sowjetischen Musikwissenschaft bekanntzumachen, die außerhalb des Landes immer noch als eine terra incognita gelten müsse – inwieweit bedingt durch hausgemachte, verordnete Isolation, darüber muß sich der Leser selbst Gedanken machen. Stellt man ernsthaft in Rechnung, wie viele Informationsquellen dem sowjetischen Fachkollegen verschlossen bleiben, welche Bücher er nicht erhalten, welche Kongresse er nicht besuchen, welchen Einladungen er nicht folgen, in welchen Medien er nicht publizieren darf, dann ist es immer wieder erstaunlich, wieviele Informationen er dennoch zu erreichen und sinnvoll zu verarbeiten versteht und welcher Grad an Weitblick auch unter diesen Verhältnissen – wie mühselig auch immer – zustandekommt. Im Hintergrund steht ein (hierzulande fast unbekannt gewordenes) Ideal der enzyklopädischen Bildung, des Teilhabenwollens am universellen Wissen, dem selbst Polemiken noch Rechnung tragen, ein abendländisch geschulter, ein klein bißchen verspäteter, strenger und disziplinierter Positivismus.

Insbesondere zwei der hier versammelten Arbeiten bezeugen solche Weite des Horizonts. Valentina Džozefova Konen untersucht *Die Bedeutung der außereuropäischen Kulturen für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts* (S. 9–47), ausgehend von der Verengung der musikalischen Weltkarte im 18. Jahrhundert auf das europäische Zentrum; sie sieht Debussy und Bartók als Exponenten einer Gegenbewegung zur „Weltmusik“ und in Komponisten wie Gershwin, Chačaturjan oder Villa-Lobos bereits Vertreter eines nicht mehr europäisch zentrierten Musikdenkens. Dieser Artikel beeindruckt in seinen historischen Perspektiven und seiner strukturellen Erfassung von Phänomenen.

Jurij Nikolaevič Cholopov führt in seinen Untersuchungen *Zu den allgemeinen logischen Grundlagen der modernen Harmonie* (S. 125–157) den Begriff der „Tonhöhenstruktur“ anstelle des alten Harmoniebe-

griffs ein; der Begriff des „Zentralelements“ (des zentralen Ereignisses, Ansatzpunktes einer musikalischen Struktur) tritt stellvertretend an den Platz der vormaligen Tonika: ein höchst diskutabler Versuch, in der Neuen Musik Orientierungen im Sinne einer geistigen Einheit, fast im Sinne eines Systems mathematischer Logik zu gewinnen. Die wertfreie und aufgeschlossene Betrachtungsweise Neuer Musik, die diesen Aufsatz bestimmt, läßt sich indessen noch nicht als repräsentativ für die anderen in diesem Band enthaltenen Artikel ansehen.

Da gibt es etwa bei Jurij Nikolaevič Tjulín (*Die Harmonie der Gegenwart und ihre historische Herkunft*, S. 91–124) noch immer die altvertraute Polemik gegen das dodekaphonische System Schönbergs (S. 94), gegen eine „künstlich theoretisierte, erzwungene Suche nach neuen musikalischen Mitteln“, die „früher oder später zum Scheitern verurteilt“ sei (S. 93); die Terzenstruktur gilt ihm als stabile harmonische Grundlage, als eine herauskristallisierte Naturerscheinung. Mehrfach begegnet man der Vorstellung von einem feststehenden, unwandelbaren System musikalischer Mittel, die bereitliegen und nur benutzt werden müssen – das Stichwort der „Intonation“ liefert dafür in bemerkenswerter Unschärfe eine Art Zauberformel, die feuilletonistisch und polemisch für und gegen nahezu alles benutzt werden kann. In dieser Hinsicht liefert ein hier abgedruckter, früherer Aufsatz von Boris Asaf'ev: *Sowjetische Musik und Musikkultur* (S. 48–72) überraschend vertraute Assoziationen zu einer Musikmythologie, wie sie in den 20er und 30er Jahren auch bei uns gang und gäbe war (und als gesunkenes Kulturgut noch lange in die Musikpädagogik hineinwirkte); Christof Rüger hat dies auch sehr schön in bereitliegende deutsche Formeln übertragen: „Das Chorlied begann die umgebende Wirklichkeit schon vor dem Jahre 1932 zu durchklingen!“ (S. 52) oder: „Meines Erachtens geht es hier darum, daß sich ein Komponist organisch dazu erzieht, die Lebensprozesse intonationsmäßig zu erfassen und umzusetzen“ (S. 59) mögen als Beispiele einer Ideologie stehen, die „intellektuelle Kultur“

und „Liedkultur“ gegenüberstellte, der bereits Richard Wagners Wesendonck-Lieder als Treibhausblüten galten (S. 51) und der seinerzeit die sowjetische Neue Musik der 30er und 40er Jahre zum Opfer fiel.

„Leben“ ist ein anderer dieser unscharfen, unheilvollen und mitunter wie eine Peitsche geschwungenen Zauberformeln (als Gegenstück gibt es die „lebensfeindlichen Kräfte“, die natürlich auch in musikalischen „Intonationen“ versinnbildlicht werden können wie das Böse im Judas des Passionsspiels). In auffallendem Maße zeigt das sowjetische Musikdenken – soweit man dieser Auswahl glauben darf – eine wohl noch aus dem 19. Jahrhundert rührende Neigung, künstlerische Äußerungen nicht als Artefakte zu werten, sondern als Teil einer vom Künstlerindividuum nahezu unabhängigen organischen Welt, welche Lebensgesetzen unterliege, gegen die man nicht ungestraft verstoßen dürfe und die zu verändern eigentlich überflüssig sei. So läßt sich Tradition natürlich auch zementieren. Die Befangenheit in dieser Ideologie steht in den vorliegenden Aufsätzen einem unbefangenen Beobachten oftmals im Wege. Wenn auch vieles früher absolut Verpönte heute in den Kreis des Diskutablen stillschweigend einbezogen wurde – Schönberg und Berg, Strawinsky, Cocteau, Dürrenmatt oder gar Kafka –, so kommt doch auch eine sonst hellsichtige und unbefangene Typologie der Opersujets wie *Wege der westeuropäischen Oper im zwanzigsten Jahrhundert* von Michail Semenovič Druskin (S. 182 bis 204) nicht ohne die üblichen Verurteilungen der neuesten Tendenzen aus: „*Zu den Verfasserin solcher Multimedia zählen Kagel, Ligeti und Bussotti. Wie weit die präventöse Geschmacklosigkeit solcher Experimente gehen kann, mag das Stück ‚Kyldex I‘ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry bezeugen, das auf der berühmten Hamburger Opernbühne im Winter 1973 unter der Bezeichnung ‚Kybernetisch-luminodynamische Spiele unter Mitwirkung des Publikums‘ vorgeführt wurde. Das ist der bewußte Bruch mit der Tradition, die Absage an das große künstlerische Erbe der Operngeschichte‘*“ (S. 185).

Hannibal ante portas! Immer wieder steht ein neuer Hannibal vor einer neuen Tür, und darum wird wohl die sowjetische Musikwissenschaft für das Ausland weiterhin eine terra incognita bleiben, ungeachtet ihrer großen theoretischen Leistungen, die – so muß man auch sagen – in der vorliegenden Auswahl unterrepräsentiert sind.  
(April 1978) Detlef Gojowy

*GUDRUN HENNEBERG: Das musikpädagogische Schrifttum in der Bundesrepublik Deutschland von 1945–1976. Tuzing: Hans Schneider 1977. 125 S.*

Die Absicht der Autorin ist, durch eine Darstellung des musikpädagogischen Schrifttums von 1945 bis 1976 eine „*Information über die Situation des Faches‘*“ (S. 7) für Musikpädagogen und Musikwissenschaftler zu geben. Sie möchte mit diesem informierenden Literaturbericht einen Beitrag zur Verbesserung der Voraussetzungen für die Kooperation von Musikpädagogik und Musikwissenschaft leisten, einer zumindest verbands- und hochschulpolitisch in der jüngsten Vergangenheit immer stärker betonten Notwendigkeit. In ihrer wissenschaftstheoretischen Begründung einer solchen Kooperation beschränkt sich die Autorin auf den beiden Disziplinen gemeinsamen „*humanwissenschaftlichen Aspekt‘*“ (S. 18).

Neben den zahlreichen postulativen musikpädagogischen Schriften ist Gudrun Hennebergs Arbeit den wenigen deskriptiven zuzuzählen, die distanziert zu analysieren und zu strukturieren versuchen. In diesem Ansatz liegt – neben den sorgfältig erstellten Verzeichnissen musikpädagogischer Fachzeitschriften, Reihen und Spezialbibliographien – die Bedeutung der Arbeit. Daraus ergeben sich aber auch ihre methodischen Probleme. Denn für Analyse und Strukturierung eines speziellen Schrifttums ist zunächst eine Methode der Auswahl zu finden und zu begründen, wenn Vollständigkeit (wie auf S. 8 bekanntgegeben) nicht möglich ist. Hier wurde ein Akzent auf den historischen und den sog. curricularen Bereich gesetzt (wobei man im historischen

Bereich dennoch spezifisch musikpädagogische Arbeiten vermißt wie die Dissertationen von Gundlach, Niederau, Graetschel, Holtmeyer u. a.); dagegen blieb der Bereich der Grundlagenforschung mit den Fragestellungen nach sozialen und psychischen Determinanten des Musikunterrichtes fast völlig außer Betracht.

Hier zeichnet sich das zweite grundsätzliche methodische Problem einer Arbeit über musikpädagogisches Schrifttum ab: das begriffliche Problem, das mit der Frage beginnt, was unter „musikpädagogischem Schrifttum“ zu verstehen sei. Die Autorin bemüht sich, unterschiedliche Auffassungen zu berücksichtigen (S. 12); man kann es letztlich nicht ihr anlasten, wenn sie die im fachlichen Sprachgebrauch immer noch zu beobachtende Gleichsetzung von Bezeichnung des Fachgebietes (Musikpädagogik) mit praktischen Aufgaben (des Musikunterrichtes) reproduziert (S. 12–14), demgemäß auch wissenschaftstheoretische Aspekte und Unterrichts-Konzepte verquickt (vgl. S. 15 und S. 13). Die zweifache Bedeutung der „Methodik“, einerseits als Unterrichtsmethodik, andererseits als Forschungsmethode (zu denen die Testmethoden zu zählen sind), ist allerdings der Musikpädagogik bewußt (S. 84).

Das dritte (schwierigste) methodische Problem eines so umfassenden musikpädagogischen Literaturberichtes stellen die Ordnungskategorien für Analyse und Strukturierung dar. Die Autorin spricht in ihrem Vorwort von „den wichtigsten musikpädagogischen Themen“. Diese erscheinen in der Gliederung ihres Literaturberichtes als: I. Musikerziehung – Begriffsbestimmung und Stellenwert im Rahmen der Musikwissenschaft, II. Historische Musikpädagogik, III. Publikationsorgane, IV. Ausbildung der Musikerzieher, V. Schulreform und Curriculumdiskussion, VI. Lehrbücher, VII. Medien, VIII. Didaktik, IX. Methodik, X. Musikalische Wertung, XI. Bibliographien. Dies sind Stichworte, gewonnen aus Forschungsansätzen, Informationsbedürfnissen und kulturpolitischer Diskussion, doch es sind keine Ordnungskategorien zur systematischen Strukturierung des musikpädago-

gischen Fachgebietes um seinen eigenen Gegenstand, die musikpädagogische Literatur am systematischen Standort und mit der spezifischen Aussage aufzeigen könnten. Dies ist jedoch nicht der Autorin anzulasten, verweist vielmehr auf offene Aufgaben der Musikpädagogik.

(September 1978) Sigrid Abel-Struth

*Musik fremder Kulturen. Fünf einführende Studien. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 108 S., 17 Notenbeisp., 2 Tab., 1 Grafik (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 17.)*

Der Band *Musik fremder Kulturen* bringt fünf Beiträge, die als Referate im Rahmen der Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt im April 1976 gehalten wurden. Sie verstehen sich als eine erste Einführung zu Problemen und Fragen der Musikethnologie, auf individuelle Weise dargestellt durch fünf verschiedene Autoren am Beispiel unterschiedlicher Kulturen oder Kulturbereiche. Habib Hassan Touma umreißt in einem geschichtlichen Abriß die „Musik in der arabischen Welt“ an einigen markanten Beispielen der „von jeher primär vokal konzipierten“ Musikpraxis (Qaina, al-Ghina al-Mutqan, Schule des Hidschas, al-Mahdi und al-Mausili-Schulen, Ziriyab als Begründer der andalusischen Schule usw.). Dargestellt werden die überlieferten komponierten und überlieferten improvisierten Musikformen. Beziehen sich die komponierten Formen jeweils auf einen Komponisten und auf eine rhythmisch regelmäßige Tongruppierung (Wazn), so unterscheidet sich die improvisierte Form dadurch, daß sie durch das Maqam-Prinzip beherrscht wird. Kurzanalysen zu den drei wichtigsten zyklischen Formen Wasla (komponiert; andalusischen Ursprungs), Fasl (improvisiert; Maqam-Konzert vor allem im Irak) und andalusische Nuba (halb improvisierte, halb komponierte Kunstform Marokkos, Algeriens und Tunesiens) erläutern im Paradigmatischen die wichtigsten Erscheinungsarten arabischer

Traditionen. Der Aufsatz ist eine im Wesentlichen wortwörtliche Kurzfassung der eigenen Buchpublikation des Autors *Die Musik der Araber* (Wilhelmshaven 1975) und kann in diesem Sinne als eine erste Einführung angesehen werden.

Im zweiten Beitrag umreißt Josef Kuckertz die *Indische Musik* (vgl. dazu auch in: *Musica Indigena, Symposium Musico-Ethnologicum*, Romae 1975, S. 87ff.). Kuckertz ist sich durchaus des Problems einer Einführung bewußt, die unmöglich „eines der großen (musikalischen) Schatzhäuser der Erde“ erfassen kann. So konzentriert sich der Aufsatz auf die Darstellung der wichtigsten Elemente der südindischen musikalischen Hochkunst, indem die wesentlichen Grundbegriffe in der Melodiebildung (*rāga*), der Metrik (*tāla*) und in der Form (*kṛti*-Komposition) aufgezeigt werden. Am Beispiel des transkribierten *Rāga Vasanta* („Frühling“) wird das Konzept der Klanggestaltung hinsichtlich des Zentraltones, der Tonreihe und der gleitenden Ornamentik näher dargelegt. Ein weiteres Beispiel umreißt die meist von der Trommel begleitete *Kṛti*-Komposition als dreiteilige Form mit den Teilen *Pallavi* (Melodie auf Grundton bezogen), *Anupallavi* (Melodie zum Oktavton hin) und *Carana* (Melodiefigur der vorangehenden Teile, worüber improvisiert wird).

Der dritte Aufsatz unter dem Titel *Samgī-takālā* („die Musik als Kunst“) bietet in der Beschränkung auf die Musik Nordindiens eine Ergänzung zu dem vorangehenden Beitrag. Er versteht sich als „Betrachtungen zum ästhetischen Verständnis der Hindustani-Musik“ und geht den Gründen nach, wie es kommt, daß im Laufe der Geschichte die „künstlerisch konzertante Seite der indischen Musik“ sich immer stärker herausbildete. Manfred M. Junius untersucht den „Emanzipationsprozeß“ der indischen Musikpraxis von den Mythosvorstellungen bis zur kritisch-ästhetischen Konzertbeurteilung der All India Music Conference. Das Gerüst der einzelnen Stationen stellt sich wie folgt dar: Die Ursprungsidee ist im göttlichen Bereich angesiedelt. Der Künstler als Mittler zwischen Irdischem und Göttlichem bedient

sich der Musik als Mittel und Werkzeug der Erleuchtung (*Yantra*). Neben diesem geistig-religiösen Bereich der *Mārgasamgīta* (gesuchte, erstrebte Musik) entwickelte sich die Gebrauchsmusik in Zusammenhang mit Arbeit, Aussaat, Ernte, Dreschen, Jagd usw. als *Deśi samgīta* (einheimische Musik). Beide Systeme beeinflussten sich gegenseitig. Mit der höfischen Musik traten die Berufsmusiker stärker hervor (*Gandharvas*). Sie sind die Vorläufer der heutigen Konzertmusik (*Virtuosität* im *Darbār*-Stil und dem arabisch beeinflussten *Khyāla*). Mit der Aufspaltung des Mogulreiches erfuhr die Musik eine regionale Subjektivierung. Mit dem Bürgertum schließlich begann man die „in *Unordnung* geratenen *Verhältnisse neu zu ordnen*“, so daß mit Hilfe der Hochschulen und öffentlichen Konzerte, unter der Jury von Preisrichtern, die Musik sich zum ästhetisch kritisierbaren „Werk“ entwickelte.

Im Unterschied zu den eher historisch-entwicklungsgeschichtlich und auch formal-analytisch orientierten vorangehenden Beiträgen zeigt Hans Oesch anhand konkreter Materialien auf, „mit welchen verschiedenen Arten des Zugangs zur Musik außereuropäischer Völker“ die *Ethnomusikologische Arbeit bei den Bergstämmen Thailands* (so der Titel des Artikels) zu einem umfassenden Ergebnis führt. In seinem Diskussions-Beitrag skizziert Oesch verschiedenste Methoden und führt diese an beispielhaften Fragestellungen zu einem sich gegenseitig komplementär ergänzenden Gesamtbild. In einzelnen „Fallstudien“ wird der historische Ansatz dargelegt (Rekonstruktion von Wanderrouten anhand mündlich überlieferter Gesänge), die religiöse Dimension in Zusammenhang von Form und Funktion gebracht (Genealogie-Gesänge; Mundorgelspiel), die gesellschaftliche Seite in der Einwirkung auf die musikalische Struktur als Problem gestellt und das musikalisch-analytische Problem am Verhältnis von Musik und Sprache am Beispiel der sprechenden Maultrommel (*talking jew's harp*) eingehend diskutiert. Aufgrund von Klangfarben-Analysen im Experimentalstudio kommt Oesch zu dem Ergebnis, daß Angehörige eines „Naturvolkes“

in der Lage sind, ein solch differenziertes Klangfarbenhören zu entwickeln, wie es für uns unvorstellbar ist, und mit dem eigentlichen „Liebesbotschaften“ mit spezifischen Inhalten übermittelt werden können. Nicht nur darin, sondern auch in der ganzen Arbeit wird auf instruktive Art und Weise gezeigt, wie sich im sinnvollen Zusammenhang verschiedenster Aspekte die Musik im umfassenden Kontext erklären läßt.

Mit dem letzten Beitrag von Claus Raab (*Afrikanische Musik*) ist wiederum das Schwergewicht auf ihre Funktion gelegt. In einem knappen Überblick werden die verschiedensten Elemente afrikanischer Musik charakterisiert mit dem Hinweis, daß im Grunde genommen eine „Systematisierung der Musik nach sozialen Funktionen“ noch aussteht (magische, rituelle, heilende, integrierende Funktion usw.). Musik im Kontext will verstanden werden auch als Organisation ihrer Innenzeit, dazu sich Schlüsselbegriffe wie „Polyrhythmik“, „Monorhythmik“, „Parallelrhythmik“, „Kreuzrhythmik“ u. a. m. anbieten. Raab gibt eine Liste von zwanzig Tonbeispielen (mit Verweis auf die entsprechenden Platten), die jeweils mit Kurzkomentaren versehen sind. Sie ermöglichen dem Leser, sich einen akustischen Überblick im Selbststudium zu verschaffen, mit denen verschiedenste Instrumentalensembles in ihren Funktionen, Einzel-, Vokal- und Instrumentalspiele, rhythmische Formen, das Verhältnis von Musik und Sprache und „Kompositionstechniken“ in einem Grundriß bereitgestellt sind. Hier – wie auch im Blick auf alle anderen Beiträge – wäre zu fragen, ob für die Zukunft einer solchen einführenden Publikation nicht auch eine Platte oder eine Kassette beigegeben werden könnte.

(Juli 1978)

Max Peter Baumann

FUMIO KOIZUMI, YOSHIHIKO TOKUMARU, OSAMU YAMAGUCHI, RICHARD EMMERT [Hrsg.]: *Asian Musics in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts 1976. Tôkyô:*

*Heibonsha Limited under the auspices of the Japan Foundation 1977. XVI, 375 S.*

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis des ersten von einer Reihe von Seminaren, die von der Japan Foundation alle drei Jahre veranstaltet werden sollen und in denen die traditionelle Musik Asiens (sowohl Kunstmusik als auch Musik von Stammesgemeinschaften) durch einheimische Musiker und Wissenschaftler vorgestellt wird. Bei der ersten Zusammenkunft waren es Musikstile aus Indonesien, Japan, Malaysia, den Philippinen und Thailand, die in vergleichender Sicht dargestellt wurden, wobei es weniger um einen Vergleich im Sinne der kulturhistorischen Methode ging als um das Bestreben, die Besonderheiten der Musikarten und -stile durch ihre Gegenüberstellung herauszustreichen.

Der Bericht bringt nach einigen Einleitungskapiteln, in denen die Herausgeber die Ziele und theoretischen Grundlagen des Projekts darstellen, eine Zusammenfassung der Seminarbeiträge sowie zwölf Arbeiten japanischer bzw. in Japan tätiger Forscher, in denen z. T. bereits Musik, die auf dem Seminar vorgetragen wurde, analysiert wird. In einem umfangreichen Anhang werden alle im Seminar verwendeten Arten von Musikinstrumenten hinsichtlich verschiedener Aspekte beschrieben und durch Illustrationen in ausgezeichneter Weise dokumentiert. Transkriptionen, Übertragungen und Übersetzungen von Gesangstexten sowie eine von Osamu Yamaguchi zusammengestellte Bibliographie beschließen das Buch, das durch seine hervorragende Ausstattung und durch eine Fülle detaillierter Informationen über die Musik der betreffenden Kulturen der Ethnomusikologie höchst willkommen sein muß, insbesondere, wenn man die gleichzeitig produzierten vier Schallplatten und fünf Tonfilme heranzieht, die dem Rezensenten allerdings noch nicht zur Verfügung standen.

Der puristische Ethnomusikologe mag zwar Bedenken gegen eine von den aktuellen Anlässen losgelöste Darbietung von Musik haben, würde aber die Vorteile übersehen, die sich der Forschung aus Seminaren ergeben, die zusammen mit den Trägern

traditioneller Musikstile abgehalten werden, um so mehr als es sich im gegenständlichen Falle meist um Kunstmusik oder um Musikarten handelte, die aufgrund ihrer Durchbildung und Spezialisierung einer solchen sich selbst genügenden Kunst sehr nahe kommen. Außerdem bilden solche Aufnahmen durch die Möglichkeit ihrer Gegenüberstellung mit Proben, die in aktueller Situation eingespielt wurden, die Voraussetzung, jene Aspekte von Musik zu erhellen, die auf ihre funktionalen Bindungen zurückgehen.

Dem von der Japan Foundation begonnenen Unternehmen muß höchste Anerkennung gezollt werden (insbesondere auch wegen der so prompten Vorlage des reichhaltigen Berichts), und es ist zu wünschen, daß es seine Fortsetzung findet.  
(November 1978) Franz Födermayr

WAYNE HOWARD: *Sāmavedic Chant. New Haven and London: Yale University Press 1977. XXVI, 572 S. mit 48 Abb. und zahlr. Notenbeisp.*

Der Sāmaveda ist diejenige der vier *veda-samhitā*, der heiligen „Wissens-Sammlungen“ Indiens, welche die rituellen Gesänge umfaßt. Hier gelten die Sangweisen (*sāman*) als das wesentliche Gut, während die Verse, zumeist dem Rg-veda entnommen, als „Mutterschoß“ der Melodien verstanden werden. Seit mindestens drei Jahrtausenden wurde der Sāmaveda durch die Priester-Sänger von einer Generation zur anderen überliefert. Niederschriften, mit denen sich Indologen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigen, reichen jedoch nicht in die Frühzeit des Sāma-Gesanges zurück. Mehrere, nach *śākhā* („Zweigen“, auch „Schulen“) verschiedene Notationssysteme der Sangweisen lassen sich in den Manuskripten erkennen. Sie richtig zu deuten, gelang bisher kaum. So gebührt Wayne Howard das Verdienst, mit der vorliegenden Arbeit zum erstenmal alle Traditionen des Sāmaveda zu erfassen und zugleich die wirkliche Gestalt der Melodien durch Transkriptionen von Klangaufnahmen nachzuzeichnen.

In der Überlieferung des Sāmaveda unterscheidet man drei Zweige oder Schulen, Kauthuma, Rāṇyāniya und Jaiminiya genannt. Da die von den beiden ersten Schulen benutzten Textversionen im ganzen übereinstimmen, faßt Howard sie in Part I seines Buches zusammen. Dessen erstes Kapitel behandelt unter der Überschrift *The Kauthuma Numeral Notation* die Notierung der Tonhöhen mit Ziffern, die Angabe von Zeitdauern mit Buchstaben, dann die durch Ziffern ausgedrückten und mit Eigennamen versehenen Tonkombinationen. Das 2. Kapitel, *The Oral Traditions*, erörtert darauf zunächst die Gesangspraxis der Kauthumāsākhā Nordindiens und Tanjores. Von Bedeutung ist die Diskussion der bisher geäußerten Theorien über die Tonreihe der Kauthuma-Schule. Man erfährt, daß A. C. Burnell im Jahre 1876 die Reihe *f-e-d-c-h-a-g* als Grundskala angegeben hatte. Ein Blick auf die Transkriptionen S. 251 bis 288 zeigt jedoch, daß die hierfür herangezogene Passage aus der Nārada-śikṣā eher nach der älteren Auffassung von der Lage der Töne im Śruti-System zu interpretieren ist und dann die Reihe *g-f-e-d-c-h-a-(g)* mit Hauptton *d* ergibt. Howard erwähnt die Reihe selbst in Anmerkung 1 auf S. 32 und stellt sie auf S. 104 als „*common gamut*“ der Kauthuma-Schule heraus. Indessen bemerkt der Autor zum Schluß des Abschnitts *Theories on the Kauthuma Scale* (S. 38), daß „*the word svāra implies a musical phrase or a motive—not necessarily only a single isolated tone*“. Sicherlich erklärt dieser Hinweis, daß die im 2. Kapitel als Beispiele notierten Melodiefiguren stets mehr Töne anschlagen als die entsprechenden Ziffernkombinationen erwarten lassen. Offen bleibt jedoch, warum die Figuren S. 95–100, dem Repertoire der nordindischen Sänger entnommen, kaum den Ambitus einer kleinen Terz (notiert als *f-d*) überschreiten, und die Figuren aus den Melodien der Tanjore-Kauthuma auf S. 108–113 nur zum Teil in jenem Skalausschnitt liegen, den die Ziffern 1–7 andeuten.

Mag hier eine Lücke klaffen, so ist doch festzuhalten, daß der Autor die notierten und die klingenden Fassungen der konstitu-

ierenden Melodiefiguren – die auch durch Handzeichen angegeben werden können, wie die Abbildungen S. 82–88 und 107 zeigen – treffend herausgestellt hat. Das gleiche gilt für die recht eigenständige Havik-Rāṇāyaṇiya in Nord-Kannara, die zur zweiten der oben genannten Schulen gehört. In den Manuskripten dieser Schule sind die Melodien mit Silben notiert, wobei der Konsonant jedesmal eine Tonhöhe, der folgende Vokal eine Tondauer angibt (S. 115 ff.). Als Skala der Gesänge hat Howard die Reihe *c-h-a-g-e-d* mit Hauptton *g* ermittelt, und nach den Transkriptionen S. 289–375 zu urteilen, bewegen sich die meisten Melodien im ganzen Raum dieser kleinen Septime. Auch hierfür sind ausgewählte Melodiefiguren unter den betreffenden Namen zusammengestellt (S. 125–132); der Zusatz von Ziffernkombinationen nach Art der Kauthuma-Schule erleichtert den Vergleich. Ein kurzer Blick auf die Rāṇāyaṇiya-Schule in Nord-Arcot, in Gujarat und Tirunelveli schließt das Kapitel ab.

Part II der Arbeit ist der Jaiminiya-Schule gewidmet. Töne und Melodiefiguren werden hier mit Konsonanten des Alphabets notiert. Die Überlieferung der Tamil sprechenden Priestergruppen bietet durch die Engräumigkeit der Melodien und ihre Lage im Tonraum *f-d* (manchmal bis *g* und *c* ausgeweitet) Ähnlichkeiten mit der Kauthuma-Schule Nordindiens. Dagegen hebt sich die Nambūdiri-Jaiminiya in Kerala durch Melodien ab, deren oft sehr lange, einzelnen Silben zugeordnete Teilstücke wie ausgedehnte Vibrationen um einen Zentralton erscheinen. Auch hier können die Melodiefiguren durch Handbewegungen angezeigt werden, wie die Tabelle S. 222–232 samt der folgenden Bildserie belegt.

Analysen der transkribierten Melodien mit dem Ziel, ihre formale Gestaltung oder die Individualität der einzelnen Gesänge zu erfassen, hat der Autor nicht durchgeführt. Doch zur Dokumentation des Verhältnisses von Niederschrift und klingender Darbietung bei diesen durchgehend mündlich überlieferten Opfergesängen trägt die Arbeit in hohem Maße bei.

(August 1978)

Josef Kuckertz

*EMMIE te NIJENHUIS: Musicological Literature. Wiesbaden: Harrassowitz 1977. 51 S. (A History of Indian Literature. Vol. VI. Fasc. 1.)*

Der mit unserer gebräuchlichen Musikterminologie vertraute Leser mag sich bei einem Blick in das Büchlein durch den Titel getäuscht fühlen; denn nicht eine umfassende Bibliographie musikwissenschaftlichen Schrifttums hält er in der Hand, sondern eine Darstellung der indischen Musiktheorie, so wie die bisher gedruckten Werke in indischen Sprachen sie widerspiegeln. Fast ausschließlich die Theoriewerke in Sanskrit werden in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgeführt und eingehend besprochen. Die Reihe beginnt mit dem Puspasūtra, das Regeln für den Gesang des Sāmaveda und damit frühe Reflexionen über die Musik enthält. Als voll ausgebildet wird die Musiktheorie erstmals in den Kapiteln 28–33 des Nāṭyaśāstra, des ältesten erhaltenen Werkes über die indische Bühnenkunst greifbar. Vom Inhalt dieser Kapitel ausgehend, zeigt die Autorin nun, wie das Wissen über die Musik im Laufe der Jahrhunderte von Werk zu Werk überliefert, dabei mehrfach erweitert, den Forderungen der sich wandelnden Musikpraxis angepaßt, dann wieder an den hohen Idealen der älteren Zeit gemessen wurde. Naturgemäß ist dabei den Standardwerken, so dem Saṃgītaratnākara des Śārṅgadeva (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts), dem Saṃgītarpaṇa des Dāmodara (wohl um 1500), dem Svaramelakalānidhi des Rāmamātya (1550) u. a. m. bis hin zu den im 20. Jahrhundert entstandenen Werken des V. N. Bhātkhaṇḍe (in Hindi) besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Die kleineren und die weniger bekannten Schriften sind zwischen diesen eingeordnet.

Nicht nur als trefflicher Einblick in die Gesamtentwicklung der Musiktheorie in Indien kann die Abhandlung gelten, sondern – dank dem Index der besprochenen Schriften, einem Glossar und einer speziellen Bibliographie – auch als Nachschlagewerk.

(August 1978)

Josef Kuckertz

*LONGINS APKALNS: Lettische Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 411 S., Abb. und Musikbeisp.*

Das Buch möge als eine Ehrenrettung lettischer Musikkultur verstanden werden, die in einem eigenen lettischen Staat zwischen den beiden Weltkriegen sich frei und glänzend entfalten konnte, davor jedoch von den Deutschbalten und danach als Bestandteil der Sowjetunion bevormundet wurde bzw. wird. Ein Artikel über Lettland fehlt in *MGG*, dagegen findet sich ein ausführlicher Artikel über Riga im Supplement (Band 16, Sp. 1557–1560). Im Artikel *Baltikum* aber werden „Musikkunstschaffende mit Lebens- und Schaffensdaten, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Stand von 1930 [!] aufweisen, aus den drei Republiken Estland, Lettland und Litauen zueinandergestellt, die in ihrem Leben und ihrem Wirken nichts gemein hatten“ (S. 3).

Apkalns beschäftigt sich zunächst mit der lettischen Volksmusik, als der Basis hochkultureller Leistungen. Dabei kommt er auf Johann Gottfried Herders Rigaer Jahre zu sprechen, in denen der deutsche Philosoph den Grundstock für seine Regenerationsbestrebungen gelegt und anhand der lettischen Volkslieder Zugang zur Poesie der Grundschichten gefunden hatte. Die beiden großen lettischen Volksmusikausgaben, Barons und Visendorfs *Latvju Dainas*, 8 Bände, 1894 bis 1915, und Andrejs *Latvju tautas mūzikas materiāli*, 6 Bände, 1894 bis 1922, „dank der Mithilfe der damaligen russischen Reichsregierung“ entstanden (S. 90), gelten noch heute als vorbildliche wissenschaftliche Editionen. – Der Hauptteil dieses Buches bringt Daten und Analysen von lettischen Komponisten und ihren Werken, wobei auch Exilletten mit einbezogen werden. (Der Verf., \*1923, lebt nicht in seiner Heimat.) Ein Kapitel ist der lettischen Nationaloper gewidmet, ein weiteres dem Aufenthalt R. Wagners in Riga. Ein Anhang bringt neuere Volksmusikaufzeichnungen aus Lettland.

Der politische Aspekt des Buches ist offensichtlich; es ist mit dem Herzblut eines Emigranten geschrieben, dessen wissenschaftliche Lauterkeit jedoch nie in Frage steht. (Januar 1979) Wolfgang Suppan

*JENŐ TAKÁCS: Dokumente, Analysen, Kommentare. In Zusammenarbeit mit Lujza TARI verfaßt von Wolfgang SUPPAN. Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv 1977. 204 S. (Burgenländische Forschungen. Heft 66.)*

Aus Anlaß des 75. Geburtstages von Jenő Takács stellte Wolfgang Suppan eine Monographie als 66. Heft der Burgenländischen Forschungen zusammen. Anhand von Dokumenten, Analysen und Kommentaren zeichnet er ein charakteristisches Porträt des Komponisten. Jenő Takács ist eine repräsentative musikalische Persönlichkeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und so wird zugleich auch ein authentischer Querschnitt durch die „großen“ Jahrzehnte gegeben. Takács überschritt im Laufe seines Lebens die Grenzen Europas: Ägypten, die Philippinen und Amerika, von wo er in seine Burgenländische Heimat zurückkehrte, waren seine Stationen. Seit 1939 lebte er in Ungarn und wirkte von 1942 an in Pécs als Direktor der dortigen Musikschule.

Als Zoltán Kodály nach dem Zweiten Weltkrieg Versuche mit seinem neuen musikpädagogischen System – heute als Kodály-Methode weltbekannt – anstellte, war Takács ein Mitstreiter. In dieser Zeit – er bezeichnete sie als seine „ungarische Periode“ – stand er dem Musikleben dieses Landes am nächsten, ja er gab sogar seine deutsche Staatsbürgerschaft auf. Mit Recht nennt auch Suppan diesen Lebensabschnitt „ungarisch“: charakteristisch hierfür sind sowohl seine pädagogische Tätigkeit wie auch die Intonation seiner Werke. Es soll hinzugefügt werden, daß ein bedeutender Teil seiner in dieser Periode entstandenen Kompositionen nur locker mit der ungarischen Volksmusik verbunden ist, dagegen öfters auf die historischen Schichten der ungarischen Musik des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen wird (z. B. op. 42: Suite altungarischer Tänze für Orchester; op. 47: Antiqua Hungarica für großes Orchester etc.). Merkwürdigerweise kam Takács in dieser „ungarischen“ Periode selten mit Bartók zusammen; ihre Bekanntschaft datiert von früher: sie begann nach den 20er Jahren, und wurde in Kairo 1936 anlässlich

einer Konferenz erweitert. Von dieser Zeit an schrieb Takács mehrere Artikel über Bartók und setzte sich auch als Pianist für dessen Werk sowie allgemein für die ungarische Musik ein.

Durch übersichtliche „Periodisierung“ wird in Suppans Buch ein großartiges Bild von dem Beginn der künstlerischen Laufbahn Jenő Takács' gezeichnet, von seiner Entfaltung und von der modernen Intonation seiner in den letzten Jahren entstandenen Werke. Sein Lebensweg ist auch ein guter Beweis dafür, wie ein Komponist im 20. Jahrhundert modern sein kann, ohne seine Hörerschaft mit Versuchen unsicherer Konstruktionen zu verblüffen. Die reine Melodiebildung und -führung sowie die interessante Harmoniewelt der neuesten Kompositionen läßt keinen Zweifel daran, daß der wahre Künstler, der sein Handwerk versteht, in jeder Situation seine eigenen Ausdrucksformen findet.

Bevor Takács in den 30er Jahren in Ägypten lebte, hatte er sich auf den Philippinen aufgehalten. Mit Interesse wandte er sich der Volksmusik des fernen Ostens zu; er beobachtete sie nicht nur, sondern er zeichnete sie auch auf. Die Instrumente und die von diesen erzeugten seltenen Effekte erweckten seine besondere Aufmerksamkeit. Nach einigen Vorträgen über diese Volksmusik ordnete er die Ergebnisse seines Sammelns und publizierte sie als Buch. Damit erwies er der Ethnomusikologie einen guten Dienst.

Suppan fügt ein zusammenfassendes Kapitel an, das einen recht gut gelungenen Teil der Publikation bildet und diese zugleich vervollständigt: hier wird eine kurze Charakteristik des Komponisten, des Pianisten, des Pädagogen und des Forschers gegeben. So entsteht das Bild einer Persönlichkeit, die sich als Kunstschaffender auf den verschiedensten Gebieten behauptete.

Der 75jährige Takács lebt heute in einem kleinen burgenländischen Dorf nahe der ungarischen Grenze. Aber auch von hier aus nimmt er nach wie vor regen Anteil am Musikleben.

Die Anlage des Buches kann als durchaus gelungen bezeichnet werden, da sie in ihrer

Komplexität keine Frage offen läßt. Lujza Tari, Mitarbeiterin des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, leistete bei den Abschnitten über die Beziehungen Takács zu Ungarn wertvolle und sachkundige Hilfe.  
(Juni 1979) Zoltán Falvy

*HERBERT HEYDE: Flöten. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 160 S., 16 Taf. (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Band 1.)*

Kommerzienrat Wilhelm Heyer (1849 bis 1913) in Köln, Papierfabrikant, daneben aber auch Sammler, besaß eine umfassende Musikaliensammlung, die europäische und außereuropäische Musikinstrumente, Musikautographen, Musikerbriefe, Musikerbildnisse, sonstige musikikonographische Dokumente und eine Bibliothek vorwiegend mit Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts enthielt. Zur Katalogisierung dieser Bestände konnte Heyer 1909 den damals an der Preußischen Staatsbibliothek tätigen Georg Kinsky (1882–1951) gewinnen. Noch bevor die Bestände im Todesjahr Heyers der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, hatte Kinsky zwei der geplanten acht Katalogbände fertigstellen und publizieren können (Tasteninstrumente; Zupf- und Streichinstrumente). Zur Eröffnung des Heyer-Museums erschien von Kinskys Hand noch der *Kleine Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente* und trotz der Kriegereignisse konnte 1916 der Band mit den Musikautographen vorgelegt werden. Band III (Blas-, Schlag-, mechanische und außereuropäische Instrumente) war im Manuskript fertig, kam jedoch nicht mehr zur Drucklegung.

Im Jahre 1926 wurde die Heyersche Instrumentensammlung der Stadt Köln angeboten, deren Oberbürgermeister Konrad Adenauer jedoch nicht bereit war, die zum Ankauf erforderlichen Finanzmittel zur Verfügung zu stellen, woraufhin der Sächsische Staat mit Hilfe von Henri Hinrichsen, Inhaber des Verlages Peters, die Sammlung für die Leipziger Universität erwarb. Eröff-

net wurde sie im Grassimuseum vor nunmehr 50 Jahren (1929). Leiter des Museums war bis 1933 Theodor Kroyer, dem Helmut Schultz zur Seite stand, der dann bis zum zweiten Weltkrieg Kroyers Nachfolger wurde. 1943 ging beim genannten Luftangriff mehr als ein Drittel des Bestandes verloren und weitere Stücke verschwanden durch „Unregelmäßigkeiten“ während der Auslagerung eines bedeutenden Teils der Instrumente auf Schlössern und Gutshäusern in der Umgebung Leipzigs und während der Rückführung. Nach dem Krieg oblag Walter Serauky von 1949 bis zu seinem Tode (1959) als Direktor des Museums, dem von 1953 an Paul Rubardt als Kustos zur Seite stand, die schwere Aufgabe, das Erhaltene zu ordnen, die ersten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen zu ergreifen und die Sammlung nach dem Wiederaufbau des schwer in Mitleidenschaft gezogenen Grassimuseums dem Publikum darzubieten. Das Leipziger Museum war m. W. das erste, das die Instrumente nach Kulturepochen ordnete. Rubardt wurde 1968 in den Ruhestand versetzt; seine Nachfolger sind Richard Petzoldt bis zu dessen zu frühem Tode 1973, Helmut Zeraschi, der schon 1976 aus Gesundheitsgründen in den Ruhestand gehen mußte und im Juli 1979 verstarb, und seitdem Hubert Henkel.

Es war vor allem Zeraschi, der das Publikationswesen des Museums vorangetrieben hat. Nicht nur hat er die Schriftenreihe des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität ins Leben gerufen (Heft 2 enthält von seiner Hand die sehr lesenswerte Geschichte des Museums), sondern er hat auch die Basis für das Erscheinen der neuen Katalogreihe gelegt, die notwendig war, nicht nur, weil Stücke der Heyerschen Sammlung verlorengegangen waren und andere seit Kriegsende neu erworben werden konnten, sondern auch, weil die allerdings noch begehrten Katalogbände Kinskys infolge der nahezu 70 Jahre umfassenden Entwicklung der Instrumentenkunde inzwischen überholt sind.

Der 1. Band der Reihe mit den Flöten liegt jetzt vor. Ihn verfaßte Herbert Heyde, freier Mitarbeiter des Museums und m. E.

der beste lebende Kenner vor allem von Aerophonen. Der Autor hatte schon durch den 1976 erschienenen Eisenacher Katalog (*Historische Musikinstrumente im Bachhaus Eisenach*) von sich reden gemacht. Der Leipziger Flötenkatalog ist nahezu ideal und auf jeden Fall der beste bisherige Instrumentenkatalog weit und breit. Der Einzelbeschreibung der 271 Stücke gehen zusammenfassende Beobachtungen über Entwurf und Konstruktion (relativen Durchmesser, Konusverlauf, Labiummaße, Schnittwinkel des Mundlochs, Grifflochlage, innere und äußere Rohrteilung, Mundlochlage im Kopfstück und im Instrument, Zapfenlänge) voraus. Der Verfasser versucht (teilweise mit Erfolg, aber ein größerer Erfolg auf diesem Sektor ist wohl nicht zu erwarten), den historischen Verlauf dieser Elemente zu rekonstruieren und ihr Vorkommen bei den verschiedenen deutschen Bautraditionen (Dresden, Wien mit Koch und Ziegler, Berlin, Vogtland, Nürnberg, Frankfurt-Mannheim, Hannover, Leipzig) zu beschreiben. Weiterhin wird der Einfluß der genannten Elemente auf die Klangfarbe erwähnt. Den Beschreibungen folgen Konstruktionszeichnungen der Gliederungsarten, einiger Klappensysteme, weiterhin der Griffe, der Lagerungen, der Deckel und der Hebelkontakte der Klappen (offene Klappen, Zusatzhebel), sodann der Tonlochränder, Kopfauszüge, Deckel, Stimmzüge und Profile sowie deutliche Fotos von Instrumenten und Signaturen.

Die Kennzeichnung der Stimmgröße der Querflöten ist nicht ideal. So steht Querflöte Nr. 1245 (Johann Wilhelm II Oberlender, Nürnberg) in der heutigen B-Stimmung, der Griff  $d^1$  klingt wie  $c^1$ , der Klappengriff  $dis^1$  wie  $cis^1$ . Das Instrument wird beschrieben als „ $c^1$ -Größe auf  $c^1$ “ mit „1 Klappe für  $cis^1$ “, während für jeden heutigen Spieler das Öffnen der Klappe durch r. 5 der  $dis^1$ -Griff ist. Eine ganz ideale Kennzeichnung der Stimmgrößen ist jedoch wohl unmöglich. – Man könnte sich vielleicht fragen, warum der von Krämer (1821) so genannte „Wiener Czakan“ (H. Moeck, *Czakan, englische und Wiener Flageolette* in SIMP III, 1974, S. 157) hier „Flageolett-Czakan“

genannt wird. – Auch wäre es vielleicht nützlich gewesen, nicht nur die Nicholson-, Ziegler-, Meyer-, Schwedler- und Boehmflöte als Standardtypen herauszustellen, sondern auch die allmähliche Applikaturentwicklung von der Barock- bis zur Boehmflöte zu skizzieren. – Diese Bemerkungen betreffen jedoch Geschmacksfragen und sollen keine Beanstandungen sein.

Mit Spannung sind der Aerophonenkatalog des Händel-Hauses in Halle (Saale) vom selben Autor und der nächste Leipziger Katalogband mit den Kielklavieren von der Hand des jetzigen Museumsdirektors, dessen hervorragende, bisher nur maschinengeschriebene Dissertation eben diese Instrumentenkategorie betrifft, zu erwarten. (August 1979) John Henry van der Meer

*HORST-WILLI GROSS: Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und lateinischen Motetten Orlando di Lassos. Tutzing: Hans Schneider 1977. 169 S. mit 38 Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Das Unbehagen, einen der größten Musiker seiner Zeit und überhaupt immer nur im Windschatten des lehrbaren und (in gewissem Grade wenigstens) lernbaren Zeitgenossen Palestrina zu betrachten, ihn als schwächeren, weil unberechenbaren Komponisten einzuordnen und außer Mangel an harmonischem Gleichmaß doch keine kontrapunktischen Stilcharakteristika finden zu können, liegt dieser Untersuchung zugrunde, die vor allem von einschlägigen Arbeiten wie von Reinhold Schlötterer und Stefan Kunze (über Giovanni Gabrieli) angeregt, die klangliche Seite Lassoscher Werke betrachten will. Neu ist der Gedanke nicht, hier eine stilistische Besonderheit des vielseitigen Wallonen zu suchen. Schon das 19. Jahrhundert – Lasso ebenfalls nicht besonders geneigt – erkannte ihm zuweilen „reichere Tonalität als Palestrina“ zu, womit eben diese Klanglichkeit gemeint ist. Spätestens mit den Dreiklangkombinationstabellen der Theoretiker des 16. Jahrhunderts wissen wir, daß Klang als bloßes „Stimmführungs-

ereignis“ für diese Periode wenigstens eine Fiktion späterer Zeiten war. Betrachtet man die Kompositionen Lassos, die hier im Vordergrund stehen, ergibt sich die Unhaltbarkeit der These von der Gleichberechtigung der Stimmen. Imitation spielt vielfach nur eine andeutende Rolle, die den Eindruck erwecken soll, sie halte den Satz zusammen und gebe ihm Einheit. In Wirklichkeit gibt es, schon aus akustischen Gründen, die Oberstimme – in höherstimmigen Strukturen gern zwei, die quasi konzertierend um die melodische Vorherrschaft der Tonhöhe streiten –, und die fundamentale Baßstimme, die nur vorsichtig am motivischen Geschehen teilnimmt. Der Verfasser spricht deshalb auch von Strukturstimmen. Die Mittelstimmen dagegen füllen und bestimmen den Klang und müssen zu diesem Zweck oft unsanftliche Sprünge ausführen. Das ist natürlich stark vereinfacht gesagt. Es gibt bei pausierender oder tief gelegter (und damit klanglich zurücktretender) Oberstimme auch das Spiel der Mittelstimmen Alt und Tenor – von Doppelbesetzungen gleicher Stimmlage zu schweigen. So rennt der Verfasser offene Türen ein, wenn er teils zu langatmig auf Klangliches bei Lasso zu sprechen kommt, teils – im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit – allzu ausführliche „Materialübersichten“ gibt (S. 3–8, 51–58), wie sie Diether de la Motte etwa in seiner *Harmonielehre* elegant verknüpft bietet. Der Aufbau von Dreiklängen sollte als Elementares der elementaren Musiklehre vorausgesetzt sein dürfen.

Anhand von 25 vier- bis achttimmigen Motetten aus Lassos gesamter Schaffenszeit (mit deutlichem Übergewicht des letzten Lebensjahrzehnts) und von sechs vier- bis sechsstimmigen Messen untersucht Gross nun klangliche Bezüge. Da – außer in Klauseln – das springende funktionelle Kadenzschema fehlt, ist das Prinzip des liegenbleibenden Tones (das ja bis in die herkömmliche Harmonielehre nachwirkt) natürlich vorherrschend und bedürfte vielleicht nicht dieser starken Hervorhebung. Dem Verfasser ist am Nachweis von sog. Klangketten gelegen, die Möglichkeiten liegenbleibender Töne bei wechselndem Klang weitgehend

ausschöpfen. Er versteht seine Untersuchung als „den Versuch, die Beziehungen der Klänge untereinander und die klanglichen Strukturen in den Motetten und Messen Orlando di Lassos deutlich zu machen...“ (S. 2). Nicht unbeeinflusst bleibt er dabei von Palestrinas Andersartigkeit oder der in Palestrinas Namen gepflegten Kontrapunktik („Von einer Imitation im Sinne schulmäßiger Darstellungen des Palestrina-Satzes kann keine Rede sein“, S. 72) und zitiert Giovanni Gabrieli (S. 1), der als Kronzeuge für Lasso jedoch nicht beweiskräftig genug erscheint. Auch entstammt ein Stoßseufzer wie „Mit dem F-Klang, der darauf folgt, hat man dann wieder festen Boden unter den Füßen“ (S. 50) späterem Tonalitätsempfinden. Die Raffinesse und Frische der Klanglichkeit dieser Zeit ist doch eben die viel größere schwebende Freiheit der (wesentlich melodisch verbundenen) Dreiklangsfolgen, die unerwartete Kadenzierungen überraschend und reizvoll werden lassen. Schließlich erhebt sich die Frage: Warum wählt der Verfasser gerade die herangezogenen Werke? und: Sind die Beispiele typisch? Vermutlich ja; man hätte es aber gern begründet gelesen. Überhaupt aber ergibt sich ein Haupteinwand: Ohne der modischen Statistik und Computerei das Wort reden zu wollen, wäre dies ein lohnendes Objekt für Untersuchungen rechnerischer Art, die mit Hilfe von Di-, Tri- und Tetragrammen von Klangfolgen diese Ansätze klanglichen Denkens tatsächlich unter Beweis stellen könnten.

Eine kleine Nachbemerkung noch: Der Leser muß sich erst daran gewöhnen, daß Gross unter Binnenteilen Abschnitte innerhalb eines Satzes versteht und nicht, wie zu vermuten, einzelne Sätze mehrteiliger Werke. Und: Manches läßt darauf schließen, daß diese Arbeit anfänglich wenigstens in Verbindung mit dem Münchner musikwissenschaftlichen Seminar entstanden ist. Nur Minuten wäre dann der Verfasser von jener Stelle entfernt gewesen, wo man ihm hätte helfen können, die Fehler der alten Lasso-Gesamtausgabe, die er übernimmt und verewigen hilft, zu vermeiden. Sie sind im ganzen nicht gravierend, hätten sich aber

höchst einfach umgehen lassen (S. 41, 59, 120, 121, 128, 139, 146 und 156).

Als Anregung zur Beschäftigung mit Lasso und als Ansatz, über der Kontrapunktik die Klanglichkeit nicht zu vernachlässigen, ist die Studie von Gross verdienstlich. (November 1978) Horst Leuchtman

WALTER BREITNER: *Jacob Buus als Motettenkomponist. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1977. 193 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. 6.)*

Die bereits 1960 entstandene, jetzt erst im Druck vorliegende Wiener Dissertation offenbart noch einmal eine Misere universitärer Dissertationspraxis, die schon einige Zeit überwunden schien. Gemeint ist das bekannte Rezept: Man wähle einen älteren Kleinmeister (hier: mit Namen Jacob Buus), der vielleicht auf einem speziellen Gebiet (hier: des Ricercars) einige Bedeutung besitzt, und „untersuche“ einmal – ohne viel nach rechts oder links zu schauen – eine andere, auch von diesem Komponisten bedachte musikalische Gattung (hier: die 21 überlieferten Motetten). Und wenn dies – wie bereits oft vorgekommen – mit systematisierender Akribie geschieht, hübsch separiert nach Form, Satz, Melodik, Deklamation etc., kann man bei der Lektüre dieser Materialanalysen sehr bald vergessen, daß es sich bei dem Untersuchungsobjekt überhaupt um Musik handelt; um Musik, deren Einzelkomponenten doch nur in den Relationen zueinander zu verstehen sind, und um Musik, die selbst nur in ihrem historischen, lokalen, aufführungstechnischen und wie auch immer sonst gearteten Kontext begreifbar ist.

Dabei ist sich der Autor vorliegender Arbeit über den Kleinmeisterstatus und die geringe historische und künstlerische Bedeutung seines Motettenkomponisten wohl im klaren, und er setzt sich auch „keineswegs zum Ziel – wie es vielfach in derartigen Untersuchungen der Brauch zu sein scheint –, dieser Musik einen Rang zusprechen zu wollen, der ihr nicht zukommt“ (S. 9). Das erweckt unsere Sympathie; nur versäumt es

der Autor, aus dieser Sachlage die notwendigen Konsequenzen zu ziehen, d. h. den Schwerpunkt des Themas etwa auf das Kleinmeisterproblem allgemein zu verlagern, das er ja in der Einleitung (S. 9) auch ganz richtig sieht. So aber kommt es nun doch wieder nur zu einer positivistischen Materialanalyse, die die Musik in Teile zerlegt, ohne daß daraus wieder ein von tieferer Einsicht getragenes Ganzes wird. Das der „*Einzelbesprechung der Motetten*“ gewidmete 25seitige Kapitel mit seiner recht trockenen, vor allem auf der Textstruktur und auf den Kadenzsäuren basierenden Formanalyse vermag diesen Mangel auch nicht zu beheben. Im übrigen macht das Fehlen jedweder Neuauflage der Buus-Motetten es dem Leser sehr schwer, gerade diese Analysen nachzuvollziehen.

Oft werden pauschal „*zeitgenössische*“ oder auch „*andere Meister*“ als Vergleich herangezogen, ohne daß diese sicher sehr individuellen Komponisten im einzelnen genannt werden. Mit einem Wort: es fehlt hier die gerade bei einem Kleinmeister notwendige präzise historische und lokale Einordnung des Motettenkomponisten Buus; das gut vierseitige Kapitel *Stellung der Motetten in der Zeit* bleibt zu sehr an der Oberfläche. Und obwohl der Autor mit seiner Arbeit „*einen kleinen Beitrag zur Schließung der Lücke*“ leisten will, „*die in den Untersuchungen der Musik dieser Zeit noch immer besteht und die nicht zuletzt methodischer Art ist*“, trägt er zu dem ganz richtig erkannten Problem selbst noch einiges bei.

Geht man den Text im Detail durch, so stößt man auf manche Ungereimtheiten, Platitüden und teilweise sogar auf eine geradezu dilettantische Sicht musikalischer und historischer Sachverhalte: „*Motetten der hier vorliegenden Bauweise besitzen keine Form im eigentlichen Sinne . . .*“ (S. 9). „*Denn die persönliche Handschrift eines Komponisten ist zweifellos an äußerlichen Merkmalen, wie Dissonanzbehandlung, Melismatik usw. ohne große Mühe mit Sicherheit festzustellen*“ (S. 10). „*. . . weil doch für die klassische Motettenform [was ist das?] die Verschiedenheit . . . der . . . Abschnitte typisch ist*“ (S. 39). „*Vorwiegend bestehen*

*die Melismen aus Semiminimen, also Viertelnoten*“ (S. 45). „*Dissonanz auf dem 2. oder 4. Taktschlag*“ (S. 52). „*Unverkennbar ist der Fortschritt in der technischen Fertigkeit . . . 1. noch ungeschickte Textdeklamation . . .*“ (S. 79). „*Im Motettenbuch versteht er es schon bedeutend besser, mit einem Stimmeneinsatz einen Akkord zu ergänzen oder in kräftiger Dissonanz einzusetzen*“ (S. 80) u.a.m.

Die Eingangskapitel, die sich mit der Biographie des in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Venedig und im folgenden Jahrzehnt in Wien ansässigen Buus sowie mit der philologischen Beschreibung seines 1549 bei Gardane gedruckten Motettenbuches befassen, sind brauchbar. Sie sind sachlich und präzise formuliert und instruktiv. Sehr nützlich – auch für andere Zusammenhänge – ist die tabellarische *Kritik der Textunterlagen*. Der Anhang (Dokumente, Belegstellen, Thematischer Katalog) zeugt von einer sauberen philologischen Arbeitsweise.

(August 1978)

Winfried Kirsch

*HEIDRUN BERMOSER: Die Vokalmessen von Christoph Sätzl (ca. 1592 bis 1655). München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 95 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 11.)*

Vorliegende Arbeit über die Vokalmessen des Brixener Domkapellmeisters und späteren musikalischen Leiters des königlichen Damenstifts zu Hall in Tirol, Christoph Sätzl, stellt einen Beitrag zur Erforschung der Tiroler Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts dar und verdient als Drucklegung einer im Jahre 1974 an der phil. Fakultät der Universität Innsbruck approbierten Dissertation um so mehr Beachtung, als sie nach Berta Hinterleithners Abhandlung über die Vokalmessen von Johann Stadlmayr (Diss. Wien 1930) als erste größere Darstellung zu Leben und Schaffen eines Tiroler Kirchenmusikers aus dem 17. Jahrhundert angesehen werden kann.

Für die Verfasserin erschwerend war dabei sicherlich nicht nur der Umstand, daß sie

das in Stimmbüchern vorhandene (weitverstreute) Notenmaterial erst spartieren mußte, sondern auch die Tatsache, daß durch das Fehlen der durch Brände, Säkularisierung und Kriege größtenteils in Verlust geratenen Musikalien der Innsbrucker Hofkapelle und des Haller Damenstiftes kaum Quellen lokaler Natur zu Vergleichszwecken herangezogen werden konnten. Diesem bedauerlichen Umstand Rechnung tragend, galt es somit in erster Linie, den Einfluß des dafür in Frage kommenden kompositorischen Schaffens aus dem umliegenden süddeutschen, norditalienischen und Schweizer Raum auf Sätzls Werke zu untersuchen. Bermoser hat es sich dabei relativ leicht gemacht, da sie ihre diesbezüglichen Ausführungen (was die Werke der aus diesen „ausländischen“ Regionen stammenden Musiker betrifft) nur mit wenigen praktischen Notenbeispielen untermauert bzw. veranschaulicht hat. So wird zwar ständig Guido Adler (StMw IV/1916) zitiert und auf die Affinität zu den sog. „Wiener Messen“ in allgemeiner Form hingewiesen, jedoch auf keine kompositorischen Details von deren Vertretern, wie Schmelzer, Kerll etc. eingegangen. Es entstand dadurch, auch wenn die Werke dieser Komponisten aus zeitlichen Gründen für einen Vergleich „nur bedingt brauchbar“ waren, der Eindruck, die Verfasserin habe sich viel mehr an der Literatur als an den Noten selbst orientiert. Dasselbe gilt für den Schweizer Bereich, wo die Arbeit von Walter Vogt über die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert (Diss. Basel 1940) gleichfalls ständig (sicherlich zu Recht) Erwähnung findet, jedoch gedruckte und somit leicht zugängliche Quellen, wie beispielsweise Band 4 der *Schweizerischen Musikdenkmäler* mit Messen des gerade im Hinblick auf den konzertierenden Meßstil interessanten Johann Bann, übergangen werden. Auch für den häufig angeführten „norditalienischen Einfluß“ lassen sich dergleichen Einwände geltend machen, da dieser allzu wenig konkretisiert wurde und z. B. eine für den Typ der „*missa concertata*“ (welchem Bermoser die Vokalmessen Sätzls zuschreibt) die so wichtige *Missa Dominicalis* von Lodovico Viadana gerade noch er-

wähnt wird und frühe Zeugnisse dieser Gattung, wie die Messen Pietro Lappis u. a. offensichtlich überhaupt nicht zum Vergleich herangezogen wurden (zumindest läßt sich dies anhand der Arbeit nicht überprüfen, da in deren Anhang wohl ein Literaturverzeichnis, nicht aber ein Verzeichnis der untersuchten musikalischen Quellen aufscheint).

Im übrigen kann Bermoser jedoch Gründlichkeit und Exaktheit im biographischen Teil und in der musikalischen Analyse zugesprochen und ihrer stilistischen Festlegung der Vokalmessen Sätzls (als dem „stile nuovo“ verpflichtet und für den zukünftigen typisch österreichischen Barockstil wegweisend) vorbehaltlich oben gemachter Einwände zugestimmt werden. Ein Personen- und Sachregister wäre für die praktische Verwendbarkeit dieses Buches sicherlich von Vorteil gewesen, sowie ein Einarbeiten der in der Zeit zwischen Dissertation und Drucklegung erschienenen neuen Literatur möglicherweise einige neue Aspekte gebracht hätte.

(April 1979)

Josef-Horst Lederer

*KARINA TELLE: Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels. München-Salzburg: Verlag Emil Katzbichler 1977. 123 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)*

Mit dieser ursprünglich als Heidelberger Dissertation 1973 entstandenen Arbeit knüpfte die Verfasserin an die Studien von Bruno Flögel aus dem Jahre 1928 an (*Arientechnik in den Opern Händels*, Händel-Jb. II, 1929) ferner an die Tübinger Diss. vom Jahre 1963 von Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie* (als Buch in Trossingen beim Verlag Hohner 1970 erschienen). Die Verfasserin verfolgt die verschiedenen Tanzarten wie Sarabande, Menuett, Gigue, Gavotte und Bourrée in den Arien der Opern und Oratorien Händels. Sie verzeichnet außer Tempo und Taktart jeweils auch Form und Periodik, Rhythmik und Melodik, fer-

ner geht sie den Affekten nach und versucht eine semantische Deutung der Personen und Situationen. Im Vordergrund stehen tabellarische Übersichten aller derartiger tanzhafter Arien Händels. Besonders vielfältig war Händels Verwendung der Sarabanden-Rhythmen, für die zahlreiche Beispiele gegeben werden und die für sehr verschiedene Affekte Verwendung fanden. Die Tanzrhythmen wurden insgesamt durch wort- und affektgebundene Interpretationen Händels, durch Koloraturen und Wortwiederholungen aufgelöst. Dabei taucht die Frage auf, ob dann der Tanzcharakter überhaupt noch bindend gewesen ist. So ist das Beispiel aus Händels Oper *Agrippina*, die Arie „*L'alma mia fra le tempeste*“ (GA 57, S. 20) kaum mehr als „Gavotte“ erkennbar, wie Karina Telle behauptet (S. 96). Es ist eine kriegerische Marscharie. Trotzdem bleibt der Nachweis für die tänzerische Grundhaltung vieler Arien Händels wichtig, er stellt diese Arien in die Nähe der modernen Operette und des Musicals, eine Verfremdung, welche auch für die moderne Interpretation nicht unwichtig sein dürfte. Hierauf geht die Verfasserin aber nicht ein, man vermisst auch Vergleiche mit anderen damaligen Komponisten. Über die originalen Tempi dieser Tänze wird nichts gesagt, obwohl sich Mattheson darüber äußerte und neuerdings durch die Entdeckung des Metronoms des Louis-Léon Pajot vom Jahre 1735 teilweise sehr genaue Tempi belegt sind (mein diesbezüglicher Aufsatz erschien 1972 in der Larsen-Festschrift, ein Nachdruck erfolgte in den *Aufsätzen zur Aufführungspraxis* H. 5, Blankenburg 1978, hrsg. von Eitelfriedrich Thom). In vorliegender Arbeit sind die Musikbeispiele Nr. 22 und 29 irrtümlich vertauscht. (November 1978) Hellmuth Christian Wolff

*Wolfgang Amadeus Mozart. Hrsg. von Gerhard CROLL. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. X, 505 S. (Wege der Forschung. CCXXXIII.)*

Für das Programm der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, unübersehbar ge-

wordene *Wege der Forschung*, soweit sie sich in Aufsätzen und vergleichbaren Veröffentlichungen manifestieren, auszuleuchten, das Ergebnis auf 500 Druckseiten repräsentativ zu bündeln und neu zu edieren – für ein solches Unternehmen bieten sich dem Herausgeber zwei alternative Möglichkeiten: (1) distanziert und ausgewogen nachzeichnen, wie ein Phänomen im Wandel der Jahrzehnte verstanden und angegangen worden ist, oder (2) engagiert bilanzieren, um Forschungsaufgaben für Gegenwart und Zukunft herauszuarbeiten. Gerhard Croll, als Ordinarius in Salzburg für einen Sammelband zu Mozart prädestiniert, hat sich mit guten Gründen für die erste Möglichkeit entschieden. (So erklärt sich das Fehlen von Originalbeiträgen; vgl. dagegen die Darmstädter Projekte zu Beethoven und Wagner.) Der Querschnitt beginnt – auch dies eine Vorentscheidung – mit dem Jahr 1856, damit 120 Jahre Mozartforschung seit Köchel und Jahn zu Wort kommen können. (Die sich daraus ergebenden rigorosen Auswahlbeschränkungen fordern natürlich Einzelwünsche heraus; sie zu formulieren, wäre deplaciert.) Von den 23 Beiträgen stammen zwei aus dem 19. Jahrhundert, sieben aus dem frühen 20. Jahrhundert und vierzehn aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. „*Besondere Bedeutung wurde den Themen Chronologie, Echtheit, neue Quellen, Requiem und Mozarts Verhältnis zu Rokoko, Klassik und Romantik zugemessen*“ (S. VIII). Diese Summe der Vergangenheit macht zugleich sichtbar, welche Forschungsaspekte besonderen Aktualitätsrang haben werden: Gattungsforschung (als vermittelnde Instanz zwischen Musik und Kontext), Toposforschung (als ergänzendes Gegenstück traditioneller Originalitätssuche) und Rezeptionsforschung (um das Thema „*Mozart in Retrospect*“ im Sinn einer Wirkungsgeschichte à la H. G. Gadamer oder H. R. Jaufß auf eine breitere Grundlage zu stellen). Kritisch sei lediglich angemerkt, daß in die Auswahl kein einziger Beitrag zur Analyse Mozartscher Musik als Frage nach ihrem strukturellen Sosein aufgenommen worden ist. – Ein Werkregister mit Konkordanzen erschließt selbst dem flüchtig Interessierten

rasch und zuverlässig den in Zukunft unentbehrlichen Band. Die Ausstattung der Publikation entspricht dem Standard der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft.  
(Oktober 1978) Jürgen Hunkemöller

*LEON PLANTINGA: Clementi. His Life and Music. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1977. 346 S.*

Sich neben Haydn, Mozart und Beethoven in der Geschichte zu behaupten, ist schwer. Auch Muzio Clementis Name hat heute keinen guten Leumund. Der angehende Klavierspieler kennt die Sonatinen op. 36, der fortgeschrittene allenfalls die Etüden des *Gradus ad Parnassum*. Nur wenige seiner über 50 Klaviersonaten sind noch Spezialisten geläufig, seine Sinfonien hingegen sind vergessen, obwohl Zeitgenossen sie über die Beethovens stellten. Dennoch war Clementi zu Lebzeiten weitaus berühmter als Mozart.

Auch in der Literatur ist es merkwürdig still um ihn geworden. Nach den größeren Arbeiten von Max Unger (1914), Giulio Cesare Paribeni (1921) und Adolf Stauch (1930) wurden in jüngerer Zeit fast nur Aufsätze veröffentlicht, die überwiegend Einzelheiten seiner Biographie behandeln. Lediglich auf bibliographischem Gebiet erzielte man mit zwei thematischen Werkverzeichnissen von Riccardo Allorto (1959) und, mit nachhaltigerem Erfolg, von Alan Tyson (1967) sichtbare Fortschritte. Plantingas Monographie setzt deshalb in der wissenschaftlichen Betrachtung neu an und versucht, das „Problem Clementi“ in seinen historischen Bezügen aus heutiger Sicht und auf der Grundlage des gegenwärtigen Standes der Forschung zu interpretieren. Für seine Darstellung bilden Leben und Werk eine untrennbare Einheit, mit vollem Recht, wie dem Berichtersteller scheint, denn selten ist in das Leben eines Komponisten das Schaffen so eng verwoben, wie bei dem Weltmann Clementi, dessen Heimat Europa war. Auf zahlreichen Reisen hat dieser Musiker überall neue Eindrücke in seinem Schaffen verarbeitet, in gleicher Weise aber

auch Anregungen vermittelt, die selbst bei den bedeutenden Künstlern der Zeit auf Widerhall stießen. Als Pianist besaß er um 1790 höchstes internationales Renommée.

Plantinga hat sein Buch von Grund auf von den Quellen erarbeitet. Für die Biographie konnte er erstmals zahlreiche verloren geglaubte und andere, bisher unbeachtete Briefe Clementis auswerten und so aufschlußreiche neue Einzelheiten mitteilen. Auch das umstrittene Geburtsdatum ist jetzt endgültig mit „23. Januar 1752“ gesichert. Mit dem umfangreichen Œuvre des Komponisten und mit der Klaviermusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist er bis ins kleinste Detail vertraut. Sympathisch berührt die Tatsache, daß er nirgends versucht, das qualitativ recht unausgewogene Schaffen Clementis „aufzuwerten“: seine kritische Feder bekennt offen Farbe, wenn dem Komponisten nichts einfiel oder wenn dieser kommerzielle Interessen, vor allem in der zweiten Hälfte seines Lebens, über künstlerische stellte. Dennoch zeugen zahlreiche Werke von der Bedeutung, die die Zeitgenossen Clementi zuerkannten. Sie möglichst treffend im geschichtlichen Kontext zu interpretieren, bildete ein Hauptanliegen des Verfassers.

Clementi hat 55 Jahre lang komponiert, von der Vorklassik bis in die Zeit der Romantik hinein. Ein so wandlungsfähiger und anpassungsfreudiger Musiker wie er hat in seinem Schaffen den allmählichen Prozeß der Individualisierung des Kunstwerkes selbst mit vollzogen, so daß auf seine Person die von Friedrich Blume postulierte Einheit von Klassik und Romantik durchaus zutreffen mag, während sie für andere Musiker, deren Wirken zeitlich begrenzter war, wohl kaum Gültigkeit besitzt. Dennoch bereitet die stilistische Einordnung mancher Werke Schwierigkeit, weil sie einen Hang zum Alten, zur spätbarocken Diktion verraten, der keineswegs auf die ersten Opera beschränkt bleibt, sondern sich kontinuierlich bis zum Spätwerk fortsetzt.

Diese Eigenart Clementis detailliert herausgearbeitet zu haben, ist ein Verdienst Plantingas. Daß sich der junge Pianist und Komponist um 1770 an Domenico Scarlatti,

Paradisi oder Carl Philipp Emmanuel Bach schulte, mag als verständlich gelten, daß er hingegen an J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* lebhaftes Gefallen fand – er kam in den persönlichen Besitz des sogenannten „Londoner Autographs“ des 2. Teils, muß aber auch den 1. Teil auf irgendeine Weise recht genau studiert haben –, mutet für die damaligen englischen Verhältnisse sonderbar an. Den Niederschlag dieser Begegnung halten die Fugen in op. 5 und 6 fest. Plantinga hat durchaus überzeugend nachgewiesen, daß beispielsweise zwischen der *B*-dur-Fuge aus op. 5 und Bachs *b*-moll-Präludium und Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* enge motivische Beziehungen bestehen. Seit dieser Zeit bleibt Bachs Einfluß unterschwellig bis zum Lebensende erhalten und schlägt sich in häufiger kontrapunktischer Verarbeitung und in Kanons nieder. Schon Nägeli und Robert Schumann wiesen auf den „gelehrten Stil“ bei Clementi hin. In einem „Auswahlband“ zu seiner Klavierschule (1801) veröffentlichte er 50 Stücke unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade von Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart. Neben Bachs Polonaise und Menuett aus der 6. *Französischen Suite* in *E*-dur – einem der frühesten Bachdrucke in dieser Zeit überhaupt –, nahm er Sätze von Cavalli (!), Händel, Domenico Scarlatti, Couperin und Rameau auf. Die Faszination der Barockmusik auf Clementi läßt sich wohl kaum besser als mit dieser Sammlung demonstrieren!

Auch den anderen Einflüssen auf Clementis Schaffen ist Plantinga genau nachgegangen, distanziert sich aber von jener veralteten Betrachtungsweise Stauchs, der hinter jeder formelhaften Wendung eine Anlehnung an ein fremdes Werk erkennen will. Gerade die Klaviermusik hat ja zu allen Zeiten viel mit immer wiederkehrenden Spielfiguren und Formeln gearbeitet. Deutliche Beziehungen ergeben sich zu Mozart, weniger hingegen zu Haydn. Beethoven wiederum zollte dem Pianisten und Pädagogen Clementi nach der Darstellung Schindlers seine Hochachtung. Bei den analytischen Betrachtungen verwendet der Verfas-

ser häufig den in der Musikwissenschaft umstrittenen, recht unscharfen und historisch kaum genügend abzusichernden Begriff des „galanten Stils“. Er hätte sich leicht durch andere Termini ersetzen lassen.

Mit Plantingas durch zahlreiche Anhänge und Register bereicherten Monographie liegt ein verlässliches Standardwerk vor, das sine ira et studio Werk und Persönlichkeit Clementis kritisch würdigt. Das Buch hat darüber hinaus den Vorzug, flüssig geschrieben und, unter Verzicht auf unnötigen Ballast, knapp formuliert zu sein. Dem vorzüglichen Eindruck dieser ergebnisreichen Studie entspricht der vom Verlag gestaltete äußere Rahmen: das Buch ist splendide gedruckt und verschwenderisch mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen ausgestattet.

(November 1978)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

JOEL SACHS: *Kapellmeister Hummel in England and France. Detroit: Information Coordinators 1977. 153 S. (Detroit Monographs in Musicology. 6.)*

Kurz vor dem zweihundertsten Geburtstag des einzigen hinreichend bekanntgewordenen Schülers W. A. Mozarts erscheint diese erweiterte Zusammenfassung der von Joel Sachs bereits vorliegenden Studien, u. a. seiner Dissertation (*Hummel in England and France: A Study in the International Musical Life of the Early Nineteenth Century*. Diss. Columbia University 1968). Es ist nicht recht verständlich, warum der Autor diesmal den Untertitel weggelassen hat, bietet doch seine neue Arbeit weit mehr, als das Understatement des Obertitels vermuten läßt.

Der Leser erhält einen faszinierenden Eindruck vom öffentlichen Musikleben der zwanziger und dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Paris und London, dargestellt an Ereignissen, die mit dem Namen Johann Nepomuk Hummel verbunden sind. Die Forschungen beschränken sich im wesentlichen auf die Aufenthalte des Komponisten, Klaviervirtuosen und Dirigenten Hummel in Paris vom 6. März bis Ende Mai 1825 sowie vom 5. März bis 8. April 1830

und in London vom 9. April bis 10. Juli 1830, vom 24. April bis 17. Juli 1831 sowie vom 1. März bis Mitte Juni 1833.

Eine große Zahl verstreut veröffentlichter bzw. noch unveröffentlichter Briefe Hummels und seiner Korrespondenzpartner nebst vieler Zeitungsankündigungen und -berichte stellen die wichtigsten Quellen dar, aus denen Sachs in bewundernswert minutiöser Arbeit die Ereignisse jener Monate erschließt. Brillanter Stil und kritische Sicht, etwa bei der Beurteilung von Erwähnungen Hummels und seiner Konzerte in lokalen Gazetten, machen das Studium dieser Arbeit zu einem Lesevergnügen. Eine Ergänzung am Rande: Hummels Ankunfts-tag in Paris war der 6. März 1825, was aus einem Brief an Ferdinand Simon Gaßner vom 26. Februar 1825 (Autograph UB Heidelberg) und einem Brief an den Verleger Tobias Haslinger vom 2. März 1825 (Autograph Deutsche Staatsbibliothek Berlin) hätte entnommen werden können.

Aufgrund seiner Untersuchungen über „*Hummel and the Pirates: The Struggle for Musical Copyright*“ (*Musical Quarterly* LIX, 1973, S. 31–60) ist der Autor in der Lage, besonderes Gewicht auf Hummels geschäftliche Aktivitäten zu legen, vorwiegend auch im Hinblick auf die von ihm immer wieder angestrebte Fixierung von Urheberrechten im Ausland. Der Wortlaut eines Briefentwurfs Hummels an deutsche Fürsten (Autograph im Besitz der Erben der Urenkelin Hummels, Frau Maria Hummel) hätte diese Informationen nützlich ergänzt.

Eine im Anhang aufgeführte Liste von „Kompositionen“ Hummels aus seinen Weimarer Jahren, zu denen Sachs auch Bearbeitungen und verlorengegangene Albumblätter zählt, gibt einen Überblick über solche Werke, die nach Meinung des Autors in irgendeinem Zusammenhang mit England bzw. Frankreich geschrieben wurden. Da aber die Quellen solcher Erkenntnisse nicht immer offengelegt werden, müssen in einzelnen Fällen gewisse Zweifel erlaubt sein. Insgesamt aber liegt hiermit eine wissenschaftlich präzise Arbeit vor, die zu lesen nicht nur dem Musikhistoriker Gewinn verspricht.

(Mai 1978)

Dieter Zimmerschied

*PAUL-GILBERT LANGEVIN: Anton Bruckner. Apogée de la symphonie. Lau-sanne: L'age d'homme 1977. 382 S., 8 Taf., 6 Abb. Sonderbeilage „Supplément musical“ mit zahlr. Notenbeisp.*

Der vorliegende Band steht in unmittelbarer Nachfolge zu dem 1975 erschienenen *Le siècle de Bruckner*. Der Autor – gründlich naturwissenschaftlich geschult – der sich zum erstenmal in seiner Doktorarbeit *Anton Bruckner – perspective esthétique et étude analytique en relation avec les Editions critiques* 1974 mit dem österreichischen Musiker auseinandersetzte, ist heute als Hauptvertreter der französischen Brucknerforschung anzusprechen. Demgemäß fallen nicht nur die biografischen Zusammenfassungen, Werkanalysen und ein vorbildlich übersichtlich gestalteter Apparatabschnitt ins Gewicht, sondern auch die Wirkungsgeschichte Bruckners in Frankreich. Eric-Paul Stekel und Gustave Kars, Hans Hubert Schönzeler, Alfons Ott, Karl Amadeus Hartmann, W. Wahren, Edward D. R. Neil und Harry Halbreich sind mit kleineren Beiträgen vertreten.

Langevins Sicht von Persönlichkeit und Stil Bruckners kennt ihre geistesgeschichtliche französische Tradition. Demgemäß reiht er Anton Bruckner in die österreichische Linie zwischen Haydn und Arnold Schönberg ein und stellt ihr die deutsche von Bach bis Hindemith gegenüber. Die Beziehungen zu Schubert, Beethoven, Bach und Richard Wagner werden ebenso gestreift wie Revisionsprobleme oder Bruckners Verhältnis zur (universitären) Lehre. Der Hauptteil beschäftigt sich mit der Analyse der Werke, nicht nur nach historischen Kriterien, sondern auch nach formalen und jenen der verschiedenen Fassungen. Daß die Verschiedenheiten der Fassungen zum erstenmal zusammenfassend verbalisiert werden – wenn auch in sehr technischer Weise –, muß für Interpreten speziell hervorgehoben werden. Die Analysen sind gründlich am Notentext studiert und enthalten die in der Bruckner-Literatur selten zu findenden Hinweise auf Parallelstellen bei anderen Musikern. Obwohl die den Symphonien unterstellten (wenn auch vielleicht

von Bruckner ratifizierten) Programme abschrittweise ausgedeutet werden, verfällt Langevin nicht jener strikten Inhaltsdogmatik, die Ilmari Krons Abhandlungen prägte. Übersichtliche Tabellen und ein Werkverzeichnis sowie eine Chronologie, die die parallele Musikgeschichte dokumentiert, ein Werkverzeichnis der kritischen Ausgaben, weiters Kurzbibliografien für den englischen, französischen, deutschen und italienischen Raum, eine Filmo- und Diskografie verleihen der umfassenden Arbeit nahezu Handbuchcharakter. Daß andererseits musiksprachliche Aussagen zumindest ansatzweise zusammengefaßt wurden (die „*himmlische Leiter*“), ermöglicht gedankliche Ansätze eines veränderten Musikverständnisses.

Langevins Brucknerbuch ist keine neue Biografie, wohl aber eine der quantitativ umfassendsten wie qualitativ konsequentesten Darstellungen des Brucknerschen Gesamtwerkes. Wenn man bedenkt, daß Bruckners 2. Symphonie erst 1977 zum erstenmal öffentlich in Paris aufgeführt wurde, kann man den Wert dieser Abhandlung für die französische Rezeptionsgeschichte nicht hoch genug einschätzen. Außerdem wäre eine Übersetzung ins Deutsche bei der derzeit noch immer unbefriedigenden Bruckner-Publizistik eine wertvolle Bereicherung.

(Januar 1979) Manfred Wagner

*MALOU HAINE: Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique. Préface de François LESURE. Bruxelles: Editions de l'université de Bruxelles 1980. 283 S.*

Der weitaus größte Teil des Buches ist der Publikation von Dokumenten über die Aktivitäten des Instrumentenbauers gewidmet, sein Privatleben, die Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit und seine Ansichten über Politik bleiben im Dunkeln. Um so mehr vernimmt man über seine Bemühungen, die Qualität der Blasinstrumente zu verbessern und mit ihnen zu experimentieren auf der Basis genauer akustischer

Kenntnisse. Sax war aber nicht nur Erfinder und Bauer von Instrumenten, sondern auch Verleger von Musikalien, Saxophonlehrer, Leiter der Blasmusik der Oper, Organisator von Konzerten und Förderer der Militärmusiker. Auf verschiedenen Ausstellungen, nicht nur in Paris, sondern auch in London, erhielten seine Instrumente Auszeichnungen. Außerordentlich verdienstvoll ist, daß die Autorin, Malou Haine, dem Leser den Zugang zu handschriftlichen und gedruckten Quellen durch deren ausführliche Verzeichnisse erleichtert.

(Juni 1980) Theo Hirsbrunner

*ARNOLD SCHÖNBERG: Grundlagen der musikalischen Komposition. Ins Deutsche übertragen von Rudolf KOLISCH. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Wien: Universal Edition 1979. 125 (Text) und 102 (Notenbeisp.) S.*

Nach *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht, Die formbildenden Tendenzen der Harmonie und Vorschule des Kontrapunkts* liegt nun auch das vierte und letzte bedeutende theoretische Spätwerk Schönbergs, aus seiner amerikanischen Unterrichtspraxis erwachsen, in deutscher Übersetzung vor. Rudolf Kolisch hat es nicht nach der englischen Ausgabe, sondern nach einem Typoskript übersetzt, wodurch geringfügige Abweichungen gegenüber dem Buch entstanden sind. Schönbergs Schwager und unübertroffenem Interpreten ist es dabei gelungen, die englische Fassung – die Schönberg mit Hilfe seines damaligen Schülers und Assistenten Gerald Strang mühsam erstellte – so ins Deutsche (zurück)zuübersetzen, daß man meint, die höchst eigene Diktion des Autors im Original vor sich zu haben. Bruchlos nimmt sich das Torso geliebene Werk auch insofern aus, als man kaum bemerkt, daß Strang das Schlußkapitel über die Sonate nach Schönbergs Tod allein überarbeiten mußte. Die deutsche Ausgabe zeichnet sich gegenüber der englischen vorteilhaft durch neue Register und wertvolle Hinweise, besonders auch durch eine vereinheitlichte Terminologie aus.

Die Grundlagen der musikalischen Komposition sind als grundlegendes Lehrbuch für Anfänger in der Komposition gedacht. Daher ist die erste Hälfte des Schulwerkes einer ausführlichen Behandlung der technischen Probleme gewidmet. Hat sich der Lernende so weit vorgearbeitet, werden ihm mit zunehmendem Schwierigkeitsgrad die traditionellen Instrumentalformen (mit Beispielen) nahegebracht. Wie schon bei der Harmonielehre erschöpft sich die Bedeutung auch dieses Buches nicht darin, Anfänger zu unterweisen. Auch die Grundlagen sind ein Dokument der Veränderung des Musikdenkens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neu ist hier etwa die Lehre von den harmonischen Regionen oder die Tatsache, daß der Begriff der Phrase als „Einheit der musikalischen Formenlehre“ (Theodor Wihmayer) zentrale Bedeutung erlangt. (August 1979) Hans Oesch

Alexander Skrjabin. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Institut für Wertungsforschung – Universal Edition 1980. 164 S. (Studien zur Wertungsforschung. 13.)

Interessant wäre einmal eine systematische Topologie, unter welchen Gesichtspunkten die Musikwissenschaft an welchen Komponisten Forschungen durchführt. Bei Bach, der, von Noten abgesehen, sozusagen nur Rechnungen und Eingaben hinterließ, ist die Analyse seines Kompositionshandwerks bislang immer zu kurz gekommen – von seiner „Magie“ haben wohl nur Außen-seiter und Dichter gesprochen. Anders bei Skrjabin: er fühlte sich als Prophet, nicht vergleichbar allen Vorläufern und Zeitgenossen, und die Musikforschung hat ihm bisher den Gefallen getan, bei der Betrachtung seiner Musik von Rimskij-Korsakow, Glinka, Tschaikowsky oder Wagner abzusehen oder bei der Beurteilung seiner Ästhetik von den französischen Symbolisten. Sein Werk wurde als stellvertretend für die musikgeschichtlich hochbrisante Epoche des frühen russischen Avantgardismus akzeptiert, die das Gegenstück zum „silbernen Zeitalter“ der russischen Literatur bildete,

seine Generationsgenossen wie Lourié und Roslavac hingegen vergessen (ähnlich wie man im Westen wohl Kandinsky und Chagall gut kennt, von Lentulov, Kustod'ev oder Brubel' aber kaum den Namen). Bei Skrjabins Musik bleibt die Frage, inwieweit sie einen Personalstil verkörpert oder einem Zeitstil angehört, im allgemeinen ungestellt.

Insofern ist der Ansatz des Skrjabin-Symposiums beim Steirischen Herbst 1978, „Fragstellungen aufzuwerfen, die der Problemkomplex Skrjabin stellt“, legitim und dankenswert. Manche Erkenntnis wirkt überraschend, doch letztlich plausibel, so die Feststellung Manfred Kelkels (*Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken*), „daß sein Weltbild sich vor allem unter dem Einfluß der Metaphysik Fichtes gebildet“ habe (S. 25), und die hier anknüpfende Deduktion, die den zentralen Begriff der „Ekstase“ bei Skrjabin als das erkennen läßt, was Hegel mit „An-und-für-sich-Sein“ meinte. Kelkel zieht auch russische Theoretiker wie Leonid Sabaneev und Georgij Konjus mit seinem System des „Metrotektonismus“ als für Skrjabin belangvoll in Betracht; ebenso tut dies die sowjetische Forscherin Vera Dernova (*Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*) mit ihrem Hinweis auf die „Gravitationstheorie“ von Boleslav Javorskij, ein im Westen bisher ignoriertes, der Harmonielehre Hindemiths vergleichbares theoretisches System, das den Tritonus und sein Bestreben, sich in die nächstgelegene Konsonanz aufzulösen, zum Angelpunkt hat. Gottfried Eberle, dessen Dissertation die Harmonik Skrjabins in ihrer Entwicklung von Chopinschen zu atonalen Formen zum Thema hatte, betrachtet in seinem Beitrag *Absolute Harmonie und Ultrachromatik* die Zeitgenossen Nikolaj Obuchov und Ivan Wyschnegradsky als „zwei radikale Fälle von Skrjabin-Nachfolge.“ Wyschnegradsky fühlte sich durchaus in der Nachfolge Skrjabins, doch ob man dies von Obuchov ohne weiteres sagen kann? Auch was Hugh Macdonald mit seinem Beitrag *Skrjabin's Conquest of Time* oder Reinhold Brinkmann mit *Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins* ausführen, kann

wohl ebenso für etliche Komponisten neben Skrjabin gelten. Weitere Aufsätze stammen von Horst Weber (*Zur Geschichte der Synästhesie*), Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Der Romantiker Skrjabin*), Serge Gut (*Skrjabin: Vermittler zwischen Debussy und Schönberg*), Josef-Horst Lederer (*Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjamins op. 60*), Margot Pinter und Anton Voigt (*Zur Konzertpraxis mit Skrjamins Werken aus der Sicht des Interpreten*) sowie von Skrjamins Tochter Marina (*Wer war Alexander Skrjabin?*), von Gottfried Eberle weiterhin ein Bericht über die russischsprachige Skrjabin-Literatur. (Juli 1980) Detlef Gojowy

*GOTTFRIED EBERLE: Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins. München-Salzburg: Katzbichler 1978. 141 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 14.)*

Skrjabin teilt mit Mahler das Schicksal, noch vor 20 Jahren nur einem kleinen Kreis bekannt und verständlich gewesen zu sein, inzwischen aber breitere Popularität gewonnen zu haben. Das führt dann auch zu intensiverer theoretischer Beschäftigung mit solchen Komponisten und birgt die Gefahr, daß sie – autoritätsgläubig wie Musikwissenschaft einmal ist – zu Leitfiguren stilisiert werden und ihr Werk zum Exempel, an dem man die Entwicklungen des Jahrhunderts ablesen zu können meint oder hofft: man weiß vieles über Beethoven, aber wenig über Rejcha, vieles über Mozart, aber wenig über Mysliveček usw. Ähnliches droht mit Skrjabin.

Gottfried Eberle hat sich wie der Reiter über den Bodensee auf ein großartiges und zugleich heikles (da grundloses) Thema eingelassen: die Entwicklung der Skrjabinischen Harmonik, die – soviel steht ja fest – eine (unter mehreren) Brücken bildet vom erweiterten Akkord- und Stufeninventar der Spätromantik zu einem quasiseriellen Tonkomplexsystem, als das sie Zofia Lissa schon in den 30er Jahren identifizierte. Wie das vonstatten ging, ist eine Frage, die bislang ganz und gar nicht als beantwortet

gelten kann. Mindestens am Werk Skrjamins versucht Eberle sie zu klären, und er tut es mit guten Vorsätzen: „Um nicht auf der einen Seite analytische Ansätze, die tonaler Musik angemessen wären – wie etwa Riemanns Funktionstheorie –, auch dort noch zu strapazieren, wo sie nichts mehr treffen und erklären, um andererseits nicht das ganze Spätwerk von der späteren musikgeschichtlichen Entwicklung her, aus serieller Perspektive beispielsweise, zu interpretieren, um die Balance zu finden, an eine genaue Bestimmung des historischen Orts von Skrjamins Schaffen zu gelangen, gilt es, das Gesamtwerk im Blick zu behalten . . .“ (S. 11).

Eberle versucht, überall diese „Balance“ im Sinne eines vorsichtigen Abwägens zu halten und eine Mittelstellung zwischen einer funktionalen Betrachtungsweise, in der die sowjetische Skrjabin-Forschung seine Harmonik als Weiterentwicklung der romantischen empfand, und einer „seriellen“ Betrachtungsweise zu finden; ein Musterbeispiel bietet ihm die Harmonik Chopins mit ihren Alterationen – Skrjamins Harmonik, betont Eberle, entwickelte sich gleichermaßen aus dem Akkord: „Skrjamins Komponieren gerinnt nie, auch nicht im ‚Prometheus‘, zu einer mechanischen Repetition und Transposition eines festen, ganz ausschließlichen Tonvorrats, wie Reihen-Fanatiker das vielleicht möchten. Von einem solchen Maßstab a posteriori ausgehen, heißt Skrjamins historischen Ort verkennen“ (S. 58). Was Eberle bei solchen apodiktischen Urteilen übersieht, ist, daß Skrjabin-Zeitgenossen wie Roslavac, Lourié, Protopopov oder Polovinkin eben mit festen, ausschließlichen Tonvorräten komponiert haben zu einer Zeit, als es „Reihen-Fanatiker“ sicherlich noch nicht gab, und um Skrjamins historischen Ort wirklich bestimmen zu können, müßte man etwas mehr darüber wissen, wie die Ansätze der Tonkomplextchnik in der russischen Romantik, bei Rimskij-Korsakov oder Musorgskij (ein Beispiel wären die Kremlglocken im *Boris Godunov*) ausgesehen haben.

Die Frage, die sich mir bei der Lektüre dieser gründlichen und hellsichtigen Untersuchung mehrfach stellte, wäre: Reichen

noch so fundierte Untersuchungen am Lebenswerk eines Komponisten eigentlich aus, um selbst nur über dieses Lebenswerk gültige Aussagen zu machen? Kann man „werkimmanent“ betrachten, was mindestens „generationsimmanent“ oder „nationsimmanent“ betrachtet werden müßte? Eberle bemerkt bei Skrjabin wichtige und zutreffende Dinge, deren Zusammenhänge in Wirklichkeit über Skrjamins Werk hinausreichen. Beispiele: der „Tritonusfall“ (S. 120f.): hier wäre nun dringend ein Hinweis auf die „Gravitationstheorie“ von Boleoslav Javorskij und die Bedeutung des Tritonus in ihr fällig – freilich: im Westen kennt man diesen für die russische Musikentwicklung zu Anfang dieses Jahrhunderts so wichtigen Theoretiker nicht einmal dem Namen nach. Oder: das Phänomen der zweiteiligen Form (S. 122ff.), die – man weiß nicht, wieso und warum – durch die russische Musik jener Jahrzehnte geistert: bei Stravinskij, Lourié, Ščerbačev, oder: die Erscheinung der „organischen“, mehrdeutigen Form (S. 130), zu verfolgen bei Melkich, Žitomirskij, die Bedeutung nichtthematischer Parameter als Formträger (S. 133), die für die nachfolgende Generation (Mosolov, Šostakovič) so wichtig werden soll – all diese Fragen, die Eberle am Beispiel Skrjamins eben nur so „antippt“, bedürften einer gründlicheren und auf Skrjabin nicht beschränkten Untersuchung.  
(Juli 1979)

Detlef Gojowy

*HANNS STEGER: Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjamins. Regensburg: Bosse 1977. 300 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung, die einen wichtigen Schritt in musiktheoretisches Neuland darstellt, ist das Unbehagen an der Tatsache, daß man in der russischen Spätromantik mit den herkömmlichen Begriffen der Formenlehre (Thema, Motiv) wie auch der Harmonik nicht mehr weiterkommt. Versuche, sie anzuwenden, geraten oberflächlich und hilflos – heilsich-

tige Autoren versuchten, neue Einteilungskriterien anzuwenden; russische Autoren nahmen oft Zuflucht zu poetischen hermeneutischen Beschreibungen von außermusikalischem Bezug.

Daß sich Skrjamins harmonische Gebilde den herkömmlichen Begriffen der Funktionslehre entziehen und ähnlich der Zwölftonreihe Schönbergs funktionieren, hat Zofia Lissa ja bereits in den 30er Jahren klargestellt, und Hanns Steger versucht, bei dieser Feststellung nicht stehenzubleiben, sondern untersucht die Konsequenzen, die sich aus diesem Funktionieren hinsichtlich der formalen Struktur ergeben. Er beruft sich u. a. auf Karatygin, der ebenfalls schon früh erkannt hatte, daß „zwischen der Entwicklung der Harmonik und der Ausbildung melodisch-thematischer Gebilde ein enger Zusammenhang“ bestehe (a. a. O., S. 21), oder auf E. Carpenter, der einen „funktionalen Zusammenhang zwischen der Ausbildung bestimmter Akkorde und der von ihnen abhängigen thematischen Elemente“ bewies (a. a. O., S. 24).

Unter Erwägung von Begriffen wie *Motto, Figuration, Element, Themenelement, Kernidee, Kern, ursprüngliche Idee, Zelle, These, Antithese und Synthese, Durchführungsgruppe* und *Verarbeitungsstrecke* kommt Steger zur Verwendung des wertneutralen Begriffes „Material“ für Skrjamins Materialstrukturen: einem Begriff, der harmonische wie auch formale Sachverhalte umschließt. Er analysiert die fünf späten Klaviersonaten als eine Aneinanderreihung und Entwicklung von mehr oder minder fest ausgeprägten harmonisch-motivischen Materialien, deren Repertoire er untersucht und numeriert, und findet, daß man im Spätwerk Skrjamins „kaum ein Gebilde finden wird, das nicht einem Material zugeordnet werden könnte“ (S. 268).

Dieses Verfahren wirkt verblüffend, weil es am Spätwerk Skrjamins offenbar „aufgeht“, weil die Ineinssetzung harmonischer und formaler Kategorien (so problematisch sie im Prinzip erscheint) der Struktur dieses Werkes entspricht. Die Frage wäre (die hier aber ununtersucht bleibt), ob man damit auch bei anderen Komponisten weiterkäme,

z. B. bei Rimskij-Korsakov, Musorgskij oder Debussy. Leider ist es ein Erbübel der Skrjabin-Forschung, immer nur Skrjabin selbst im Visier zu haben und in all seinen Entwicklungen als autark zu betrachten, so als habe es eine komponierende Mitwelt und Anstöße aus ihr nicht gegeben.

\*

In einer zweiten Publikation hat Steger seine Erkenntnisse auf eine weniger abstrakt-analytische, mehr reflektierende und dozierende Weise mitgeteilt:

HANNS STEGER: *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*. München-Gräfelfing: Wollenweber 1979. 93 S. (Musbuch-Reihe. Nr. 1.)

Was in der obengenannten Publikation Analysenprotokoll ist, wird hier als Lehrstoff aufbereitet und in Kernsätzen zusammengefaßt, denen man (da auch hier ein Seitenblick auf komponierende Vorläufer und Zeitgenossen unterbleibt) manchmal nicht ungeteilt zustimmen kann. „Mit der Komposition des ‚Prometheus‘ im Jahre 1911 war Skrjabin nicht nur der erste Musiker, der atonal komponierte, sondern auch der erste, der sich auf ein ausgewähltes Tonmaterial beschränkte“, heißt es in den Schlußbetrachtungen, Seite 92. Und was hätte Mikolajus Čiurlionis 1908 anderes getan als atonal zu komponieren? Arthur Loure? Gab es keinen späten Liszt, keinen Reger? „Da jedoch seine Kompositionsweise – lange vor Schönberg – bereits auf einer Reihentechnik beruht, ist Skrjabin ohne Einschränkung zu den Pionieren der seriellen Musik zu zählen“, heißt es dort weiter, und das ist nun wieder zu pauschal, weil es grundsätzliche Unterschiede gibt zwischen serieller Technik (die auf Tonreihen basiert) und den Klangkomplextechniken der frühen russischen Avantgardisten, wie sie Skrjabin praktizierte.

(März 1980)

Detlef Gojowy

KRZYSZTOF MEYER: *Dmitri Schostakowitsch*. Aus dem Polnischen übersetzt von Ilona REINHOLD. Leipzig: Reclam 1980. 344 S.

Das Buch des jungen Krakauer Komponisten über seinen Freund und Lehrer entstand aus einer Haltung der „Faszination und Liebe“ – es ist eine sorgfältig gedachte und sorgfältig dokumentierte Biografie, die in dieser DDR-Publikation erstmals in vollständiger Fassung vorliegt: ein bemerkenswertes Buch in vielerlei Hinsicht. Wohl noch nirgendwo zwischen Marienborn und Wladiwostok wurden bestimmte Feststellungen über das Schicksal und die Umwelt dieses Komponisten so unverblümt und zuverlässig geäußert. Das beginnt im Vorwort mit der Schilderung der Rolle, die der Kulturkommissar Andrej Zdanov als Nachfolger von Anatolij Lunačarskij in der sowjetischen Kunst seit 1929 spielte, und der „allgemeinen Herrschaft eines eng definierten Realismus, der bis zum Anfang der sechziger Jahre als verbindliche Richtung galt“ (S. 22), und der „für Schostakowitsch . . . das vorläufige Ende des Suchens und Experimentierens“ bedeutete (ebenda). Es ist die Rede vom „sogenannten Formalismus“, der Komponisten wie Schostakowitsch um 1948 von der Partei vorgeworfen wurde, und der „tiefen schöpferischen Krise“, die sie während des nächsten Jahrzehnts durchzumachen hatten (S. 23). Meyer verschließt bei aller Liebe und Verehrung nicht die Augen davor, daß in dieser „Zeit der Entstellungen“ (S. 173) auch Schostakowitschs Kompositionen „nicht frei von Schematismus, ja sogar einer gewissen Primitivität“ gewesen seien (ebenda). Er verfolgt die feindseligen Diskussionen, die sich noch um die 10. Sinfonie und die 24 Präludien und Fugen entspannen (S. 158 ff.), das Totschweigen des 4. und 5. Streichquartetts in der sowjetischen Presse (S. 171 f.), und er nennt bei all diesen Auseinandersetzungen Roß und Reiter. „Puren Expressionismus, ein Sichversenken in die Welt scheußlicher, abstoßender, pathologischer Erscheinungen“ sowie eine „Neubelebung der Tonalität . . . in dekadenter Absicht“, sah 1948 im Werk von Schostakowitsch der Konkurrent und Kulturpolitiker Tichon Chrennikow (S. 148), der noch immer als Vorsitzender des Komponistenverbandes die Geschicke der sowjetischen Komponisten oftmals in wenig förderlicher

Weise beeinflusst. Mit der Nennung dieser historischen Gegebenheiten ist es nicht getan – dies alles mag Vergangenheit sein, aber noch nicht überwunden ist in der sowjetischen Musikgeschichtsschreibung eine Einschätzung, die den Satiriker und Ironiker Schostakowitsch der 20er und 30er Jahre geringachtet und verkennt gegenüber dem „reifen“ Komponisten ab der 5. Sinfonie. Meyer schlägt auch hier Breschen in ererbte Vorurteile, indem er den großen Einfluß des in der UdSSR nun ebenfalls rehabilitierten und gefeierten Dramaturgen Meyerhold auf den jungen Schostakowitsch hervorhebt (S. 67f.) und den Eigenwert der Schostakowitsch'schen Grotesken betont: „Bedauerlich, daß diese grotesken Episoden (in der 2. und 3. Sinfonie und in den Balletten. D. Rez.) dergestalt zum letztenmal im Schaffen Sch.s erscheinen. Wenn er auch später des öfteren frohe, heitere, ja selbst humoristische Musik schrieb, so hatte er doch nie wieder jenen Ton der Ausgelassenheit, Sorglosigkeit und Exzentrik gefunden . . .“ (S. 190). Er zitiert Boris Asaf'ev mit seiner Analyse der 3. Sinfonie als „wahrscheinlich den einzigen Versuch, einen neuen Typus der Sinfonik zu schaffen, der aus der revolutionären Dynamik, aus der Agitationsrhetorik und deren Intonationen abgeleitet wurde“ (S. 76). Für ein neues Schostakowitsch-Bild dürften die 20er und 30er Jahre, in denen er, noch nicht gemäßregelt, seine eigenen Wege suchte, von größter Wichtigkeit werden. Beinahe überflüssig zu sagen, daß dieses sorgfältige und mutige Buch auch gegen westliche Vorurteile über Schostakowitsch als heilsam zu empfehlen ist, wie denn überhaupt künftige Schostakowitsch-Forschung nicht daran wird vorbeigehen können.

(August 1980)

Detlef Gojowy

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (1747–1800): *Musik zu Racine's „Athalie“*, hrsg. von Heinz GOTTWALDT. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1977. 275 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 71. Abteilung Opern und Sologesang. Band 10.)

Mit der vorliegenden Ausgabe der Musik

zu Racines *Athalie* wurde Neuland insofern betreten, als in der genannten Denkmälerausgabe zum erstenmal eine Schauspielmusik neu ediert wurde. Seitdem nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die Bühnenmusik mehr und mehr aus dem Theater verbannt wurde, hatte das Interesse an Schauspielmusik für lange Zeit nachgelassen.

In Frankreich wie auch in Deutschland war es im 18. Jahrhundert meistens üblich, in Tragödien und Komödien als Einleitungs- und Verbindungsstücke zwischen den Akten Musik beliebiger Herkunft einzuschieben. Scheibe forderte wohl als erster, daß „zu einem jeden Schauspiele auch eine eigene Musik, und zwar ordentliche und bloß allein mit eben demselben Schauspiele genau übereinstimmende Symphonien“ (*Critischer Musikus*, S. 612) komponiert wurden. Scheibe hat selbst zu Corneilles *Polyeucte* und zu Racines *Mithridate* Schauspielmusiken geschrieben, die 1738 in Hamburg, dann auch in Leipzig und Kiel aufgeführt wurden (vgl. ebda., S. 613; diese verschollenen Kompositionen sind in den Werkverzeichnissen Scheibes in *MGG* und bei Eitner nicht verzeichnet).

Im Falle der *Athalie* liegt jedoch ein Sonderfall vor, da Racine nach antikem Vorbild zu vertonende Chöre vorsah. Der Dichter hatte aus religiösen Gründen nach *Phèdre* keine Tragödie mehr geschrieben und ließ sich erst auf Bitten der Mme. de Maintenon dazu bewegen, zwei Dramen nach biblischen Stoffen für das 1685 gegründete Pensionat in Saint-Cyr zu schreiben. Zu beiden Stücken, zu *Esther* (1689) und zu *Athalie* (1690), hatte der Organist von Saint-Cyr, J.-B. Moreau, die Musik komponiert, die von den weiblichen Zöglingen ausgeführt wurde.

Moreau brachte im Jahre 1697 die Musik aus *Esther* und *Athalie*, ähnlich wie Schulz, in einer konzertanten Aufführung unter dem Titel *Concert Spirituel ou le peuple juif délivré par Esther* heraus. Der Originaltext Racines war durch eine Parodie de Bauzys ersetzt worden, welche die Befreiung des jüdischen Volkes durch Esther zum Inhalt hatte. Sowohl *Esther* (bereits 1694 in Stock-

holm aufgeführt) als auch *Athalie* verbreiteten sich rasch außerhalb Frankreichs. Zu *Athalie* erschien bereits 1697 die Amsterdamer Ausgabe bei E. Roger mit der Musik von Servaas (nicht Servais) de Konink. Neben den von Gottwaldt genannten Vertonungen der Chöre sind noch jene F. Cléments (1856, gedruckt 1876) und J. Cohens (1859) zu nennen.

Die *Athalie*-Musik von Schulz entstand zu einer Zeit, als sich in Deutschland die renommiertesten Komponisten mit Bühnenmusikern beschäftigten (Haydn, Reichardt, Mozart u. a.). Mit französischer Literatur und dem neueren Schaffen auf dem Gebiet der Oper und Opéra-comique (Gottwaldt spricht von der Operette, dieser Terminus ist jedoch zumindest in Verbindung mit Frankreich zu dieser Zeit unangebracht) hatte sich Schulz während seiner Tätigkeit als Directeur de Musique am Königlichen Französischen Theater vertraut gemacht. Zu *Athalie*, die C. F. Cramer ins Deutsche übersetzt hatte, entstand die Bühnenmusik für das Französische Theater des Prinzen Heinrich in Rheinsberg. Da sie im Widerspruch zum herrschenden Hofgeschmack stand und auf heftige Kritik der Prinzessin Anna Amalia stieß, wurde sie zum Anlaß für den Abschied Schulzes aus dem Dienst des Prinzen.

Der Komponist hielt sich mit den Sätzen für die Bühnenfassung strikt an die Tragödie Racines und komponierte neben der Ouvertüre die vorgesehenen Chorszenen. Lediglich die Wiederholung des Chores aus dem 1. Akt, der mit zwei neuen Textzeilen von Schulz mit dem Schluß des Werkes verbunden wurde, bedeuten einen Eingriff in Racines Drama. Gegenüber dieser Bühnenfassung hat Schulz für die Konzertifassung, die zuerst 1786 im Corsicaschen Saale in Berlin aufgeführt wurde, Zwischenspiele und kurze, den Inhalt zusammenfassende Zwischentexte geschrieben. Heinz Gottwaldt hat in seiner gründlichen und zuverlässig edierten zweisprachigen Ausgabe die ergänzte Konzertifassung zugrunde gelegt und die in der Bühnenfassung fehlenden Sätze besonders gekennzeichnet, so daß die jeweilige Zuordnung leicht fällt.

(Januar 1979)

Herbert Schneider

FRANZ LISZT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 3 und 4: Ungarische Rhapsodien I und II.* Hrsg. von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Kassel: Bärenreiter und Budapest: Editio Musica 1972 und 1973. XVIII, 120 bzw. XVI, 159 S., 2 bzw. 3 Faks.

Zu den bereits erschienenen Bänden mit Klaviermusik der Neuen Liszt-Ausgabe sind in dieser Zeitschrift Rezensionen erschienen (B. Hansen über die Etüden Mf 26, 1973, S. 412–413; A. Edler über die *Années de Pèlerinage* Mf 30, 1977, S. 131–132). Zur Anlage der Ausgabe braucht darum an dieser Stelle nicht nochmals Stellung genommen zu werden. Die ungarischen Forscher Antal Boronkay und Zoltán Gárdonyi haben inzwischen über ihre Arbeiten an der Ausgabe, aber auch über die editorischen Probleme berichtet (Kongreßbericht Eisenstadt 1975: *Liszt Studien* Band 1, Graz 1977).

Auch die Bände mit den *Ungarischen Rhapsodien* können den Charakter einer Zwischenlösung zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe nicht verleugnen. Immerhin ist hier das Fehlen von ganzen Zweitfassungen weit weniger zu bedauern als bei Liszts Originalwerken. Zum ausgezeichnet redigierten Notentext gibt es ein Vorwort (das zwischen den beiden Bänden nochmals redigiert bzw. erweitert wurde) in englisch und deutsch sowie Critical Notes nur in englisch. Zu bedauern ist, daß jener Teil des Vorwortes von Szélényi, der sich in Band 3 mit speziellen stilistischen Fragen einiger Rhapsodien beschäftigt, in Band 4 keine Fortsetzung gefunden hat.

Der ganze Komplex der *Ungarischen Rhapsodien* wird in seiner Bedeutung erst dann erkannt werden können, wenn eine Neuausgabe von Liszts Schrift über *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* vorliegt, die Liszts Anteil deutlich macht und seine Ansicht über sein „Zigeuner-Epos“ auf dem Stand unserer Kenntnis heute – eine Generation nach Bartóks Tod – interpretiert. Insofern ist natürlich zu bedauern, daß nicht eine konsequent wissenschaftliche Ausgabe der musikalischen und literarischen Werke

in Angriff genommen wurde, so sehr die Ausgabe für die Praxis zu begrüßen ist.  
(August 1980) Bernhard Hansen

*Œuvres d'ADRIAN LE ROY: Les Instructions pour le Luth (1574). Édition et étude critique par Jean JACQUOT, Pierre-Yves SORDES et Jean-Michel VACCARO. Transcriptions par Jean-Michel VACCARO. I: Introduction et texte des instructions. II: Textes musicaux. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1977. XXXVII, 66 S. und IX, 90 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)*

Le Roys 1574 in London erschienenes Werk umfaßt drei Bücher:

1. *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute.*
2. *A briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose.*
3. *The thirde booke for the Lute, conteinyng diverse Psalmes and many fine excellent Tunes, sette forthe by A. R. the aucthour thereof.*

Das Werk ist keine Originalausgabe, sondern setzt sich aus Teilen früherer französischer Veröffentlichungen zusammen. Die französischen Fassungen des 1. und 2. Buches sind verschollen. Das 2. Buch ist eine Wiedergabe des theoretischen Teils der 1568 in London erschienenen Übersetzung der französischen Fassung [1567] von J. Alford. Die Vorlage des 1. Buchs, die Pariser Ausgabe [1570], scheint zwei Bücher umfaßt zu haben: die Intavolierungs-Methode und die Anweisung zum Lautenspiel. Beim 3. Buch handelt es sich um einen Auszug (20 *Airs de cour* ohne Vokalsatz) aus dem *Livre d'Airs de cour miz sur le luth*, Paris 1571, dem 8 Psalmen und ein anonymes Stück hinzugefügt sind.

Band I der Neuauflage enthält außer der Einleitung mit Erläuterungen zu Buch 1 und 2 die Intavolierungs-Methode, die Anweisung zum Lautenspiel, die Einleitungen der *Instruction* 1568 sowie Auszüge der *Instruc-*

*tion* für die Cister 1565. Die Musikbeispiele sind in Faksimile wiedergegeben. Band II bringt 12 Gesänge aus dem 1. Buch, und zwar die „*transcription conjointe*“ des Vokalsatzes, die Tabulatur der diminuierten Fassung und deren Übertragung, ferner 21 *Airs de cour* für Laute solo aus dem 3. Buch, im Anhang vier Stücke aus dem 2. Buch (Tabulatur und Übertragung).

Le Roy erklärt das Intavolieren von vierstimmigen Vokalsätzen anhand von 12 Madrigalen. Für jede der acht Kirchentonsarten sind eine bzw. zwei Intavolierungstabellen vorgesehen, im ganzen zwölf. In den Tabellen mit der Bezeichnung „*the reach or compasse of the song*“ ist der Tonumfang jeder der vier Stimmen eines Liedes durch stufenweise aufsteigende Tonfolgen in Mensuralnoten (Tonleiterauschnitte) dargestellt. Darunter sind auf einem Fünfliniensystem die Tabulaturbuchstaben angeordnet, die für die Mensuralnoten eingesetzt werden sollen. Vier Tabellen (2, 3, 6, 11) setzen bei G-Stimmung der 6chörigen Laute tongleich ab, da der Vokalsatz in einer für die Laute günstigen Lage notiert ist. Die anderen transponieren wegen des beschränkten Tonumfangs der damaligen Laute den Vokalsatz in die Tiefe, vier (1, 8, 9, 10) in die Unterquarte. Kommen bei der Transposition der tiefste Baßton oder die zwei tiefsten unter dem 6. Chor G zu liegen, so werden sie in die höhere Oktave gelegt (Tabelle 1, 4, 8, 10). Beim Intavolieren soll mit dem Diskant begonnen werden. Die Stimmen werden nacheinander in das Fünfliniensystem eingetragen. Das Verfahren wird bei den vier ersten Liedern im 1. und 2. Kirchenton durch je vier Beispiele erläutert. Bei den übrigen Liedern fehlt die Vokalvorlage; auf die Tabelle folgt gleich der wörtlich intavolierte Vokalsatz. Dieser wird schließlich durch Diminuierung<sup>1</sup> der Stimmen zu einem Instrumentalstück umgearbeitet (*more finely handeled*).

Le Roys Anweisung für das Lautenspiel umfaßt 25 Regeln. Wie Matthäus Weissel (*Lautenbuch*, 1592) berücksichtigt er nur die 6chörige (11saitige) Laute mit 8 Darmbünden auf dem Hals, obwohl er im 1. Buch schon die neuen 13saitigen (7chörigen)

Lauten erwähnt. Nach der Erklärung der französischen fünflinigen Lautentabulatur behandeln die Regeln 8 bis 18 die Technik der rechten Hand. Ein Buchstabe ohne Punkt ist mit dem Daumen abwärts, mit darunterstehendem Punkt von einem der Finger, „*as shall best fit it*“, aufwärts anzuschlagen. Läufe sind also im Wechselschlag zwischen Daumen und einem anderen Finger zu spielen. Andere Lautenisten lassen den Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger ausführen. Ein Punkt unter zwei oder drei übereinanderstehenden Buchstaben fordert den Anschlag mit zwei bzw. drei Fingern ohne Benutzung des Daumens. Der kleine Finger dient nur dazu, die Hand fest auf der Resonanzdecke zu halten. An Beispielen wird der Anschlag von Akkorden ohne darunterstehenden Punkt erklärt. Bei sechsstimmigen Akkorden streifen Daumen und Zeigefinger über je zwei Saitenchöre, die beiden höchsten werden von Mittel- und Ringfinger angeschlagen. Auch bei fünfstimmigen Akkorden übernimmt der Daumen bzw. der Zeigefinger zwei benachbarte Chöre. Die Regeln 19 bis 22 befassen sich mit der Technik der linken Hand. Der Fingersatz beim Akkordspiel wird an zwei Beispielen erläutert. Die erste Akkordfolge bringt „*common accordes*“, wo auf leere Saiten fallende Akkordtöne das Greifen erleichtern. In der zweiten mit schwierigeren Akkorden wird oft der Quergriff (*barre*), das „Überlegen“ des Zeigefingers in einem Bundfeld, gefordert. Mitunter muß der Mittelfinger zwei, in einem Fall sogar drei Chöre niederdrücken. Im Beispiel für das Legatenspiel (*close or coverte plaie*) zeigen Schrägstriche hinter Buchstaben das Liegenlassen eines Greiffingers an. Man vermißt Angaben über die Haltung des Instruments.

Band II der Neuauflage bringt wie alle Bände der Reihe außer der Tabulatur eine polyphone Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel. Beim Spiel der Intavolierungen auf der Laute kann die Greifhand an bestimmten Stellen, z. B. bei Lagenwechsel, die kontrapunktierenden Stimmen nicht mehr gegeneinander festhalten, die ursprüngliche Stimmführung

wird unterbrochen. Dies ist nicht immer in der sonst sorgfältigen Übertragung berücksichtigt worden.

(September 1978)

Hans Radke

*Denkmäler der Musik in Salzburg. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg unter der Leitung von Gerhard CROLL. Band 1: Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. Vorgelegt von Maria Michaela SCHNEIDER-CUVAY, Ernst HINTERMAIER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. XXI, 75 S.*

Mit dem vorliegenden 1. Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* beginnt eine selbständige Schriftenreihe des Instituts, die der Wissenschaft und der Praxis in gleicher Weise dienen soll. Nach dem Geleitwort Gerhard Crolls „*wird die Mitte zwischen ‚Denkmälerausgabe‘ und ‚praktischer Ausgabe‘ gesucht*“, wobei auch Fragen der Auführungspraxis erörtert werden. In dem Vorwort der Aufzüge für Trompeten und Pauken, verfaßt von Walterskirchen, und den Musikstücken für mechanische Orgelwerke, ausgewertet von Hintermaier, wird denn nicht nur der Quellenbefund, sondern auch der geschichtliche Zusammenhang der Denkmäler mit fundierter Wertung eines breiten Materials untersucht. Die Stimmensätze der 31 Aufzüge verwahrt das Musikarchiv der Abtei Nonnberg. Sie stammen vom Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts. Verfasser sind Salzburger Hoftrompeter, die hier ihr Repertoire niedergelegt haben. Die Besetzung besteht aus 2 Clarini, Principale (= Tromba I), Toccato (= Tromba II) und Tympani. Die Clarini bewegen sich im Raum *g'*, *c''* bis *c'''* vornehmlich in Terzen, wobei die in der Naturskala nicht vorhandenen Töne *h'* und einmal *fis''* als Wechsel- bzw. Durchgangsnoten, *f''* aber auch auf Schwerpunkten genutzt wird. In der Vielfalt ihrer rhythmischen Bewegung, die bis zu Zweieunddreißigstelgruppen unterteilt sind, bieten die Aufzüge anschauliche Beispiele für fürstliche Repräsentation und gehören mit der

Verwendung des Tonmaterials zu ausgezeichneten Beispielen ihrer Art.

Der 2. Teil der Denkmäler bietet den Neudruck der *Musikstücke für das Hornwerk der Festung Hohensalzburg* für das Clavier, herausgegeben von Leopold Mozart. Die Stücke für die 12 Monate vom Jenner bis zum Christmonat sind zum Teil von Johann Ernst Eberlein (5), das für den März ist ein anonymes „alter Choral“, die anderen sechs stammen von Leopold Mozart, von dem auch noch 6 Variationen des Chorals angehängt sind. Die Musikstücke für das Orgelwerk des mechanischen Theaters in Hellbrunn, ausschließlich von Johann Ernst Eberlein 1748–1749 komponiert, stammen aus einer Abschrift in der Chronik *Historiae Ecclesiae Salisburgensis*, die die Bayerische Staatsbibliothek aufbewahrt.

Ein „Kritischer Bericht“ und „Addenda“ von Maria Michaela Schneider-Cuvay, die eine anonyme handschriftliche Abschrift der Mozart-Kompositionen behandelt, beschließen den instruktiven, gut ausgestatteten Band.  
(Januar 1979) Georg Karstädt

*Stijlproeven van Nederlandse Muziek / Anthology of Music from the Netherlands. Band III: 1890–1960. Verzameld door Eduard REESER. Amsterdam: Stichting Done-mus in Samenwerking met de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1977. XXXIV, 193 S.*

Der dritte Teil der Anthologie neuerer niederländischer Musik, von Eduard Reeser herausgegeben, umfaßt 50 Kompositionen von 30 Komponisten, die alle zwischen 1907 und 1935 geboren wurden.

Die Komponisten und die wichtigsten Werke ihrer Produktion, nicht nur die im Band aufgenommenen Werke, werden in der Einleitung (holländisch und englisch) vorgestellt, wie auch die Kriterien der Auswahl. Vielseitigkeit wird selbstverständlich angestrebt: fünf Stücke sind Orchester-musik in Partitur, zwei Konzertsätze in Klavierauszug, elf kammermusikalische und 22 solistische Werke – darunter 17 allein für

Klavier – in allem 40 Instrumentalsätze. Daneben drei geistliche und sieben weltliche Vokalwerke. Es wird von dem Herausgeber offen eingestanden, daß Klaviermusik und langsame Sätze überwiegen, damit Platz gespart werden konnte.

Die vorigen Bände enthielten Werke von Komponisten, die alle älter oder im gleichen Alter wie der Herausgeber waren. Hier wählt er nun Werke jüngerer Zeitgenossen aus, Werke, die zwischen 1935 und 1960 komponiert wurden. Gerne hätte er, wie er bemerkt, noch jüngere Komponisten mit einbezogen, – andere dagegen hat er wegen der Verwendung von graphischen Partituren oder elektronischen und aleatorischen Stilelementen bewußt nicht berücksichtigt. Die Grenze liegt also fest, sei es aus praktischen oder anderen Gründen.

Man sollte natürlich fragen, ob die Auswahl der Werke für die angegebene Zeitspanne repräsentativ ist – diese Frage kann ich nicht beantworten –, aber der Herausgeber erklärt, er sei seinen persönlichen Interessen gefolgt, und die Anthologie zeige eine „totally subjective nature“! Hätte er das sagen können, wenn er fürchtete, Wesentliches ausgelassen zu haben?

Der musikalische Inhalt des Bandes soll nicht weiter besprochen werden, sondern nur die Publikation als solche. Und hier bleibt kein Wunsch offen: Die Noten sind schön gestochen, der Text vorbildlich gedruckt, der Band gut gebunden, und trotzdem ist der Preis erstaunlich niedrig (70 f; für Mitglieder der VNM: 56 f). Eine erfreuliche Bekanntheit mit niederländischer Musik.

(September 1979) Carsten E. Hatting

## Diskussionen

*Zur rhythmischen Interpretation eines Trouvèreliebes*

Norbort Virgens hat im Jahrgang 32, 1979, Seite 297–300, auf meinen Aufsatz im gleichen Jahrgang, Seite 17–25, mit viel Verständnis geantwortet. Mit Recht weist er

darauf hin, daß Trouvère-Chansonniers nicht nur, wie ich schrieb, „meistens zwischen 1240 und 1270“ kopiert wurden; hier sollte „meistens“ durch „zuerst“ ersetzt werden. Ähnlich war meine erste Arbeitshypothese unvorsichtig ausgedrückt; was ich sagen wollte, war: „In der Trouvèrekunst sind Dichtung und Melodik immer verbunden“ – nicht „untrennbar“, da ja Kontrafakte sowohl von Gedichten wie auch von Melodien sehr häufig sind.

Virgens bezieht sich auf die melodische Identität zwischen einigen Conductus und Trouvèremelodien und glaubt, daß eine Interpretation von musikalisch-rhythmischer Analogie wenig befriedigend sein würde. Das ist aber nicht notwendigerweise wahr. Man muß immer wieder darauf hinweisen, daß die Trouvèrekunst auf großer Schmiegsamkeit beruht – auf Anpassung und Improvisation des Textes, der Melodie, des Rhythmus, der Vorzeichen, der Instrumentalbegleitung, der Verzierung. Eine gute rhythmische Lesung für solche mehrfach verwendete Melodien ist immer möglich. Mitunter muß man wohl auch annehmen, daß die gleiche melodische Linie verschiedenen Rhythmen unterworfen wurde. Gregorianische Melodien wurden so gehandhabt und rhythmisch-modale Transformation wurde zur Zeit in polyphoner Musik geübt.

Was jedoch in meinem Artikel stillschweigend angenommen wurde, wird auch von Virgens unterstützt, nämlich „daß der Rhythmus einer Trouvèremelodie in ihren gleichsprachigen Contrafacta unverändert erhalten bleibt“. Seltsamerweise wird aber von ihm im gleichen Paragraphen ein Teil eines Liedes ohne jegliche rhythmische Indikation zitiert. Die notwendige rhythmische Interpretation aller Trouvèrelieder ist aber die fundamentale Annahme meines Aufsatzes, die auch in mehreren Artikeln von mir weiter ausgeführt wird. (Vgl. *Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 32 [1975], S. 72–80; *Rhythm, Meter, and Melodic Organization in Medieval Songs*, in: *Revue Belge de musicologie* 28–30 [1974–76], S. 49–64; *A New Approach to the Structural Analysis of 13th-Century*

*French Poetry*, in: *Orbis Musicae* 5 [1975–76], S. 3–18.)

Die drei Gedichte, die mit der von mir im oben erwähnten Artikel zitierten Melodie auftreten – *Au renouvel du tens que la florete*, *Au nouvel tens que nest la violete* und *Mainie chançon ai fait de grant ordure* (bzw. Rayn. 980, 987, 2111), haben, wie Virgens korrekt feststellt, nicht dieselbe Vers-Struktur und doch folgen alle drei befriedigend dem gleichen musikalischen Rhythmus, der in meinem Artikel angegeben wurde. Obwohl die von Virgens besprochenen Unterschiede zwischen den Gedichten nicht richtig zu sein scheinen, sind solche Differenzen tatsächlich vorhanden: Zäsuren fallen verschiedenlich; zwei kurzen Versen in einer Fassung entspricht in einer andern ein einziger Langvers; Trochäen und Jamben sind anders verteilt. Aber interessanterweise sind alle diese Unterschiede in dieser Hinsicht völlig irrelevant: Der melodische Rhythmus ist für alle drei Gedichte identisch.

Der Hauptpunkt meiner Ausführungen, im großen und ganzen anscheinend von Virgens provisorisch akzeptiert, ist die Annahme, daß eine Aufführung dieser schönen Melodien (natürlich gibt es auch weniger gute Trouvèremelodien) ohne Rhythmus kaum ein richtiges Bild dieser Kunst geben kann. Wenn aber Virgens von einer „definitiven (rhythmischen) Interpretationslehre“ spricht, schlägt er einen Weg vor, der keinen Erfolg verspricht. Die oben festgestellte Schmiegsamkeit dieses Repertoires legt es nahe, daß man sich diesen Liedern nur individuell, Lied für Lied nähern muß. Allgemeine Regeln würden zu falschen Lösungen führen. In einer Anthologie von Trouvèreliedern, die demnächst erscheinen wird (S. Rosenberg und H. Tischler, *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères. A Critical Anthology of French Lyric Poetry of the 12th and 13th Centuries*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1981), wird gezeigt werden, daß manchmal mehrere rhythmische Lesungen eines Liedes möglich sind und im Mittelalter auch waren. Doktrinaire ‚Gesetze‘ sind ebenso unrichtig, wenn sie auf eine lebendige Kunst angewendet werden, wie totale Freiheit, d.h. hier die

Abwesenheit jeglicher rhythmischer Interpretation, die man in vielen modernen Ausgaben dieses Liederrepertoires antrifft, z. B. in der von Virgens erwähnten Ausgabe von Hendrik van der Werf. (H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Oosthoek, Utrecht, 1972.)

Hans Tischler

*Nochmals zu: Musik als biographisches Dokument. – Marginalien zu Ludwig Finschers Rezension in Die Musikforschung 32, 1979, Seite 425 bis 431.*

In seiner eingehenden kritischen Würdigung meines Beethovenbuches *Um die Unsterbliche Geliebte* hat Ludwig Finscher begreifliches Schwergewicht auf die musicalia gelegt. Für seine Hinweise und Infragestellungen bin ich ihm sehr dankbar, wenn sie auch in einigen Punkten nicht unwidersprochen bleiben können. Dabei möchte ich mich nur auf wenige Fakten und Aspekte beschränken. So verstehe ich nicht, wie mich das Zitat aus op. 70,2 widerlegen soll, wo ich doch gerade auf die Unterscheidung zwischen Widmungs- und persönlicher Werkbeziehung so großen Wert gelegt habe (S. 277, 282). Ähnliches wäre für op. 27,2 anzumerken, wo wir überdies wissen, daß die Sonate der Mondschein-Kusine ursprünglich gar nicht zugehört war (S. 276, dazu Anm. 784; S. 254f., dazu Anm. 701). Ob man beim Seitenthema im Finale schon von einer „Urgestalt“ zum „Engel Leonore“ bei dem Seitenthema in op. 111 sprechen darf, würde ich wiederum für fraglich halten. Fraglos hingegen ist die (übrigens nicht erst durch mich festgestellte) Tatsache, daß die beiden letzten Fälle zueinander im Zitatverhältnis stehen, und dieses in einem Satz, der (auch harmonisch) quasi-attacca zur Arietta vom „authentischen“ Andante-favori-Typus hinüberleitet. Soll man darüber in einem Buch hinweggehen, das sich nicht zuletzt mit den biographischen Spuren im Werk befaßt? Wäre nicht umgekehrt einem Autor mit dieser Themenstellung solches als Unterlassung anzukreiden?

Über die Syllabik der Arietta (NB „Arietta“!) habe ich ebenfalls nicht als erster

reflektiert. Ich brauche wohl nicht den *Dr. Faustus*-Roman zu zitieren. Warum wurde also dem Schriftsteller nachgesehen, mitunter sogar hoch angerechnet, was beim Musikwissenschaftler Beanstandung findet? Oder stehe ich mit meiner Meinung vereinzelt, daß man eine solche Frage nicht dem Literaten allein überlassen kann (S. 296)? Anderenfalls könnte es leicht passieren (und soll auch schon vorgekommen sein), daß Dichter und Schriftsteller etwas bemerkt haben, was den Leuten vom Bau in folge „Betriebsblindheit“ entgangen ist.

Die Syllabik im Instrumentalwerk Beethovens ist überhaupt noch ein unaufgeschlossenes Gebiet, obwohl a) sie jedermann fühlt – b) er selbst nicht zuletzt in seinen musikalischen Scherzen, Briefanreden, Epigrammen und Kanons einen Türspalt dazu geöffnet hat. Methodisch wird sie nur im Zusammenhang mit Beethovens Prosodik und einer gesicherten Heuristik Schritt für Schritt zu erkunden sein. Natürlich darf darunter ein so fündiges Werk wie die *Leonore* mit ihren unabtrennbaren Ouvertüren nicht fehlen. Was ich dazu in meinem Buch geboten habe, mag unbefriedigend bleiben, ganz einfach, weil es zu wenig ist. So aus dem großen Kontext seiner Arbeitsweise herausgeschnitten, können die gebotenen Stellen leicht den Eindruck des Arbiträren hinterlassen, darüber war ich mir von Anfang an im klaren. In meinem Dilemma glaubte ich mich am besten aufs Minimum zu beschränken und habe sogar ganze Partien aus den Fahnen genommen. Denn übergangen werden konnten sie auch wiederum nicht.

Vollkommen zutreffend finde ich Finschers Hinweis auf die Gattung der französischen Ouvertüre im Zusammenhang mit dem *Maestoso*-Introduktion in op. 111, dem musikalischen Hauptanziehungspunkt seiner Kritik. Beethoven schreibt sogar selbst in seinen ersten Skizzen verbaliter „*overture vorher*“. Aber schließen solche Gattungsfestlegungen die vermutete Kyrie-Invokation aus? Ich denke eher das Gegenteil, besonders wenn man sich an die Genese dieses Typus bei Lully hält, wo sich gewisse Grave-Introduktionen seiner Ouvertüren

kaum von den Ritornellen in seinen Motetten unterscheiden. Ebensovienig wird man ihre Provenienz aus der italienischen Kirchen-sonate übersehen können. Bei der musikalischen Ansprechung geistlich und weltlich personifizierter Macht, im Bedeutungsfeld zwischen „Herr“ = „Kyrie“ und „Herrscher“ scheinen die Grenzen sehr fließend verlaufen zu sein, wovon bekanntlich auch Bach in seinen Parodierungen reichlich Gebrauch gemacht hat. Zu einem ähnlichen Resultat scheint auch Ursula Kirkendale in ihrem Report *The King of Heaven and the King of France: History of a Musical Topos* auf der 35. Jahrestagung der AMS 1969 in Saint Louis gekommen zu sein.

Dennoch wäre es auch in dieser Hinsicht mit der Genrezuordnung allein nicht getan. Ohne Berücksichtigung des prosodischen Gefüges und Gefälles wird sich jede Feinbestimmung entziehen. Und in dieser sieht man sie gerade in der „*overtur*“ von op. 111 ziemlich eindeutig in eine Richtung, die der Oration und Kyrie-eleison-Invokation, gelenkt. Mit Recht macht Finscher auf die Substanzgemeinschaft mit dem folgenden Allegro-Thema aufmerksam. Auf die Wahrscheinlichkeit, daß dieses sogar das genuine und das Introdutionsthema eine Ableitungsgestalt war, habe ich auf Seite 327 hingewiesen. Damit sieht man sich erst recht vor die Frage nach seinem Topos gestellt. Zu seiner Sicherstellung glaubte ich, auf die Versettenpraxis verweisen zu müssen (S. 321), worin die instrumentale Kyrie-Intonation verbürgt ist. Modellfunktion haben hier, soweit ich sehen kann, die 72 Versetten Gottlieb Muffats (DTÖ 57), von denen Beethoven sich einige direkt herausgeschrieben hat (Mus. ms. autogr. Beethoven 19e, Staatsbibliothek PKB, Klein S. 69). Nicht zufällig begegnet man in dieser Sammlung mehrfach dem tradierten, beinahe schon kanonisierten Typus, nach dem das Allegrothema in op. 111 gebildet ist. In der Folge wären Namen wie Fux, Caldara, Reutter (Vater und Sohn), Michael und Joseph Haydn zu nennen. Von Mozart wird alsbald die Rede sein. Das Bild wird vervollständigt durch Beethovens eigene, von ihm so bezeichneten Versetten-Entwürfe mitten

in den ersten Arbeiten zu diesem Satz und – nicht weniger bemerkenswert – vor dem Entwurf zum *Maestoso* (Artaria 201, S. 9/10). Schließlich seine Aufzeichnung des Kyrie-Themas aus Mozarts *Requiem*, darüber das auffallend verwandte Fugenthema *And with his stripes* aus dem *Messias* auf einem Wiener Skizzenblatt zu op. 111. Finscher bezieht sich auf eine Dissertation von Drabkin, dem hierbei eine Verwechslung mit dem Fugenthema in Haydns op. 20,5 unterlaufen ist. Alle diese Annotate, die um das fugengespeicherte Sonatenthema in op. 111 (Durchführung!) kreisen, fallen durch ihre enge Übereinstimmung auf. Worum es Beethoven bei der Findung eines „geeigneten“ Themas ging, war nicht ein Topos „an sich“, sondern ein „Topos für Kyrie“ im Sinne der Versettenpraxis. Dabei werden wir im Auge zu behalten haben, daß er der vokalen und instrumentalen Kyrie-Tradition noch viel zu nahe stand, unverhältnismäßig näher als wir.

Völlig berechtigt finde ich auch Finschers historische Lesart der Annotation über „*jene wüsten Zeiten*“ im Zusammenhang mit dem Projekt der Bacchus-Oper. Immerhin frage ich mich, ob Beethoven zwischen „jenen“ und „diesen“ Zeiten – nämlich den aktuellen – eine solche reinliche Scheidung aufrechterhalten hätte, würde er den Stoff vertont haben. Der Umstand, daß unter den Skizzen sich das Thema zu dem „*wüsten Scherzo*“ der *d*-moll-Sinfonie befindet, obwohl er zuerst mit dem Gedanken spielte, es für eine Quintettfuge zu verwenden, erscheint mir jedenfalls bedenkenswert. In der konzeptionellen Anlage und Satzordnung der Neunten läßt das Stück wohl keinen Zweifel an seiner Negativbestimmung zu.

Schließlich sei am Rande noch zur Violinsonate op. 96 vermerkt, daß auch Brandenburg, auf den Finscher rekurriert, nicht soweit geht zu behaupten, im Hinblick auf die Drucklegung 1815 sei im Zuge der Umarbeitung ein völlig neues Werk entstanden (nach Mitteilung des Verfassers). Bedauerlicherweise hat Finscher meine Stellungnahme zu der Frage unberücksichtigt gelassen. In Anmerkung 712 machte ich geltend, daß wäre die Umarbeitung wirklich so grund-

gend gewesen, wie ursprünglich angenommen, eine Reinschrift erforderlich gewesen wäre und in Ermangelung des ersten Autographs irgendwelche Skizzen nachweisbar sein müßten. Soweit wir sehen, ist das eine nicht vorhanden und das andere nicht der Fall.  
Harry Goldschmidt

Anmerkung der Schriftleitung: Das Buch von Harry Goldschmidt ist inzwischen auch unter dem Titel *Um die Unsterbliche Geliebte. Ein Beethoven-Buch* im Verlag Rogner & Bernhard, München (1980), erschienen.

Zu Helga de la Mottes Rezension meiner Schrift in *Die Musikforschung* 33, 1980, Seite 230.

Da sich eine Replik zur Besprechung von Frau de la Motte in *Musik und Bildung* von 1978 erübrigte (vgl. dort 10 (69), 1978, S. 600f., die Stellungnahme zu ihrem problematischen Vorgehen), soll der erneute Abdruck in Heft 2 der *Mf* 33 (1980) nicht unwidersprochen bleiben.

Daß Musik und Tanz zur musikalischen Tatsache gehören und im Ballett ihre künstlerische Gestalt haben, kann nicht ignoriert werden. Ebenso müßte einsichtig sein, daß dieses Gebiet in der Schule – nicht nur im Elementarbereich – den geziemenden Platz einnehmen sollte. Gleichwohl gilt es, tief verwurzelte Abwehrhaltungen zu überwinden, die jedoch keineswegs von seiten der Schüler herrühren. Als Prototyp solcher merkwürdiger Widerstände kann die Rezensentin angesehen werden. Eigenes Unverständnis dokumentierend und Falschinformation in Kauf nehmend unterstellt sie, daß an die „Tradition der Mitbewegung an(ge)knüpft“ werde – das Wort erscheint in der Schrift nicht ein einziges Mal; der inkriminierte Sachverhalt wird wegen seines obsoleten Charakters lediglich in einer Anmerkung erwähnt. Dagegen handelt es sich in diesen gänzlich eigenständigen, bislang unbekannt russische Ansätze aufgreifenden Untersuchungen um einen Beitrag zur Erforschung der Grundlagen eines in der Schulpraxis kennengelernten äußerst bedeutsamen Motivationsproblems.

Die Fixiertheit der Rezensentin auf das klassische Versuchs-Kontrollgruppen-De-

sign verfehlt völlig die Intention meiner Studie, nämlich eine empirisch-deskriptive Analyse tänzerischer Formgebung während der Musikwahrnehmung und ihrer personal bedingten Varianten zu leisten, den Zusammenhang von Musik und Tanz musikhistorisch und motivationspsychologisch zu untersuchen und ein Instrumentarium zur Erfassung komplexer Bewegungsabläufe zu Musik hinsichtlich eines Diagnose- und Erlebnisintensivierungstrainings zu entwickeln. Die zusätzliche Evaluation hatte lediglich den sekundären Effekt, zu überprüfen, ob abgesehen von der forschungspragmatischen Orientierung bei den Teilnehmern eine motivierende Wirkung eingesetzt hat – ein Aspekt, der nicht nur in einer pädagogisch ausgerichteten Arbeit zu bedenken wert wäre.

Karl Hörmann

#### Berichtigung

Die in meiner Besprechung von Martin Staehelin: *Die Messen Heinrich Isaacs* in Heft 2 der *Mf* 33 (1980) auf S.240 im Werkverzeichnis als fehlend bezeichneten vier Quellen einer Kurzmesse der Landesbibliothek Dresden sind in den Addenda des dritten Bandes, S.201, bereits nachgetragen.

Die etwas unscharfe Formulierung Staehelins in Band III, Seite 3, Anmerkung 2, „daß eine ernsthafte Filiationenuntersuchung und vergleichende Textkritik, wie sie für den Philologen längst eine Selbstverständlichkeit darstellt, in der Musikforschung und Editionspraxis gerade der Josquin-Zeit noch immer nicht allgemein anerkannt ist“, bezieht sich nach freundlicher Mitteilung des Verfassers auf eine Reihe von Ausgaben der neueren Zeit, deren Herausgeber von diesen Methoden noch keine Kenntnis genommen haben. Der vermeintliche „Widerspruch“ auf Seite 241 in meiner Besprechung findet somit seine Erklärung. Daß sich Staehelin persönlich intensiv um die musikalische Quellenkritik bemüht, zeigte sein Beitrag und die Diskussion auf der Fachtagung *Probleme der Filiation und Datierung von Musikhandschriften der Renaissance* im Mai 1980 in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

PIERRE ATTAINGNANT: Dixseptième Livre (1545). Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1979. III, 64 S. (Transcriptions. Number Two.)

Arti Musices. Croatian Musicological Review. Special Issue 2. Zagreb: Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music 1979. 156 S.

ALBERTO BASSO: Frau Musika. La vita e le Opere di J.S. Bach. Torino: Edizioni di Torino (1979). XII, 782 S.

WILLIAM BATHE: A Brief Introduction to the True Art of Music. Edited by Cecil HILL. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1979. IV, 23 S. (Critical Texts. Number Ten.)

RITA BENTON: Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions. New York: Pendragon Press (1977). XXVIII, 482 S.

IWONA BIAS: Katalog Tematyczny Dzieł Grzegorza Fitelberga / Grzegorz Fitelberg (1879–1953). Thematisches Werkverzeichnis. Katowice: State Music College Library 1979. 70 S., 5 Taf. (Publications of the State Music College Library. Nr. 14.)

WALTER BLANKENBURG: Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich HÜBNER und Renate STEIGER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1979). 359 S.

HERMANN F. BÖTTCHER – UWE KERNER: Methoden in der Musikpsychologie. Leipzig: Edition Peters 1978. 195 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung.)

JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Christian Martin SCHMIDT. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1980). 240 S.

BONAVENTURA DA BRESCIA: Breviliquium Musicale – Rules of Plain Music. Translated by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1979. IV, 39 S. (Translations. Number Eleven.)

HEINZ-WILFRIED BUROW: Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 208 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 17.)

PETER CAHN: Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978). Frankfurt am Main: Verlag von Waldemar Kramer (1979). 394 S.

Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg 1975. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Jutta RUILE-DRONKE. Tutzing: Hans Schneider (1979). 258 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 7.)

PAUL CULOT: Le Jugement de Midas. Opéra-comique d'André-Ernest-Modeste Grétry. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> 1978. 89 S.

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 1: Drucke. Kassel usw.: Bärenreiter 1979. XV, 397 S. (Catalogus Musicus IX. RISM-Sonderband.)

ANIK DEVRIÈS – FRANÇOIS LESURE: Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume I: Des origines à environ 1820. (Textband und Katalog.) Genève: Éditions Minkoff 1979. 203 und 19 S., 219 Taf.

EVA DIETRICH: Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles. Tutzing: Hans Schneider (1979). 87 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 14.)

WOLFGANG DÖMLING: Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke. Mit 15 Notenbeispielen sowie den Libretti

und Programmen in Französisch und Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1979). 214 S.

RICHARD R. EFRATI: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag (1979). 280 S.

GRZEGORZ FITELBERG: Two Songs: Down by the Lake, Helle Nacht 1907. Katowice: State Music College Library 1979. (13) S. (State Music College Library. Facsimilia. 5.)

Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry. Edited by Christian HANNICK. Mit Beiträgen von A. BUGGE, A. F. GOVE, C. HANNICK, K. LEVY, F. V. MARES, Dj. Sp. RADOJICIC, M. VELMIROVIĆ. Copenhagen: Munksgaard 1978. 257 S. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia VI. Studies on the Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica. II.)

ANTONIO GARDANE: Il Primo Libro de Canzoni Francese a due Voci. Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1979. IV, (41) S. (Transcriptions. Number One.)

KURT GUDEWILL: Der „Gesang der Venuskinder“ von Heinrich Schütz (1634). Kiel: Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek 1978. 36 S. (Berichte und Beiträge der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, ohne Bandzählung.)

Hifi-Stereophonie. Schallplattenkritik. Ausgabe '80. Karlsruhe: G. Braun (1980). IX, 512 S.

HERBERT HUNGER: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Zweiter Band: Philologie – Profandichtung – Musik – Mathematik und Astronomie – Naturwissenschaften – Medizin – Kriegswissenschaft – Rechtsliteratur. Mit Beiträgen von Christian HANNICK und Peter E. PIELER. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (1978). XX, 528 S. (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft. Fünfter Teil. Zweiter Band.)

Institutionen des Musiklebens in Europa. Konzertwesen und Musiktheater. Bericht über die Arbeitstagung der Europäischen Regional-Gruppe des Internationalen Musikrats, veranstaltet vom Österreichischen Musikrat, Wien, Dezember 1978. Hrsg. von Irmgard BONTINCK und János BREUER. Wien-München: Doblinger (1979). 108 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 23. Band 1979. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1979. XVI, 263 S.

LEOŠ JANÁČEK: Klavierkompositionen. Hrsg. von Ludvik KUNDERA. Praha: Supraphon und Kassel usw.: Bärenreiter 1978. XXIII, 182 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe F. Band 1.)

GEORG KARSTÄDT. Die Musiksammlung der Stadtbibliothek Lübeck. Lübeck: Senat der Hansestadt Lübeck – Amt für Kultur 1979. 39 S. (Veröffentlichung. XII.)

WALTER KOLNEDER: Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 280 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 50.)

JENS PETER LARSEN: Three Haydn Catalogues – Drei Haydn-Kataloge. Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre. New York: Pendragon Press (1979). XLVI, 119 S.

Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe – Partituren – Dokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Rudolf STEPHAN. Mit einem Beitrag von Bruno WALTER. Köln: Arno Volk Verlag 1979. 120 S.

DIETRICH MANICKE: Der polyphone Satz. Teil II: Drei- und Mehrstimmigkeit. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1979). 163 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 17.)

ROLAND MEISSNER: Zur Variabilität musikalischer Urteile. Eine experimentell-psychologische Untersuchung zum Einfluß der Faktoren Vorbildung, Information und Persönlichkeit. Teilband 1 und 2. Hamburg:

Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 395 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 4.)

Mozart-Jahrbuch 1978/79 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel usw.: Bärenreiter 1979. X, 293 S.

DAVID MUNROW: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance. Aus dem Englischen übersetzt von Edith und Wolfgang RUF. Celle: Moeck Verlag (1980). 152 S. (Originaltitel: Instruments of the Middle Ages and Renaissance. Vgl. Besprechung in Mf 33/1980, S. 234/235.)

Music in the Paris Academy of Sciences 1666–1793. A Source Archive in Photocopy at Stanford University. An Index compiled by Albert COHEN and Leta E. MILLER. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1979. 69 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 43.)

Musical ex libris book plates in the collection of the State Music College Library in Katowice. Ausstellungskatalog. Katowice: State Music College Library 1979. (46) S.

Musicology V. Articles, Reviews, Reports 1977–1979. Sydney: The Musicological Society of Australia 1979. 246 S.

Musikleben und Musikbibliothek. Beiträge zur musikbibliothekarischen Arbeit der Gegenwart. Vorgelegt anlässlich des 75jährigen Bestehens der Öffentlichen Musikbibliothek in Frankfurt am Main, Herbst 1979. Hrsg. von Hermann WASSNER. Berlin: Deutscher Bibliotheksverband 1979. 218 S.

JEAN-MICHEL NECTOUX: Phonographies I: Gabriel Fauré 1900–1977. Paris: Bibliothèque Nationale 1979. 262 S., 16 Abb.

GENOVEVA NITZ: Die Klanglichkeit in der Englischen Virginalmusik des 16. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider (1979). VII, 187 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

JOSEPH H. KWABENA NKETIA: Die Musik Afrikas. Ins Deutsche übertragen von Claus RAAB. Wilhelmshaven: Heinrichs-

hofen's Verlag (1979). 337 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 59.)

HANS-JOACHIM NÖSSELT: Ein ältestes Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester. Mit einem Geleitwort von Wolfgang SAWALLISCH. München: F. Bruckmann (1980). 256 S.

KURT PETERMANN: Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 30. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1979. Seite 2385 bis 2502.

STEPHAN PFLICHT: Musical-Führer. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1980). 328 S.

GIACOMO PUCCINI: La Bohème. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1980). 281 S.

CHARLES-CAMILLE SAINT-SAËNS: Musikalische Reminiscenzen. Mit einer Studie von Romain ROLLAND: Camille Saint-Saëns. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 253 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 53.)

OSKAR SÖHNGEN: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1979). 190 S.

Soziographie des Musiklebens. Beiträge zur Datensammlung und Methodik. Karlsruhe: G. Braun (1979). 49 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. Heft 17.)

Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider (1979). IX, 198 S. (Festschrift für Walter Wiora.)

HARRO SCHMIDT: Musikerziehung und Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert. (Studie zu Lehrplanmaterialien des 19. Jahrhunderts.) Hamburg: Verlag der Musi-

kalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 101 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 16.)

ROBERT SCHUMANN: Quartett c-moll für Pianoforte, Violino, Viola und Violoncello (1829). Nach den autographen Haupt- und Nebenquellen mit einem Kritischen Bericht und einer Einführung vorgelegt von Wolfgang BOETTCHER. Erstveröffentlichung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). XIV, 84, XXXII und 19, 19, 19 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. Beihefte. Urtextausgaben praktischer Musik. 4.)

RICHARD STRAUSS: Autographen in München und Wien. Verzeichnis. Hrsg. von Günter BROSCHE und Karl DACHS. Tutzing: Hans Schneider 1979. XV, 387 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 3.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 30. Tutzing: Hans Schneider 1979. 331 S.

THOMAS-ALEXANDER TROGE: Musikausbildung in der Freizeit. Untersuchung von Angebot und Nachfrage für ein nutzerspezifisches Dimensionierungsverfahren von Musikschulen. Karlsruhe: Institut für Städtebau und Landesplanung der Universität 1979. 117 S., 28 Abb., 39 Tab.

JOHN TYRRELL and ROSEMARY WISE: A Guide to International Congress Reports in Musicology 1900-1975. New York and London: Garland Publishing, Inc. 1979. XIII, 353 S.

GÜNTER WEISS-AIGNER: Johannes Brahms. Violinkonzert D-dur. München: Wilhelm Fink Verlag (1979). 56 S., 1 Taf., 5 Tab. (Meisterwerke der Musik. Heft 18.)

RUDOLF WERNER: Die Pflege der Musik in St. Katharinental im 18. und 19. Jahrhundert. Frauenfeld: Thurgauische Kantonsbibliothek 1979. 66 S.

DAVID WHITWELL: Band Music of the French Revolution. Tutzing: Hans Schneider (1979). 212 S. (Alta Musica. Band 5.)

EUGENIA WYBRANIEC: Music Culture in the Katowice Province. Katowice:

State Music College Library 1979. 31 S., 9 Taf. (Publications of the Archives „Music Culture in Silesia“. Nr. 6.)

IVAN WYSCHNEGRADSKY: 24 Préludes, op. 22 im Vierteltonsystem. Frankfurt a.M.: M.P. Belaieff (1979). 72 S.

WALTER ZELENY: Die Historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter. Tutzing: Hans Schneider (1979). VI, 491 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 10.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 7. Oktober 1980 Professor Dr. Hermann BECK, Regensburg, im Alter von 51 Jahren an den Folgen eines Verkehrsunfalles. Hermann Beck war seit 1968, seit dem Bestehen des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg dessen Leiter und hat dort vorbildliche Aufbauarbeit geleistet. Dabei war er stets darum bemüht, Wissenschaft und musikalische Praxis sinnvoll zu verbinden. Zahlreiche Publikationen, so u.a. zu Beethoven, zu Mozart und zu Fragen der Kirchenmusik, dokumentieren sein vielseitiges wissenschaftliches Interesse. In der Gesellschaft für Musikforschung hat er als langjähriger Vorsitzender des Wahlausschusses mitgearbeitet,

am 1. November 1980 Professor Dr. Arnold SCHMITZ, Mainz, im Alter von 88 Jahren. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf bringen.

am 9. November 1980 Hanns NEUPERT, Bamberg, Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, im Alter von 78 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Kirchenmusikdirektor Dr. h.c. Bruno GRUSNICK, Lübeck, am 18. Oktober 1980 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Fritz FELDMANN, Hamburg, am 18. Oktober 1980 zum 75. Geburtstag,

Hofrat Dr. Franz GRASBERGER, Wien, am 2. November 1980 zum 65. Geburtstag,

Dr. Willi SCHUH, Zürich, am 12. November 1980 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Ernst Hermann MEYER, Berlin, am 8. Dezember 1980 zum 75. Geburtstag.

\*

Vom 9. bis 12. Oktober 1980 fand in Kiel die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 12. Oktober 1980 waren die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters sowie diejenigen über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise. Weiterhin stand die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen zur Diskussion. Auf Antrag des Beirates, der sich in einer Sitzung am 9. Oktober 1980 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1979 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters betrug die Mitgliederzahl am 1. September 1980 1440 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Da die Amtszeit des bisherigen Vorstandes in diesem Jahr abgelaufen war, waren Neuwahlen notwendig. Der von der Mitgliederversammlung neu gewählte Vorstand setzt sich wie folgt zusammen: Präsident: Professor Dr. Rudolf Stephan, Berlin. Vizepräsident: Professor Dr. Friedhelm Krummacher, Kiel. Schriftführer: Professor Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken. Schatzmeister: Dr. Wolfgang Rehm, Kassel. In den Beirat wurden Frau Professor Dr. Abert, Professor Dr. Göllner, Professor Dr. Kuckertz, Professor Dr. Niemöller und Professor Dr. Ruhnke wiedergewählt. Zu Rechnungsprüfern wurden wiederum Professor Dr. Heussner und Dr. Kindermann bestellt.

Als wissenschaftliches Programm fand in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut und dem Sonderforschungsbereich 17 (Skandinavien- und Ostseeraumforschung) der Universität Kiel ein Symposi-

on *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens* statt. Die aus diesem Anlaß gehaltenen Referate werden in einer gesonderten Publikation vorgelegt werden. Zwei Chorkonzerte, ein Orgelkonzert sowie ein Empfang durch den Kulturreferenten der Stadt Kiel bildeten das Rahmenprogramm.

Die Jahrestagung 1981 wird in Verbindung mit dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß (20.–26. September 1981) der Gesellschaft für Musikforschung am 26. September 1981 in Bayreuth stattfinden. Die Jahrestagung 1982 soll in Köln abgehalten werden.

\*

**Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 20. bis 26. 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.)**

\*

Professor Dr. Franz KRAUTWURST, Universität Erlangen, hat zum Wintersemester 1980/81 den Ruf auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg angenommen.

Professor Dr. Christoph-Hellmut MAHLING, Universität des Saarlandes, Saarbrücken, hat den Ruf auf die C4-Professur

für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz zum Sommersemester 1981 angenommen.

Professor Dr. Wolfgang OSTHOFF, Würzburg, hat den an ihn ergangenen Ruf an die Universität Göttingen abgelehnt.

Professor Dr. Fritz RECKOW, Universität Kiel, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Planstelle eines Ordentlichen Universitätsprofessors für Musikwissenschaft (mit besonderer Berücksichtigung der älteren historischen Musikwissenschaft) an der Universität Wien abgelehnt.

Dr. Adolf NOWAK, Berlin, hat sich am 6. Februar 1980 an der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel *Probleme musikalischer Logik. Von der ratio modulandi zur Logik der Kadenz*. Zum Wintersemester 1979/80 hat er einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft an der Gesamthochschule Kassel angenommen.

Das Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg hat Herrn Dr. Peter GRADENWITZ, Tel Aviv, mit Urkunde vom 16. Juni 1980 zum Honorarprofessor an der Universität Freiburg i. Br. bestellt.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, wurde zum „Corresponding Member of the American Musicological Society“ ernannt.

Der Regierungsrat des Kantons Freiburg (Schweiz) hat Dr. Jürg STENZL mit Wirkung vom 1. Juli 1980 zum Titularprofessor für Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Fribourg ernannt.

Professor Dr. Lewis Lockwood, Universität Princeton, hat zum 1. Juli 1980 einen Ruf an die Harvard Universität, Cambridge, angenommen.

Dr. Harald HECKMANN, Frankfurt/Main, ist während der Jahresversammlung der AIBM in Cambridge zum Ehrenmitglied der AIBM gewählt worden.

\*

Der Gesamthochschule Eichstätt wurde zum 1. April 1980 der Status einer Katholischen Universität zuerkannt.

Die Stadt Wien hat auf Antrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft ein Ehrengrab für Guido Adler bewilligt. Die Beisetzung der bisher im Friedhof des Wiener Krematoriums begrabenen Urne fand am 27. November 1980 auf dem Wiener Zentralfriedhof statt.

Dr. Anthony van HOBOKEN hat am 17. Oktober 1980 alle seine wissenschaftlichen Vorarbeiten, Manuskripte und Quellenkarten zu dem 1957 bis 1978 in drei Bänden beim Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, publizierten *Thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis Joseph Haydns* dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Geschenk überlassen.

Die Zeitschrift des britischen Richard-Wagner-Vereins *Wagner*, die bisher zweimonatlich erschienen ist, erscheint in Zukunft vierteljährlich. Die Schriftleitung hofft, längere Aufsätze veröffentlichen und dabei zur Wagner-Forschung einen bedeutenderen Beitrag liefern zu können, als dies bisher möglich war. Manuskripte werden an die Adresse der Redaktion (Stewart Spencer, Department of German, Bedford College, Regent's Park, London NW1 4NS) erbeten.

Das Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz führte seine vom 28. bis 30. November 1980 angesetzte Tagung *Musik am Hofe Maria Theresias* im Gedenken an seine am 29. Juni 1980 im 52. Lebensjahr verstorbene Institutsleiterin Professor Vera Schwarz durch.

In der Zeit vom 22. bis 26. Juni 1981 findet in Amsterdam ein Internationaler Kongreß über *Popular Music* statt. Auskünfte erteilt Professor Dr. Philip Tagg, Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet Viktoriagatan 23, S-41125 Göteborg/Schweden. Telefon: (46)031/186632.

Das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck veranstaltet vom 9. bis 11. Oktober 1981 sein drittes Orgelsymposium mit dem Thema *Die Orgelmusik im 19. Jahrhundert*.

\*

Thirteenth Congress of the International Musicological Society  
Strasbourg, 29th August to 3rd September 1982

Under the general heading "Music and Ceremony, sacred and secular" („Musik und Zeremonie, geistlich und weltlich“; „Musique et le rite, sacré et profane“), twelve panel discussions will deal with the following topics:

1. Musique officielle de cour: forme et marque du pouvoir (Louis XIV, cour Japonaise, musique Janissaire etc.)

Official Court music: form and sign of might  
Hofmusik: Form und Zeichen der Macht

2. Interaction entre fête populaire et cérémonie religieuse

Interaction between folk festivity and religious ceremony

Interaktion zwischen Volksfest und religiöser Zeremonie

3. Attitude idéologique des autorités religieuses à l'égard de la musique savante et ses répercussions sur le développement de la musique

Ideological attitude of religious authorities towards art music and its impact on the development of music

Die ideologische Stellung religiöser Autoritäten zur Kunstmusik und ihr Einfluß auf die Entwicklung der Musik

4. Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises en France, ca. 1750–1870

Masonic, revolutionary, imperial and bourgeois musical festivities and ceremonies in France, ca. 1750–1870

Freimaurerische, revolutionäre, kaiserliche und bürgerliche musikalische Feste und Zeremonien in Frankreich, ca. 1750–1870

5. Changement de fonction et transformation de la musique et de la danse rituelles et cérémonielles (commercialisation, représentation sur scène, etc.)

Change of function and transformation of ritual and ceremonial music and dance

Funktionswandel und Transformation von ritueller und zeremonieller Musik und rituellem und zeremoniellem Tanz

6. Pratiques vocales et instrumentales dans les musiques rituelles: opposition et concordance

Vocal and instrumental practice in ritual music: contradiction and agreement

Vokale und instrumentale Praxis in ritueller Musik: Gegensatz und Übereinstimmung

7. Ritualisation des exécutions musicales aujourd'hui: élite et masse entre pop et avant-garde

Ritualisation of musical performance today  
Ritualisierung musikalischer Veranstaltungen in der Gegenwart

8. Le processus des dérivations des formes et genres musicales du Rite chrétien

The process of derivation of musical forms and genres from Christian rite

Der Prozeß der Ableitung musikalischer Formen und Gattungen aus dem christlichen Ritus

9. Aspects cérémoniels de l'opéra dans la transition du 18e au 19e siècle

Ceremonial aspects of Opera in the transition from the 18th to the 19th centuries  
Zeremonielle Aspekte der Oper im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert

10. Ballet de cour, fêtes théatrales, Masques anglais en tant que formes de représentations cérémonielles

Ballet de cour, theatre festivities and Masque as forms of ceremonial representation

11. Place respective de la danse, de la musique et du rite dans les occasions rituelles et cérémonielles

Contrasting claims of dance, music and rite in sacred and secular occasions

Der Anteil von Tanz, Musik und Ritus in geistlichen und weltlichen Veranstaltungen

12. Fêtes et cérémonies sacrées et profanes au XVe siècle en Europe

Sacred and secular festivities and ceremonies in fifteenth-century Europe

Geistliche und weltliche Feste und Zeremonien im Europa des 15. Jahrhunderts

Scholars who would like to take an active

part as panelists in one of the Round Table discussions, are invited to make their intention known to the President of the Programme Committee, Mme Nanie Bridgman, 4 rue Herschel, F-75006 Paris, by 1st April 1981 at the latest.

The choice of panel members (five per Round Table) lies in the competence of the Chairmen. The panelists selected will receive an official invitation for their participation towards the end of August 1981.

\*

Dr. Wulf KONOLD arbeitet z.Zt. in Verbindung mit der Witwe des Komponisten an der Vorbereitung einer Ausgabe des Briefwechsels von Bernd Alois Zimmermann. Besitzer von handschriftlichen Brie-

fen Zimmermanns werden gebeten, sich entweder mit dem Herausgeber Dr. Wulf Konold, Pommelsbrunner Straße 24, D-8500 Nürnberg 30, oder mit Frau Zimmermann in Verbindung zu setzen und handschriftliche Briefe in Kopie zugänglich zu machen. Entstehende Kopierkosten übernimmt der Herausgeber.

Im Rahmen der Vorarbeiten zur Gesamtausgabe der musikalischen und literarischen Werke Otto Jägermeiers (1870–1933) werden Autographe des Komponisten (Entwürfe, Skizzen, Briefe, Tagebücher etc.) gesucht, die sich noch in Privatbesitz befinden. Die Besitzer dieser Quellen werden gebeten, sich mit Herrn Dr. Dietrich Mack, Forschungsinstitut für Musiktheater, Universität Bayreuth, D-8656 Schloß Thurnau, in Verbindung zu setzen.

## AN DIE LESER!

Dies Heft, es kommt fürwahr sehr spät,  
Doch ist's nicht unsre Schuld,  
Denn während man um Lohn berät,  
Verlangte man Geduld.

Poststreik und Weihnachtszeit zugleich,  
Das war einfach zu toll,  
Dazu das Heft auch noch so reich,  
So richtig dick und voll.

Verzeiht, o Leser, den Verzug,  
Der dadurch nun entstand,  
Das Schicksal war es, das uns schlug,  
Nicht unsre schwache Hand!

Die Schriftleiter der letzten Jahre,  
Sie ziehn sich nun zurück,  
Und wünschen dem Kollegen-Paare,  
Von Herzen sehr viel Glück!

Die „alte“ Schriftleitung