

Materia und forma bei Johannes de Grocheo

Zur Verwendung philosophischer Termini in der
mittelalterlichen Musiktheorie
von Mathias Bielitz, Heidelberg

1

Die Musikgeschichte des Mittelalters kennt einige aus bestimmten historischen Situationen entstandene Begriffssysteme der Musiktheorie, die auch für die Praxis weitreichende Folgen hatten. Man könnte hier an die Begriffsbildung der *Longa ultra mensuram* denken, die Johannes de Garlandia zur Bezeichnung des Phänomens einer dreielementigen Zeitquantität wählt. Ausgangspunkt dieser Namensgebung war offensichtlich das Begriffssystem der grammatischen Prosodie, die – in Entsprechung zu einer realen phonologischen Opposition – eben nur zwei Zeitquantitäten kannte, die (*syllaba*) *longa* und die *brevis*. Das dagegen nicht aus der phonetischen Realität ableitbare Axiom, daß die *Longa* „aus“ genau zwei *Breves* „bestehe“, folgt dabei aus Systemzwang, hier dem Zwang, Quantitäten proportional exakt zu definieren.

Damit ist ein in sich geschlossenes System von zwei Begriffen mit den Namen *Longa* und *Brevis* und ihren ausschließend definierten Bedeutungen, 2:1, gegeben, dessen Anwendung auf musikalische Zeitfolgen schon von der Antike vorgegeben war. Hier ist nicht der Ort, danach zu fragen, warum sich für Johannes de Garlandia und die ihm wohl vorausgehenden ‚usuellen‘ Rationalisierungsversuche der Faktoren der Modalrhythmik nicht die Aufgabe stellte, akzentrhythmische Kategorien zu entwickeln, wie sie die arabische Rhythmustheorie der Zeit kennt, aber auch der *Ictus*begriff der Antike hätte nahelegen können. Seine Systembildung bedient sich eben ausschließlich quantitativer – „zeitintervallischer“ – Größen, wie sie das Begriffspaar *Longa* und *Brevis* bietet.

Die Zeitquantität aus drei Grundeinheiten, die vielleicht als solche erst durch die Systematisierung der rhythmischen Vorgänge der Mehrstimmigkeit bewußt geworden war, ist mit diesem vorgegebenen zweigliedrigen System nicht zu fassen. Folgerichtig wird diese Quantität zu einer Erscheinung *ultra mensuram*; die Bestimmung als *Longa* kommt ihr als eindeutig „zusammengesetzter“ Zeitdauer dabei automatisch zu.

Die somit notwendig gewordene Erweiterung des Systems geht – wie dann auch bei der *Semibrevis* – also von dem Verfahren aus, das vorhandene Begriffssystem durch Zusatzangaben zu den beibehaltenen Grundbegriffen, hier also durch ein präpositionales Attribut, zu erweitern. Bekanntlich besteht eine der Leistungen Francos dann darin, die Inhomogenität des Systems von Johannes de Garlandia – *Longa ultra mensuram*, *Longa*, *Brevis* – durch ein Paar von Zusatzangaben auszugleichen: jeder Begriff bekommt die Zusatzangabe *perfecta* oder *imperfecta*. Daß die in diesem weiteren Begriffs- oder Attribut-Paar zum Ausdruck kommende Wertung, nämlich zwischen perfekter, dreielementiger, und imperfekter, zweielementiger, Zeitquantität, ein nur mit ziemlicher Mühe zu überwindendes Ungleichgewicht von zweizeitigen und dreizeitigen Rhythmen bedeutete, ist bekannt.

Wesentlich komplizierter waren aber die Folgen des Umstands, daß das dem Begriff der *Longa* – und nicht dem Attribut – zugeordnete Schriftzeichen nur diesen Begriffsbestandteil bezeichnete. Eine zweizeitige *Longa* heißt nicht nur *Longa*, sondern sieht auch im Notenzeichen genauso aus wie eine dreizeitige. Mit der allmählichen Übertragung dieses

Systems auf alle Notenwerte (vor allem *Brevis* und *Semibrevis*) steigerte sich zwangsläufig der Grad der Abhängigkeit der Bedeutung der Notenzeichen vom Kontext, also auch der Grad an Erkenntnischwierigkeit. Obwohl gleiche Symbolisierung oder Codierung von zwei- und drei-elementigen Komplexeinheiten eine Absurdität darstellt, hat die historische Ausgangssituation der rhythmischen Notation zu eben einer solchen Zeichengebung geführt. Die Schwierigkeiten des entsprechenden Systems werden – in der Theorie der *Ars Nova* – zunächst systemkonform bewältigt und erst im Lauf von Jahrhunderten endgültig ausgemerzt, so daß dann jedes Notenzeichen seinen Zeitdauer-Wert erkennen läßt.

War dieser exemplarische Vorgang einer künstlichen Erschwerung Folge einer bestimmten Ausgangssituation mit geradezu epochaler Bedeutung, z. B. in der Erschwerung des Zugangs zu geschriebener Musik, so hat eine andere Situation weniger gravierende Folgen gehabt. Gedacht wird hier an die Klassifizierung des musiktheoretischen Objektbereichs im 13. Jahrhundert in *Musica plana* und *Musica mensurabilis*. Weder ist der unter der ersten Kategorie behandelte Choral ‚unrhythmisch‘, noch kann die als *Musica mensurabilis* gelehrt Mehrstimmigkeit nur als rhythmisches Phänomen gesehen werden, um nur einen Widerspruch dieses Systems zu nennen. Hintergrund dieser Unterscheidung ist offensichtlich die Bewertung der in den beiden Bereichen von der Musiktheorie grundsätzlich zu bewältigenden Aufgaben; die Konsonanzlehre, derer die Mehrstimmigkeit bedurfte, war im Grunde auch von der Intervall-Theorie der *Musica plana* zu leisten. Somit stellt sich als das dominierende Kriterium der Mehrstimmigkeit für theoretische Systematisierung die Erscheinung des Rhythmus dar. Diese von Johannes de Garlandia vorbildlich formulierte Unterscheidung kann somit keinen Anspruch auf vollständige Erfassung der damit klassifizierten Sachverhalte erheben.

Zusätzlich kommt dieser Unterscheidung – wenigstens intentional – eine gewisse Wertung zu, die der Behandlung der melischen bzw. konsonanzbezogenen Sachverhalte einen gewissen Vorrang vor der rhythmischen gibt. Ausführungen allgemeinerer Art zu dem ersten Bereich kann man daher oft als grundsätzliche Aussagen zur Musik interpretieren.

Diese Betrachtungsweise muß auch für den Traktat von Johannes de Grocheo zu Ende des 13. Jahrhunderts vorausgesetzt werden, denn er beginnt seine Schrift – nach einem allgemeinen ‚scholastischen‘ Proömium – mit der Behandlung der Konsonanzen und der ihnen zu Grunde liegenden Proportionen: „Et sic invenit Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus . . .“ (also was die Proportionen des Halbtons, des Tons, der Terz etc. sind)¹. Auf diese Ausführungen folgt nun ein kurzer Passus, der in Zusammenhang mit den aktuellen Formbeschreibungen im Traktat auf ein sonst so nicht formuliertes Bewußtsein des Künstlers als eines aktiv formenden Subjekts, also des ‚Komponisten‘ als Autors der jeweiligen musikalischen Form hinweist. Dazu bedient sich Johannes de Grocheo des Aristotelischen Begriffspaars von *forma* und *materia*: „Ista (nämlich die wesentlichen Intervalle) autem principia sunt et (dieses „et“ ist zu betonen!) materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatibus tamen (hier wird ein logisches Dilemma

¹ *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, ed. E. Rohloff, Leipzig 1943, S. 42, 28; Neuausgabe: E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des J. de Grocheo*, Leipzig 1972, S. 112, 42 und S. 114, 1 (vgl. auch S. 14b und 15b). Der Herausgeber behält auffälligerweise seine Textveränderung von „(in) actu“ der Handschriften in „sine actu“ bei. Dies widerspricht aber scholastischer Terminologie, die die Kategorie „in actu“ natürlich kennt.

sichtbar) *materia principium potest dici, eo quod sit ens in actu* (so die Handschriften) et *forma artis sit ei accidentalis.*¹

Die Vorstellung einer *materia* der Musik als eines *ens in actu* scheint hinsichtlich der ja explizit aktiven Tätigkeit des *musicus* – „introducitur formam“ – Schwierigkeiten zu machen. Die Bezeichnung der *materia*, also der Konsonanzen und Intervalle, als eines *ens in actu* könnte man naiv mit der kompositorischen Wirklichkeit in Verbindung bringen, indem man etwa auf den generierenden Charakter der Konsonanzen gerade im Satz über einen *cantus firmus* denkt. Bei der exakten Terminologie ergeben sich für eine solche naive Deutung allerdings erhebliche Schwierigkeiten, die einen Rückgriff auf die zu Grunde liegende scholastisch-dialektische Begriffssystematik unabdingbar zu machen scheinen.

Zunächst jedoch könnte man unter Verzicht auf solche Detailuntersuchungen davon ausgehen, daß die Bedeutung eben dieser Stelle im Kontext der dann im Traktat folgenden Theorie einer sich in formalen Kategorien äußernden Musik darin liegt, daß überhaupt das Verhältnis von Form, Autor und Geformtem, also dem Material, ausgesprochen und in Begriffe gefaßt wird. Diese Deutung wäre also kompatibel mit der Beschreibung von Formen bzw. Gattungen wie der *ductia*, der Motette etc., wofür der Traktat ja zu Recht berühmt ist. Eine solche Anwendung der innerhalb der scholastischen „Grundlehre“ wohl trivialen, jedenfalls geläufigen und selbstverständlichen *forma-materia*-Relation auf einen musikalischen Sachverhalt, weniger aber die damit zwangsläufig gegebene spezielle Ausdrucksform wäre dann für die Bewertung des musikalischen Formdenkens und ihr Gewicht bei Johannes de Grocheo kennzeichnend.

Dieses Theoretikerzeugnis könnte so – eben auch in Hinblick auf die im Traktat folgende faktische Klassifizierung der Musik nach genau bestimmten Formen – als Reflex der tatsächlichen zeitgenössischen Wertung musikalischer Form interpretiert werden. In Anbetracht etwa der komplizierten Formen einer Motette von Petrus de Cruce mit ihrer Zäsurordnung und Tenorstruktur als Grundlage des dann ornamental-freien Triplums, die ja sukzessive Arbeit am Zustandekommen der endgültigen Form erkennen läßt und somit eine *introductio formae* darstellt, scheint die Theoretikeraussage voll mit der Wirklichkeit übereinzustimmen. Man könnte also das Zitat als Rationalisierungsversuch einer selbstverständlichen Vorstellung der zeitgenössischen Musikanschauung verstehen. Daß damit auch ein Anhaltspunkt für die Feststellung des notorischen ‚Werkbegriffes‘ gegeben wäre, versteht sich von selbst. Die hier skizzierte Deutung, die auch als die der traditionellen Interpretation des Traktats angesehen werden kann, scheint aber nicht ohne Probleme zu sein.

2

In seinen Ausführungen „Zum Formbegriff des Mittelalters“ scheint sich Carl Dahlhaus genau auf die zitierte Stelle zu beziehen, auch wenn er nicht darauf speziell, sondern nur allgemein auf den Autor, Johannes de Grocheo, verweist^{1a}. Bei der Deutung des Zitats in diesen Ausführungen werden sowohl sein spezieller Inhalt, seine Bedeutung als logische Aussage und Modell eines Sachverhalts, als auch seine Funktion bzw. sein Geltungsbereich

^{1a} C. Dahlhaus / H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 10, Wiesbaden 1982, S. 101f.

als Aussage zur musikalischen Form am Ausgang des Mittelalters wesentlich anders beurteilt als in der angedeuteten Betrachtungsweise. Deshalb scheint eine Verdeutlichung des oben skizzierten und nie weiter explizierten Standpunkts notwendig, auch weil der beschriebene Interpretationsansatz durch die neue Deutung nach Meinung des Verfassers nicht unbedingt vollkommen geändert werden muß.

Der genannte Beitrag bewertet die Verwendung des Begriffes der *forma accidentalis* als Bezeichnung der vom Komponisten in die *materia* ‚eingeführten‘ Form als inadäquat; d. h. inadäquat aus der Sicht des modernen Historikers. Hierin liegt eine inhaltliche Differenz zur eingangs skizzierten Deutung.

Die ‚funktionale‘ Differenz wäre zu fassen als Unterschied in der Beurteilung der Gültigkeit einer solchen philosophisch-logischen, abstrakt-systematischen Aussage für das musikalische Formbewußtsein der Zeit. Der erwähnte Handbuch-Beitrag scheint mit seiner bewußten Konzentration auf diese eine Stelle die absolute Gültigkeit von scholastisch-philosophischen Begriffssystemen in Anwendung auf Musik für die Musikanschauung der Zeit vorauszusetzen. Diese Interpretation zeigen Formulierungen wie etwa die folgenden eindeutig an (ebenda, S. 102): „Eine bestimmte Aristoteles-Rezeption . . . begünstigt eine Musiktheorie, die den . . . Primat des Tonsystems . . . im Bewußtsein der Gebildeten verfestigte.“ oder: „Und ein Historiker steht darum vor dem seltsamen Dilemma, entweder die reale Aristoteles-Auslegung der Zeit um 1300 . . . oder aber einen lediglich möglichen Aristotelismus, der eine genaue Entsprechung zum Entwicklungsstand der Motette wäre, als Ausgangspunkt einer musikhistorischen Darstellung zu wählen“ (zu bedenken wäre, daß Johannes de Grocheo als speziellen Formerfinder Tassin, nämlich als *Stantipes*-Komponisten kennt, also bei diesem Autor nicht nur die Motette unter den Formbegriff fällt).

Die Frage ließe sich also folgendermaßen stellen, ob nämlich die faktischen Zeugnisse, zu denen neben den Kompositionen selbst auch die ‚intuitiven‘, wenig oder unzulänglich systematisierten Aussagen zur Wertung von Form und Werk oder die scholastischen Systembildungen der Musiktheorie die Grundlage einer musikhistorischen Darstellung sein müssen. Sicher ist im Falle des 19. Jahrhunderts die Beantwortung der Frage, ob Moritz Hauptmann oder Giacomo Meyerbeer die größere Relevanz für die Musikgeschichte dieses Zeitraums haben muß, leicht zu beantworten. Die Frage erledigt sich, wenn es um die Geschichte der musikbezogenen theoretischen Systembildungen geht. Wenn jedoch explizit von einer „musikhistorischen Darstellung“ gesprochen wird, kann die Beschränkung des genannten Artikels auf ein Zitat aus dem ‚systematischen‘ Bereich nur als endgültige und wissenschaftsmethodisch relevante Entscheidung verstanden werden.

Konkretisiert würde dies bedeuten, daß die rein intuitiven Ausführungen zu Formvorgängen bzw. kompositorischen Formentscheidungen und die Verwendung von Formbegriffen etwa bei Anonymus 4 oder noch früher im 15. Kapitel von Guidos *Micrologus* letztlich als musikhistorisch weniger relevante Interpretationsgrundlagen musikhistorischer Vorgänge und der Musikanschauung als die abstrakten Systematisierungsversuche bestimmter Theoretiker darstellen². Auch im Falle von Johannes de Grocheo selbst ergäbe sich so ein

² In entsprechender Weise verabsolutiert F. Reckow eine abstrakte Aussage von Johannes de Grocheo zur Fortschrittsmöglichkeit in der Musik, faktisch stellt Johannes de Grocheo die Veränderung gegebener Gattungsnormen durch formale Entscheidungen eines musikalischen „Erfinders“ ja ausdrücklich fest, wenn er die Vermehrung der Anzahl der *puncti* durch Tassin in dem *stantipes* als Neuerung angibt. Insofern „billigt“ dieser Autor der Musik nicht nur „gewisse Entwicklungsmöglichkeiten zu“, sondern

entsprechender Primat der oben zitierten Passage vor den vielen eher unsystematischen bzw. nicht vollständig systematisierten Ausführungen zur realen musikalischen Form, z. B. vor der Feststellung, daß Tassin bestimmte Gattungen durch bestimmte ‚neue‘ Formentscheidungen verändert hat.

Da es absurd wäre, von Peronne ein Aristoteles-Studium als Voraussetzung dafür zu verlangen, daß sie ihre Vorliebe gerade für Machauts Kompositionen formulieren kann, muß also die abstrakte Systematisierung alle diese intuitiven Aussagen so umfassend wiedergeben, daß sie denn als ausreichender und charakteristischer Ausdruck des Bewußtseins der Gebildeten verstanden werden kann (dies müßte auch bei Heloisens Versuch gelten, Abaelards Ruhm durch die von ihm erfundenen Melodien auch im Munde der *illiterati*, die die Texte nicht, also nur die Musik verstehen, zu beweisen)³. Damit ist natürlich auch die Frage zu stellen, ob z. B. Adam de la Hale in diesem Sinn als Gebildeter verstanden werden kann; eine Frage, die auch für die Hörer, z. B. die von Johannes de Grocheo genannten *dives* gilt. Trotz ihrer grundsätzlichen Bedeutung scheint jedoch der Frage nach der Allgemeingültigkeit – bzw. der Frage nach ihrer theoriethraditionellen Abhängigkeit – systematischer, zusammenfassender Definitionen in der mittelalterlichen Musiktheorie hier keine solche Bedeutung zuzukommen, daß sie für das angedeutete Problem nicht vernachlässigt werden könnte.

3

Gerade für den musikwissenschaftlichen Mediävisten wäre die Existenz großer und geschlossener musiktheoretischer Systeme mit überpragmatischer Tiefe, wie man sie etwa in spätantiker Zeit im Werk Augustins findet, in Analogie zu den Leistungen der scholastischen Systeme willkommen, käme doch damit auch er in den Bereich der ‚eigentlichen‘ philosophisch-ideengeschichtlichen Fragestellungen und hätte einen Zugang zur Allgemeingültigkeit, die der Forschung etwa zur scholastischen Methode und vor allem Logik zukommt. Der in der Musikwissenschaft als spezifischer historischer Forschung nicht immer leicht zu erreichende – wenn überhaupt intendierte – Anspruch, eben als Wissenschaft mit ihren Fragestellungen zu abstrakten, objektübergreifenden Verallgemeinerungen zu gelangen, wäre hiermit ja bereits vorgeleistet und brauchte nicht durch die deduktive Aufstellung von abstrakten Kernbegriffen und deren mehr oder weniger mühsamer Erfüllung zu erreichen versucht werden.

Dieser, besonders in direkter Nachbarschaft zu den großen Systemen der Scholastik, verständlichen Tendenz der Musikgeschichtsschreibung steht jedoch der – bei erstaunlicher

konstatiert sie, was die größere historische Relevanz haben dürfte. Die Gefahr ausschließlich terminologischer Denkweise liegt im Übersehen der Systemgebundenheit mittelalterlicher Begriffsverwendung. So hängt die Feststellung des Werkcharakters auch mittelalterlicher Kompositionen von der Erfassung der Gesamtheit geäußelter und impliziter Merkmale ab, nicht aber von der Verwendung etwa des Wortes *opus*. Die Komplexität realer Sachverhalte ist nicht terminologisch zu vereinfachen (F. Reckow, *Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter*, Beilage zur *Mf* 35, 1982, Heft 4, S. 21 [= *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel, Basel, London 1984]; erstaunlich ist, daß Spanien im Mittelalter nicht zu Europa gehört, oder hat die notorische Nichtbeachtung arabischer Musikgeschichtsschreibung andere Gründe?). Zum musikalischen Fortschritt bei Roger Bacon vgl. *Miscellanea Medievalia* 11, Berlin 1977, S. 514.

³ Die musikalisch relevanten Stellen aus dem Briefwechsel von Péronne mit Machaut veröffentlichte F. Ludwig im 2. Band der musikalischen *Werke Machauts*, S. 53*ff., zu Abaelard vgl. die Edition der *Historia Calamitatum*, ed. G. Monfrin, Paris 1959, S. 73, und die Briefausgabe von J. T. Muckle, CSB, *The Personal Letters between Abelard and Heloise*, = *Medieval Studies* XV, 1953, S. 71f.

pragmatischer Leistungsfähigkeit im Grundlagenbereich – meist geringe Grad an logischer Geschlossenheit im Sinne eines repräsentativen Systems der Begriffe im Bereich der musiktheoretischen Systematisierungen des Mittelalters entgegen. Die großen Leistungen der Definition eines rationalen Tonsystems und seiner schriftlichen Symbolisierung bis hin zur Schaffung eines widerspruchsfreien Zeichensystems für Zeitquantitäten sowie zur Reduzierung des mehrstimmigen Satzes auf wenige grundlegende Regeln, also die pragmatischen Errungenschaften der mittelalterlichen Musiktheorie beruhen stets auf der partiellen, strikt objektbezogenen Anwendung logischer Verfahren. Ein geschlossenes System, das nicht nur Merkmale der Wirklichkeit der Musik und der hier interessierenden Musikanschauung in ausreichender Breite erfaßt, sondern auch ausreichende innere Geschlossenheit besitzt, begegnet in der mittelalterlichen Musiktheorie nicht.

Die mittelalterliche Musiktheorie ist auf die Herstellung einer – wenigstens annähernd logischen – Verbindung mit den seit der Antike, empirisch stets verifizierbaren, vorgegebenen Grundlagen der Musik, wie den Konsonanzen, bemüht⁴. Der praktische Wert dieser Bemühung zeigt sich bereits in der *Musica Enchiriadis* bei ihrem Versuch, das abschnittsbildende Organum allein aus der Tatsache der Konsonanzen, ihrer Werthierarchie sowie der Struktur des Tonsystems abzuleiten. Damit werden Regeln aufgestellt, die von der Wirklichkeit widerlegbar sind, also zu Veränderungen gezwungen werden können⁵. Von der logischen Geschlossenheit her ist von einem System in diesem Fall nicht zu sprechen, da zu viele intuitive Annahmen als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt und willkürlich eingebracht werden. Eine Deutung des Sachverhalts „Organum“ allein aus den Regeln des Traktats würde also zu Fehlschlüssen führen. Die ‚intuitiven Lücken‘ müssen ebenfalls zur historischen Deutung beigebracht und, soweit möglich, explizit gemacht werden.

Es ist klar, daß bei einer Übertragung dieses Prinzips auf eine so allgemeine Feststellung wie die zitierte von Johannes de Grocheo diese intuitiven Lücken schon erheblich sein müssen, um Zweifel an der allgemeinen Brauchbarkeit ihres Inhalts als Grundaussage zur Musikanschauung ihrer Zeit zu erlauben. Wenn in der zu Anfang skizzierten Interpretation hauptsächlich Gebrauch gemacht wird von den eher intuitiven Aussagen über Form und Gattung in diesem Traktat, machen die Ausführungen von Carl Dahlhaus einen Rechtfertigungsversuch notwendig, da offensichtlich dann von einer nicht immer akzeptierbaren methodischen Voraussetzung ausgegangen wird. Dabei muß eben nicht die kaum zu beendende Diskussion der faktischen musikgeschichtlichen Bedeutung ästhetischer, explizit

⁴ Insofern ist es fraglich, ob die Frage nach einem Geschichtsbewußtsein der mittelalterlichen Musiktheorie sich nicht an den falschen – allerdings terminologisch leicht zugänglichen – Adressaten wendet. Bezeichnender dürften eher beiläufig-unsystematische, nicht terminologisch gebundene Aussagen der Zeit zur Erhellung dieser Frage sein. Man könnte aber auch die ja existente Geschichtsphilosophie der Zeit fragen, um die Selbstverständlichkeit eines Geschichtsbewußtseins des mittelalterlichen Menschen zu erkennen. Darüber geben Werke wie A. Funkenstein, *Heilsplan und natürliche Entwicklung*, München 1965, Auskunft, was der zitierte Aufsatz von F. Reckow ausläßt. Im übrigen lassen nicht nur Aurelian in seinem neuen Verständnis des *musicus*, Amalar oder die Reformatoren des Zisterzienser-Chorals ein dezidiertes Geschichtsbewußtsein erkennen, man findet auch ein generelles Modell des geschichtlichen Verlaufs der Musik – neben den Theorien der *inventores musicae* und den Bezügen zu älteren Traktaten, wie z. B. bei Franco – in der Vorstellung vom Verfall dieser Kunst. Dies leistet z. B. die Kategorie des *abusus musicae* und die Übernahme des antiken Schemas, das bekanntlich Jacobus von Lüttich ganz konkret auf seine Zeit anwendet (*CSM* 3, VII, S. 94, 5): „Nonne moderni musicam, quae in suo exordio fuit prudens lasciviam nimium reddederunt?“ Dieser Vorwurf stellt eine Konkretisierung eines Modells dar, das sich auch bei anderen Autoren findet.

⁵ Vgl. dazu F. Reckow, l. c. (s. o. Anm. 2), S. 27; die da angeführten Begriffe – Borduntechnik, Zeilenbildung etc. – finden sich in der *Musica Enchiriadis* natürlich nicht. Prinzip ist auch in diesem Traktat der Versuch einer Rückführung musikalischer Sachverhalte auf Gegebenheiten des, fast axiomatisch aufgestellten Grundmaterials.

formulierter Systeme angegangen werden. Das angesprochene Prinzip erlaubt die Konzentration auf den Traktat selbst, wenn festgestellt werden soll, wie umfassend und geschlossen die Aussagen wirklich sind. Die Frage der Adäquatheit des Begriffs der *forma accidentalis* kann dabei vorläufig außer acht bleiben.

4

Zunächst fällt in dem Zitat ja auf, daß als *materia* und *principia* nur die Intervalle – die natürlich das Tonsystem implizieren – nicht aber der Rhythmus erwähnt wird. Andererseits verwendet Johannes de Grocheo konkret Erscheinungsformen des Rhythmus als gattungs- und formunterscheidende Merkmale. Der Rhythmus stellt also zumindest einen denkbaren Faktor der Form dar. Auch eine eventuelle Argumentation, daß etwa in einer Motette der Rhythmus des Triplum die eigentliche Individualisierung gegenüber den vom Satz und dem Tenor vorgegebenen Gerüstklängen bewirke, also ein sekundäres Formelement bilde, kann eben nicht zur Erklärung dieser Auslassung beitragen. Daß es für den Rhythmus ebenso allgemeine Grundlagen wie für die Tonhöhenordnung geben kann, beweist Franco mit der ‚Erfindung‘ der *longa perfecta* als *principium* aller rhythmischen Erscheinungen. Zumindest von der Existenz der Zeitwertzeichen in ihrer skalaren Struktur kann auch der Rhythmus als *materia* der Musik angesehen werden: „Materia huius (scientiae musicae) est sonus ordinatus secundum modum et secundum non modum. Sonus sumitur pro melodiae et concordiae differentia, ordinatus pro numero . . .“⁶. Gerade bei der Bedeutung, die die Formulierung eines Systems von Zeitquantitäten für die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts hat, müßte man von einer Grundaussage über die Relationen von *materia*, *principium*, *forma* und „formeinführendem“ *musicus* eine Klärung des Rhythmus erwarten.

Wenn hier offensichtlich eine Lücke feststellbar ist, kann man wohl auch daraus nicht auf einen Primat der harmonisch-melodischen Sachverhalte vor den rhythmischen in der Musikanschauung der Gebildeten schließen, sondern muß an die Bedingungen der oben angesprochenen Einteilung des Gebiets der Musiktheorie denken. Die Realisierung des Zitats trifft also schon hier auf bestimmte Grenzen. Selbst zur Erklärung des Unterschieds von *ductia* und *stantipes* bei Johannes de Grocheo, aber auch für die Sachverhalte der hinsichtlich einer verfahrenstechnischen Trennung melodisch-harmonischer und rhythmischer Faktoren extremen Gattung der Motette ist die Formulierung des Zitats nicht hinreichend.

Durch Rückführung auf die Tradition dieser Trennung und ihrer hierarchischen Schichtung in der Musiktheorie des 13. Jahrhunderts wird die spekulativ-deduktive Herkunft der Ordnung bei Johannes de Grocheo erkennbar. In Nachfolge von Johannes de Garlandia hat Franco mit dem Hinweis auf Guidos Traktat die historische – und hinsichtlich des Gregorianischen Chorals auch gattungsmäßig konkretisierbare – Abfolge in einer phänomenologischen, bei der Frage nach der Geschichtlichkeit mittelalterlicher Musik zu berücksichtigenden Rangfolge systematisiert. Diese zu Anfang von Francos Traktat explizit formulierte Ordnung übernimmt Johannes de Grocheo. Realisierbar war diese Ordnung aber auch, weil der *inventor musicae* bei seinem Schmiede-Erlebnis eben nur die Intervalle gefunden hat⁷.

⁶ Quidam Aristoteles (Lambert), CS I, S. 252b.

⁷ Vgl. B. Münxelhaus, *Pythagoras Musicus*, Bonn 1976, S. 39 ff., besonders S. 41 ff.

Dieser Mangel einer Berücksichtigung des Rhythmus bei der Explikation des Verhältnisses von *materia* und *forma* in der Musik bereitet gewisse Schwierigkeiten bei der Annahme einer so zu interpretierenden Allgemeingültigkeit eben dieses Zitats als vom Autor gewollter und vollständig beherrschter Aussage. Wenigstens könnte diese traditionsbedingte Partialität der Definition die Wahl der eher intuitiven Aussagen zu formbezogenen Sachverhalten als primärer Quelle der Musikanschauung vielleicht verständlich machen. Aber auch in anderer Hinsicht scheint die musikalische Wirklichkeit in wesentlichen Elementen komplexer zu sein, als daß sie in dem Zitat einfach in der Abstraktion „verschwunden“ sein sollte. Wie verhält sich z. B. die dem *musicus* als Individuum zugeordnete *forma accidentalis* zu der *forma* oder den *species* eines *membrum* der *musica civilis*? Das Verhältnis von Gattung und Einzelerfindung erscheint bei diesem Autor eigentlich nur implizit bei der Erwähnung des *ingenium proprium* von Tassin. Daß das Verhältnis von Struktur und Ausführung im Traktat nicht formuliert wird, ist ebenfalls zu bemerken. An einem – selbstverständlichen – bewußtseinsmäßigen Bestehen dieses Unterschieds zu zweifeln, wäre angesichts der Existenz von Musik in geschriebener Form nur gegen die Empirie zu behaupten.

5

Es scheint kaum notwendig, weitere Beispiele für die essentielle Unvollständigkeit der besprochenen Definition hinsichtlich der von ihr definierten Sachverhalte anzuführen. Von Unvollständigkeit in diesem Sinne kann man natürlich nur sprechen, wenn man der betreffenden Stelle eine generelle Aussagekraft für die Musikanschauung im Bereich von Material, Form und Komponist in der Musik zuschreibt. Um auch hier die Möglichkeit eines unterschiedlichen Standpunkts der Deutung zu erläutern, muß deshalb nach der Funktion der zitierten Definition im Traktat gefragt werden. Damit ist der zweite Unterschied zur erwähnten Deutung angesprochen.

In der oben angedeuteten Interpretation wurde vor allem die Tatsache der Einbringung des *musicus* sozusagen als Faktors der Form überhaupt als bedeutsames Zeugnis der Musikanschauung angesehen, da dies ja in der Aristotelischen Tradition so nicht vorgegeben ist. Für den genannten Handbuch-Beitrag ist dagegen nicht dieser Kontext, sondern die Tatsache relevant, daß man „die sekundäre, durch menschliche Kunst bewirkte Formung, die Zusammenfügung der Intervalle zu einem Conductus oder einer Motette als ‚akzidentell‘“ versteht, „als Moment, das ‚hinzukommt‘ und, im Gegensatz zur ‚substantiellen‘ Form, auch wieder zerfällt und vergeht. Die von Natur gegebenen, primären, substantiellen Formen . . . sind unvergänglich, die sekundären, akzidentellen Formen (. . . als bloßes Menschenwerk) dagegen der Sterblichkeit unterworfen“.

An sich wäre diese Interpretation der Stelle auch für den Sachverhalt der Komposition noch im 19. Jahrhundert anwendbar: die jeweilige Komposition entsteht zu einem bestimmten Zeitpunkt und hat somit in der Aristotelischen Korrelation von *generatio* zu *corruptio* eine zwingende Seinsform, wogegen die Tatsache der Quinte etc. zeitunabhängig zu existieren scheint, jedenfalls nicht mit dem Kunstwerk selbst entsteht. Also sind diese Kategorien als ein allen Kompositionen dieser Art – wie die zwölf Töne einer modernen Technik – gemeinsames Material anzusehen. Ob diese Vorstellung der Wirklichkeit entspricht oder nicht, d. h. wie man das Material der Musik verstehen soll, spielt hier keine

Rolle, die Vorstellung ist für die mittelalterliche Musiktheorie absolut zwingend. Die Kompositionstechnik um 1300 konnte auch real nur in dieser Weise erfahren werden: in jeder Motette und anderen Gattungen der Mehrstimmigkeit werden die gleichen Konsonanzen als Gerüst benutzt. Versteht man dieses Gemeinsame als „*communia, quae dicuntur principia, et postea ex illis orientia singularia*“⁸, kann man es in der Zeit unmöglich anders denn als *materia* und *principium* formulieren, denn die ‚Singularität‘ einer Einzelkomposition gegenüber der Allgemeinheit der Konsonanzkategorie etc. ist unbestreitbar.

Bei dieser Beschreibung oder der Deutung des Zitats als Erfassung eben dieses Sachverhalts bleibt der zitierte Artikel jedoch nicht stehen, sondern leitet aus der Bezeichnung *forma accidentalis* für die vom *musicus* „eingeführte“ Form eine Art niederen Ranges des musikalischen Kunstwerks ab, das nicht als „substantielle Form“ verstanden werden konnte (ebenda, S. 112): „Daß die Form der Motette um 1300 eine Artifizialität erreichte, die nach den Begriffen eines zurückblickenden Historikers dazu herausforderte, die Werkidee des Komponisten als ‚causa formalis‘ – als ‚substantielle‘ Form – zu interpretieren und gelten zu lassen, ist den Zeitgenossen, wie es scheint, nicht ‚aufgegangen‘“.

Es ist fraglich, ob man die Ausdrucksfähigkeit eines mittelalterlichen Theoretikers den realen Sachverhalten gegenüber als so frei betrachten darf, wie es hier in der Verallgemeinerung des Zitats geschieht. Auch müßte hierbei vielleicht berücksichtigt werden, daß auch Komponisten wie Tassin, die vielleicht keine Motetten komponiert haben, wenigstens der intuitiven Ausdrucksweise von Johannes de Grocheo nach zu schließen, Formen mit Werkcharakter geschaffen haben. Das gilt auch für die Bemerkungen von Anonymus 4 zu den Meisterleistungen bekannter Komponisten, wie auch dafür, daß Motettensammlungen offenbar Sammlungen von sammlungswerten Einzelwerken in gleichem Maße darstellen wie die ‚Ausgaben‘ der Kompositionen von Guillaume Machaut oder Adam de la Hale, aber auch die großen, nach dem Gattungsprinzip geordneten Notre Dame-Handschriften. Daß ein Theoretiker wie Jacobus von Lüttich Kompositionen als solche hört und beurteilt, zeigen seine bekannten Bemerkungen zu den modernen Motetten, die gegenüber den Meisterwerken der vorangehenden Epoche eher wie „miau, miau“ klingen als nach Musik.

6

Ob zur Überprüfung dieser offensichtlichen Diskrepanz eine Spekulation darüber erforderlich ist, welche Aristotelischen oder allgemein philosophischen Begriffe der Existenz oder Formulierung eines „werkhaften“ Denkens hätten dienen können, und nicht die Feststellung des historisch Faktischen ausreicht, wurde bereits angesprochen. Wesentlich ist hier die Frage, ob die von Johannes de Grocheo gebrauchten scholastischen Termini einmal so vervollständigt werden können, um den Nachweis einer Abhängigkeit von Averroes notwendig zu machen und zu erlauben, und zum anderen, ob die Verwendung des Begriffs *forma accidentalis* nur in dem angedeuteten Sinne verstanden werden muß. Eine traktat-immanente, ‚einfache‘ Lösung könnte damit immerhin als denkbare Ausgangsposition einer musikhistorischen Darstellung der Epoche gerechtfertigt werden.

⁸ Ed. Rohloff, S. 41, 14 = Neuausgabe, S. 110, 16.

Vor einer Überprüfung der Stelle auf ihren Inhalt und ihre Funktion im engeren Zusammenhang ihres Auftretens ist auch auf ein weiteres Argument des zitierten Artikels einzugehen (S. 101), daß nämlich die These von Johannes de Grocheo besagt, „daß der in einem simplen Aristoteles-Verständnis begründete Gedanke einer einfachen Schichtung von Form-Materie-Relationen – die Silbe erscheint als Form der Laute, das Wort als Form der Silben, der Satz als Form der Worte, der Traktat als Form der Sätze – einer Differenzierung unterworfen wurde, die ideengeschichtlich bedeutsam war“.

Da Johannes de Grocheo, wie die meisten Theoretiker des 13. Jahrhunderts, Form in der Musik nicht mehr durch den Vergleich der verschiedenen Teilebenen von Musik und Sprache – Ton äquivalent dem Buchstaben, intervallisch gemessener Kleinstabschnitt der Silbe etc. – erklärt, scheint sich dieses Zitat auf die Tradition eben dieses Vergleichs in der älteren musiktheoretischen Literatur zu beziehen, die etwa durch Guido der Zeit bekannt gewesen sein konnte. Aristotelisch scheint diese Tradition allerdings nicht gewesen zu sein, eher grammatisch. Außerdem wird der Vergleich direkt, ohne engeren Bezug zur *forma-materia*-Relation verwendet. Der Umstand, daß dieser anschauliche und weitreichende Ansatz von der Musiktheorie des 13. Jahrhunderts nicht weiter ausgearbeitet wurde, könnte damit erklärt werden, daß das modale System von vornherein in den *ordines* eine Formdefinierende Struktur herbeiführte. Schon in Guidos kaum mehr vollständig verständlichen Ausführungen zur Form im 15. Kapitel des *Micrologus* spielen rhythmische Faktoren eine ‚formale‘ Rolle. Außerdem aber lagen mit *copula*, *punctum* etc. und schließlich den Gattungsbegriffen spezifische Formbegriffe vor, die dem an der Syntax ausgerichteten abstrakteren System vorgezogen werden konnten bzw. es überflüssig machten. Ihre Wurzeln hat diese ‚syntaktische‘ Tradition von Formbeschreibung im übrigen eher in Kommentaren zu Platonischen Texten wie dem *Timaeus*. Zur Erklärung der Stelle aus dem Traktat von Johannes de Grocheo scheint der Rekurs auf diese syntaktische Tradition aus diesen Gründen vielleicht doch nicht unabdingbar.

7

Die von Johannes de Grocheo verwendeten Begriffe sind in ihrem Zusammenhang an der genannten Stelle folgende: die von Pythagoras, dem *inventor musicae*, gefundenen Intervalle stellen die *principia* der Musik und ihre *materia* dar, in die jeder *musicus* die *forma musica* einführt. Objektiv könnte man der Definition der rationalen Intervalle als *communia* der gesamten Musik – und das bedeutet die Feststellung, daß „omnis musicus . . .“ – wahrscheinlich widersprechen. Für die antike und mittelalterliche Musikan-schauung ist jedoch das rationale Tonsystem als *vox articulata* der Musik selbstverständlich. Immerhin erfinden noch Komponisten wie Arnold Schönberg keine neuen Intervalle. Eine gewisse Überzeitlichkeit kann diese Anschauung vom Material der Musik also beanspruchen. Wesentlich ist also die Frage, ob eine solche Selbstverständlichkeit des Materials der Musik in seiner elementaren Struktur als Ton und Intervall der Wertung der Form der einzelnen Komposition als Erfindung und Werk eines Komponisten abträglich sein muß.

Eine absolute Entscheidung darüber ist kaum möglich, da sie allgemein über den Entropie-Grad von Kompositionen als Grundlage ihrer Werkhaftigkeit zu urteilen hätte, also über die Bedeutung von allgemeinen Bestandteilen oder bekannten Wendungen im musikalischen Werk als Maßstab seiner Individualität. Außerdem ist – wie in Hinblick auf

den Rhythmus bereits angesprochen – die Materialdefinition bei Johannes de Grocheo nicht ausreichend. Die Vorstellung, daß⁹ „componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter“, läßt als Definition keinen Raum für die Formulierung der auch formalen Entscheidungen des Komponisten. Als *materia* einer Motette haben sicher die Intervalle größte Bedeutung, aber auch Floskeln und ihrem Einsatz, Melodieführungen und rhythmischen Entscheidungen kommt sicher auch materialartige Bedeutung zu.

Insofern ist die Aufstellung allein einer elementar strukturierten *materia* auf der einen und der nur durch den Künstler geschaffenen *forma* auf der anderen Seite offenbar zu undifferenziert. Bei der eindeutigen Tradition der Materialdefinition in der mittelalterlichen Musiktheorie kann man jedoch davon ausgehen, daß hier eine Grundlage auch der Materialbewertung vorgegeben ist, die die faktische Bewertung der Form des Kunstwerks nicht wesentlich betreffen kann. Schon im Werk von Johannes de Grocheo verhält sich die Ausdehnung der Abschnitte über das musikalische Material im Vergleich zu der der aktuellen Formbeschreibungen in so eindeutig zurücktretender Weise, daß man die Gegebenheit eines allgemein verbindlichen musikalischen Materials schon wegen seiner kompositorischen Bedeutung ohne Annahme einer Beeinträchtigung des Werts der Form als individueller Leistung in der Musikanschauung der Zeit akzeptieren muß. Selbst Jacobus von Lüttich hört in den angegebenen Ausführungen¹⁰ nicht einen zu beurteilenden Primat des Tonsystems, sondern allein die zu verurteilende moderne Machart von Motetten, deren einer Fehler gerade die Aufnahme und Verschmelzung früher gattungsmäßig getrennter Formmerkmale ist.

8

Damit muß sich die gestellte Frage nach der ‚werkhaften‘ Relevanz der Verwendung des Begriffs der *forma accidentalis* eben auf den damit formulierten Sinn konzentrieren. Ausgangspunkt des Zitats ist die Bezeichnung der *principia* der Musik auch als *materia*. Gerade für einen nicht-Averroistischen Scholastiker stellt eine solche Gleichsetzung ein grundsätzliches Dilemma dar. Die *materia* kann nicht auch *principium* sein. *Principia* sind aber die Intervalle eben durch ihre *divino nutu* erreichte Entdeckung durch Pythagoras¹¹: „Principia autem musicae solent consonantiae et concordantiae appellari“. *Materia* müssen diese Größen, diese *principia*, eben wegen ihrer Eigenschaft sein, jeder *forma musica* als *materia* zu dienen. Daß diese Definition bzw. Anwendung der Begriffe der Realität auch des Komponierens entspricht, ist klar, da auch einstimmige Musik traditionsgemäß auf diese kleinsten Bausteine zurückgeführt werden kann, z. B.¹²: „ . . . quia voces, quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur . . .“, oder: „Tredecim consonantiae sunt, quibus omnis cantus ecclesiasticus contextitur . . .“

Mit dieser doppelten Bestimmung ist aber genau das Dilemma gegeben, das dann zur Unterscheidung des Begriffs *principium* in Kunst und Natur führen muß. Man braucht hier nur an Thomas von Aquin zu denken, der im Sentenzenkommentar (I, 22, 1, a 1)

⁹ Anonymus 2, CS I, S. 311b.

¹⁰ CSM 3, VII, S. 13.

¹¹ Ed. Rohloff, S. 42, 41 = Neuauflage, S. 114, 12.

¹² Guido, *Micrologus*, cap. I, CSM 4, S. 92, 5.

formuliert, daß das Sein aus der Zusammensetzung von Stoff und Form folgt, daß aber die Bezeichnung eines Seienden vom Ganzen, vom Zusammengesetzten herrührt, nicht von der Form, obwohl die Form doch das *principium* darstellt. Die Form allein macht nicht die *essentia* des *ens* aus, sondern die Verbindung von Stoff und Form.

Daß die *materia* im ‚normalen‘ scholastischen Wortgebrauch nicht *principium* sein kann, sondern diese Bestimmung allein der *forma* zukommt – wenigstens außerhalb der Averroistischen Irrlehre einer selbstbewegten *materia* –, wird auch im Hinblick auf die Anwendung der weiteren Relationsbegriffe der *causa* und des *agens* bei Thomas deutlich, z. B. in der *Summe gegen die Heiden* im 40. Kapitel des zweiten Buches: „Causa enim agens prior est in causando quam materia: quia materia non fit actu causa nisi secundum quod est mota ab agente (eine *materia* wird zum *ens in actu* also nur durch eine *forma* als *agens*, was für die Relation von Komposition und Intervall ja nicht zutrifft). Unde si aliquis effectus consequitur („folgt aus . . .“) dispositionem materiae et intentionem agentis, non est ex materia sicut ex causa prima . . . Forma autem est ex intentione agentis (was in der Musik auf den Künstler zutreffen kann, der aber nur eine *forma accidentalis* einführt). Quod ex hoc patet: agens enim agit sibi simile secundum formam. Et si aliquando hoc deficiat, hoc est a casu (also nicht *ex intentione*) propter materiam (die Träger des Zufälligen und einmalig, individuell Seienden ist). Formae igitur non consequuntur dispositionem materiae sicut primam causam: sed magis e converso materiae sic disponuntur, ut sint tales formae . . .“

Die offensichtlich leichte Übertragbarkeit dieser abstrakten Relationsbestimmungen – die übrigens verbandstheoretischen Charakter haben – von *materia* zu *forma* auf das Verhältnis von Material und Form in der Musik – der *musicus* als *agens*, der seiner *intentio* folgend als *causa agens* die *materia* zu einer *materia mota ab agente* macht etc. – läßt nicht daran zweifeln, daß sie auch als Hintergrund der Formulierung von Johannes de Grocheo anzusehen sind. Dabei muß aber bedacht werden, daß die scholastischen Begriffssysteme und Definitionen den höheren Zweck einer Anwendung auf abstrakte Sachverhalte des Seins, der Bestimmung der Ordnung der von einem *primum principium* ausgehenden Welt, nicht aber den einer Anwendung auf die Musikästhetik hat. Zum Zwecke der Verdeutlichung bzw. Exemplifizierung kennt natürlich auch Thomas den *artifex* und die in seinem Geist existierenden *formae* (z. B. in der *Summa Theologica* I, 55, 4): „Avicenna vero et quidam alii non posuerunt formas rerum corporalium in materia per se subsistere, sed solum in intellectu. A formis ergo in intellectu creaturarum spiritualium existentium . . . dicebant procedere omnes formas, quae sunt in materia corporali, sicut a formis, quae sunt in mente artificis, procedunt formae arteficiatorum“.

Man kann hier also die Unterscheidung einer Form als Idee von der Form des aktuell seienden Kunstwerks erkennen. Eine Unterscheidung, die Thomas für künstlerische Erscheinungen demnach als zutreffend und charakteristisch anerkennt. Insofern bot die Übertragung der genannten Termini auf die Musik dann keine Probleme, wenn der *musicus* als *agens*, d. h. als Komponist, als Schöpfer einer verwirklichten Formidee in der Musikanschauung der Zeit geläufig war. Insofern ist das Zitat von Johannes de Grocheo eindeutig ein Beweis für die Selbstverständlichkeit des Bewußtseins vom Komponisten als ‚Ursprung‘ der einzelnen, individuellen, konkreten musikalischen Formen bzw. Werke. Dieses Bewußtsein muß also, und sei es implizit-intuitiv, vorhanden sein, um auf diese

Weise rational ausgedrückt werden zu können. Der Komponist muß eine dem ‚Erfinder‘ einer *statua* gleichwertige Stellung haben¹³.

9

Aus der Übertragung dieses Begriffssystems muß sich dann aber zwangsläufig auch das geschilderte Dilemma ergeben. Dies läßt sich schon aus dem vorletzten Zitat erkennen: könnte etwa die *materia musicae* verantwortlich gemacht werden für *deficientia* und Träger des *casus* sein, wenn doch die Erkenntnis ihrer Ordnung nur *divino spiritu* möglich ist? Dies widerspräche der Erfahrung auch des Komponierens und der Notenschrift, der Gehörsschulung wie der Monochord-Disposition, widerspräche also der Grunderfahrung jeden geschulten Musikers im Mittelalter.

Bei dem Offenbarungscharakter, den die Entdeckung des Pythagoras in der mittelalterlichen Tradition hat und der zur Anwendung des Wortes *principium* durch Johannes de Grocheo führt, ist aber zwangsläufig die Rangfolge der beiden Faktoren eines konkreten Seins, *ens*, – *materia* und *forma* – nicht mehr einfach auf die ‚natürliche‘ Weise in der Musik beizubehalten, was man auch bei Thomas finden kann (*Summa contra gentiles* II, 40, anschließend an das letzte Zitat): „Forma autem nobilior est materia: cum sit perfectio et actus eius . . . Non igitur distinctio specierum in rebus, quae est secundum formam, est propter materiam: sed magis materiae sunt creatae diversae ut diversis formis convenient . . .“ (was auf die Musik als Ganzes etwa in Gegensatz zur Bildhauerkunst mit ihrer anderen *materia* zutrifft, nicht aber auf die innere Struktur der verschiedenen aktuellen Formen der Musik; die Zahlenordnung der Konsonanzen besteht wie ihre klangliche Konkretisierung an sich überall und zeitunabhängig, so daß die verschiedenen musikalischen Formen nur ein So-Sein, jedoch nicht das Sein überhaupt dieses Materials bedeuten können).

Nicht nur ist die *materia* der Musik als Gegebenheit „gefunden“ worden, sondern sie hat als bestimmte Entität auch die Möglichkeit zum konkreten *esse*, z. B. beim Erklingen des Monochords. Insofern und weil sie das *commune* jeder Musik ist, kann für sie die Qualifikation einer geringeren „Nobilität“ nicht gelten, die für die natürliche *materia* in Hinblick auf ihre *forma* besteht. Die *forma* ist hier mit Recht *principium* (*Summa Theologica* I, 33, 1): „Respondeo dicendum, quod hoc nomen, principium, nihil aliud significat, quam id, a quo aliquid procedit. Omne enim, a quo aliquid procedit quocumque modo, dicimus esse principium et e converso.“ (zu bedenken ist bei derartigen Zitaten stets der Zusammenhang, hier geht es um die Frage, „utrum competat patri esse principium“). Eine ähnliche Feststellung findet sich im gleichen Werk hinsichtlich der Rangfolge von *forma* und *materia* (1. Teil des II. Teils, 62, 4): „Forma, ut est in materia, est prior ea via naturae, et posterior via generationis (insofern die Verwirklichung der Form in der *materia* diese gleichsam als Objekt behandelt, also aus ihr die konkrete Form hervorbringt), sed ut est in agente, est omni modo prior (die Idee des Künstlers heißt *forma*, aber auch ihr Ergebnis bzw. das seiner *actio* in der *materia*, womit die Schwierigkeit der Bestimmung aufgelöst ist).“

¹³ Vgl. Abaelard, *Dialectica*, ed. de Rijk, 2. ed., Assen 1970, S. 561.

Anzunehmen, daß die Intervalle, die *materia musicae*, von der jeweiligen Form des aktuellen Musikstücks *principiata* sein könnten, wäre absurd. Damit ist aber die *contradictio*, das angesprochene Dilemma, bei Verwendung der scholastischen *materia-forma*-Definition zur Bestimmung des Verhältnisses von *materia*, *forma* und Komponist in der Musik unvermeidbar und muß nach scholastischer Methode aufgelöst werden.

Die hier zu stellende Frage nach der Herkunft der Anwendung des Begriffes *forma* durch Johannes de Grocheo auf das, was man auch heute so bezeichnen könnte, nämlich die gattungskonstituierende Form und das Ergebnis der Arbeit des Künstlers, kann hier vernachlässigt werden. Es wird nur nach der Funktion der Bestimmung *accidentalis* in dem zitierten Passus gefragt. Dennoch sei eine Anmerkung dazu angefügt. Auf die geschilderte Verwendung des Begriffs könnte Johannes de Grocheo durch drei verschiedene Voraussetzungen gekommen sein. Einmal könnte die vulgärsprachliche Verwendung des Wortes *forme* in dieser Bedeutung geläufig gewesen sein. Das altfranzösische Wörterbuch kennt eine entsprechende Verwendung jedoch erst im 14. Jahrhundert. Zum anderen könnte eine musiktheoretische Tradition bestanden haben, die hier mit einem Beleg aus Bernhards *Tonale*, den Jacobus von Lüttich übernimmt (CSM 3, VI, S. 90, 5), angedeutet werden soll: „Modus est regula naturam et formam cantuum regularium demonstrans. Natura consistit in cantus dispositione, quae est tonorum et semitoniorum directa ordinatio . . . Forma vero consistit in compositione et progressionem, quae est elevatio et depositio (also das individuelle Auf-und-Ab in der Melodie)“. Neben solche eher intuitiven Wortverwendungen als Grundlage der Begriffsverwendung bei Johannes de Grocheo könnten philosophisch begründete Voraussetzungen treten. Johannes de Grocheo teilt bekanntlich die Musik insgesamt in drei *membra* ein, *vulgare*, *regularare* und *ecclesiasticum*. Diese *membra* werden als *genera* verstanden. *Genera* aber werden eingeteilt in *species*. *Species* werden in der mittelalterlichen Philosophie auch als *formae* bezeichnet, so daß den einzelnen realen Gattungen der Name *forma vel species musicalis* von dem genannten Traktat gegeben wird. Die dritte Möglichkeit wäre, daß sich Johannes de Grocheo allein durch die Übereinstimmung der Merkmale des *forma*-Begriffs (in Opposition zu *materia*) mit Elementen des Verständnisses der Komposition zu dieser Wortwahl veranlaßt sah. Zu bemerken ist hier, daß die *forma-materia*-Relation auch zur Bezeichnung des Verhältnisses von Text und Musik in der Motette von Johannes de Grocheo verwendet wird. Eine endgültige Entscheidung braucht hier nicht gegeben zu werden.

Johannes de Grocheo hat das oben beschriebene Dilemma gesehen, in das ihn die Begriffsübertragung bringen mußte, denn nach Darlegung der Begriffe *materia*, *principium*, *musicus*, *forma musica* in ihrem Verhältnis zueinander stellt er ausdrücklich fest, daß in *naturalibus* (gleichzeitig sozusagen der Normalfall der Anwendung dieser Termini) das *efficiens*, nämlich die *forma* als *agens* der *materia*, eher *principium* genannt werden darf als die *materia*. Damit ist das Dilemma festgestellt und die Doppelbezeichnung zum dialektischen (logischen) Problem gemacht. Auf dieser Grundlage muß der dann folgende, letzte Satz – das ganze Zitat bildet eine Dreiteiligkeit in der Gegenüberstellung von Aussage, Widerspruch und Auflösung – verstanden werden. Man könnte ihn fast mit der Formulierung einleiten: *respondeo dicendum*: in den *artificiata* jedoch kann die *materia* als *principium* bezeichnet werden, weil diese *materia* ein *ens in actu* ist, und folglich die *forma artis* zu ihr eine *forma accidentalis* ist.

Wieweit die *forma artis* wirklich so allgemein ist und hier nicht nur auf die *forma musica materiaque* zu beziehen ist, ist für Johannes de Grocheo natürlich kein Problem, da er ja nur eine grundsätzliche Relation abstrakt feststellt. Auf die Ansicht von Averroes, daß man manchmal „mit Potenz alles dasjenige“ bezeichnet, „was in seinem Wesen . . . ein erstes Prinzip der Bewegung besitzt; in diesem Punkte unterscheiden sich die Naturkraft von der Tätigkeit der Kunst (*şana'ā*; also auch *scientia!*)“, kann man sich kaum beziehen, da hier gerade eine der Häresien liegt; die Vorstellung einer ewigen in sich bewegten und einheitlich lebendigen Materie¹⁴, das Dilemma sich also nicht ergäbe. Auch stellt z. B. derjenige, der einen Schrank herstellt, in dieser Theorie, weder selbst das Holz her noch auch die Form, er bildet vielmehr die Form eines (bestimmten) Schreines aus einem (bestimmten) Holz¹⁵, womit der Möglichkeit der *creatio ex nihilo* widersprochen werden soll, aber auch der Vorstellung der Erfindung der Form.

10

Johannes de Grocheo löst das beschriebene Dilemma – und damit ist eine textimmanente Deutung möglich – durch Anwendung der Begriffe des *ens in actu*, dem ein *ens in potentia* korrespondierend hinzuzudenken ist, ebenso wie der *forma accidentalis* die *forma substantialis*. Auch für dieses scholastische Allgemeingut, das Grundlage der „Problemlösung“ ist, kann die Erklärung von Thomas angeführt werden, zumal hier die Aufrufung von zwei Begriffen des Systems die Ergänzung bzw. das Hinzudenken der Begriffskomplemente selbstverständlich macht bzw. voraussetzt, also keine unzulässige Systematisierung darstellt. Zwei Stellen aus der *Summa Theologica* mögen den Beweisgang von Johannes de Grocheo klarlegen und zugleich zur Überprüfung einer möglichen Kompatibilität auch dieser Stelle mit den sonstigen Angaben zur musikalischen Form in diesem Traktat dienen – z. B. durch Aufzeigen ihrer Nichtbetroffenheit vom Inhalt eben der zitierten Stelle. Die eigentlichen *formae*, wie die *ductia* etc. werden ja nur noch einfach als *formae* bezeichnet, wie es dem ersten Satz des Zitats entspricht.

Aus der *Summa Theologica* sei zunächst eine Kurzdefinition zitiert (I, 76, 4): „ . . . forma substantialis in hoc a forma accidentalī differt, quia forma accidentalī non dat esse simpliciter, sed esse tale: sicut calor facit suum subjectum non simpliciter esse, sed esse calidum (daß dies für die musikalische Form hinsichtlich der Konsonanzen etc. zutrifft, leuchtet ein, da durch sie den Konsonanzen etc. ja nicht das *esse* schlechthin gegeben wird). Id ideo, cum advenit forma accidentalī (zu der von ihr *mota materia*), non dicitur aliquid fieri vel generari simpliciter (d. h. das Sein an sich erhalten), sed fieri tale, aut aliquo modo se habens. Et similiter, cum recedit forma accidentalī, non dicitur aliquid corrumpi simpliciter, sed secundum quod.

Forma autem substantialis dat esse simpliciter; et ideo per ejus adventum dicitur aliquid simpliciter generari (zu beachten wäre hier, daß die *forma musica* ja auch keine einfache

¹⁴ *Die Metaphysik des Averroes* . . ., übersetzt von M. Horten, Halle 1912, S. 28, 32.

¹⁵ Ebenda, S. 62; zur ‚Kunst‘ s. S. 59f., wo die Relation des prius hinsichtlich Idee und Ausführung – s. auch S. 60, 15 – spezifisches Interesse verdient.

Entität ist), et per ejus recessum simpliciter corrumpi¹⁶. Per formam enim, quae est actus materiae, materia efficitur ens actu et hoc aliquid. Unde id quod superadvenit, non dat esse actu simpliciter materiae, sed esse actu tale, sicut et cum accidentia faciunt.“

Die Frage, inwieweit der *musica forma*, die der *musicus* als *agens* einführt, eine solche Definition als *forma accidentalis* bzw. als *forma superadveniens* angemessen sein kann, scheint leicht beantwortbar zu sein, kann sie doch dem *esse* des *principium* nur nachfolgen, zu ihm hinzukommen und ihm damit eine *aliquo modo se habens* Verfassung verleihen. Diese *principia* – die Intervalle und Konsonanzen – sind ja in jeder verschiedenen Komposition dieselben. Insofern machte es zwangsläufig Schwierigkeiten, den individuellen, konkreten Formen der Musik ein *simpliciter esse*, ein ‚Sein an sich‘ zuzuschreiben, wobei im Traktat von Johannes de Grocheo eine Differenzierung von Gattung und Einzelform nicht explizit gemacht wird (die konkreten Beispiele bestimmter Gattungen werden mit Titeln aufgerufen, wie z. B. „Ausi com l’unicorne“). Als einem *ens in actu* kommt somit der *materia* der Musik ein ‚konkreteres‘ Sein zu als einem *ens in potentia*; als empirisch-sinnlich nachvollziehbare, bereits existierende Substanz kann sie durch eine *forma accidentalis* zu einem *ens tale*, einem bestimmten einmaligen Gebilde werden, das eben durch Hinzukommen dieser *forma accidentalis* als solches generiert wird.

Da z. B. der Sachverhalt der Konsonanz der Quinte bei Boethius und bei Johannes de Muris der gleiche bleibt, am 11. 11. 1111 aber die mit eben dieser Quinte als Material arbeitende Motette „Aucun ont trouve . . .“ von Petrus de Cruce noch nicht bestand, ist die Posteriorität der *superadveniens forma* sogar zeitlich bestimmbar. Die Kompatibilität der Merkmale der *forma accidentalis* mit der im ersten Teil des Zitats explizierten *forma musica* ist offenbar eindeutig hinsichtlich dieser Kategorien, ebenso aber auch mit der kompositorischen Realität. Das für das Zitat wesentliche Merkmal des Begriffs der *forma accidentalis* ist aber die Relation, in der sie als *superadveniens* zu ihrem *subjectum* steht. Diese kann ein *esse* durch eine *forma substantialis* haben und demnach, wie das Zitat aus *De ente et essentia* zeigt¹⁷, *principium* und *materia* sein. In diesem Sinne interpretiert gibt die Bezugnahme von Johannes de Grocheo auf dieses Relationssystem eine Möglichkeit für die Lösung des geschilderten Dilemmas.

Auch die *materia musica* kann somit dem Begriff *forma* untergeordnet werden und damit mehr als ein *ens in potentia* – ein Merkmal der eigentlichen *materia* –, nämlich ein *ens (in) actu* sein. Ein *ens (in) actu* aber – und das muß ja auch die *materia musica* in ihrer nicht nur potentiellen Konkretheit sein – „entsteht“ durch eine *forma substantialis*, die als *subjectum* ein *ens in potentia* hat (*Summa Theologica* I, 77, 6): „Respondeo dicendum, quod forma

¹⁶ Dementsprechend unterscheidet Thomas in *De ente et essentia* im zweiten Kapitel zwei Arten von *materia* hinsichtlich der *individuatio*: „Sed quia individuationis principium est materia ex hoc videtur sequi, quod essentia sit tantum particularis et non universalis. Et ideo sciendum est, quod materia non quolibet modo accepta est individuationis principium, sed solum materia signata. Et dico materiam signatam, quae sub determinatis dimensionibus (hier bietet sich die *materia* der Musik geradezu als Beispiel an). In definitione hominis (als Gattungsbegriff, nicht als Individuum) ponitur materia non signata.“ Man sieht, daß Johannes de Grocheo hieraus eine ‚materiale‘ Unterscheidung von *forma musica* als Gattung und als Einzelwerk hätte entwickeln können – und, da er es nicht tut, wie begrenzt die Extension seiner musikbezogenen Systematik ist.

¹⁷ S. o. Anm. 16; die duale Form der relationalen Begriffe *forma*, *materia* etc. könnte für die oben angesprochene Absurdität einer identischen Symbolisierung von zwei- und dreizeitiger *Longa* als Vorbild angeführt werden: einer *forma substantialis* steht eine *forma accidentalis* in Hinblick auf ein *ens in actu* und ein *ens in potentia* gegenüber wie der *Longa perfecta* die *Longa imperfecta*. Die Dualität des Systems des Bezeichneten ist ja als abstrakte Relation eindeutig und parallel zur angesprochenen ‚scholastischen‘ Dualität.

substantialis et accidentalis partim conveniunt et partim differunt: (zunächst die Übereinstimmung:) Conveniunt quidem in hoc, quod utraque est actus (auch die *forma musica* als *forma accidentalis* geht auf den *musicus* als *agens* zurück); et secundum utraque est aliquid quodammodo in actu (nämlich sozusagen als *patiens* des *agens*); (die Unterschiede:) differunt autem in duobus: (A) Primo quidem, quia (I) forma substantialis facit esse simpliciter, et ejus subjectum est ens in potentia tantum (was ja auf die Intervalle und Konsonanzen keinesfalls zutreffen könnte; diese Entitäten sind ja bereits geformt, z. B. durch die Proportionen); (II) forma accidentalis non facit esse simpliciter, sed esse tale aut tantum aliquo modo se habens. Subjectum enim ejus est ens in actu (damit ist die Systematik von Johannes de Grocheo in ihrer Zwangsläufigkeit eigentlich schon klar erkennbar).

(I) Unde patet, quod actualitas per prius invenitur in forma substantiali, quam in ejus subjecto. Et quia primum est causa in quolibet genere, forma substantialis causat esse in actu in suo subjecto (aus einem *ens in potentia* wird es also ein *ens in actu*; dieses kann dann wieder *subjectum* einer *forma accidentalis* werden).

(II) Sed e converso actualitas per prius invenitur in subjecto formae accidentalis (was ja genau auf die *materia musica* zutrifft), quam in forma accidentali; unde actualitas formae accidentalis causatur ab actualitate subjecti; ita quod subjectum, in quantum est in potentia, est susceptivum formae accidentalis; in quantum autem est (sozusagen: schon) in actu, est ejus productivum (die Relation von *forma accidentalis* und ihrem *subjectum* ließe sich als gleichzeitig komplementär im *effectus* bezeichnen, da beide Teile Faktoren des endgültigen Produkts sind; was so ja auch auf die Relation von *materia* und *forma musica* zutrifft). . . . Et hoc dico de proprio et per se accidente. Nam respectu accidentis extranei subjectum est susceptivum tantum; productivum vero talis accidentis est agens extrinsecum (wie z. B. die Aktivität des Komponisten, wenn er die *forma* einführt; da Johannes de Grocheo explizit das *ingenium* von Tassin anspricht, handelt es sich in seiner Vorstellung nicht einfach um die Aktualisierung der jeweilig gleichen Form, wie man die Tätigkeit des ausübenden Musikers beschreiben könnte, sondern um echte Erfindung und damit Einführung von Form). (B) Secunda autem differunt substantialis forma et accidentalis, quia, cum minus principale sit propter principalius (hier kommt die Begriffsrelation zum Ausdruck, die zu dem geschilderten, aber auflösbaren Dilemma der Relationsbestimmung von *materia*, *principium* und *forma* bei Anwendung auf die Musik führt), (I) materia est propter formam substantialem, (II) sed e converso forma accidentalis est propter completionem subjecti.“

Formulierungen wie die letzte dürfen nicht einfach konkretisiert werden, da ja primär abstrakte Relationen definiert werden, die einer ‚wertenden‘ Interpretation Widerstand entgegenzusetzen. Die *completio subjecti* ist die letzte Realisierung des Subjekts, sein jeweiliges, individuelles Sein. Daß die aktuelle Form eines Musikstückes wegen der *completio* der *materia musica* bestehen könnte, wäre noch kein Anlaß, von einem Primat der Intervalle hinsichtlich der Wertung der musikalischen Form zu sprechen. Grundsätzlich aber dürften solche Konkretisierungsversuche und konsequente Vervollständigungen partieller Relations-Bestimmungs-Systeme in spezifischem Zusammenhang unzulässig sein und zu weit führen; die mögliche Extension des abstrakten Begriffs ginge bei spezifischen Konkretisierungen verloren.

An Stellen wie dem Zitat aus dem Traktat von Johannes de Grocheo geht es dem Autor um die Erfassung ganz bestimmter, begrenzter Sachverhalte relationaler Natur, die mit den

dabei verwendeten Begriffen allein erklärbar sind. Ihm kommt es auf die Klärung des musikalischen *materia*-Begriffes auch als *principium* an, also auf die Vereinbarkeit der Verwendung beider Termini für dasselbe Subjekt, die Konsonanzen der Musik. Dies genau leistet die Unterscheidung einer *forma substantialis*, die ein *ens in actu* erzeugt bzw. erschafft, die *susceptivum*, aber auch *productivum* einer – dann eigentlich individualisierenden – *forma accidentalis* sein kann (ebenda, anschließend): „ . . . ad secundum dicendum, quod subjectum (scl. formae accidentalis) est causa accidentis et finalis et quodammodo activa, et etiam ut (scl. causa) materialis, in quantum est susceptivum accidentis.“

11

Mit dieser Definition kann aber die Definition einer Entität, die einmal als *causa activa principium* sein muß (die Konsonanzen regeln ja z. B. das Zustandekommen der Mehrstimmigkeit), zum andern aber *materia* sein soll, völlig in Übereinstimmung gebracht werden. Damit ist aber auch das Modell erkennbar, das zur Lösung der *contradictio* in dem Zitat aus der Schrift von Johannes de Grocheo allein beitragen konnte (damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Entstehung der Formulierung des Zitats und damit des Dilemmas nicht von der Existenz dieser abstrakten Relationsbestimmung ‚erzeugt‘ wurde; hier geht es ja nur um das formale Verständnis des Zitats, weniger um die Erkenntnis seiner Entstehung aus der Konfrontation von Merkmalen eines konkreten Sachverhalts mit theoretischen Modellen).

Man könnte in Gegensatz zu der eingangs zitierten Deutung dieser Stelle also davon ausgehen, daß die Wahl der Begriffe *materia* und *forma musica* gerade in diesem System einer Art Symmetrie des Verhältnisses von zwei Arten von *forma* zu zwei Arten von *materia* eben ein Hinweis auf die Bedeutung ist, die Johannes de Grocheo der Einbringung des geläufigen musikalischen Formbegriffes in ein – ‚echtes‘ – rationales System beigemessen hat. Der Versuch, den – im größeren Teil des Traktats inhaltlich eindeutig faßbaren – intuitiv-konkreten Autor- und Formbegriff, in rational ‚exakter‘ Weise mit der Grundlagendefinition der Musik, als traditionellem Objekt der Musiktheorie, zu verbinden, war eben nicht einfach mit der philosophischen Definition der *materia-forma*-Relation zu leisten. Der *materia* ist in diesem Fall der Charakter einer schon formbestimmten Entität, aber auch der eines *principium* nicht abzuspüren. Wenn dennoch eine Lösung bei Beibehaltung des Anspruchs der zeitgemäßen Wertung des Komponisten und der von ihm als *agens* gestalteten Form vorgeführt wird, die einem in der *Ars dialectica* einigermaßen Ausgebildeten nicht allzu schwer gefallen sein dürfte, kann dies die eigentliche Absicht von Johannes de Grocheo zeigen. Demnach wäre weniger die spezifische Form der Erledigung des geschilderten Dilemmas von Interesse, als vielmehr die Tatsache seiner Aufstellung.

Diese Lösung des Dilemmas kann offenbar innerhalb eines Grundbereichs der Scholastik erklärt werden, eine Einbeziehung der eigentlichen großen philosophischen Probleme der Scholastik scheint nicht notwendig¹⁸. Wenigstens kann die hier vorgelegte Deutung die

¹⁸ Z. B. wird im sogenannten Mailänder Traktat (hrsg. von H. H. Eggebrecht und F. Zamminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, S. 49) der Grundsatz des Wechsels von Quint- und Quartklang damit begründet, daß ein *naturale* eben dasjenige sei, „cui contigit esse et non esse“ Das neue Organum kann also als Quintklang und als Nicht-Quintklang definiert werden, wie ein Mensch *vivus* und *mortuus* also *non vivus* sein kann. Damit ist dann das Klangwechsel-Prinzip als *naturale* ‚bewiesen‘ Die Oberflächlichkeit der Analogiebildung läßt eine ‚philosophische‘ Deutung der Stelle kaum zum Träger musikhistorischer Erkenntnis werden. Der Sachverhalt existiert – auch als rationalisiertes – Regelsystem völlig unabhängig von dieser ‚Beweisführung‘

Möglichkeit einer solchen Interpretation belegen. Die Frage müßte dann also weniger lauten, nach welchem philosophischen System sich Johannes de Grocheo richtet, als vielmehr, wie er auf die einmalige Wertung und so ausdrückliche Beachtung des Phänomens der erschaffenen, individuell und gattungsmäßig bestimmten Form als wesentliche Kategorie der Musikanschauung kommen konnte. Die Antwort, die hier angedeutet wurde, müßte folglich von der für Johannes de Grocheo verbindlichen und dominanten musikalischen Realität ausgehen. Die philosophisch-dialektischen Systematisierungsansätze wären also als Darstellungsmittel, als Form, aber nicht als Prinzip und Ursache zu bewerten. Dieses Ausgehen von einem Primat des faktisch belegbaren, intuitiven und wesentlich umfangreicheren Teils des Textes hat zwar nicht den Vorteil einer ursächlichen Anbindung an philosophische Systeme als eigentlichen Untersuchungsobjekten moderner Interpretation, dafür aber bietet es die Möglichkeit der Einbeziehung der Aussagen nicht wissenschaftlicher, poetischer und literarischer, also generell intuitiver Art und der Erscheinungsform der Musik selbst in die moderne Rekonstruktion des Formverständnisses in der Musikanschauung dieser Zeit. Dies gilt auch für die Beurteilung der Wertung von Komponist und Werk in der Musik am Ende des 13. Jahrhunderts, die kaum in allen ihren Repräsentanten, wie etwa Adam de la Hale, von scholastischer Systematik als geschichtlichem, kompositorischem und rezeptivem Entwicklungsfaktor bestimmt gewesen ist.

12

Mit dieser Bestimmung der Verwendung scholastischer Begriffe zur rationalen Begründung der Zusammenhänge von zunächst intuitiven Größen, wie der *materia*, der *forma* und dem *musicus*, wird die eigentliche Funktion einer solchen Darstellung deutlich. Johannes de Grocheo geht es in diesem Zitat offenbar nicht um die Kennzeichnung einer – bei der faktischen Existenzform des musikalischen Kunstwerks auch nicht leicht nachvollziehbaren – ästhetischen Rangfolge, sondern um die Bestimmung der abstrakt-logischen Relationen von Entitäten mit spezifischen Beziehungen zueinander. Daß als Hilfsmittel dazu offenbar auch die alte Logik ausgereicht hätte, also die Begriffsbestimmung, die hier deduktiv angewendet wird, tatsächlich zum philosophischen Allgemeingut gehört, mag ein Beispiel aus der Dialektik von Abaelard zeigen¹⁹: „Non autem omnem formam in causam (vorher wird die *causa formalis* diskutiert) recipimus, nisi eas tantum, quae ad creationem substantiae necessarie sunt ac praeter quas effectus ipse consistere non potest . . .“ Allerdings ist die Nähe der Terminologie des Zitats aus dem Traktat von Johannes de Grocheo zu der des Thomas von Aquin so deutlich, daß man hier eine gewisse Gleichzeitigkeit voraussetzen darf.

Wenn im Bewußtsein des *musicus* des 13. Jahrhunderts nicht die Konsonanz-, Intervall- und Tonkategorien vorgegebene *materia* und *principium* seiner Formerfindung, sondern jeweils Ergebnis eben dieser Formerfindung gewesen wären, dann hätte eine Anwendung des Begriffs der *causa formalis* auf den Sachverhalt der musikalischen Form eine Rechtfertigung. Da aber aus jeder kompositorischen Erfahrung heraus und dem strikten Verständnis der *vox musica* bzw. des *sonus musicus* – gegenüber dem *sonus* als Geräusch²⁰ –

¹⁹ *Dialectica*, ed. de Rijk, S. 416, 7

²⁰ Vgl. Verf., *Musik und Grammatik*, München-Salzburg 1978, Kap. I.

das Bewußtsein einer vorgegebenen Substanz der Musik absolut sein mußte, konnte der *forma musica* auf keine Weise der Status einer Substanz-schaffenden (*creatio substantiae*) Entität zukommen. Damit – und kaum wegen eines faktisch geringeren Wertes – ist aber ihre Bestimmung als *forma accidentalis* logisch zwingend (Abaelard, anschließend an das letzte Zitat): „Quae igitur accidentales sunt, ut albedo Socratis, causae dicendae non sunt, cum nullo modo praeter ea subiecta consistant (die Behauptung des Bestehens einer musikalischen Form ‚ohne‘ bzw. ‚außerhalb‘ ihres allgemeingültigen Materials wäre undenkbar), immo ipse propter subiecta. Omnia enim accidentia posteriora sunt suis subiectis atque in eis semper sunt ac per ea subsistunt . . . Unde magis accidentium causa ex subiectis pendet quam subiectorum ex accidentibus . . .“ Hier bietet Thomas mit der Anführung einer *causa extranea formae accidentalis* sozusagen die Möglichkeit der Einbeziehung auch des Komponisten in dieses duale Begriffssystem. Sonst läßt sich die ‚Scholastik‘ bei Johannes de Grocheo offenbar bereits durch die *vetus logica* erläutern. Die Widerstände, die eine moderne ästhetische Bewertung des Kunstwerks bei Formulierungen, daß die musikalische Form mehr von ihrem Material abhängt als umgekehrt, empfinden muß, werden gegenstandslos, wenn man sie abstrakt logisch, als System betrachtet, das einen genau bestimmten Geltungsbereich hat, bzw. nur bestimmte ‚abstrakte‘ Merkmalklassen, hier von Relationen betrifft.

13

Die grundsätzliche Gültigkeit des Verständnisses der Konsonanz- und Intervallkategorie als *materia* der Musik, als *materia*, die selbst wieder als konkret Seiendes einer Form unterworfen ist, also ein *ens in actu* und nicht *in potentia* darstellt, für das Musikbewußtsein des Abendlandes, solange der ‚reine‘ Ton Grundlage der Musik war, mag ein abschließendes Zitat aus den *Istitutioni harmoniche* von Zarlino erläutern. Gioseffo Zarlino, der den Traktat von Johannes de Grocheo nicht kennen kann, leitet die Gliederung seines Werkes gerade von dieser Selbstverständlichkeit ab, wenn er zu Anfang über die *forma* spricht, die die Zahlenproportionen im Verhältnis zu den – klingenden – Konsonanzen konstituieren. Die so zu ganz bestimmten Konsonanzen durch die Proportionen geformte Klangmaterie ist dann wieder *materia* der *cantilene artificiali*, die ihrerseits dann wieder *materia, soggetto* der höheren Formen sind. Auch die Selbstverständlichkeit der Anwendung der *forma-materia*-Relation auf die Musik können die Darlegungen Zarlinos belegen, z. B.²¹: „cioè le consonanze, che sono cose naturali, di che si fanno le Cantilene, et esse Cantilene, che sono artificiali: . . . Et innanzi ogn’ altra cosa nella Prima ragionerò de i Numeri et delle Proportioni; che sono la forma delle Consonanze: poi che nulle cose naturali la Materia (per non essere da se conoscibile)²² non si può conoscere se non col mezzo della Forma; et nella Seconda tratterò delli Suoni et delle Voci, che sono la loro Materia . . . Et perche ogni Artefice, volendo comporre . . . alcuna cosa, apporechia primieramente la materia di che vuol fare; et dipoi le dà la forma conveniente; ancora che cotal forma sia prima d’ ogn’ altra

²¹ Zitiert nach der Ausgabe Venedig 1973, S. 3 (vgl. auch S. 64). S. auch H. Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche“*, in: *ZfMw* XII, 1930, S. 543.

²² Vgl. Thomas, *De ente et essentia*, cap. 1: „ Non enim res est intelligibilis, nisi per definitionem et essentiam suam“, die *essentia* „comprehendit materiam et formam“

cosa nella mente di esso Artefice; però nella Terza parte, . . . ragionerò delle Consonanze et degli Intervalli, che sono la Materia delle Cantilene . . .“ Zarlinos Bestimmung der Zahlenproportionen als *forma* der ‚körperlichen‘ – Intervalle und Töne macht klar, warum diese als *materia* der Musik ein *ens in actu* bilden müssen. Die *forma* der Zahlenproportionen ist für die Töne etc. eine *forma substantialis*, da sie die undifferenzierte, und als solche nicht erkennbare, ‚Klangmasse‘ erst in ein konkretes, individuelles Sein bringt – das kann die einzelne Komposition nicht. Für den Theoretiker der Renaissance ist wie für den des Mittelalters die Vorstellung eines definierten, eindeutigen Materials von Musik schlechthin als Gegebenheit gleichermaßen gültig; eine Anschauung von der strikten Begrenztheit des musikalischen Materials, die vielleicht seine in den späteren Jahrhunderten noch weiter entwickelte Geistfähigkeit allein ermöglichte.

KLEINE BEITRÄGE

25 Jahre Musikgeschichtliche Abteilung am Deutschen Historischen Institut in Rom

von Martin Ruhnke, Erlangen

Am Ende des erinnerungsreichen Jahres 1985 sei noch an ein kleines, aber bemerkenswertes Jubiläum erinnert. Vor 25 Jahren konnte am Deutschen Historischen Institut in Rom eine Musikgeschichtliche Abteilung etabliert werden. Über den offiziellen Festakt, der aus diesem Anlaß am 14. November 1960 in Rom veranstaltet wurde, hat Walter Gerstenberg seinerzeit berichtet¹ und dabei die spannende Vorgeschichte geschildert und die ersten Pläne mitgeteilt. Die Gesellschaft für Musikforschung war nicht nur an den organisatorischen Vorarbeiten maßgebend beteiligt, sondern steht auch von Anfang an mit der Abteilung in ständiger Verbindung. In der Satzung des Deutschen Historischen Instituts wurde festgehalten, daß das zuständige Bonner Bundesministerium und das Deutsche Historische Institut von der Gesellschaft für Musikforschung in musikwissenschaftlichen Fragen beraten werden. Diese Aufgabe fällt dem Vorsitzenden der Kommission Auslandsstudien zu². 1967 hat Karl Gustav Fellerer³ einen ersten Zwischenbericht gegeben und gleichzeitig dargelegt, welche weiteren Aufgaben die Abteilung erfüllen könnte, wenn die personelle Besetzung erweitert würde. Zum kleinen Jubiläum wird es zwar keinen neuen Festakt geben. Wenn 1988 das Deutsche Historische Institut sein 100jähriges Jubiläum feiern wird, soll auch die Musikgeschichtliche Abteilung sich gebührend präsentieren können. Nach 25 Jahren empfiehlt es sich aber, erneut Bilanz zu ziehen. Vergleicht man die vorliegenden Ergebnisse der Arbeit der Musikgeschichtlichen Abteilung mit den Plänen und Hoffnungen der Anfangsjahre, so ist festzuhalten, daß die damaligen Erwartungen bei weitem übertroffen worden sind, obwohl es zu keiner nennenswerten personellen Aufstockung gekommen ist. Nach wie vor stehen nur zwei Stellen für wissenschaftliche Kräfte zur Verfügung (Dr. Friedrich Lippmann, Leiter, seit 1964, Dr. Wolfgang Witzemann, Assistent, seit 1965); hinzu kommt eine Stelle für eine nichtwissenschaftliche Kraft, die für Sekretariats- und Bibliotheksarbeiten eingesetzt wird (Frau Hermes). Stipendiaten werden je nach den vorhandenen Mitteln und den Bedürfnissen der Historiker und Musikwissenschaftler vom Direktor des Deutschen Historischen Instituts (seit 1972 Professor Dr. Reinhard Elze) befristet eingestellt. In den letzten Jahren wurden der Musikgeschichtlichen Abteilung im allgemeinen ein Dreijahresstipendium und ein bis zwei Jahresstipendien zugewiesen.

Die Arbeit der Musikgeschichtlichen Abteilung erstreckt sich über vier Tätigkeitsfelder: 1. Forschung, 2. Editionen, 3. Bibliothek, 4. Kontaktpflege (Auskünfte, Vermittlungen, Veranstaltung von Symposien und Kongressen).

Als Rahmenaufgabe ist der Abteilung die Erforschung der Beziehungen zwischen der deutschen und italienischen Musik, ihrer historischen Voraussetzungen und ihrer Auswirkungen auf Europa gestellt. Bei der Gründung hatte man noch an eine Beschränkung auf das Zeitalter des Barock gedacht. Inzwischen sind in der Musikgeschichtlichen Abteilung entstanden bzw. es entstehen Arbeiten über italienische Trecento-Musik⁴, Musiktheorie des späten Mittelalters unter dem Einfluß

¹ *Die Musikforschung* 14 (1961), S. 74f.

² 1960–1976 Karl Gustav Fellerer, seitdem Martin Ruhnke.

³ *Die Musikforschung* 20 (1967), S. 410ff.

⁴ In dem folgenden Überblick sind die in Rom entstandenen Arbeiten der Stipendiaten mit berücksichtigt worden. Da die meisten der Arbeiten in den *Analecta musicologica* veröffentlicht worden sind, erübrigt es sich, die Titel im einzelnen zu registrieren. Über die italienische Trecento-Musik hat Elisabeth Diederichs gearbeitet.

von Aristoteles⁵, musikalische Codices des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in der Biblioteca Vaticana⁶, Musik in Rom im 17. Jahrhundert⁷, das italienische Oratorium⁸, die italienische Oper im 17. bis 20. Jahrhundert⁹, das italienische Streichquartett zur Zeit Haydns¹⁰, die italienische Kirchenmusik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert¹¹, Musikikonographie¹² und über das Verhältnis von poetischem und musikalischem Rhythmus in der italienischen Vokalmusik¹³. Ferner wurden die bisher gar nicht oder wenig bekannten Musikbestände und Dokumente in italienischen – insbesondere römischen – Bibliotheken und Archiven untersucht und erschlossen. So hat Friedrich Lippmann in den folgenden römischen Adelsarchiven gearbeitet: Doria Pamphilj, Caetani und Massimo¹⁴.

Bei der feierlichen Eröffnung der Musikgeschichtlichen Abteilung vor 25 Jahren konnte der damalige Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, nur die vage Hoffnung äußern, daß geeignete Publikationsformen noch gefunden werden müßten. Inzwischen gibt die Abteilung zwei Publikationsreihen heraus. Von der Buch-Reihe *Analecta musicologica* sind bisher 23 Bände erschienen, von der Noten-Reihe *Concentus musicus* sieben Bände. In den *Analecta musicologica* alternieren Monographien mit Aufsatzsammlungen und Kongreßberichten. So enthielten zuletzt Band 20 die Arbeit von Helga Lühning über Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert¹⁵, Band 21 die Referate des 1978 in Rom durchgeführten Colloquiums¹⁶ und die Bände 22 und 23 die Aufsatzsammlungen *Studien zur italienischen Musikgeschichte* XIII und XIV. Die Reihe ist international auch in dem Sinne, daß Forscher verschiedener Länder hier in ihrer Muttersprache publizieren. – In der Reihe *Concentus musicus* erscheinen kritische Ausgaben von schwer zugänglichen bedeutenden Werken der italienischen Musik. Die Reihe wurde 1973 begonnen mit J. A. Hasses *Ruggiero*. Zuletzt erschienen Band 6 mit *Ricerari e Canzoni francesi (1619)* von Antonio Cifra¹⁷ und Band 7 mit dem ersten von fünf Bänden zum Oratorium im italienischen Barock¹⁸. Fast alle musikalischen Gattungen finden in der Reihe Berücksichtigung: Kirchenmusik, Oratorium, Oper, Kantate und Instrumentalmusik. Der Verleger der Publikationen der Musikgeschichtlichen Abteilung, Dr. Henning Müller-Buscher (Laaber-Verlag), bereitet einen Prospekt über beide Reihen vor; hier wird über das weitere Programm detailliert berichtet werden.

Die Bibliothek der Musikgeschichtlichen Abteilung ist selbständig, also unabhängig von der des Historischen Instituts. Nach sehr bescheidenen Anfängen – zunächst stand nur eine Dauerleihgabe von 700 Bänden aus der Biblioteca Hertziana zur Verfügung – wurde sie planmäßig zu einer musikwissenschaftlichen Standardbibliothek ausgebaut; sie bietet Bücher und Noten aus allen Bereichen der musikwissenschaftlichen Forschung. Den eindeutigen Schwerpunkt bilden Arbeiten über die italienische Musikgeschichte. Die Bibliothek enthält heute ca. 30000 Bände, ca. 2000 Schallplatten und ca. 1600 Mikrofilme und Fotokopien seltener oder schwer erreichbarer musikalischer Handschriften. An laufenden Zeitschriften bezieht die Abteilung 226. Vor wenigen Jahren konnte mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft aus einem italienischen Antiquariat eine bedeutende Sammlung von Opern- und Oratorienlibretti vorwiegend des 17. und 18. Jahrhunderts erworben werden; darüber ist im letzten Heft dieser Zeitschrift ein Bericht erschienen. In den Katalogen der Bibliothek sind nicht allein die Bücher, Noten, Schallplatten und Mikrofilme erfaßt, sondern auch – und das ist eine Seltenheit in römischen Bibliotheken – die in Zeitschriften und

⁵ Michael Wittmann.

⁶ Adalbert Roth.

⁷ Paul Kast, Wolfgang Witzemann, Silke Leopold, Karin Andrae.

⁸ Wolfgang Witzemann.

⁹ Helmut Hücke, Friedrich Lippmann, Silke Leopold, Helga Lühning, Jürgen Machder, Sabine Henze-Döhring.

¹⁰ Klaus Fischer

¹¹ Wolfgang Witzemann, Klaus Fischer, Ralph Krause.

¹² Volker Scherliess.

¹³ Friedrich Lippmann.

¹⁴ Vgl. die Publikationen in *Analecta musicologica* 5, 7, 9, 17 und 19 sowie in *Rivista Italiana di Musicologia* 13 (1978).

¹⁵ H. Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*.

¹⁶ Thema: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*.

¹⁷ Antonio Cifra, *Ricerari e Canzoni francesi (1619)*, a cura di Francesco Luisi e Giancarlo Rostirola.

¹⁸ *Oratorios of the Italian Baroque*. Vol. I. *Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630*, edited by Howard E. Smither

Sammeldrucken enthaltenen Aufsätze. Die Bibliothek gilt als eine der besten musikwissenschaftlichen Bibliotheken Italiens und erfreut sich regen Besuchs eines internationalen Publikums.

Während sich die Forschungsergebnisse, das Fortschreiten der beiden Editionsunternehmen und das Anwachsen der Bibliothek eindrucksvoll durch Daten und Zahlen belegen lassen, dringt von der Arbeit, die in dem vierten Tätigkeitsbereich zu leisten ist, nur relativ wenig an die breitere Öffentlichkeit. Doch findet man in wissenschaftlichen Arbeiten zur italienischen Musikgeschichte immer wieder Fußnoten wie „Wichtige Hinweise verdankt der Verfasser Herrn Dr. Friedrich Lippmann, Rom“. Bei der Gründung der Abteilung hatte man vor allem daran gedacht, daß deutsche Forscher in Italien einen Stützpunkt finden sollten. Weitaus mehr ist inzwischen erreicht worden. Die Abteilung ist zu einem internationalen Zentrum für die musikwissenschaftliche Italien-Forschung geworden. Die Mitarbeiter sind weitgehend mit wissenschaftlichen Recherchen für auswärtige Forscher befaßt. Mündlich und brieflich beantworten sie fast täglich Fragen nach Quellen, nach Fundorten, nach Bibliotheksverhältnissen oder nach Spezialisten auf bestimmten Gebieten. Zwischen den Italien-Forschern verschiedener Länder – neben Italien und den deutschsprachigen Ländern sind es vor allem die USA und England – werden immer wieder Verbindungen hergestellt und Kontakte vermittelt. Besonders eng sind die Kontakte zum Gastland Italien. Drei Jahre lang hat F. Lippmann dem Vorstand der Società Italiana di Musicologia angehört. Die Mitglieder der Abteilung publizieren in den italienischen Fachorganen, werden von Universitäten zu Vorträgen eingeladen und nehmen regelmäßig an italienischen Kongressen teil. Die Musikgeschichtliche Abteilung hat ihrerseits bisher sechs italienisch-deutsche Colloquien durchgeführt, das erste 1966 in Rom¹⁹, das letzte 1983 in Zusammenarbeit mit der Accademia Musicale Chigiana in Siena²⁰. Eine Besonderheit bot das in Deutschland durchgeführte 5. Colloquium; italienische Kollegen konnten hier in Köln und Bonn deutsche Forschungsinstitutionen wie das Haydn-Institut und das Beethoven-Archiv kennenlernen. Bei den öffentlichen Vorträgen, zu denen das Deutsche Historische Institut regelmäßig einlädt, kommt auch die Musikwissenschaft zu Wort. Italienische Forscher alternieren hier mit deutschsprachigen. An prominenten italienischen Musikwissenschaftlern waren bisher beteiligt Guglielmo Barblan, Diego Carpitella, Fedele d'Amico, Nino Pirrotta, Pierluigi Petrobelli, Luigi Ferdinando Tagliavini, Roman Vlad und Alberto Basso.

Wenn es zu den Grundanliegen des Deutschen Historischen Instituts gehört, die deutsche und die italienische Forschung einander näherzubringen, so hat die Musikgeschichtliche Abteilung mit all ihren Aktivitäten diese Aufgabe bisher in beispielhafter Weise erfüllt. Dies wird bestätigt in einer Selbstdarstellung der neuen italienischen Musikwissenschaft²¹; es heißt hier (in deutscher Übersetzung): „Eine hervorragende Rolle spielt seit den 60er Jahren die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts. Ausgestattet mit einer der besten musikwissenschaftlichen Bibliotheken von ganz Italien, gibt sie wissenschaftliche Reihen (*Analecta musicologica* und *Concentus musicus*) heraus und veranstaltet Kongresse, die stimulierende Gelegenheiten für eine Begegnung italienischer und deutscher Musikwissenschaftler darstellen“.

Die Abteilung hat in den letzten 25 Jahren die ständig gewachsenen Aufgaben in einer international anerkannten Weise erfüllt, ohne daß dem immer wieder vorgetragenen Wunsch nach personeller Aufstockung entsprochen worden wäre. Läge eine solche Entscheidung im Ermessen des Direktors des Deutschen Historischen Instituts, so wäre es zweifellos längst zu einer befriedigenden Lösung gekommen. Die Gesellschaft für Musikforschung nimmt das Jubiläum zum Anlaß, den Direktoren des Instituts verbindlichst zu danken für die vertrauensvolle Zusammenarbeit und die nachhaltige Förderung der Anliegen der Abteilung. Über Fragen des Personaletats haben aber politische Stellen zu entscheiden. Die zuständigen Kulturpolitiker sind sich zweifellos darüber im klaren, daß Wissenschaftler ohnehin keine 40-Stundenwoche kennen. Wenn die beiden wissenschaftlichen Kräfte der Abteilung weiterhin die ihnen gestellten Daueraufgaben (Publikationen und Bibliothek) erfüllen sollen, so muß darunter einerseits die Forschung leiden; gerade mit ihren Forschungsarbeiten haben aber beide das Ansehen der Abteilung begründet. Zum anderen wird es sich nicht vermeiden lassen,

¹⁹ Thema: *Italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts.*

²⁰ Thema: *J. A. Hasse und die Musik seiner Zeit.*

²¹ F. Alberto Gallo (u. a.), *Vent'anni di musicologia in Italia*, in: *Acta musicologica* 54 (1982), S. 8f.

daß sie Einladungen zu Kongressen und Vorträgen absagen müssen; damit würden aber die notwendigen Kontakte eingeschränkt. Es wäre höchst bedenklich, wenn Kulturpolitiker die einzige Chance für das Nachrücken des wissenschaftlichen Nachwuchses darin sehen würden, daß die Stelleninhaber nach jahrelanger Überforderung aus gesundheitlichen Gründen abtreten müssen. Schon wenn die Arbeit der Musikgeschichtlichen Abteilung in der bisherigen Weise fortgesetzt werden soll, ist die Anstellung einer dritten Kraft nicht zu umgehen. Zugleich könnten dann aber auch weitere Pläne in Angriff genommen werden. Das Jubiläum sollte Anlaß bieten, nicht nur das Bestehende zu erhalten, sondern weiterzuentwickeln.

RISM und Giornovichi (Jarnovick) Die Violinkonzerte

von Walter Lebermann †

Der Verfasser dieses Beitrags, Herausgeber von zwei Violinkonzerten von Giornovichi (Jarnovick), war nicht wenig überrascht, als ihm eine kleine Anfrage des Mainzer Musikwissenschaftlichen Instituts gestellt wurde¹: „In Ihrer Ausgabe des Violinkonzerts Nr. 1 A-dur von Giovanni M. Giornovichi (Schott 4973) erwähnen Sie im Vorwort, daß die Ausgabe nach einem Imbault-Druck aus dem Jahre 1784 erstellt worden ist. Könnten Sie mir freundlicherweise den Fundort der Quelle nennen, denn RISM erwähnt diesen Druck nicht.“

Dem Herausgeber der Violinkonzerte Nr. 1 und 4 von Giornovichi, beide in A-dur, dienten als Vorlage zwei Imbault-Drucke, von denen der erste – ein Zufallsfund des Herausgebers in Basel vom Ende der 50er Jahre – von Eitner nicht nachgewiesen wurde. Der zweite aber wird von Eitner so genannt: „Concerto IV. id. [bezieht sich auf die unter Concerto I. genannte Besetzung] (in A). Paris, Imbault. 8 Stb.“ [B. M. br. Mus.]. Die Titel der beiden Drucke sind gleichlautend: „CONCERTO/A VIOLON PRINCIPAL/ Deux Violons Alto et Basse/Cors et Hautbois ad-libitum/COMPOSÉ PAR/M^R JARNOVICK/Prix 10^u [in Concerto IV abweichende Preisanzeige: 6^u]/A PARIS/Chez IMBAULT, au Mont d'or, Rue S^t Honoré, près l'Hôtel d'Aligre, N^o 627.“ Auf dem Titelblatt befindet sich ein handschriftlicher Zusatz vermutlich des Verlegers: „1^{er}“ (mit Federkiel) beziehungsweise von späterer Hand „4“ (mit Stahlfeder). Am Kopf des Notentextes jeder Stimme: „Jarnovick/ Concerto I“ beziehungsweise „JARNOVIK/CONCERTO/IV“. Beide Vorlagen hätten bei RISM genannt sein müssen², sie sind dort aber unauffindbar. Ein untrügliches Zeichen dafür, daß – bezogen auf die bibliographische Dokumentation – unüberwindliche Kommunikationsschwierigkeiten zwischen der Redaktion von RISM, Karlheinz Schlager und Aristide Wirsta, dem Bearbeiter des Kompositionsverzeichnisses Giornovichi (Jarnovick) bestanden haben müssen. Das Verwirrspiel wurde auf die Spitze getrieben mit der Feststellung des Verfassers, daß Aristide Wirsta die Tonarten der Sieber-Ausgaben, sie sind identisch mit den Imbault-Ausgaben, der Violinkonzerte Nr. 1 und 4 von Giornovichi so bestimmt hatte und zwar unter G 2342: „I^o Concerto [E]“ und unter G 2346: „IV^o Concerto [D]“. Wo aber hatte Aristide Wirsta, der doch wohl als eine musikbibliographisch vorgebildete Arbeitskraft einzuschätzen ist, die beiden Imbault-Ausgaben Nr. 1 und 4 untergebracht? Sie sind genannt – als einzelne, nach Tonarten geordnete Konzerte – unter G 2393: je ein singular überlieferter Musikdruck (Imbault) zweier Violinkonzerte in A-dur (Giornovichi) mit unterschiedlichen Musiktexten! Hier drängt sich die beklemmende Frage auf: Sollten die Titelmeldungen aus Basel und München tatsächlich so mangelhaft gewesen sein, daß sie unter einer Kennziffer in den „Anhang“ verwiesen werden mußten? Im Gegensatz dazu wurde, unter G 2392, in den „Anhang“ verwiesen ein mehrfach überlieferter Musikdruck (Sieber) eines Violinkonzerts in A-dur (Giornovichi). Hier handelt es sich um den authentischen Erstdruck des ersten Violinkonzerts, dessen Titel ich nach dem Exemplar der

¹ Anfrage von Wolfgang Birtel vom 13. Oktober 1982.

² *Répertoire International des Sources Musicales*, Serie A/I (Einzeldrucke vor 1800), Band 3: Faa-Gyrowetz, Kassel und Basel 1972.

UB Münster zitiere: „CONCERTO/A VIOLON PRINCIPAL/Premier Second Alto et Basse/Deux Hautbois Deux Cors Adlibitum/Compose/PAR/M^R. JARNOVIK/A PARIS/Chéz le S^r Sieber Editeur de plusieurs nouveaux ouvrages rue/S^r Honoré à l'Hotel d'Aligre ancien grand conseil/A LYON/Chéz M^r Casteau/A Bruxelles Chéz M^r Godfroy/Gravé par M^d Sieber. A. P. D. R. Prix 4^u 4^{ss}“. Die Anzeige der Nummer im Titel und am Kopf des Notentextes jeder Stimme fehlt³. Dieser Erstdruck wird noch in Paris (4 Exemplare!) und in Venedig (1 Exemplar) nachgewiesen. Zusammen mit den unter G 2342 genannten Sieber-Drucken – es handelt sich dort um spätere Auflagen – ergeben sich folgende Nachweise für Paris⁴:

CONCERTO: Vm⁷ 1734, A. 34490, Ac. e⁸ 21 (fehlt: Violino Principale, Corno Primo und Secondo), K. 3930 (fehlt: Violino Primo)

PREMIER CONCERTO: A. 34489, K. 3931, L. 15349 (fehlt: Violino Principale und Basso), Vm⁷ 1735 (fehlt: Viola)

PREMIER CONCERTO (mit Plattennummer 140): A. 34491⁵.

Weitere Korrekturen zum Kompositionsverzeichnis Giornovich (Jarnovick) stehen noch an: Der unter G 2352 genannte Sieber-Druck „VI^o Concerto[G]“ ist mit *F*-dur, der unter G 2364 genannte Sieber-Druck „XII^o Concerto [E]“ ist mit *D*-dur zu rektifizieren. Mit XII^o Concerto [D] sind die unter G 2394 und G 2395 genannten Wiener Nachdrucke zu identifizieren. Den Titel zitiere ich nach dem Artaria-Druck im Besitz der UB Münster: „CONCERTO/Per il Violino/Composto/dal Sig^{ro}/JARNOVICK/N^o 12./ in Vienna presso Artaria e Comp.“ Verlagsadresse überklebt: In Frankfurt bei Gayl & Hedler. Rechts unten die Preisanzeige: „f. 2.“

J. J. Hummel-Drucke werden anschließend im thematischen Katalogteil identifiziert⁶.

*Die Violinkonzerte von Giornovich (Jarnovick)*⁷

Nr. 1 *A*-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Andante poco adagio / Rondo

Besetzung: Solo-Violine, 2 Violinen, Viola, Violoncello/Kontrabaß; 2 Oboen und 2 Hörner ad libitum

Nachweis der Pariser Erstausgabe: Breitkopf-Katalog, Supplemento IX. (1774)

Ausgaben: Sieber, Paris (1773), dazu weitere Auflagen – RISM G 2392, desgleichen G 2342: dort

³ Die handschriftliche „N^o 19“ im Kopf des Titels dürfte, ebenso wie die „N^o 17“ beim 5. und die „N^o 18“ beim 6. Violinkonzert von Giornovich (LeDuc beziehungsweise Sieber, Paris) ein Zusatz vom Besitzer der Musikdrucke, dem Grafen Emil Bentheim, sein. Von der gleichen Hand stammt der Zusatz der Tonart und der Stimmenzahl.

⁴ Ich zitiere nach François Lesure, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris 1981.

⁵ Dieser Auszug aus einer Veröffentlichung von 1981 ist deckungsgleich mit einem Kompositionsverzeichnis, das dem Verfasser am 10. Januar 1961 zugestellt wurde. Vladimir Fédorov hatte dort die Signaturen nicht nur zum Violinkonzert Nr. 1, sondern zu sämtlichen Violinkonzerten Giornovichs mitgeteilt (ausgenommen die Nummern 11–15, die in Paris fehlen). Eine solch bewunderungswürdige Bereitschaft zu exakter Mitteilung war nur möglich auf der Basis exakter Titelaufnahmen, die seit Jahrzehnten schon in Paris zugänglich sind.

⁶ Für großzügige Hilfen dankt der Verfasser den Vorständen der Musiksammlungen folgender Bibliotheken: The British Library London, Bayerische Staatsbibliothek München, Universitätsbibliothek Münster, Bibliothèque Nationale Paris und Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

⁷ Die Numerierung der Pariser und Berliner Ausgaben differiert erheblich. Nur bei sechs von insgesamt 17 Violinkonzerten stimmt sie überein: Nr. 7 = Libro VII; Nr. 8 = Libro VIII; Nr. 9 = Libro IX; Nr. 10 = Libro X; Nr. 14 = Libro XIV und Nr. 16 = Libro XVI.

Zur Datierung der Pariser und Berliner Ausgaben wurde herangezogen: Cari Johansson, *French Music Publishers of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, und dieselbe, *J. J. & B. Hummel. Music-Publishing and Thematic Catalogues*, Stockholm 1972.

aber falsche Bestimmung der Tonart; Imbault, Paris (nach 1787) – RISM G 2393 (Exemplar in Basel); J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro III“ (1780)⁸ – RISM G 2379.

Neuausgabe: Klavierauszug mit Solostimme, Orchesterstimmen (Walter Lebermann), Mainz, Schott 1962.

Nr. 2 D-dur



Satzbezeichnungen: [Allegro] / Adagio / Rondo: Allegretto

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis (im Manuskript): Breitkopf-Katalog, Supplemento XII. (1778)

Ausgaben: Bailleux, Paris (1775) – RISM G 2343; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro IV“ (1780) – RISM G 2380.

Neuausgabe: Klavierauszug mit Solostimme (Janusz Zathey), Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1976.

Nr. 3 G-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Adagio / Rondo: Allegretto

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1775) – RISM G 2345; Imbault, Paris (nach 1787) – RISM G 2344; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro VI“ (1782) – RISM G 2382.

Nr. 4 A-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Adagio / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1777) – RISM G 2346: dort aber falsche Bestimmung der Tonart; Imbault, Paris (nach 1787) – RISM G 2393 (Exemplar in München); J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro V“ (1782) – RISM G 2381.

Neuausgabe: Klavierauszug mit Solostimme, Partitur und Orchesterstimmen (Walter Lebermann), Frankfurt am Main, Peters 1968.

⁸ In seinen Katalogen kennzeichnet J. J. Hummel – zumindest ab 1781 – seine Neuerscheinungen mit der jeweiligen Jahreszahl. In Klammern gesetzte Jahreszahlen sind geschätzt. Die Datierung von vier französischen Erstdrucken mußte auf einen Zeitwert von zwei Jahren ausgedehnt werden.

Nr. 5 E-dur



Satzbezeichnungen: [Allegro] / Romance: Gratoso / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis der Berliner Ausgabe: Breitkopf-Katalog, Supplemento XIV. (1781)

Ausgaben: LeDuc, Paris (1777), dazu weitere Auflagen – RISM G 2348; Henry, Paris – RISM G 2349; Sieber, Paris – RISM G 2347; Longman & Broderip, London – RISM G 2350; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro I“ (1780) – RISM G 2377.

Nr. 6 F-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Recitativo-Romance / Rondo: Allegro

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis der Pariser Ausgabe: Breitkopf-Katalog, Supplemento XV. (1782/84)

Ausgaben: Sieber, Paris (1779) – RISM G 2352; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Libro II“ (1780) – RISM G 2378.

Nr. 7 G-dur

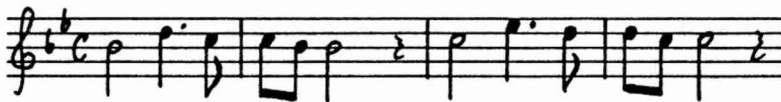


Satzbezeichnungen: Allegro / Siciliano / Rondo russe: Allegretto

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Boyer, Paris (1782–83) – RISM G 2353; Sieber, Paris – RISM G 2354; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Second Libro VII“ 1783 – RISM G 2383.

Nr. 8 B-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Adagio-Romance / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis der Lyoner Ausgabe: Breitkopf-Katalog, Supplemento XV. (1782/84)

Ausgaben: Guera, Lyon (1782–83) – RISM G 2356; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Second Libro VIII“ (1784) – RISM G 2384.

Nr. 9 G-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Largo / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1782–83) – RISM G 2358; Imbault, Paris (nach 1787) – RISM G 2359; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Euvre Second Libro IX“ (1784) – RISM G 2385.

Nr. 10 F-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Pastorale / Rondo: Allegro moderato

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1787) – RISM G 2360; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Euvre Second Libro X“ (Nº 495 auf Titelblatt, Plattennummer 704) 1787 – RISM G 2386.

Nr. 11 B-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Adagio / Air en rondeau: Allegretto

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1787) – RISM G 2363; Imbault, Paris – RISM G 2361. (Keine Ausgabe von J. J. Hummel).

Nr. 12 D-dur



Satzbezeichnungen: Allegro fastoso / Andante / Rondo: Moderato

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1787) – RISM G 2364; Artaria, Wien – RISM G 2394; Cappi, Wien – RISM G 2395; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Euvre Second Libro XI“ (Nº 495 auf Titelblatt, Plattennummer 495) 1787 – RISM G 2387: dort aber falsche Bestimmung der Tonart.

Neuausgabe: Klavierauszug mit Solostimme (Fran Lhotka), Zagreb, Hrvatskog Glazbenog Zavoda 1971.

Libro XII E-dur



Satzbezeichnungen: Allegro con spirito / Adagio / Rondo: Allegro

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgabe: J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Second Libro XII“ (N^o 495 auf Titelblatt, Plattennummer 726) 1787 – RISM G 2388.

Nr. 13 A-dur



Satzbezeichnungen: Allegro con spirito / Romance: Andantino / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis der Offenbacher Ausgabe: Frankfurter Staats-Ristretto, 14. Dezember 1789

Ausgaben: Sieber, Paris (1789) – RISM G 2365; Longman & Broderip, London – RISM G 2366; André, Offenbach – RISM G 2367. Der Nachdruck von J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Troisième Libro XV“ (1791) ist – soweit wir bisher sehen – nicht überliefert.

Nr. 14 A-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Amoroso con espressione / Rondo

Besetzung: wie Nr. 1

Nachweis der Offenbacher Ausgabe: Frankfurter Staats-Ristretto, 8. Februar 1791

Ausgaben: Sieber, Paris (1789) – RISM G 2369; Imbault, Paris – RISM G 2368; Dale, London – RISM G 2370; Wheatstone, London – RISM G 2371; André, Offenbach – RISM G 2372; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Troisième Libro XIV“ (N^o 744 auf Titelblatt, Plattennummer 747) 1790 – RISM G 2390.

Nr. 15 E-dur



Satzbezeichnungen: Allegro / Romance: Un poco andante / Minuetto: Grazioso (in der Ausgabe von J. J. Hummel: [Rondo]: Molto vivace)

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Sieber, Paris (1789) – RISM G 2373; Longman & Broderip, London – RISM G 2374; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Troisième Libro XIII“ (N^o 744 auf Titelblatt, Plattennummer 744) 1790 – RISM G 2389.

Nr. 16 G-dur



Satzbezeichnungen: [Allegro] / Adagio-Romance: Andantino / Rondo: Allegro vivace

Besetzung: wie Nr. 1

Ausgaben: Pleyel, Paris (1795–96) – RISM G 2375; Corri, Dussek & Co., London – RISM G 2396; J. J. Hummel, Berlin und Amsterdam, „Œuvre Troisième Libro XVI“ (N^o 744 auf Titelblatt, Plattennummer 964) 1797 – RISM G 2391.

(Im Verlagskatalog 1801 von Sieber, Paris, sind alle 16 Violinkonzerte aufgeführt. Es fehlt Libro XII in E-dur. Im Verlagskatalog 1793 von Imbault, Paris, sind die folgenden Violinkonzerte genannt: Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14 und 15.)

(Ohne Nummer) F-dur



Satzbezeichnungen: Allegro con spirito / Adagio-Andante / Rondo

Besetzung: Solo-Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello/Kontrabaß, 2 Flöten und 2 Hörner. (Die Übertragung des Solo-Violinparts auf das Klavier besorgte Baptist Cramer.)

Ausgabe: London, Corri, Dussek & Co. (nach 1796) – RISM G 2406.

Von sechs weiteren Konzerten sind nur die Bearbeitungen für Klavier und Violine bekannt geworden: RISM G 2411, „Deux Sonates/pour le/Clavecin ou Piano-Forte/avec Violon oblige/tirées de deux Concertos de/M^r Giornowichi./N^o 605. Prix f 2 1/2/A Offenbach sur le Mein,/chez Jean André.“ RISM G 2398, „Two violin concertos [F, A] composed & arranged . . . for the piano forte or harpsichord with a violin accompaniment by Mr. Giornovichi, London, Longman & Broderip.“



Satzbezeichnungen: Allegro / Andantino / Allegro maestoso



Satzbezeichnungen: Allegro / Amoroso / Rondo

Die Offenbacher Ausgabe wurde als „ETRENNES POUR LES DAMES, Livre XXVI.“, im Spätjahr 1793 ausgeliefert. (Keine Anzeige im Frankfurter Staats-Ristretto.)

RISM G 2402, „17^{me} & 18^{me} CONCERTO/de M^r Giornowick/arranges en/SONATES pour le PIANO-FORTE/avec Accompagnement de Violon,/par Dusseck/N^o 1088. Prix f 2.45 Xr./A Offenbach ^s/M chez Jean André.“ RISM G 2401, „17^{me} & 18^{me} concertos . . . arrangés en sonates pour le piano forté avec accompagnement de violon, Paris, Pleyel.

RISM G 2400, „Giornovichi's two favorite concertos [F, G] arranged, as sonatas for the piano forte with an accompaniment for a violin, London, Corri, Dussek & Co.“



Satzbezeichnungen: Allegro vivace / Andantino / Alla Polacca: Allegretto



Satzbezeichnungen: Allegro vivace / Siciliano: Andantino / Rondo: Allegretto ma moderato innocente

Die Offenbacher Ausgabe wurde am 1. März 1798 im Frankfurter Staats-Ristretto angezeigt. (Anmerkung in der Violinstimme: „SONATA II Tacet“.)

RISM G 2399, „Two violin concertos [F, A] – recte: A-dur und B-dur! – composed & arranged for the piano forte with accompanymt for the violin, London, Longman & Broderip.“



Satzbezeichnungen: Allegro / Andantino con espressione / Rondo: Allegretto piu tosto andantino



Satzbezeichnungen: [Allegro] / Rondo: Allegretto

Unter G 2405 nennt RISM eine Bearbeitung des Violinkonzerts Nr. 1. (Die Übertragung des Soloparts auf die Viola besorgte Jean-Baptiste Bréval.)

Ausgabe: Paris, Imbault (nach 1796)

Unter G 2412 wird noch genannt „A favorite sonata [F] . . .“. Hier handelt es sich um das Violinkonzert Nr. 6 in einer Bearbeitung für Klavier und Violine.

Ausgabe: London, Longman & Broderip 1792.

Die Bearbeitungen G 2404 und G 2407 habe ich nicht gesehen.

Pfitzners Beethoven-Partituren

von Reinhard Wiesend, Würzburg

Die Existenz musikalischer Werke wird bekanntlich im wesentlichen durch die Polarität von einmal erfolgter schriftlicher Fixierung und immer wieder nötiger Verlebendigung durch die Aufführung bestimmt. Beide Erscheinungsweisen, deren Anteil von Fall zu Fall verschieden sein kann, sind aufeinander angewiesen, für sich allein stellt keine das Werk dar. Ihre Verbindung, und damit die Konstituierung des Werks, bewirkt der Ausführende. Er schiebt sich mit seiner Persönlichkeit notwendigerweise und in stets verschiedenem Maße zwischen Schrift und Aufführung.

Das Erlebnis einer Aufführung wird oft genug von der Art der Interpretation und von der Person des Ausführenden geprägt, die sich in diesem Fall gleichsam als eigene Dimension etablieren. Im Idealfall jedoch befruchtet das Erlebnis selbst der subjektivsten Aufführung die Erkenntnis des Werks, solange zumindest die Bereitschaft vorhanden ist, an ihm die Interpretation zu messen. Faszination und Erkenntniswert können sich durch einen Blick in die Werkstatt auch des Ausführenden noch einmal erhöhen. Und insofern mit der musikalischen die verbale Interpretation, das erklärende Wort eng verknüpft ist¹, ist auch das Interesse an Äußerungen der Ausführenden legitim (erfahrungsgemäß sind diese jedoch von höchst unterschiedlichem Erkenntniswert).

Die meisten Musiker finden im Bewußtsein der Nachwelt einen Platz durch ihre Kompositionen – auch durch ihre literarische Produktion –, während ihr Wirken als ausübende Künstler zwangsläufig viel eher vergessen wird. So gilt auch Hans Pfitzner heute als eigenwilliger Komponist und (gelegentlich polemischer) Schriftsteller, dagegen ist kaum mehr bekannt, daß er auch einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit war, was sich äußerlich etwa in der Berufung nach Straßburg ablesen läßt, wo er von 1908 bis 1918 als Leiter der Symphoniekonzerte und ab 1910 auch als Operndirektor des Stadttheaters wirkte (daneben war er Direktor des Konservatoriums). Pfitzners jahrzehntelange Dirigiertätigkeit ist leider nur zum geringsten Teil dokumentiert; neuerdings ist seine über vierzig Jahre andauernde Verbindung mit dem Berliner Philharmonischen Orchester greifbar geworden². Sein technisch brillanter, dabei manchmal sehr persönlicher Dirigierstil ist von dem Münchner Musikkritiker Alexander Berrsche immer wieder anschaulich beschrieben worden³, und eine (durch die geringen aufnahmetechnischen Möglichkeiten der Zeit allerdings nur ungefähre) Vorstellung geben die wenigen Schallplattenaufnahmen⁴.

Aufschluß über Pfitzner als Dirigenten geben aber auch die von ihm benutzten Dirigierpartituren aus seinem Nachlaß, so z. B. die der Beethoven-Symphonien, die sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden. Die Partituren sind von besonderem Interesse durch die zahlreichen Eintragungen von Pfitzners Hand, die eine deutliche Sprache von den Intentionen des Dirigenten sprechen und die technischen Voraussetzungen einiger Effekte aufzeigen. In manchen Fällen muß beim derzeitigen Kenntnisstand der Rezeptionsgeschichte Beethovens allerdings die Frage offenbleiben, welche der von Pfitzner vorgenommenen Maßnahmen zeitüblich und welche individuelle Lösung sind; daneben ist es allerdings immer wieder möglich, Traditionen aufzuzeigen.

Bei den Partituren handelt es sich um die folgenden gleichartig gebundenen und mit Pfitzners Ex libris versehenen Exemplare, alle in Ausgaben des Verlags C. F. Peters, Leipzig^{4a}:

¹ Eine Einheit von „Tonschrift, Erklingen und umschreibendem Wort“ für die musikalische Interpretation stellt Thrasybulos G. Georgiades heraus (*Die musikalische Interpretation*, in: *Studium generale* 7, 1954, S. 389–393; auch in: Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 45–53).

² Vgl. Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bde., Tutzing 1982; dazu, teilweise ergänzend: Wolfgang Osthoff, *Pfitzner in der aktuellen Musikliteratur VIII: Pfitzner und die Berliner Philharmoniker*, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft*, Neue Folge Heft 45, Tutzing 1983, S. 51–55.

³ Vgl. A. Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, passim.

⁴ Eine Diskographie zu Pfitzner als Dirigent und Klavierbegleiter findet sich bei Gert Fischer, *Am Pult: Hans Pfitzner*, in: *Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981*, Tagungsbericht hrsg. von Wolfgang Osthoff, Tutzing 1984 (*Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* Bd. 3), S. 155–172.

^{4a} Noch nicht zur Verfügung steht mir der Aufsatz von Günter Brosche, *Der Pfitzner-Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985.

Signatur		Verlagsnummern
MS 66.610-4	2. und 3. Symphonie	5443, 5444
MS 66.611-4	5. und 6. Symphonie	5446, 5447
MS 66.612-4	7. und 8. Symphonie	5448, 5449
MS 66.613-4	9. Symphonie	5450
MS 66.614-4	9. Symphonie, „Neu revidierte Ausgabe“	8814

Zu Pfitzners (künstlerischer) Biographie ist den Partituren nicht viel zu entnehmen. So scheint er sich nur wenig mit der zweiten Symphonie befaßt zu haben, wie das fast jungfräuliche Exemplar verrät, ganz im Gegenteil zur schier zerfledderten Partitur der *Pastorale* – Pfitzner hat sie einmal „die beglückendste“ der Symphonien Beethovens genannt⁵ –; sie stellt möglicherweise auch das älteste in seinen Besitz gelangte Exemplar dar. Ihr Titelblatt trägt die handschriftliche Widmung: „,Wenn wir uns selbst nicht verlassen, verlässt uns auch die Gottheit in uns nicht!‘ Meinem lieben Hans zum Andenken an die Januar Tage 1892. Hermann Wetzler. Fft. [Frankfurt/Main] I. 92“⁶. Die einzige weitere biographische Angabe findet sich auf der ersten Seite der *Eroica*-Partitur; im Zusammenhang mit der Plattenaufnahme der Symphonie mit den Berliner Philharmonikern notiert Pfitzner die Verteilung des ersten Satzes auf vier Seiten von Schellackplatten („S. 2–9, 9–18 . . .“) und schreibt daneben: „Grammophon am 28. Okt. 29“⁷.

Pfitzners Eintragungen in den musikalischen Text sind verschiedenster Art und von ganz verschiedenem Gewicht. Das Spektrum reicht von technischen Angaben (Übertragung von Orientierungsbuchstaben aus den Orchesterstimmen; graphisches Hervorheben von Einsätzen vor allem der Bläser) bis zu folgenschweren Retuschen, von analytischer Verdeutlichung bis zur verbalen Ausführungsvorschrift. Zur Veranschaulichung sind im Anhang dieses Artikels alle Eintragungen in das Exemplar der achten Symphonie im Zusammenhang aufgeführt.

Analytisch und zunächst ohne Folge für die Aufführung sind die Klammern, die Pfitzner mit Bleistift zu Anfang der sechsten Symphonie eingetragen hat⁸:



Eine ähnliche analytische Funktion haben die senkrechten, durch die ganze Akkolade gezogenen Striche, die Klammern nach Art von Phrasierungsbögen sowie die teilweise hinzugefügten Ziffern, mit denen sich Pfitzner immer wieder die Anlage von Taktgruppen und von größeren Abschnitten verdeutlicht. Die Durchführung des ersten Satzes der siebten Symphonie legt er sich z. B. so zurecht: die Gliederung der Baßstimme ab T. 185 in 4+4[+2] Takte wird ab T. 187 phasenverschoben von einer Oberstimmengliederung ebenfalls in 4+4 Takte überlagert, worauf (ab T. 195) folgende differenzierte Gliederung einsetzt, deren metrische Bedeutung nicht zu übersehen ist: 6+4+2+4+2+4+5+3+3+3+3+2+2+2+2+2+2+2+2+2+1+1+1+1+4+4+6[+6+4] Takte.

⁵ Im ersten der Exkurse und Anmerkungen zur *Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz*, *Gesammelte Schriften* Bd. 2; Augsburg 1926, S. 253.

⁶ Zu Wetzler, Pfitzners Studienfreund, vgl. Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 72f.

⁷ Eine ähnliche, allerdings nicht datierte Portionierung der Partitur findet sich auf einem auf das Titelblatt der sechsten Symphonie aufgeklebten Zettel.

⁸ Der Stakkatopunkt über dem *a'* in T. 2 ist von ihm hinzugefügt.

Von besonderem Interesse und kennzeichnend für Pfitzners eigenwilliges Naturell ist auch seine Gliederung des ersten Teils des Scherzos der *Eroica*. Dessen Beginn unterteilt er in 4+4+3+3 Takte, einen ähnlichen „ritmo di tre battute“ zeichnet er bei T. 23ff.⁹ und bei T. 43ff. ein. Obwohl Beethoven die Stelle kunstvoller gestaltet hat, als der erste Eindruck glauben macht¹⁰, ist eher eine durchgehend geradzahlige Bewegung mit starker Affinität zum $\frac{3}{4}$ -Takt anzunehmen, zumal sich auch das achttaktige Oberstimmenmotiv (T. 7ff.) in Vorder- und Nachsatz gliedert, was bei seiner Wiederholung durch instrumentatorische Mittel verstärkt hervorgehoben wird (T. 26–29). Pfitzners Aufteilung kommt möglicherweise durch eine Orientierung an der Harmonik zustande, insofern als seine beiden Dreitakter jeweils mit der Tonika beginnen. Bezeichnenderweise ist seine Unterteilung nur bis einschließlich T. 86 durchgeführt; die Engführung der T. 93ff. mit dem durch sf verdeutlichten Überlappen von Viertaktgruppen macht einen „ritmo di tre battute“ nunmehr tatsächlich unmöglich.

Ein Charakteristikum aller Pfitznerschen Beethoven-Partituren ist die Streichung fast sämtlicher Wiederholungszeichen. Eine solche Maßnahme entspricht wohl einer seinerzeit weit verbreiteten Musizierhaltung, der jede Wiederholung gegenüber der Einmaligkeit eines organischen Flusses (auch abgesehen von jedem programmatischen Vorwurf) mechanisch erscheinen mußte. (Nicht stichhaltig ist der Erklärungsversuch aus dem begrenzten zeitlichen Fassungsvermögen einer Plattenseite, denn Streichungen finden sich auch in den Partituren, die Pfitzner nicht auf Platte gespielt hat.) Für diese Art der Interpretation bleibt somit sekundär, daß Ende und Beginn einer Exposition konstruktiv aufeinander bezogen sein können, wie z. B. durch die Akkordschläge im ersten Satz der *Eroica* (T. 144ff. und T. 1f.) oder wie durch die Betonung und den direkten Anschluß des *c'''* im ersten Satz der achten Symphonie, daß also der Wiederholung des bereits Gehörten durch solche Verknüpfungen die spezifische Aufgabe einer neuen Beleuchtung zukommen kann, als Wirkung, die sonst z. B. auch von der eigentlichen Reprise des Sonatensatzes bekannt ist.

Die meisten Eintragungen aber dienen der dynamischen Differenzierung und klanglichen Abschattierung. Hierzu gehört etwa die Fixierung von Stricharten, deren Vorkommen in der Regel auf ein Interesse an besonders plastischer Gestaltung eines Themas hinweist; vgl. z. B. die hier im Anhang näher beschriebenen Eintragungen in das Exemplar der achten Symphonie, erster Satz, T. 13ff. und T. 37ff.¹¹, sowie dritter Satz, T. 11ff. Zu erwähnen sind etwa auch die T. 219ff. im Schlußsatz der *Pastorale*, wo Pfitzner ein besonderes Hervortreten von Celli und Bässen durch Bogenwechsel bei jeder Note vorschreibt. Andere Instrumentaleffekte erzielt Pfitzner z. B. mit den Vorschriften „mit der Bogenspitze geschlagen“ (*Pastorale*, vierter Satz, T. 3 und T. 13) oder „Stürze hoch“ (ebenda, T. 106, Blech). Und im Exemplar der Neuausgabe der neunten Symphonie fordert er im ersten Satz, T. 331–338, „große Striche“ für Violinen und Viola.

Eine klangfarbliche Differenzierung kann auch durch Hervorhebung einzelner Instrumente, z. B. durch ein „espr[essivo]“ erfolgen (z. B. achte Symphonie, erster Satz, T. 73 und T. 83, jeweils Einsatz der zweiten Violine) oder durch dynamische Vorschriften im engeren Sinne, so wenn Pfitzner im ersten Satz der achten Symphonie von T. 143 auf T. 144 ein *Decrescendo* einzeichnet, das *ff* der Violinen in T. 144 streicht und dafür für die Celli ein *fff* vorschreibt. Von größerem Gewicht ist das Streichen der *Fortissimo*-Vorschrift in den Auftakten der Streicher und des Blechs in den T. 408ff. des ersten Satzes der neunten Symphonie (Neuausgabe); dieser Eingriff nivelliert zumindest im Dynamischen Beethovens konstruktives Gegeneinandersetzen verschieden gestalteter Blöcke.

Die übrigen nicht wenigen Retuschen Pfitzners lassen sich nach folgenden Gesichtspunkten ordnen: 1) Gelegentliche Verdoppelung von Bläsern, eine Praxis, die vor allem die Hörner betrifft, vgl. im Anhang die Angaben zur achten Symphonie. In der alten Ausgabe der neunten Symphonie hat Pfitzner zudem gelegentlich eine Verdoppelung der Holzbläser vermerkt („Holz doppelt“), z. B. im ersten Satz, T. 236¹² und T. 301, sowie im Scherzo, T. 93.

⁹ Benutzer der Eulenburg-Taschenpartitur seien darauf hingewiesen, daß die Taktziffer 20 bei manchen Auflagen falsch gesetzt ist.

¹⁰ Man beachte etwa die Sequenz in den Unterstimmen in T. 10–12.

¹¹ Nach Igor Markevitch ist die spezifische Folge von Auf- und Abstrich (vgl. Anhang) eine „traditionelle Strichbezeichnung von Dresden und Leipzig (stammt vielleicht von Mendelssohn)“ (*Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig 1983, S. 431).

¹² Bei T. 253 zurückgenommen („Holz einfach“).

2) Oktavierungen: dies betrifft vor allem einzelne Töne der (hohen) Bläser, die Pfitzner in die obere Oktav legt, um so die Kontinuität eines Melodiezugs zu gewährleisten (die Beethoven vor allem deshalb unterbrochen hatte, weil er seinen Bläsern die extrem hohen Töne noch nicht zumuten konnte); vgl. z. B. im vierten Satz der achten Symphonie T. 193, 195, 203, 209, 211 usw. Eine bemerkenswerte Höherlegung eines tiefen Blasinstrumentes schreibt Pfitzner zu Beginn der Coda des ersten Satzes der neunten Symphonie vor (Exemplar der alten Ausgabe), indem er das große *d* der Fagotte zum kleinen *d* korrigiert (T. 513). Gelegentlich legt Pfitzner auch kurze Abschnitte der Streicher höher, so die T. 367f. des ersten Satzes der neunten Symphonie (alte Ausgabe), die er so umgestaltet:



In ähnlicher Weise behandelt Pfitzner im Scherzo derselben Symphonie die Violinen in T. 276f.¹³ und T. 280f. sowie, allerdings nur in der Neuausgabe, die T. 285ff. (einschließlich T. 289 in der ersten Violine, einschließlich T. 287 in der zweiten). Und eine effektvolle Oktavierung über einen längeren Abschnitt hinweg nimmt Pfitzner im vorletzten Prestissimo der neunten Symphonie vor (Neuausgabe), wenn er ab der Stelle „über'm“¹⁴ die erste Violine elf Takte und ein Viertel lang¹⁵ in die obere Oktav legt.

3) Weglassen einzelner Töne: In manchen Fällen läßt Pfitzner Töne ersatzlos streichen, so im vierten Satz der achten Symphonie die Hörner in T. 48 oder ebenfalls die Hörner im Finale der neunten Symphonie im ersten Chorsatz, im Takt vor „Wem der große“¹⁶, der in der Neuausgabe nunmehr so gespielt werden soll:



Handelt es sich im ersten Fall um eine klangliche Retusche, die das Aufblühen der Violinmelodie im Subito piano garantieren soll, so ist es im zweiten eine spieltechnische Erleichterung des weichen Pianoeinsatzes der Hörner¹⁷. Auf das Streichen einer Trompetenstelle in der siebten Symphonie wird später einzugehen sein.

4) Angleichung von Partien der Blechbläser an Motive anderer Instrumente: Retuschen von unterschiedlicher Tragweite und von verschiedenem Ausmaß nimmt Pfitzner immer wieder bei den Blechbläsern vor, wobei er vor allem die spieltechnischen Möglichkeiten der Beethoven noch nicht bekannten Ventilinstrumente nutzt. Zu erwähnen sind etwa die hinzugefügten Töne im vierten Satz

¹³ Im Exemplar der alten Ausgabe auch die Viola.

¹⁴ Gesamtausgabe S. 267, Eulenburg-TP S. 269.

¹⁵ Bis „woh(-nen)“.

¹⁶ Gesamtausgabe S. 201, Eulenburg-TP S. 182.

¹⁷ Eine ähnliche spieltechnisch bedingte Maßnahme ist die gegenüber dem Original um ein Achtel vorgezogene „arco“-Vorschrift für Celli und Bässe in T. 278 des ersten Satzes der neunten Symphonie (alte Ausgabe).

der achten Symphonie, T. 134f., T. 139f. (vgl. Anhang) oder die Komplettierung der ursprünglichen Partien zu Melodien, so im Finale der neunten Symphonie, T. 1ff. und Parallelstellen, wo die Trompeten wie die hohen Holzbläser geführt werden (alte Ausgabe); in der Doppelfuge desselben Satzes werden Hörner, Trompeten und Posaunen zu vollständigen Colla parte-Stimmen komplettiert (beide Ausgaben). Eine ähnliche Stelle findet sich in der Coda des ersten Satzes der *Eroica*, wo Pfitzner die Trompeten über die von Beethoven vorgesehenen drei Takte hinaus an dem nunmehr strahlenden *Es-dur*-Thema beteiligt (T. 655 ff.)¹⁸:



Von noch größerem Ausmaß ist allerdings der Eingriff bei der Reprise des ersten Satzes der achten Symphonie, wo Pfitzner die vier(!) Hörner mit den Bässen unisono führt (vgl. Anhang)¹⁹, und von ähnlichem Gewicht ist die Anpassung der Hörner an die Melodik der Holzbläser beim „zweiten Thema“ im Scherzo der neunten Symphonie. Dieses instrumentiert er im Exemplar der alten Ausgabe bei T. 93ff. so um:

- Die Holzbläser werden verdoppelt.
- Die Klarinetten werden von T. 97 bis T. 101, erstes Viertel, und von T. 105, zweites Viertel, bis T. 108, zweites Viertel, nach oben oktaviert. Die erste Klarinette hat T. 108, drittes Viertel, bis T. 109, erstes Viertel: *d''le''*.
- Die Hörner übernehmen bis T. 109, erstes Viertel, die Melodik der Holzbläser, in folgender Anordnung:



Diese Angleichung erfolgt bis zum ersten Viertel von T. 109 einschließlich, sodann pausieren die Hörner bis T. 112 einschließlich²⁰.

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch zwei Trompetenstellen in der siebten Symphonie. Im Trio verändert Pfitzner durch einen winzigen Eingriff den Charakter der schmetternden Repetitionsfigur (T. 213 ff.; T. 473 ff.) völlig. Durch das Einfügen der chromatischen Wechselnote



¹⁸ Nach Felix von Weingartner stammt diese Retusche ursprünglich von Hans von Bülow (*Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Leipzig 2/1916, S. 43). Pfitzner übernimmt die Weingartnerschen Vorschläge in der Regel nicht.

¹⁹ Weingartner (wie in Anm. 18) erwähnt als Variante die Verstärkung des Baßmotivs der T. 190f. durch vier Pauken.

²⁰ Im Exemplar der Neuauflage verfährt Pfitzner ähnlich, allerdings mit den folgenden Abweichungen: die Klarinetten bleiben unverändert, die Flöten laufen unisono, die Hörner spielen ab T. 109 wieder die Beethovensche Fassung.

analog dem Duktus der anderen Instrumente, z. B. der Violinen in den T. 196/198, verlieren die Trompeten ihr linear-strahlendes Gepräge und damit ihre genuine satztechnische Aufgabe als Repräsentanten harmonischer Grundfunktionen. In ähnlicher Weise negiert Pfitzner offensichtlich, daß Trompeten im klassischen Orchestersatz gelegentlich eine eigene Schicht darstellen können, wenn er innerhalb der groß angelegten Kadenz gegen Ende des ersten Satzes die Trompeten von T. 438 bis einschließlich T. 440, erstes Achtel, streicht²¹. Pfitzner mag sich vor allem daran gestört haben, daß sich das schlichte I-IV-V-I-I der Trompeten wenig mit dem komplizierteren harmonischen Geschehen des übrigen Orchesters deckt, besonders im Zusammenprall der Tonika *a* der Trompeten mit dem (zwischen-)dominantischen Klang *eis-h-d* in der zweiten Hälfte von T. 439. Die klangliche Kollision wird durch die diese Stelle prägende Antizipationstechnik des Orchesters noch verschärft.

5) Der spektakulärste Eingriff aber liegt mit dem dritten Takt des Trios der achten Symphonie vor, wo Pfitzner den Rhythmus der Hörner den vorangehenden Takten angleicht:



Diese Maßnahme steht jedoch in einer Tradition, die letztlich direkt auf die uneindeutige Überlieferung des fraglichen Takts schon in den frühesten Quellen zurückgeht. Es lassen sich nämlich mindestens drei Versionen auseinanderhalten:

- Die übliche Fassung mit dem synkopischen Rhythmus ist im Autograph und in der Abschrift in Berlin (Deutsche Staatsbibliothek, Artaria 182) enthalten. Diese Version hat in die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel Eingang gefunden²².
- Die Fassung mit verändertem Rhythmus der Hörner liegt z. B. in Diabellis Abschrift der Partitur (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Suppl. Mus. 5792), die vermutlich dem Partiturerstdruck durch Steiner (1817) und dem Zweitdruck durch Haslinger (1837) als Vorlage diente²³, sowie in den beiden nach dieser Abschrift gestochenen Partituren (einschließlich einem von Beethoven durchgesehenen Korrekturabzug der Steiner-Partitur) vor, ferner in den beiden Klavierauszügen von Steiner usw.
- Eine Fassung mit verändertem Rhythmus der Oberstimme, aber auch mit einer veränderten Baßführung ist im Klavierauszug „auf 4 Hände eingerichtet“ von Haslinger (Platten-Nr. 2576) enthalten:



Die von Hugo Riemann in der Beethoven-Biographie²⁴ angeführte weitere Version aus dem „originalen Steinerschen Klavierauszug v. J. 1816“ habe ich im entsprechenden Exemplar der

²¹ In einem früheren Stadium war Pfitzner weniger radikal, indem er die Trompeten an dieser Stelle lediglich durch ein piano zurücknahm.

²² Nach einer freundlichen Auskunft von Herrn Prof. Dr. Martin Stachelin, des ehemaligen Direktors des Beethovenhauses in Bonn, wird sich auch die neue Gesamtausgabe an diese Fassung halten.

²³ Auch diese Angaben verdanke ich Herrn Prof. Stachelin.

²⁴ In seiner Bearbeitung von Alexander Wheelock Thayer und Hermann Deiters, *Ludwig van Beethovens Leben*, 2. Auflage, Bd. 3, Leipzig 1911, S. 472, Beispiel c.

Bayerischen Staatsbibliothek München allerdings nicht verifizieren können; dort findet sich vielmehr die von mir unter b) genannte Version.

Diese Fassung hat sich in einer ganzen Reihe von Ausgaben bis ins 20. Jahrhundert erhalten, und da sich namhafte Musiker wie Johannes Brahms und Hans von Bülow für sie eingesetzt haben, war sie auch immer wieder im Konzertsaal zu hören; selbstverständlich hat sie Pfitzner bei der Schallplatteneinspielung mit den Berliner Philharmonikern verwendet²⁵. Seinem Musiziertemperament, das wesentliche Impulse dem mittleren und späteren 19. Jahrhundert verdankt, kam die kontinuierlich-glatte Fassung entgegen.

In einer noch ausgeprägteren Aufführungstradition steht Pfitzner bei den meisten seiner sonstigen Eingriffe. Sie sind eindeutig Richard Wagner verpflichtet, in dessen unmittelbarer Dirigiertradition Pfitzner wohl noch stand und dessen Schriften er auf jeden Fall gut kannte. Für Wagner war „das drastische Heraustreten der Melodie“, die er als „Gesang, als Essenz der Musik“ sah²⁶, ein Grundanliegen seiner Interpretation. Dies galt selbst für Beethovensche Musik, weshalb Wagner eine Korrektur der „Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation“²⁷ geraten schien, wie sie etwa in den in die Höhe umgelegten Linien der Holzbläser oder den unmelodischen, gelegentlich auch dissonierenden Tönen der Blechbläser vorliegt.

Pfitzners Retuschen verraten eine intensive Auseinandersetzung mit Wagners Gedanken; daß er diese aber eher als Anregung gesehen hat, die durchaus auch zu eigenen Lösungen führen konnte, zeigt sich z. B. bei Pfitzners Behandlung des „zweiten Themas“ im Scherzo der neunten Symphonie, die von Wagners Vorschlag²⁸ abweicht. Anders ist auch die Bearbeitung der heiklen Kadenz der vier Gesangssolisten im Schlußsatz dieser Symphonie; für den Sopran etwa schlägt Pfitzner in den beiden Ausgaben verschiedene Lösungen der Textunterlegung vor:



Gesamtausgabe:	sanf	- - - - -	ter
Pfitzner,			
alte Ausgabe:	sanf	- - - - -	ter, dein sanf- ter
Pfitzner,			
neue Ausgabe:	sanf	- - - - -	ter, wo _____ dein sanf- ter

Eng an Wagner lehnt sich Pfitzner allerdings bei der Behandlung der T. 143ff. und vor allem T. 407ff. im ersten Satz der neunten Symphonie an. Die letztere Stelle verändert er (im Partiturexemplar der alten Ausgabe) getreu Wagners Vorschlägen²⁹ und weicht nur insofern ab, als er die zweite Flöte auch in T. 412 streicht und die erste Oboe in T. 412 und T. 414 unverändert läßt.

Wie frei Pfitzner gegenüber den Wagnerschen Anregungen insgesamt war, erhellt auch aus der Tatsache, daß die beiden Exemplare der neunten Symphonie in Anzahl und Art der Eintragungen ein durchaus verschiedenes Bild bieten. Leider wissen wir nichts über den zeitlichen Abstand der Eintragungen und der Benutzung der beiden Exemplare überhaupt. Nach Papierqualität und Erhaltungszustand ist die sog. Neuausgabe auch das für Pfitzner neuere Exemplar, das gegenüber der älteren Ausgabe deutlich weniger Eintragungen enthält.

²⁵ Zur „Rezeptionsgeschichte“ dieses Takts vgl. weitere Ausführungen bei R. Wiesend, *Traditionen der Wiedergabe und Strukturen des Werks. Zu Pfitzners Einspielung der VIII. Symphonie von Beethoven*, in: *Symposium Hans Pfitzner* (wie in Anm. 4), S. 239–248.

²⁶ Zitate aus Wagners Schrift von 1873 *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 9. Bd., Leipzig 1873/1881, S. 275–304, hier S. 280.

²⁷ Ebenda, S. 282.

²⁸ Ebenda, S. 284ff.

²⁹ Ebenda, S. 292ff.

Ein wesentlicher Aspekt der Wagnerschen Interpretation von Beethoven-Symphonien war die ständige Modifikation des Tempos. Wagner hat dies in seinen Schriften wiederholt postuliert³⁰ und sein Adept Heinrich Porges hat die Wagnerschen Tempi bei der Aufführung der neunten Symphonie anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth (1872) im einzelnen – wengleich in manchem sicherlich übertrieben – beschrieben³¹. Pfitzner steht auch in diesem Punkt ganz in der Tradition Wagners; der bereits genannte Musikkritiker (und Pfitznerverehrer) Berrsche hat dies immer wieder beschrieben, so z. B. mit dem häufig zitierten Satz (von 1938), Pfitzners Tempomodifikationen seien „so zart und in ihrem Beginn und Ende so unmerklich, daß sie einem zunächst nur als Biegungen des Ausdrucks bewußt werden“³². Pfitzners Platteneinspielungen geben uns noch heute davon Zeugnis³³.

Es mag deshalb erstaunen, daß sich in Pfitzners Beethoven-Partituren so gut wie kein Eintrag zu einer Tempoveränderung findet. Dieses Fehlen erklärt sich aber mit Pfitzners Ansicht, daß Tempomodifikationen als wesentlicher Aspekt des musikalischen Vortrags „gar nicht, oder nur sehr umständlich vorschreibbar“ sind, vielmehr „bei absoluter Musik nur eben durch das musikalische Gefühl entschieden werden“³⁴. Andererseits ist nach Pfitzner „die Aufgabe des wahren Wiedergebenden“ die „höchste Einfühlung [...] in das Werk. Und dieser Einfühlung steht die Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit nicht entgegen, sondern fällt mit ihr zusammen, und kommt dem Werk zu gut, wenn der Wille zu ihm da ist. Die Persönlichkeit läßt sich nicht ausschalten, und dies ist ja der Reiz jeder Wiedergabe, daß Hunderte ein Werk getreu verlebendigen können – so daß es dasselbe ist – und doch jeder anders wirkt“³⁵.

Pfitzner polemisiert mit dieser Ästhetik der Einfühlung – deren Wurzeln in die Nähe seiner Theorie des Einfalls (des Komponisten) reichen – gegen eine seiner Meinung nach unsinnige Beethoveninterpretation „höchster Objektivität“, wie sie damals etwa durch Felix von Weingartner repräsentiert wurde. Auch Tempomodifikation und Retuschen sind somit Aspekte der „höchsten Einfühlung in das Werk“; sie widersprechen diesem nicht, sondern sind zu seiner Wiedergabe, selbst zur „getreuen“ Wiedergabe, nötig.

Die schriftlich nicht fixierbaren Tempomodifikationen weisen auf die Grenzen des Erkenntniswerts der Handexemplare für die Gesamtheit von Pfitzners Interpretationsstil hin, denn auch in anderen Bereichen muß man natürlich noch mit mündlich gegebenen und niemals fixierten Anweisungen rechnen; zudem hatten selbst Orchestermusiker der Zeit offensichtlich noch ein stark ausgeprägtes „spontanes Bewußtsein von den Selbstverständlichkeiten des Ausdrucks“, demgegenüber jede buchstabengläubige sogenannte „Texttreue“ nichts als ein Irrtum ist³⁶. Dennoch sprechen Pfitzners Beethoven-Partituren eine deutliche Sprache von den Intentionen des Dirigenten und von den Traditionen, in die er sich gestellt sah und die er weiterführte. Bei aller Faszination, die eine Rezeptionsgeschichte Beethovens bietet, sollten wir jedoch nicht bei ihr stehen bleiben, sondern den Weg zurückfinden zu den Werken, die eine solche Breite der Interpretationsmöglichkeiten zulassen und, im besten Falle, ermöglichen³⁷.

³⁰ Z. B. in *Über das Dirigieren* (1869), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 8. Bd., Leipzig 1873/1881, besonders S. 356–364.

³¹ H. Porges, *Die Aufführungen von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872)*, Leipzig 1872.

³² *Trösterin Musika* (wie in Anm. 3), S. 204.

³³ Die Tempomodifikationen im ersten Satz der achten Symphonie habe ich im einzelnen darzustellen versucht in meinem in Anm. 25 genannten Aufsatz.

³⁴ *Werk und Wiedergabe*, Tutzing ²/1969 (Reprint nach: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Augsburg 1929), S. 227

³⁵ Ebenda, S. 127; Sperrungen von Pfitzner

³⁶ George Alexander Albrecht weist darauf im Zusammenhang mit seiner Beobachtung hin, daß Pfitzner seine eigenen Kompositionen wenig und dazu inkonsequent mit Vortragsbezeichnungen versieht und damit ein hohes Maß an gestalterischem Einsatz des Interpreten voraussetzt: *Die Problematik der Aufführungspraxis Pfitznerscher Orchesterwerke am Beispiel der „Kleinen Sinfonie op. 44“*, in: *Symposium Hans Pfitzner* (wie in Anm. 4), S. 11–16.

³⁷ Für freundliche Hinweise bei der Abfassung dieses Artikels darf ich Frau Dr. Helga Lühning, Bonn, und Herrn Prof. Dr. Wolfgang Osthoff, Würzburg, herzlich danken.

Anhang:

Die Eintragungen in das Partiturexemplar der achten Symphonie

Über die verschiedenen Schreibgeräte (mehrere Bleistifte und Tinten), die möglicherweise verschiedene Arbeitsphasen bedeuten, wird im folgenden kein Nachweis gegeben; desgleichen übergehe ich die aus dem Orchestermaterial übernommenen Orientierungsbuchstaben.

Bei Beginn des ersten Satzes vermerkt Pfitzner vor dem System der Hörner: „bei den rot angestrichenen Stellen verdoppeln“, einen ähnlichen Vermerk setzt er vor dem Schlußsatz. Angestrichen sind die folgenden Stellen:

Erster Satz: T. 66–72, 80–82, 96–102, 112–116, 124–127, 136–144, 153–189, 190–197 (s. unten), 267–269, 277–279, 349–360.

Vierter Satz: T. 18–23, 88–90, 179–184, 264–266, 345 (zweite Hälfte)–349, 432–437, 450–458, 480–502.

Im übrigen macht Pfitzner die folgenden Eintragungen:

I. Allegro vivace e con brio

- T. 3–4, Flöte I: die beiden letzten Noten geändert in *a'''* und *b'''*; daneben: „ab“
- T. 10, über Violine I: ein wohl als „N[ota] B[ene]“ zu lesender Eintrag (in der Plattenaufnahme macht Pfitzner hier ein starkes Ritardando)
- T. 12ff., Violine I: Zeichen für Abstrich jeweils bei Beginn der T. 12, 13, 15, 17 (etwas irreführende Abdrucke der noch nicht getrockneten Tinte finden sich auf der gegenüberliegenden Seite in den T. 1–9 des Oboensystems)
- T. 37–39, Violine I: jeweils auf dem dritten Viertel Zeichen für Auf-, dann Abstrich
- T. 55: Blechbläser mit Klammer zusammengefaßt
- T. 73, Violine II, letztes Viertel: *p* unterstrichen; „espr.“
- T. 83, Violine II, letztes Viertel: „espr.“
- T. 103: 1. Fassung (sog. Haus 1) gestrichen
- T. 143f.: Decrescendo-Nadel unterhalb der Systeme von Flöten, Oboen, Klarinetten, Trompeten, Violine I; gilt auch für die anderen Stimmen?
- T. 144, Violine I: *ff* gestrichen
- T. 144, Violoncello: ursprüngliches *ff* ergänzt zu *fff*
- T. 153–157, erstes Viertel, Hörner: Akzente hinzugefügt
- T. 158: die Blechbläser sind mit einer Klammer zusammengefaßt
- T. 188f.: „rit.“, „NB“
- T. 190–197, erstes Viertel, Hörner: alle gedruckten Noten durchgestrichen, dafür mit roter Tinte und mit Vermerk „à 4“ in Hornsystem eingetragen:




- T. 190–193, Hörner: [mit Bleistift] „Hörner mit Baß“, eindeutig beschränkt auf diese Takte; offensichtlich frühere Version
- T. 190, Trompeten: „*fp*“ statt ursprünglich *fff*
- T. 191, Trompeten: „*mf*“
- T. 198, Pauken: durch Umkreisung hervorgehoben
- T. 209–211, Violoncello und Kontrabaß: jeweils Zeichen für Abstrich bei Taktbeginn
- T. 217ff., Violine I: jeweils Zeichen für Abstrich bei Beginn der T. 217f., 220, 222
- T. 234, Violine I und Viola: Zeichen für Auf-, dann Abstrich
- T. 270, Violine II: „espr.“

- T. 280, Violine I: „espr.“
 T. 333, Violinen I und II: Zeichen für Aufstrich jeweils über der ersten Note
 T. 370f., Hörner: durch Umkreisung hervorgehoben

II. Allegretto scherzando






- T. 32, Flöte: zweite Note geändert in a''' ; daneben: „ a “
 T. 52: über dem System der Klarinetten, bei der letzten Note auch über den Fagotten: „ff“
 T. 53, Flöten und Oboen: ursprüngliches f bei der ersten Note ergänzt zu mf
 T. 53, Violinen I und II, Viola: „ mf “ zwischen der ersten und der zweiten Note

III. Tempo di Minuetto

- T. 11 (= Beginn des zweiten Teils): Wiederholungszeichen gestrichen
 T. 11, Violine II: bei der ersten Note Zeichen für Aufstrich; letzte Note durch senkrechten Strich abgetrennt, mit Stakkatokeil sowie Zeichen für Abstrich und „ $f[orte]$ “ versehen
 T. 12, Viola, Violoncello: Zeichen für Abstrich und Akzentuierung (\wedge) über letztem Achtel, dazu „ f “
 T. 13, Kontrabaß: Zeichen für Abstrich und „ f “ über letztem Achtel, ursprüngliche Akzentuierung später getilgt
 T. 20f., Violine I: Zeichen für Aufstrich über der jeweils ersten Note
 T. 37, zwischen Violine II und Viola: (Eintrag nicht deutlich, wohl so:) ursprüngliches „ $F[orte]$ “ geändert in „ mf “
 T. 42f., Streicher: Überbindung getrennt
 T. 43, Streicher: „ p “ bei Taktbeginn
 T. 44 einschließlich Wiederholungszeichen gestrichen
 nach T. 44: Fermate
 T. 47, Hörner: Rhythmus verändert in  dazu Umkreisung und „NB“
 T. 60, Streicher: ursprüngliches f ergänzt zu fp
 nach T. 78: Fermate

IV. Allegro vivace

- T. 17/18: Taktstrich rot nachgezogen
 T. 26, Flöte I: erste Note verbessert in b'''
 T. 32, Oboe I: zweite Note verbessert in f''' ; daneben: „hoch“
 T. 34, Flöte I: zweite Note verbessert in b'''
 T. 34, Fagott I: zweite Note verbessert in b'
 T. 40, Flöte I: zweite Note verbessert in c''''
 T. 48, Hörner: gestrichen
 T. 59: Klammer vor Blechbläsern
 T. 80–82, 2. Viertel: Flöte I durchgestrichen, darüber „ $8va$ “, (offensichtlich Oktavverdoppelung von Oboe I)
 T. 88: Klammer vor Oboen und Klarinetten
 T. 109–119: Phrasierungsbögen jeweils von Taktmitte zu Taktmitte, bei Violine II von T. 109–111, bei Violine I von T. 111–113, 113–115, 116–118, 118–119
 T. 120ff.: Zeichen für Abstrich in Violine I: T. 120, 122, 136f., 144 (erste Note; ursprüngliches Zeichen über der zweiten Note später getilgt);
 Violine II: T. 124, 126, 138f. (in T. 145 ursprüngliche Zeichen über beiden Noten später getilgt);
 Viola: T. 130, 132, 134, 142f.;

- Violoncello: T. 128, 130, 132, 134, 140f. (in T. 146 ursprüngliche Zeichen über beiden Noten später getilgt);
Kontrabaß: dasselbe, außer T. 132, 134
- T. 120ff.: jeweils senkrechte Verbindungslinie zwischen ganzer Note in den Streichern und nachschlagendem Einsatz in den Bläsern in T. 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136–143
- T. 134f.: Hörner und Trompeten ergänzt zu 
- T. 139, Hörner: ergänzt zu 
- T. 139: ursprüngliches 8  über Klarinette später getilgt
- T. 140, Trompeten: ergänzt zu  ; „à 2“
- T. 151: „f[orte]“
- T. 170, Flöte: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „c“
- T. 187, Flöten: die Peters-Ausgabe hat im ersten Viertel  ; Pfitzner verbessert Flöte I in b''''
- T. 193, Oboe I: zweite Note verbessert in f''''
- T. 195, Flöte I: zweite Note verbessert in b'''' ; daneben: „b“
- T. 197, Streicher: „f“
- T. 203, Flöte I: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „c“
- T. 209, Flöte I: zweite Note verbessert in b''''
- T. 209, Fagott I: zweite Note verbessert in b'
- T. 211, Oboe I: 1. und 2. Note verbessert in f'''' und es''''
- T. 213: „f“
- T. 213–223: jeweils eintaktige Klammern über den Taktstrich hinweg über den Streichern bzw. unter den Bläsern zur Verdeutlichung der wechselnden Einsätze
- T. 214–223: zweitaktige Phrasierungsbögen von Taktstrich zu Taktstrich über der Akkolade: T. 214f., 216f., 218f., 220f., 222f.
- T. 217ff., Flöte I: b'' verbessert in b'''' in T. 217, 219–222
- T. 235, Trompeten: „f“
- T. 286, Oboen: vor Einsatz: „Ob.“
- T. 306: Klammer vor Hörnern, Trompeten und Violine I
- T. 364, Flöte: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „c“
- T. 385ff., Flöte I verbessert in h'''' bzw. b'''' in T. 385, dritte Note, sowie jeweils erste Note in T. 387, 389, 391, 393–398
- T. 417: „f“
- T. 420, Violine II und Viola: ursprüngliches p verbessert zu „pp“; Violoncello und Kontrabaß: p verbessert zu „f espr.“
- T. 422, Klarinetten und Violine I: „pp“
- T. 426, Klarinetten: „pp“
- T. 437/438: Taktstrich durch die ganze Akkolade nachgezogen
- T. 439: ursprüngliches p der Streicher ergänzt zu „pp“

Webern und die serielle Musik*

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

Das Verhältnis zwischen Anton Webern und jener nachfolgenden Komponistengeneration, die zu Beginn der fünfziger Jahre unter Berufung auf sein Schaffen, und insbesondere auf seine Zwölftonkompositionen, die Grundzüge der seriellen Musik entwickelte, kann heute gelassener betrachtet werden, als es noch vor einem Jahrzehnt möglich schien. Gründe unterschiedlicher Art dürften hierfür ausschlaggebend geworden sein: Zum einen hat allein schon der mittlerweile gewachsene zeitliche Abstand, der auch manch anderer Kontroverse – etwa der zwischen den sogenannten Konservativen und den fortschrittlich Neudeutschen im 19. Jahrhundert – nachträglich die Spitze brach, seinen Teil beigetragen; der ehemalige Parteienstreit um Webern und die serielle Musik, ausgefochten zwischen aufstrebenden und ihren Platz in der Musikgeschichte beanspruchenden jungen Komponisten einerseits und selbsternannten Verteidigern sowohl Weberns als auch der gewissermaßen reinen Lehre von der Zwölftonmusik andererseits, hat an Brisanz verloren, so daß man, anstatt ihn erneut anzufachen, nunmehr versuchen kann, der Erkenntnis hinderliche Emotionen weitgehend auszuschalten und die Aufmerksamkeit auf Momente zu richten, die möglicherweise von der Polemik verschüttet und deshalb bislang nur wenig beachtet wurden. Zum anderen hat neben dem eher äußerlichen Zeitfaktor die Tatsache, daß die gegenwärtig nachrückende junge Komponistengeneration sich überwiegend an Vorbildern aus der Zeit vor Webern orientiert, eine heilsame Distanz zwischen der Beschäftigung mit dem Werk Weberns und dessen Auswirkungen sowie dem häufig emotionsbeladenen Disput um zeitgenössische kompositorische Richtungen oder Schulen geschaffen, ein Disput, der sich leicht in Verzerrungen und Mißverständnisse verstricken kann. So krankten auch die Auseinandersetzungen um Webern und die serielle Musik zu einem nicht geringen Teil an einer schiefen Fragestellung, an der vordergründigen Frage nämlich, ob Webern (bereits) seriell komponiert habe, was die Gegner der seriellen Musik vehement verneinten, ohne dabei zu realisieren oder realisieren zu wollen, daß ihre Opponenten dies gar nicht behaupteten – einige Epigonen, die übers Ziel hinausschossen, einmal ausgenommen –, sondern lediglich Ansätze zur Idee des Seriellen bei Webern entdeckt zu haben glaubten, wobei ihre analytischen Beweisführungen aufgrund der Schärfe der Auseinandersetzungen dann doch zuweilen rigorosere ausfielen, als sie es wohl ursprünglich beabsichtigt hatten.

Indes entsprang der einstige Streit um Webern nicht bloßer Willkür oder Ranküne, sondern war von Webern selbst, wenn auch ungewollt, so doch unausweichlich vorprogrammiert. Pierre Boulez hat diesbezüglich von der „Doppelgesichtigkeit“ Weberns gesprochen, da bei ihm „die Beziehung zur Tradition ebenso stark wie die Kühnheit der Vorgriffe auf die Zukunft“ ausgeprägt sei¹, und diese Ambivalenz läßt sich nicht nur in der Analyse seines kompositorischen Schaffens, sondern auch an Weberns verbalen Äußerungen zur eigenen Musik aufzeigen. Beispielsweise beschreibt er in einem Brief an Hildegard Jone (26. Mai 1941) seine derzeit „letzte Arbeit“, die *Variationen für Orchester*, op. 30, folgendermaßen:

Stelle Dir vor: da sind sechs Töne gegeben, in einer *Gestalt*, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist und was nun kommt ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortwährender „Metamorphose“ (im musikalischen heißt dieser Vorgang „Variation“)

Aus dieser *Gestalt* wird nun zunächst das „Thema“ und dann folgen 6 Variationen dieses Themas. Das „Thema“ selbst stellt aber, wie gesagt, ja selbst schon nichts als Variationen (Metamorphosen dieser ersten Gestalt) dar. Als *Einheit* ist es wieder Ausgangspunkt für neuerliche „Variationen“. Aber dieses Thema mit seinen 6 Variationen ergibt schließlich und endlich in *formaler* Hinsicht einen Bau, der gleichzusetzen ist dem eines „*Adagios*“, aber dem *Charakter*, dem Inhalt nach ist mein Stück das gar nicht – sondern nur der Form nach. Denk' etwa an eine klassische „Ouverture“ – Also, wenn ich das Stück auch „Variationen“ betitelt habe, so sind die doch ihrerseits

* Unveränderter Text eines Referats beim Kolloquium *Anton Webern*, das unter der Leitung von E. Budde am 3. Oktober 1983 während der Marburger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung stattfand.

¹ Lexikon-Artikel *Webern* (1961), in: *Anhaltspunkte*, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart und Zürich 1975, S. 371.

wieder verschmolzen zu neuer Einheit (im Sinne einer andern Form). So und so viele Metamorphosen der ersten Gestalt ergeben das „Thema“. Dieses als neue Einheit geht wieder durch so und so viele Metamorphosen; diese wieder zu neuer Einheit verschmolzen, ergeben die Form des Ganzen. *So ungefähr also die Gestalt des ganzen Stückes*²

Der zitierte Passus ist insofern aufschlußreich, als Webern in seinem verwickelten Diskurs, in dem er das Besondere des Werkes zu verdeutlichen sucht, zwar herkömmliche musikalische Termini wie „Variation“, „Thema“, „Adagio“ und „Ouverture“ heranzieht, diese jedoch in Anführungszeichen setzt und ihnen so einen lediglich annähernden Hinweis-Charakter verleiht. Die überlieferten musikalischen Begriffe beziehen sich auf einen Sachverhalt, den ihre Bezeichnungsfunktionen nur mehr unvollständig und unzureichend erfassen, und erst im zusätzlichen Rekurs auf Goethes Metamorphosenlehre – auf deren nähere Explikation im gegebenen Zusammenhang verzichtet werden kann³ – ist Webern in der Lage, seine kompositorische Idee und deren konkrete Ausführung „ungefähr“ zu skizzieren.

Und wenn Webern bei anderer Gelegenheit das Neuartige seiner Kompositionen, für das im Brief an Hildegard Jone Goethes Begriffe „Gestalt“ und „Metamorphose“ eintreten, allein mit tradierten musikalischen Termini zu umschreiben versucht, werden darüber hinaus Widersprüchlichkeiten seiner Argumentation, die im obigen Zitat nur unterschwellig anklingen, sichtbar, zumal Webern – anders als sein Lehrer Arnold Schönberg, der eher die Fortführung der Tradition denn das revolutionär Neue im eigenen Schaffen zu betonen pflegte – nicht selten dazu neigte, mit Nachdruck zuvor unerreichte, erst von ihm verwirklichte kompositorische Neuerungen ins rechte Licht zu rücken. Eine Passage aus einem Brief an Erwin Stein (zwischen 8. und 31. Mai 1939), in der Webern den musikalischen Sinn der Anfangstakte (1 bis 13) im zweiten Satz seines *Streichquartetts*, op. 28, kommentiert, verdeutlicht das Dilemma, in das er sich dabei begibt. Denn einerseits akzentuiert er dort das Einzigartige, grundlegend Neue seines Vorgehens, andererseits aber hebt er ebenso eindringlich die Bindungen seines kompositorischen Verfahrens an die Tradition hervor, und dies nicht nur durch die – erneut teils indirekte – Verwendung überlieferter musikalischer Termini, sondern auch durch die Berufung auf Vorbilder wie Beethoven und Bach; nimmt man Webern wirklich beim Wort, so sind die in seiner Aussage enthaltenen gegenteiligen Feststellungen nur schwer miteinander vereinbar:

Dieses Gebilde, es ist formal nichts anderes als ein *periodisches Scherzothema* auf die Form der 3. Durchführung einer *Doppelfuge* bezogen, heißt: Engführung von „Thema“ und „Gegensatz“, was noch *nie* da war, soviel ich weiß und zwar *obendrein* in einem *Doppelcanon* in *Krebsform*, schon gar nicht da war!!! . . . Und, um es noch einmal zu sagen, es ist doch aber nichts anderes als eine Periode, erfüllend die Gesetzmäßigkeiten des Baues eines *Scherzo-Themas*, wie bei Beethoven, also der Darstellung in der *Horizontalen*. Aber als Engführung *zugleich* auch erfüllend die Gesetzmäßigkeiten der Darstellung in der *Vertikalen*, wie bei Bach⁴.

Einmal abgesehen von dem nicht zuletzt apologetischen Unterton, der in derartigen Selbstaussagen – ebenso wie später in der Inanspruchnahme Weberns durch die Komponisten serieller Musik – mitschwingt, forderte Weberns „Doppelgesichtigkeit“ den heftigen Streit um die zutreffende Interpretation seines Werkes in den fünfziger Jahren geradezu heraus. Und man kann das Wesen der damaligen Kontroverse – im Anschluß an Carl Dahlhaus – dahingehend charakterisieren, daß allgemein im Sinne des gleichzeitig mit der Neuen Musik im 20. Jahrhundert sich durchsetzenden Historismus „wesentliche Züge der Neuen Musik oder des Umgangs mit ihr ‚historisch‘ geprägt sind“, wobei die Auseinandersetzungen um Webern und die serielle Musik insbesondere die Tendenz repräsentieren, „das ästhetische Urteil über den Rang eines Werkes durch ein historisierendes Urteil über dessen Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Technik zu ersetzen“⁵. Denn

² *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hrsg. von J. Polnauer, Wien 1959, S. 47.

³ Vgl. vielmehr Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, = *BzAfMw* XIX, Wiesbaden 1982, insbesondere S. 136ff.

⁴ *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 139.

⁵ *Neue Musik und Wissenschaft*, in: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Rationalität. Ein deutsch-französisches Kolloquium*, hrsg. von K. Hübner und J. Vuillemin, Stuttgart 1983, S. 108.

offensichtlich entzündete sich der Streit an Fragen der Kompositionstechnik, wobei die jeweils unterschiedlichen Antworten, die aus Analysen der Musik Weberns gespeist wurden, dem Ziel dienen sollten, daraus die geschichtliche Legitimität der eigenen und Illegitimität der fremden Sichtweise abzuleiten sowie gewissermaßen historisch folgerichtige Konsequenzen für die aktuelle kompositorische Lage zu ziehen.

Dies bedeutet freilich nicht, daß zumindest auf seiten der beteiligten Komponisten – selbst wenn man unverhohlen kaum darüber sprach – nicht auch noch andere Beweggründe wirksam waren, die sie zu Webern und seiner Musik geführt hatten; so manche beispielsweise in Texte von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen eingeflossene Äußerungen legen vielmehr den Eindruck nahe, daß sich ihr Verhältnis zur Musik Weberns nicht allein im Handwerklichen erschöpfte:

In der Tat läßt einzig Debussy mit Webern sich vergleichen: in dem nämlichen Bestreben, keine dem Werk vorgegebene formale Organisation mehr zuzulassen, in der nämlichen Bemühung um die Schönheit des Klangs an sich, in der nämlichen elliptischen Zerstäubung der Sprache. Und wenn sich in gewissem Sinn behaupten läßt – Oh Mallarmé – daß Webern ein Besessener der formalen Reinheit war bis hin zum Schweigen, so hat er diese Besessenheit zu einem Spannungsgrad getrieben, den man vordem in der Musik nicht kannte

Angesichts eines Magnetfeldes von solcher Anziehung, einer poetischen Kraft von solcher Stärke, ist es schwierig, mehr als nur die nächstliegenden Konsequenzen abzusehen⁶

Es soll allen bewußt werden, mit wieviel Sorgfalt und Kunst Webern mit seinem Material umgegangen ist, wie er nichts unbeachtet läßt und zu einer stilistischen Reinheit gelangt, die zeitlos für große Kunst Vorbedingung ist. Nicht was für Methoden er anwendet, sondern wie und zu welchem Ziel er sie gesucht und erarbeitet hat, ist für uns das Wesentlichste

Und endlich möge jeder Musiker, der diese Musik liebt, es als einen Auftrag empfinden und nicht müde werden, sie anderen nahezubringen, seine Freude über die Entdeckung mitzuteilen. Dann wird Weberns Musik allmählich ihre innerste Kraft ausstrahlen können, indem sie Menschen miteinander verbindet im gemeinsamen Erstaunen über diese Schönheit⁷

Wenn Boulez von der „Anziehung“ der Musik Weberns, von „poetischer Kraft“ und von der „Schönheit des Klangs“ spricht, dann bekundet sich darin nicht zuletzt ästhetische Faszination, ebenso wie in den Kategorien, in denen Stockhausen sein glühendes Bekenntnis zu Webern vorträgt, Kategorien wie „Zeitlosigkeit“ oder „Schönheit großer Kunst“. Dieser Aspekt war durch die einseitige Fixierung der ehemaligen Diskussion um Webern auf bloße Kompositionstechnik und historisierende Urteile zwar weitgehend verdrängt, aber doch nicht vollständig ausgeschaltet worden. Nicht wenige der damals rein kompositionstechnisch aufgefaßten Stellungnahmen enthüllen sich aus heutiger, distanzierter Perspektive als zumindest partiell auch ästhetisch gefärbte, etwa die vielbeschworene Entdeckung der „Stille bei Webern“, eine eminent ästhetische Qualität, die laut Boulez Musik als „Kunst der Töne“ zum „Kontrapunkt von Klang und Stille“ erweitert⁸. Und an dem sowohl bei Boulez als auch bei Stockhausen in den zitierten Passagen zentralen Begriff der „Reinheit“ kann exemplarisch das Schillernde der Kategorien gezeigt werden: Auf den ersten Blick geht es allein um handwerkliche Gegebenheiten, um „formale Reinheit“ (Boulez) und um „stilistische Reinheit“ (Stockhausen). Gibt man jedoch die isolierte Sichtweise preis und bezieht den Kontext in die Interpretation des Begriffes ein, so schlägt dieser in Dialektik mit den Kategorien des Schönen und des zeitlos gültigen, vollkommenen Werkes in eine ästhetische Größe um, die schließlich noch eine moralische Bedeutung gewinnt.

Denn mit der ästhetischen Faszination, die von der Musik Weberns auf die Komponisten serieller Musik ausstrahlte, verband sich das Ethos der Person Weberns, „seine intellektuelle Strenge, seine Redlichkeit, sein Mut, seine Leitlinie, seine Beharrlichkeit“ – so die Charakterisierung durch Boulez⁹. Nachdem die Barbarei der Nazi-Diktatur den im Zweiten Weltkrieg endenden kulturellen

⁶ P. Boulez, *Incipit* (1954), in: *Anhaltspunkte*, Stuttgart und Zürich 1975, S. 358.

⁷ K. Stockhausen, *Anton Webern* (1955), in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II, Köln 1964, S. 143.

⁸ *Incipit*, a. a. O., S. 358.

⁹ *Lexikon-Artikel Webern*, a. a. O., S. 373.

Zusammenbruch in Europa herbeigeführt hatte, fand jene Komponistengeneration, die danach einen von Korruption unbelasteten musikalischen Neubeginn einzuleiten versuchte, in Webern auch ihr moralisches Leitbild. Bemerkenswerterweise rückte Webern diesbezüglich in eine ähnliche Position, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den Kreis um Schönberg und somit also auch für Webern selbst Gustav Mahler innegehabt hatte, dessen Werk und „hohes Ethos“ – dies die Worte von Walter Schrenk 1924 – der damals „jungen Generation wie ein Fanal voran[leuchtete]“¹⁰. Und ebenso, wie sich seinerzeit Schönberg und seine Schüler in der Verehrung Mahlers einig wußten und nach Mahlers Tod sein menschliches wie künstlerisches Vermächtnis zu bewahren und zu verbreiten schworen, sammelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg unter vergleichbaren Motiven auch ein „Kreis um Webern“, wurden, wie Stockhausen berichtet, „Freundschaften geschlossen . . . durch die gemeinsame Neigung zu dieser Musik“¹¹, und nicht zuletzt empfand man es als „Auftrag“, wie aus dem oben bereits zitierten Passus bei Stockhausen hervorgeht, diese Musik „anderen nahezubringen“; dabei lag die Ausstrahlung der Musik wie der Person Weberns, die selbst die durch den Weltkrieg aufgerissenen Klüfte zwischen Menschen unterschiedlicher, noch wenig zuvor verfeindeter Nationen zu schließen half, in der von Boulez und Stockhausen erwähnten „Reinheit“ begründet, und zwar in sowohl kompositionstechnischer wie ästhetischer als auch moralischer Hinsicht.

So sicher man davon ausgehen kann, daß in einer solchen dreifachen Verquickung die Beweggründe für die anfangs der fünfziger Jahre vollzogene Hinwendung der Komponisten serieller Musik zu Webern und seinem Werk zu suchen sind, so wenig vielversprechend scheint der Versuch, sie zur Bestimmung eines einzigen, letztlich entscheidenden Motivs gegeneinander abzuwiegen, trat ihre Wirkung doch erst in der speziellen Verbindung zutage, die in jener Zeit schlechthin einzigartig und wohl bei keinem anderen Komponisten als bei Webern zu finden war. Im Blick auf die durch den Historismus ausgelöste Tendenz, die Ästhetik aus Erörterungen der Neuen Musik weitgehend auszuklammern, zeigt das behandelte Beispiel freilich, daß in dieser Frage noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Vielmehr könnte man sich aufgefordert sehen, ästhetischen Gesichtspunkten auch in anderen, bislang primär unter kompositionstechnischen Aspekten betrachteten Zusammenhängen der Neuen Musik verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken.

¹⁰ *Richard Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924, S. 171.

¹¹ *Anton Webern*, a. a. O., S. 140.

BERICHTE

Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie Jahrestagung in Hannover 22. bis 24. Februar 1985

von Barbara Barthelmes, Berlin

Mit dem Thema *Lebenswelt Musik* machte die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie deutlich, was sie auf ihrer ersten Jahrestagung ins Blickfeld ihres Interesses rücken wollte: die Funktionen und Wirkungen von Musik und den Umgang mit ihr im Alltag. Daß eine Wissenschaft, die sich das Verhalten der Menschen zur Musik in ihren alltäglichen Formen zum Gegenstand macht, sich nicht mehr an den aus der Dur-Moll-Tonalität abgeleiteten ästhetischen Maximen orientieren kann, machte Helga de la Motte-Haber in ihrem Einführungsreferat *Umwelt als psychologisches und ästhetisches Problem* deutlich. Es sei vielmehr eine neue ästhetische Vorstellung zu entwickeln, die sich am Alltag orientiert und Kunst resp. Musik als aktive Bewältigung und Veränderung der Umwelt auffaßt, ähnlich dem Konzept der Einheit von Kunst und Leben, wie es in unserem Jahrhundert immer wieder von Künstlern gefordert wurde. Auch sollte die Wissenschaft Kunst nicht nur als Zutat oder Ornament begreifen, sondern sich von ihr und ihren ästhetischen Programmen und Utopien zu neuen Wegen führen lassen.

Welche Kunst das sein könnte, wurde in einigen Veranstaltungen, die eher den Charakter von inhaltlichen Beiträgen als den eines Rahmenprogramms beanspruchten, zur Diskussion gestellt. An berufenem Ort, im Sprengelmuseum, kamen u. a. Schwitters *Ursonate*, Emmett Williams *Faustzeichnungen* und *Musikmaschinen* von Martin Riches zur Aufführung.

Wie nun die musikpsychologische Erforschung des sehr weit gefaßten Themenbereiches konkret aussehen kann, zeigte das breite Spektrum der gehaltenen Referate. So stellte sich Günter Kleinen (Bremen) in seiner Untersuchung die Frage, ob und wie sich bestimmte verinnerlichte ästhetische Theorien der Hörer zu den Funktionen verhalten, die wir der Musik im Alltag zuordnen (wie z. B. Musikhören zur Konfliktbewältigung, Entspannung oder Selbstverwirklichung). *Benutzung von Musik*, unter diesem allgemeinen Titel stellte Klaus-Ernst Behne (Hannover) eine Studie vor, die sich der befindlichkeitsverändernden Funktion des Musikhörens zuwendet. Greift man in stark emotional geprägten Situationen zur Musik, so wird die Musikauswahl von der jeweiligen Befindlichkeit bestimmt. Das Musikhören selbst wirkt seinerseits verstärkend, abschwächend oder stabilisierend auf die Stimmungslage ein.

Beeindruckend waren Heiner Gembris' (Berlin) Ausführungen zum Thema *Musik und Entspannung*. Jeder Entspannungsprozeß, auch der musikinduzierte, ist auf einen Ausgangspunkt bezogen. Abhängig von dieser, dem eigentlichen Entspannungsprozeß vorgelagerten Ausgangssituation ist nicht nur die Art der Musik, die zur Entspannung führen kann, sondern letztlich der Entspannungsprozeß selbst. Je nach dem Grad der psychophysiologischen Aktivierung unterscheidet Gembris zwischen passiver und aktiver Entspannung. Zur Veranschaulichung dieses komplexen Prozesses entwickelte er das „Modell der zustandsbezogenen Entspannungsverläufe“.

Als Erfolg konnte es die Gesellschaft verbuchen, Shulamith und Hans Kreidler (Tel Aviv), bei uns vor allem durch ihre *Psychologie der Kunst* bekannt, zur Teilnahme bewegt zu haben. Beide trugen weniger durch ihre Referate als durch die konstruktiven und anregenden Beiträge zur Lebendigkeit der Diskussion bei, die vor allem durch die Auseinandersetzung mit der Schule der Neuen Experimentellen Ästhetik bestimmt war. Das Konzept, innerhalb einer fachgebundenen Tagung Raum für Beiträge aus benachbarten Disziplinen wie der Psychiatrie und der Akustik zu lassen, sollte unbedingt beibehalten werden.

Kolloquium „Das Klassische“ München-Nymphenburg, 18. bis 20. März 1985

von Peter Gülke, Reinbek

Zweieinhalb Tage saßen, angeregt und betreut durch Rudolf Bockholdt und unterstützt von der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung, in deren Räumen Philosophen, Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftler zusammen zu ebenso anregenden wie schwierigen Gesprächen über den Begriff des Klassischen. Jede Disziplin war durch ein Hauptreferat vertreten (Gunter Scholtz, Rainer Warning, Rudolf Kuhn, Rudolf Bockholdt) sowie durch jeweils drei bis vier grobenteils schriftlich vorliegende Beiträge, auf deren Kenntnis die durchweg lebhaft Diskussionsfüßen konnte. Jede der vier Zünfte plagt sich auf ihre Weise mit der Komplexität des Begriffs – wieviel stärker muß das erst der Fall sein, wenn die Mühen der Suche nach einem Hauptnenner, der Überwindung fachspezifischer Grenzen hinzukommen! Die Philosophie tritt ihm, weil sie seiner als Kategorie am wenigsten bedarf, sehr distanziert gegenüber, in München dicht gefolgt von der Literaturwissenschaft; beide haben Schwierigkeiten mit der Selbstverständlichkeit, mit der Musikwissenschaftler von ihrer Klassik reden, wohingegen diese, sekundiert von den Kunstwissenschaftlern, bei jenen gern mehr Exemplifizierung gesehen hätten. Wer freilich glaubt, der Verständigung wäre eine engere Spezifikation dienlich gewesen, geht fehl: denn jedes aus dem Bedeutungsfeld herausgeschnittene Segment hat in den verschiedenen Disziplinen je unterschiedlichen Stellenwert. Glücklicherweise hatte in München kein Versuch eine Chance, dem Dilemma kurzschlüssig auszuweichen, weder das unreflektiert hypostasierende Junktim der historischen und der kanonischen Komponenten (über Raffael, Goethe oder Beethoven gehe es auf keine Weise hinaus) noch ein Kahlschlag im Begriffsfeld, der, auf eine rigorose Trennung jener Komponenten abzielend, einer puristischen Definierbarkeit wegen ignorieren müßte, wie innig der Reichtum des Begriffs mit seinen Unschärfen zusammenhängt.

Übrigens können Diagnosen und Fragestellungen, welche innerhalb eines bestimmten Faches schon als Selbstverständlichkeit akzeptiert sind, im interdisziplinären Dialog unvermutete Wichtigkeit erhalten; so waren nach der von philosophischer Seite gegebenen Überschau (bei der u. a. das Moment des Utopischen eine große Rolle spielte) diejenigen Beiträge besonders willkommen, deren Autoren ins strukturelle, auch ins technologische Detail gingen – so Kuhn bei Raffael, Bockholdt bei Haydn, Mozart und Beethoven, Marius Flothuis anhand der Mozartschen Fantasie und Sonate c-moll. Wie sehr man sich immer theoretisch einig war bezüglich der Problematik der oben angesprochenen Verflechtung der Komponenten – mit ihr in der konkreten Anwendung schlüssig umzugehen, erwies sich immer wieder als schwierig. Insofern wäre es eine sehr abstrakte Betrachtungsweise, welche das Gespräch, wo es aus den Details zu den Grundsatzfragen rekurrierte, lediglich zurückgeworfen gesehen hätte auf längst verabschiedete Übereinkünfte. Selbst, wenn man nicht unbedingt stehenbleiben mochte bei dem heiteren Fatalismus der Auskunft von Odo Marquard (als einem unermüdet anregenden Diskutanten), es bedeute schon viel, eine Begriffsverwirrung durch eine andere ersetzt zu haben, so zeigte sich, nicht nur im Miteinander der Disziplinen, doch mancherlei kollektive Ratlosigkeit, – wenn oft auch gut versteckt hinter pragmatischen Minimalpositionen wie derjenigen, es bedürfe des Klassischen als „Widerlager“, als Maßgabe, gegen die man sich absetzen könne. Dennoch oder gerade deshalb war am Ende des – auch atmosphärisch überaus gelungenen – Symposions der Eindruck vorherrschend, daß man an den Möglichkeiten des interdisziplinären Dialogs nur eben genippt, sich eine Ahnung davon geschaffen habe, was er leisten könne. Zum Eindruck produktiver Tagungen gehört allemal, daß man gerade auseinandergeht, wenn klargeworden ist, wie und was man verhandeln müsse.

Wir brauchen die Grenzüberschreitungen, das „ahnungslose“, fachfremde Fragen und das Wagnis gefährlicher Analogien. Wie trifftig sich immer Adornos Auskunft, die Termini stellen die „Narben ungelöster Probleme“ dar, auf den Begriff des Klassischen beziehen läßt, so notwendig ist es, ihr zu opponieren. Beides wurde in München deutlich, was also heißt: das Gespräch sollte fortgesetzt werden.

Bach-Konferenz Leipzig anläßlich des 60. Bachfestes der Neuen Bach-Gesellschaft vom 24. bis 27. März 1985

von Detlef Gojowy, Köln

Nicht die *Kunst der Fuge* war Bachs letztes Werk, denn daran arbeitete er schon in den frühen 1740er Jahren, sondern die Schlußteile der *h-moll-Messe*. Das eine hatte Christoph Wolff, Harvard-University, schon lange vermutet und vertreten; zum selben Schluß gelangte und das andere erschloß Yoshitake Kobayashi bei seiner Arbeit am Göttinger Bach-Institut. Diese Erkenntnis gehörte vielleicht zu den wichtigsten beim Schluß-Plenum des V. Internationalen Bachfestes der DDR unter dem Stichwort *Weltbild, Menschenbild, Notenbild, Klangbild*, dessen Bach-Konferenz rund 60 Referate an drei Tagen umfaßte, was nur durch ein Splitting in – in diesem Fall: fünf Sektionen möglich wurde. Um ein Fazit zu ziehen, wird man also den Kongreßbericht abwarten müssen, der in ca. zwei Jahren erscheinen soll.

Allgemein interessierende Erkenntnisse wurden auf den Plena am Anfang und am Schluß dargelegt; sie betrafen zumal die Einordnung Bachs ins christliche oder marxistische Welt- und Geschichtsbild. Bach als Mystiker oder Exponent der Aufklärung: das wurde vor Jahren zur Streitfrage stilisiert, obwohl es sich genau genommen um Feststellungen oder Behauptungen auf verschiedenen Ebenen seines Werkes handelt. Bach war – stilistisch – enzyklopädischer Europäer; was aber die „Inhalte“ seiner Musik betraf (um diesen marxistisch beliebten Begriff anzusprechen), bis ins hohe Alter theologisch interessiert. Das wies Martin Petzoldt an Hand einer Untersuchung zur bislang wenig erschlossenen theologischen Bibliothek Bachs nach, während Werner Felix, als Generaldirektor der Nationalen Forschungsstätten J. S. Bach der DDR ideenreicher und geschickter Anreger und Organisator der Konferenz, eine gewisse Harmonie zwischen Bachs Gottesglauben, seinem Karrierestreben und seiner Einordnung in die Welt des Absolutismus herzustellen suchte, der nicht nur in Preußen, sondern auch in Sachsen ein aufgeklärter Absolutismus war. Dies untermauerte der Historiker Czok, Leipzig, an nachgelassenen Papieren Augusts des Starken. Daß zu dieser Zeit der mathematische Begriff des Unendlichen entdeckt wurde, legte Ernst Ullmann, Leipzig, an Schlössern und Gärten der Bach-Zeit dar: die Erkenntnis auf Bachs Harmonik anzuwenden, bleibt der Musikwissenschaft vorbehalten.

Die Leipziger Bachfreunde haben sich sowieso nie mit jenem „neuen Bach-Bild“ abfinden wollen, das in Bach nur den enttäuschten Hofkapellmeister sehen wollte, und immer den Thomaskantor als Fünften Evangelisten geliebt. Schützenhilfe leistete ihnen der Leningrader Musikwissenschaftler Michael Druskin, der in Bachs Thomaskantorat die zentrale Schaffensepoche Bachs erblicken will.

BESPRECHUNGEN

Bachiana Et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang REHM. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1983. 379 S., Notenbeisp., Abb.

Daß eine Festschrift für Alfred Dürr vor allem „Bachiana“ enthalten würde, ist bei der lebenslangen Konzentration des Jubilars auf das Thema Bach (das ja eine Welt in sich schließt) einigermaßen selbstverständlich, und daß bei der schwerwiegenden Bedeutung seiner Arbeiten viele von denen, die sich ihm dankbar verbunden wissen, zu einem solchen Kollektivopus beitragen würden, kaum weniger verwunderlich. Eine Würdigung sämtlicher Beiträge an dieser Stelle ist darum nicht möglich, nicht einmal eine Aufzählung aller 37 Titel, und so seien hier zuvörderst die – den verschiedensten Bezirken angehörigen – „alia Musicologica“ übergangen bzw. nur einige Titel genannt, die ein allgemeineres Interesse erwecken dürften: Dietrich Berke, *Zur Problematik des Schutzes wissenschaftlicher Ausgaben im deutschen Urheberrechtsgesetz*; Carl Dahlhaus, *Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie* (eine spirituelle Gegenüberstellung von Graupners Text und einer neuzeitlichen Biographie über ihn), Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Von der Urentsprechung zum Symbol. Versuch einer Systematisierung musikalischer Sinnbilder* (mit einer überzeugenden Definition des Symbolbegriffs); Oskar Söhngen, *Brauchen wir heute ein neues Konzept für die Kirchenmusik?*

Die Bach gewidmeten Aufsätze sind naturgemäß von sehr unterschiedlicher Art. Manche sind mehr theologisch als musikwissenschaftlich ausgerichtet, so Ulrich Meyer, *„Brich dem Hungrigen dein Brot“*. *Das Evangelium zum 1. Sonntag nach Trinitatis in Predigten Luthers, Lehre und Auslegung der Orthodoxie, Bachs Kantatentexten und in heutigem Verständnis*; Joachim Stalman, *Bach im Gottesdienst heute*; Lothar und Renate Steiger, *Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in J. S. Bachs „Matthäus-Passion“*. Andere tragen mit neuen Details zur Bachphilo-

logie bei, so unter anderen Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika*; Yoshitake Kobayashi, *Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente*; Dietrich Kilian, *Zu einem Bachschen Tabulaturautograph*; Alfred Mann, *Zur mährischen Bachpflege in Amerika*; Werner Neumann, *Über die mutmaßlichen Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor Bach und dem Leisniger Matthäikantor Stockmar*; Hans-Joachim Schulze, *„Monsieur Shouster“ – ein vergessener Zeitgenosse J. S. Bachs*; Martin Staehelin, *Zu einer umstrittenen Bach-Porträtzeichnung des 18. Jahrhunderts*; Ernest Zavarský, *Ein Besucher aus der Slowakei bei J. S. Bach*.

Am wichtigsten – jedenfalls aus einer etwas weiteren Perspektive – sind jedoch die Beiträge, die sich mit Grundfragen zu Bachs Werk und seiner Deutung beschäftigen. Manche davon sind wohl eher Zusammenfassung als Neudenken; unter solchen seien vor allem Walter Blankenburgs *J. S. Bach und das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit* und Georg von Dadelsens *Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren* genannt. Blankenburg beschäftigt sich vor allem mit Bachs Interesse für das Andachtslied (die „Arie“) und seiner spezifischen Behandlung des eigentlichen Gemeindelieds, das er isometrisch und – durch Auszierung der Melodie und bewegliche Harmonik – affektuos gestaltet; beides läßt erkennen, „wie stark Bach in der empfindungsvollen Frömmigkeit seiner Zeit gelebt hat“. Von Dadelsen hebt u. a. hervor, daß „über dem Interesse an den Wort-Ton-Beziehungen . . . die formalen Merkmale und Besonderheiten barocker Satz-kunst lange vernachlässigt worden“ seien. Bachs vokale Parodietechnik, „Teil seiner umfassenden Bearbeitungspraxis insgesamt“, mit ihren häufig rigorosen inhaltlichen Umfunktionierungen ist möglich, obwohl die ursprüngliche musikalische Erfindung meistens wort- und affektgezeugt ist, denn „die so gezeugten Themen und Wendungen können den ursprünglichen Wortsinn abwerfen und bestehen, sofern sie nur genug ‚Substanz‘ haben, als rein musikalische Gebilde für sich

fort“. Figuren sind ohne Text „mehrdeutig oder rein musikalische Geste“, können also mit verschiedenerlei Texten in Verbindung treten.

Hier ist wohl auch William H. Scheides Beitrag *Bach Vs. Bach – Mühlhausen Dismissal Request Vs. Erdmann Letter* einzureihen. Das Problem, ob und inwieweit der im Mühlhausener Abschiedsgesuch postulierte „Endzweck“ eine grundlegende Position Bachs umschreibt, ist ja unzählige Male diskutiert worden. Scheide bemüht sich, seine positive Bedeutung zu erhärten, wozu er u. a. die Zuverlässigkeit der Angaben im Erdmannbrief in Zweifel zieht und die Annahme des Köthener Kapellmeisters vor allem durch die Enttäuschungen der letzten Weimarer Jahre erklärt. So überzeugend dies auch klingt, so ist doch auf der anderen Seite u. a. zu bedenken, daß das Köthener Instrumentalschaffen auf einen schöpferischen Enthusiasmus hindeutet, der ganz anderen Bereichen als dem „Endzweck“ zu entstammen scheint und daß Bachs Angabe, er habe vorgehabt, in Köthen seine „Lebenszeit zu beschließen“, gegen diesen Hintergrund kaum als nachträgliche Zurechtbiegung erscheint.

Besonders bedeutsam erscheinen dem Referenten die Beiträge von Paul Brainard und Christoph Wolff. Brainard (*The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance“ in Bach*) knüpft an Denkansätze von Werner Neumann und Alfred Dürr an, die beide – jener in Chorsätzen, dieser in (vor allem frühen) Kantatenarien – die zentrale Bedeutung der instrumentalthematischen Erfindung hervorheben. „Nonetheless, a systematic investigation of the entire body of Bach's arias from the above point of view is still lacking“. Dieser enormen Aufgabe soll eine kommende Studie Brainards dienen; hier sollen nur einige Beispiele „focus the questions rather than provide definitive answers“. Diese Beispiele zeigen den Wert einer voraussetzungslosen, geduldigen und feinfühligem Analyse des vokalmusikalischen Materials. Die Ergebnisse sind sehr verschiedenartig, und Brainard zieht hieraus den Schluß, daß es gefährlich wäre, auf Grund vor allem von Neumanns bahnbrechenden Erkenntnissen anstelle des älteren Dogmas von der Textgezeugtheit der Vokalthematik das neue, ebenso einseitige der primär instrumentalen Erfindung zu setzen. Überhaupt gilt es, den Blickwinkel zu erweitern. Bachs Verfahrensweisen sind vielfältig, und „an analytical model based

chiefly if not solely upon the interaction of ‚instrumental‘ and ‚vocal‘ components in Bach's music may well be an inadequate tool with which to pursue the action further“.

Wolffs Aufsatz („Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. *Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*) ist Ausdruck einer Bemühung, an dem – objektiv natürlich unlösbaren, gleichwohl aber immer von neuem anzugehenden – Problem einer zugleich umfassenden und prägnanten Charakterisierung von Bachs Musik weiterzuarbeiten. Wichtig ist hierbei zunächst seine Feststellung, daß Bach als Komponist „in mehrfacher Hinsicht für seine Zeit kaum als repräsentativ gelten kann“, denn sie stellt in einer Zeit, der „der Gedanke des Originalgenies noch durchaus wesensfremd“ war, „das Produkt einer überaus starken und eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit“ dar, die (laut Wolff) eine intensivere individuelle Entwicklung als irgendeiner der Zeitgenossen durchmacht und gleichzeitig ihre Kontinuität in einem „kompromißlos professionellen Zuschnitt“ ausprägt. Diese Sonderstellung war übrigens schon den Zeitgenossen bekannt. Wolff sieht nun „die Andersartigkeit, das Originelle oder das Individuelle“ von Bachs Musik vor allem in seiner Fähigkeit „der Veränderung vorgegebenen Materials im Sinne seiner weiteren Ausschöpfung“ und damit in einer „Arbeitsweise, die sich eher als *elaboratio*, kaum jedoch als *creatio* verstand“. Zählt man (mit Wolff) zur *elaboratio* sowohl die Variation (im weitesten Sinne) wie die Bearbeitung als auch die Parodie, so erscheint Bachs spezifische Fähigkeit in der Tat als einzigartig. Indessen, wie immer, wenn es sich darum handelt, eine universelle Leistung in den Griff zu bekommen, so wirkt jede derartige abgrenzende Feststellung einseitig und damit unbefriedigend. Denn ist nicht Bach ebenso sehr ein Genie der *creatio*? Man braucht sich bloß an den von Heinrich Bessler so eindrucksvoll dargestellten Entwicklungszug vom Bewegungs- zum Charakterthema zu erinnern oder darüber hinaus an die Prägnanz und individuelle Ausdruckskraft seiner Fugen-, Arien-, Konzert- und Sonatenthematik, um einzusehen, daß Bachs Meisterschaft ebenso sehr hier liegt. Ist sie nicht überhaupt am ehesten durch den Begriff der Komplementarität, der Synthese des scheinbar Unvereinbaren zu fassen?

Zufolge des Alphabets und nur deswegen steht

Wolffs Beitrag fast ganz am Ende der Festschrift, bildet aber einen würdigen Abschluß dieses Sammelbands, der hier natürlich nur in Stichproben referiert werden konnte. Daß ein solches Verfahren zu gewissen Ungerechtigkeiten im Sachlichen wie im Persönlichen führt, ist klar, leider aber beim besten Willen kaum vermeidbar.
(November 1983) Hans Eppstein

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 25. Band 1981. Hrsg. von Konrad AMELN, Waldtraut-Ingeborg SAUER-GEPPERT, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1981. XX, 206 S., Notenbeisp. und Faks.

Das Jahrbuch hat mit seinem 25. Band auch die Zusammensetzung des Herausgeber-Kollegiums nach und nach verändert, nachdem in den letzten zehn Jahren Karl Ferdinand Müller und Christhard Mahrenholz verstorben sind. Aber es ist nicht nur eine Generationenfrage, die bei einem 25. Band nach Kontinuität und Wandlung eines Periodicums fragen läßt, sondern es ist vor allem eine Frage nach dem Selbstverständnis der wissenschaftlichen Disziplinen, die durch dieses Jahrbuch repräsentiert werden. Das kann und soll mit Blick auf den 25. Band hier nur für die Hymnologie angesprochen werden. Dieses Wissenschaftsgebiet, das an mehreren Einzelwissenschaften teilhat, war jahrzehntelang fast nur auf Quellenerforschung im Sinne historischer Erkenntnisse konzentriert und hat damit auch wesentliche Erkenntnisse für weitere Bereiche z. B. der Musikwissenschaft, Germanistik, Theologie, Druckergeschichte usw. erbracht.

Diese Aufgaben sind auch bis heute noch nicht abgeschlossen, wie etwa Konrad Amelns Aufsatz zum Gesangbuch von Bad Homburg vor der Höhe (1734) zeigt, das mancherlei Beziehungen zu Freylinghausens Gesangbüchern und – in den Melodie-Angaben – zum Choralbuch Telemanns (1730) zu erkennen gibt. Zugleich ist es aber durch die Dichter – meist Adelige oder „Landsleute“ (Vorwort) – ein regionales Gesangbuch geblieben. Solche Erkenntnisse vermitteln etwas von der Wirkungsgeschichte von zunächst für eine Region gedachten Choral- und Gesangbüchern.

Das Abendmahlsresponsorium *Discubuit Jesus* war responsorial oder in motettischen Kompositionen über Jahrhunderte Bestandteil der lu-

therischen Abendmahlsfeier in Deutschland und Dänemark, an Bestrebungen zur Wiedereinsetzung bzw. Wiederbelebung hat es im 19. Jahrhundert nicht gefehlt, wie Frieder Schulz in seinem Hauptbeitrag darlegt. In der Erforschung der Quellen führt der Autor textlich den Fronleichnam-Umkreis an, musikalisch wurden ältere gregorianische Melodien herangezogen und mit dem neuen Text unterlegt. Der Gesang wurde von der katholischen Kirche abgestoßen und, vermittelt durch ein Nürnberger Responsoriale von 1509 und durch Zisterzienser-Klöster, von den Lutheranern aufgegriffen. In den Agenden der 1530er und 1540er Jahre und dann bei Lossius erscheint es als fester Bestandteil der Abendmahlsliturgie, so daß dieser Gesang auch als wesentliches Element im Reformationsgeschehen erscheint.

Eric Werner geht den Quellen des Tedeum nach, das er textlich aus der jüdischen Tradition erklärt. Für den musikalischen Aspekt nennt er altgriechische Trinklieder als wesentliche Einflußsphäre. Die Entstehung um die Wende vom 4. zum 5. nachchristlichen Jahrhundert gilt nach wie vor als wahrscheinlich, so daß Nicetas von Remesiana als Autor denkbar ist, doch ist das angesichts der im Tedeum aufgehobenen Traditionen nach Auffassung Werners nur von sekundärer Bedeutung. Die Mischung lateinischer Gesänge und deutschsprachiger Lieder beim Gottesdienst in der ehemaligen Stiftskirche St. Castor in Karden (Mosel) weist Andreas Heinz für das 18. Jahrhundert nach, *Christ ist erstanden* wurde in Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert zusammen mit der Ostersequenz gesungen (Ilona Ferenczi) – Beispiele für die häufige Verbindung von lateinisch als Kirchensprache und Volkssprache. Bemerkenswerter ist da schon die Beobachtung von Byron Edward Underwood, daß das deutsche Volkslied *Ich hab' mich ergeben* in der Melodie zur Vorlage eines beliebten schwedischen Weihnachtsliedes wurde, weil der Beitrag insgesamt Einsichten zum Wandern von Melodien bietet. Hans-Bernhard Schönborns Aufsatz über *Geistliche Lieder des 19. Jahrhunderts und ihre Bilder* krankt daran, daß der Autor gleichsam chemisch reine Bibel-Lied-Beziehungen erwartet. Das aber widerspricht den dichterischen Intentionen des späten 18. und 19. Jahrhunderts nach Zusammenschau, so daß dies kein ernsthafter Beitrag zur Gesangbuch-Diskussion sein kann. Wesentlicher sind da seit einigen Jahren die regelmäßigen

Beiträge von Waldtraut-Ingeborg Sauer-Gepfert, jetzt Mitherausgeberin des Jahrbuchs, zu literaturwissenschaftlichen Fragen – hier zur Verständlichkeit anhand eines einzelnen Liedes. Ein solcher Beitrag bezeichnet auch Probleme, die für die Hymnologie nach und nach freigelegt und nunmehr bearbeitet werden. Zu den historischen Fragen sind zunehmend Sinnfragen gekommen, oft auch im Zusammenhang mit Quellenstudien. Der Band wird wie stets durch umfangreiche und nützliche Literaturberichte ergänzt und ist durch das Register leicht zu erschließen.

(Januar 1984) Gerhard Schuhmacher

GERTRAUT HABERKAMP: Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Hugo ANGERER. München. G. Henle Verlag 1981. XXXII, 500 S., 2 Taf. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 6.)

Die Publikation thematischer Sammlungsinventare ist zu einem immer dringlicher zutage getretenen Desideratum der Musikwissenschaft geworden. Dem ist bereits eine Reihe von Veröffentlichungen gerecht geworden, doch sind diese zu einem Gutteil vom Zufall abhängig; wo ein wissenschaftlicher Bearbeiter am Ort zur Verfügung steht, kann auch ein weniger bedeutender Bestand mit einer derartigen Aufarbeitung rechnen, während andere bedeutende Sammlungen einer solchen Veröffentlichung noch harren. Mit einer mustergültigen Systematik erfolgt die Veröffentlichung derartiger thematischer Inventare allerdings in Bayern, wo in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe von *RISM* in München von der Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken seit 1971 Kataloge bayerischer Musiksammlungen veröffentlicht werden.

Die Bedeutung des Musikalienbestandes der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg hauptsächlich für die süddeutsche und (alt-)österreichische Musikgeschichte und ihre Quellenüberlieferung aus der zweiten Hälfte des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts braucht nicht erklärt zu werden: Viel ist von hier schon in die musikalische Forschung eingeflossen. Trotz der seitens der Bibliotheksleitung immer prompt und gerne erteilten Auskünfte ist es nun doch sehr angenehm, die Drucke in *RISM* und die

Handschriften in dem vorliegenden Band verzeichnet und somit jede Information über den Bestand leicht zugänglich zu wissen.

Hugo Angerer steuerte für diesen Band eine kurze instruktive Geschichte des Musikalienbestandes bei. Gertraut Haberkamp sorgte für die Titelaufnahmen, die für die Kartei des *Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM)* so erstellt wurden, daß die Karteikarten in entsprechender Verkleinerung für den zweispaltigen Offsetdruck in diesem Band als Reproduktionsvorlage dienen konnten. Die Incipits lassen – wie in den früheren Bänden dieser Reihe – keinen Wunsch offen; sie sind in Diskant und Baß notiert (lassen also auch Vergleiche mit alten handschriftlichen Katalogen zu, die nur Baßincipits besitzen), bei Vokalwerken ist zusätzlich auch der Beginn der Singstimme bzw. des Diskants der Singstimmen angegeben.

Ferner werden geboten: Titelaufnahme, Tempobezeichnungen, Tonarten und Taktangaben der nachfolgenden Sätze bei Instrumentalwerken (nicht bei Messen und dgl.), Formate, Umfang der Partituren, Anordnung der Systeme in der Partitur, Zahl und Umfang der vorhandenen Stimmen, Wasserzeichen, (ungefähre) Datierung, alte und derzeitige Signatur, Eintragung in alte Kataloge, allenfalls auf den Stimmen zu lesende Namen von Ausführenden, Lebensdaten der Komponisten.

Dazu treten nach Möglichkeit als weitere Information Verweise auf die thematischen Breitenkopf-Kataloge, bei Arien und dgl. die Uraufführungsjahre und -Orte der Opern, Hinweise auf Aufführungen in Regensburg, ja auch auf vorhandene Textbücher dazu. Ob die letzteren Hinweise vollständig oder nur nach Möglichkeit gegeben sind, kann ich nicht überprüfen. Nicht regelmäßig sind die Hinweise auf Doppelzuschreibungen gegeben. Während z. B. zu der in Regensburg unter Nicola Piccinis Namen überlieferten Arie *Pensa che in campo armato* (Piccini 10, S. 186) der Vermerk gegeben wird „Kommt in B als Werk von Anfossi vor (in A-dur)“ und zu Vanhals *Es-dur-Symphonie* (Vanhals 35, S. 351) angemerkt ist „Kommt auch unter Haydn vor (vgl. Hob. I, *Es* 3)“, findet sich z. B. bei Leopold Hofmanns *C-dur Symphonie* (Hofmann 7, S. 115) kein Hinweis auf die auch vorkommende Zuschreibung an Joseph Haydn (Hob. I: C 21) und bei Leopold Hofmanns *Flötenkonzert in D-dur* (Hofmann 18, S. 113) kein Parallelverweis

auf die bis heute nicht gänzlich ausgerottete fälschliche Zuweisung an Haydn (Hob. VIII: D 1). Es ist freilich nicht die Aufgabe eines solchen thematischen Inventars auf derartige Zuschreibungsprobleme im Vergleich mit Quellen anderer Sammlungen konsequent einzugehen. Es scheint vielmehr so, daß das, was präsent war, vielleicht im Sammlungsbestand auch schon vermerkt ist, in die Karteikarten aufgenommen, dazu aber verständlicherweise keine weitergehenden Untersuchungen angestellt wurden.

Der Anhang enthält Anonymi und Sammlungen verzeichnet, die älteren Musikalien aus dem Bestand des Klosters Neresheim, die im 19. Jahrhundert in die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek gelangten, ein Verzeichnis der in den Papieren vorkommenden Windmühlen und Wasserzeichen, ein Kurzverzeichnis der älteren Drucke (nähere Angaben dazu in *RISM*, Reihen A und B), ein Literaturverzeichnis sowie gute Register.

Nicht aufgenommen wurden in das Inventar Sonderbestände, die bereits andernorts eine ausführliche Beschreibung und Würdigung erfahren haben und mit der Musikaliensammlung Thurn und Taxis keinen eigentlichen Zusammenhang haben: Choralhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts, die z. T. aus Neresheim stammen, und Orgeltabulaturen. Eine einleuchtende und konsequente Ausklammerung.

Aus den Hinweisen zur Benützung des Kataloges erfährt man, daß bei gesicherten Neuzuschreibungen und Identifizierungen, das Werk im Inventar unter dem nunmehr festgestellten tatsächlichen Komponisten angeführt ist. Als Beispiel ist die Oper *Dardanus* genannt, die hier unter Paer überliefert war, tatsächlich aber von Sacchini stammt. Eine Stichprobe läßt feststellen, daß die Oper im Inventar nur mehr unter Sacchini aufscheint und bei Paer auch kein Verweis mehr auf die ursprüngliche Fehlzuschreibung hinweist. Das ist zu bedauern, denn eine Fehlzuschreibung ist immerhin auch eine Information, die dieser Quellenbestand bietet, die – auch wenn sie in der Substanz falsch ist – Vergleichsmöglichkeiten, allenfalls auch erste Informationen über mögliche Filiationen bietet. Das ist am Katalog nun nicht mehr festzustellen – allerdings auch nicht die Mühe der Autorin, die sie sich mit solchen stillschweigenden Richtigstellungen gemacht hat. Um noch einen kleinen Wunsch auszusprechen: Als Wiener Benützer dieses Bandes hätte man gern sichere Informatio-

nen über die Provenienz der vielleicht (wahrscheinlich?, offensichtlich?) aus der mit einer Versteigerung aufgelösten Musikaliensammlung des Bernhard Ritter von Kees in Wien stammenden Stimmenmanuskripte (S. 100, 102f., 106); Vergleichsmaterial dazu böten die Stimmen zu Haydn-Symphonien aus Kees' Sammlung, die sich – worauf H. C. Robbins Landon erstmals hingewiesen hat – im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden.

Nun gilt es mit Gertraut Haberkamps informationsträchtiger und als mustergültig anzusehender Publikation zu arbeiten. So wird zum Beispiel die Haydn-Forschung festzustellen haben, daß das Offertorium *Non nobis Domine* (Hob. XXIIIa:1), das zuletzt, weil keine vorhandene Quelle dazu mit Sicherheit vor 1790 zu datieren ist, in die 1790er Jahre bzw. sogar in das Jahr 1797 datiert wurde (H. C. R. Landon: *Haydn. Chronicle and Works. The Years of the Creation 1796–1800*, London 1977, S. 77–80), bereits in dem 1790 angelegten Verzeichnis der Kirchenmusik des Musikintendanten Baron von Schacht enthalten ist (S. XXVI). Die sogenannten Pokorny-Fälschungen, die bereits seit 1959 diskutiert und hier ausführlich am letzten Stand unseres Wissens behandelt sind (S. XVIII–XX), werden weiterhin noch alle jene beschäftigen, die über Albrechtsberger, Bonno, Holzbauer oder andere Klassikerzeitgenossen arbeiten. Daß diese Veröffentlichung aber nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der praktischen Musik dienen soll, sei nachhaltig festgestellt. Die DGG-Archivproduktion bietet mit 410-601-1 (Carl Ditters von Dittersdorf, *Oboenkonzert G-dur*, nach der Regensburger Quelle Dittersdorf 33) bereits ein schönes Beispiel dafür, daß derartige Veröffentlichungen auch von Musikern dankbar angenommen und erfolgreich benützt werden.

(Juni 1984)

Otto Biba

Die alphabetische Katalogisierung von Tonträgern. Bearbeitet von Simone WALLON, Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt: C. F. Peters 1983. 105 S. (Code International de Catalogage de la Musique, Volume 5.)

Die Katalogisierung von Schallplatten und Tonträgern ist ein Bereich der Formalschließung, der die aufnehmende Bibliothek vor nicht einfach zu lösende Probleme stellt. Infolge-

dessen ist ein Hilfsmittel, wie es als Band 5 des 1957 begonnenen *Code International de Catalogage de la Musique* publiziert wurde, nur zu begrüßen.

Seit den ersten Jahren der *AIBM* bemühten sich die zuständigen Gremien um Regeln für die Tonträger, ein Unterfangen, das seine Grenzen durch die außerordentlich verschiedenen Sammlungen – ihre Ziele und ihre Bearbeiter – gefunden hatte. Endlich konnte der vorliegende Band veröffentlicht werden, mehrsprachig (Französisch, Englisch, Deutsch), mit einem Anhang versehen (Faksimile verschiedener Labels) und bearbeitet von Simone Wallon und Kurt Dorf-müller. Die drei sprachlichen Fassungen decken sich inhaltlich, lassen aber den nationalen bzw. sprachlichen Eigenheiten Raum zur Gestaltung; beim Vergleich der Texte werden die Schwierigkeiten deutlich, die die Übersetzer zu bewältigen hatten. Das Nebeneinander der individuellen Texte in der freien Übersetzung zeigt, was der Code nicht sein kann und will: ein festumrissenes, international verbindliches Regelwerk. Vielmehr ist daran gedacht, Grundregeln aufzustellen und Lösungsvorschläge anzubieten, die an Hand von Beispielen erläutert werden. Dies bedeutet, daß sich die anwendenden Bibliotheken die entsprechenden Regelwerke vor Augen halten müssen, dann aber durchaus in der Lage sind, die Katalogisate entsprechend den Vorschlägen in ihr Katalogsystem einzubringen.

Im Zeitalter fortgesetzter Technisierung und verstärkter Anwendung der EDV bleibt die Frage offen, ob der Band 5 des *Code* für die Katalogisierung der Tonträger noch von Bedeutung ist. Es erscheint nicht leicht, darauf eine Antwort zu geben, eine Antwort, die wohl für das gesamte Regelwerk gelten mag. Mit seinen fünf Bänden stellt der *Code* eine hervorragende geistige Leistung dar, bei der zum ersten Mal der Versuch unternommen wurde, alle Aspekte der Katalogisierung im Bereich der Musik zu erfassen und zu verdeutlichen. In dieser Hinsicht sind die für Schallplatten und andere Tonträger in Band 5 des *Code* getroffenen Definitionen und Details sicher auch dann noch von Nutzen, wenn an eine Umsetzung mit Hilfe der Datenverarbeitung gedacht wird. Bibliotheken, die sich dieses technischen Mittels nicht bedienen und dennoch viele Schallplatten zu verzeichnen haben, werden dankbar sein auf die zahlreichen Hinweise und Festlegungen, seien es Sachtitel, Nebeneintra-

gungen, sogenannte „Mit“-Vermerke, Fragen und Anregungen zur Ordnung und Aufbewahrung der Bestände, zurückgreifen zu können.

Für die Katalogisierungspraxis, die sich der EDV bedient, hat das Regelwerk – von seinen grundsätzlichen Definitionen einmal abgesehen – keine konkrete Bedeutung. Hier hat die Entwicklung der Datenverarbeitung und ihre Anwendung im Bereich der Katalogisierung alle 5 Bände des *Code International* schon längst überholt. So bleibt letztlich die Frage einer Neubearbeitung, wie sie auf dem *AIBM-Kongreß* 1981 gestellt wurde. Angesichts des sich immer schneller drehenden Technologie-Karussells und der Tatsache, daß selbst bei Einführung der EDV in einer Bibliothek die Entwicklung neuer Hard- und Software schneller voranschreitet, als man zu reagieren vermag, muß ein solches Ansinnen verneint werden. Es wäre schon zu Beginn der Überarbeitung veraltet.

(Mai 1984)

Jörg Martin

PETER RUMMENHÖLLER: Die musikalische Vorklassik. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1983). 195 S., Abb., Notenbeisp.

Rummenhöllers Buch stellt den recht unkonventionellen Versuch der Schilderung einer Epoche dar, die – obwohl durch die Forschung weitgehend aufgearbeitet – in der Musikgeschichtsschreibung ebenso wie im Bewußtsein von Konzertbesuchern oder Musikliebhabern eine nach wie vor eher untergeordnete Rolle spielt. Es geht um den Zeitabschnitt von ca. 1735 bis 1785, um jene auch als „Rokoko“, als „Sturm und Drang“ oder als Zeit des „empfindsamen“ bzw. „galanten“ Stils bezeichnete Übergangsphase zwischen „Barock“ und „Klassik“; politischer Hintergrund ist die Entwicklung vom feudalen Absolutismus zum Bürgertum. Allein der Pluralismus der z. T. nicht unproblematischen Stilbegriffe ist bereits ein Indiz für die Vielschichtigkeit der gesellschaftlichen und kulturellen Tendenzen, die der Epoche der „Vorklassik“ eine äußerst farbige, dabei durchaus nicht widerspruchsfreie Vielfalt verleihen, die einen systematischen Zugang zu ihrem Wesen aber aus denselben Gründen erschweren. Auf der Erkenntnis vom Aufbruchcharakter und von der

Zerrissenheit dieser Epoche basiert die sinnreiche Konzeption des Buches, dessen Kapiteln jeweils andere Betrachtungsweisen zugrundeliegen: So wechselt der Autor von einer Darstellung unter ideen- und stilgeschichtlichem Aspekt hin zu Beschreibungen aus biographischem oder soziologischem Blickwinkel – eine Methode, die dem facettenreichen Bild jener Jahre überzeugend entspricht.

Neben diesem methodischen Ansatz, der auch die sonst oft weniger berücksichtigten Anreger und Berichterstatter in einem eigenen Kapitel zur Darstellung kommen läßt, gefallen mir die Herausarbeitung der unterschwellig Beziehungen, die zwischen „Vorklassik“ und „Romantik“ bestehen – hierzu gehören gleichfalls die bei Gerbert oder van Swieten bereits feststellbaren Anzeichen des späteren Historismus – sowie die Einbindung der die Musik betreffenden Prozesse in den Zusammenhang mit parallelen Zeitercheinungen auf anderen Gebieten. Auch die Interpretationen von Portraits wichtiger Repräsentanten aus dieser Epoche (z. B. von Carl Philipp Emanuel Bach oder Leopold Mozart) runden den positiven Eindruck von einem Buch ab, mit welchem der Verfasser nach eigenen Worten zwar nicht primär das Ziel verfolgt, „dem Gebiet des eventuell Unerforschten neue Erkenntnisse zuzuführen“, sondern mit dem es ihm mehr darauf ankommt, seinen Begriff vom Wesen dieser Epoche „plastisch und farbig zu vermitteln, wobei er sich einen Leser vorstellt, der nicht unbedingt musikfachlich stringent ausgebildet, doch willens und fähig ist, ein Stück hochinteressanten kulturgeschichtlichen Weges mitzugehen“ (S. 8).

Aus solchen Formulierungen ist das Bestreben des Autors abzulesen, einem möglichst großen, nicht nur aus Fachleuten bestehenden Leserkreis einen einigermaßen umfassenden Überblick über die behandelte Stilepoche zu geben. Eine derartige Zielsetzung wird dabei fast immer an das Problem stoßen, daß Allgemeinverständlichkeit und wissenschaftliche Genauigkeit, notwendige Information und ansprechende Präsentation schwer in Einklang zu bringen sind – dazu noch auf relativ begrenztem Raum. Im großen und ganzen darf man Rummenhöllers Lösung für geglückt halten, obwohl mir einige Feststellungen doch etwas zu pauschal erscheinen oder sogar sachlich unzutreffend sind. Hier denke ich zum Beispiel an die Ausführungen im Kapitel

über die Mannheimer Schule, wo ich einen Hinweis auf die nachgewiesenermaßen italienischen Ursprünge fast aller „Manieren“ und Orchestereffekte (einschließlich der spezifischen Verwendung des Horns) vermisste; ob die Mannheimer im übrigen das „zweite Thema“ im Sonatensatz eingeführt und Joseph Haydn deutlich beeinflusst haben (vgl. S. 97 und 103), gilt zumindest als umstritten (Rummenhöller orientiert sich hier offenbar noch stark an Riemann). Ebenso halte ich die Feststellung, vorklassische Kirchenmusik habe „entweder etwas Epigonales [...] oder etwas Anpasserisches“ an sich (S. 104), allein schon wegen unserer bisher vergleichsweise geringen Kenntnis von der Sakralmusik dieser Zeit für verfrüht, und schließlich sei zu der auf den Seiten 36 und 107 erwähnten legendären 52stimmigen Messe angemerkt, daß sie nach neueren Forschungen (u. a. von Ernst Hintermaier) weder von Orazio Benevoli stammt noch zur Einweihung des Salzburger Domes geschrieben worden ist.

Trotzdem: gerade wegen seines engagierten Eintretens für die in vielerlei Hinsicht reizvolle und oft verkannte Musik aus der Epoche der „Vorklassik“ ist das Buch von Peter Rummenhöller eine Empfehlung wert.

(März 1984)

Wolfgang Hochstein

FRED K. PRIEBERG: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1982. 449 S.

Priebergs sinnvollerweise als Taschenbuch erschienene Publikation ist in ihren politischen Aspekten, auch ihren heutigen, im Hinblick auf das Jahr 1983, dem des Gedenkens an den offiziellen Beginn des Holocaust, vielfach besprochen worden, vor allem auch in der überregionalen Presse. Es hat seine Wirkung gehabt und zur Aufklärung über finstere Jahre deutscher Geschichte und ihre Nachwirkung bis in unsere Tage beigetragen. Jetzt und an diesem Ort erscheint es angebracht, seine musikwissenschaftlichen und die Musikwissenschaft betreffenden Aspekte knapp zu bedenken.

Prieberg ist als Autor bereits mehrfach dadurch aufgefallen, daß er Desiderata zum rechten Moment behandelt, Bereiche, die (von der Forschung und von der Publizistik) vernachlässigt

wurden – so daß seine Bücher zugleich eine wie immer begründete Aktualität besaßen: *Neue Musik 1956/58*, *Musik und Technik 1956/1960*, *Musik in der Sowjetunion 1965*, *Musik in der DDR 1967* . . . Und alle Bücher zeichnen sich ebenfalls dadurch aus, daß sie zur Basis ein mit großem Sammeleifer zusammengetragenes archivalisches Material haben. Beides trifft auch bei dieser Publikation zu: eine Literatur- und daher Wissenslücke geht es an („dank“ der Abstinenz der Fachwissenschaft), und welch immenses Material verarbeitet wird, darüber belehrt schon ein Blick in den Anmerkungsapparat. Ein notwendiges Buch, vielfältig recherchiert. Beides aber prägt auch den Charakter der Darstellung. Das Buch ist in weiten Teilen Präsentation unbekanntem, oft verschwiegenen, vertuschten Materials, es „entlarvt“, es klagt an – ein Fingerzeig für den Stand der „Aufarbeitung der Vergangenheit“. Damit ist es und ist es nicht jener „Ergänzungsband“, den sich der unbestechliche Joseph Wulf in einem Schreiben an den Autor zu seiner Dokumentensammlung von 1963 gewünscht hatte (S. 8). Es präsentiert Dokumente, doch nur im Kontext der Darstellung und so in Ausschnitten. Und aufgrund der Darstellungsform ist es auch keine „politische Musikgeschichte“ der Jahre 1933–1945 in Deutschland“, wie es selbst präntiert (S. 4). Es erzählt Geschichten, aber keine Geschichte.

Das ist das gute Recht eines Publizisten. Die Feststellung aber nötigt den Musikwissenschaftler zur Reflexion auf Aufgaben des eigenen Fachs. Die Musikgeschichte der dreißiger und vierziger Jahre in Deutschland samt ihrer Voraussetzungen und ihrer Nachwirkungen ist als wissenschaftliche Darstellung noch zu schreiben. Das ist kein erbaulicher Gegenstand, aber allmählich ein sträflich überfälliger. Gemeint ist die große geschichtliche Darstellung, nicht die Lust an den Histörchen, sondern der Bezug auf generelle Tendenzen der politischen, der Ideen- und Sozialgeschichte. Daß diese musikhistorische Aufarbeitung des Faschismus die entwickelten Methoden der modernen Historiographie zu nutzen habe, ist selbstverständlich. Die historische und sozialwissenschaftliche Antisemitismus- und Faschismus-Forschung bietet vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten.

Einiges immerhin ist getan. Dabei hat die deutsche Musikpädagogik durch die einschlägigen Arbeiten von Günther, Hodek u. a. durchaus

einen gewissen Vorsprung. Ähnliche Monographien sind von musikwissenschaftlicher Seite bisher vor allem durch amerikanische Kollegen vorgelegt worden, wobei die Darstellung der Münchner Institutionengeschichte durch Donald W. Ellis (*Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy*, Diss. University of Kansas 1970) gegenüber der umfänglicheren allgemeinen von Michael Meyer (*Assumptions and Implementations of Nazi Policy Toward Music*, Diss. UCLA 1970) das größere Gewicht hat, sie beruht auf der Auswertung Münchner archivalischer Quellen. (Dasselbe zum Beispiel für die Metropole Berlin zu leisten, wäre eine wichtige Aufgabe.) Eine Reihe von Aufsätzen dieser und anderer Autoren in den USA, zumeist in historischen Fachzeitschriften erschienen, tritt hinzu. Die deutsche Musikwissenschaft, hüben wie drüben, hat das Thema lange gemieden. Die Außenseiter Wulf und Prieborg sprangen in die Bresche. Die westdeutsche Musikwissenschaft hat (nachdem Berliner Pläne für den Kongreß 1974 nicht verwirklicht wurden) den Gegenstand offiziell erstmals innerhalb einer allgemeineren Sektion des Bayreuther Kongresses von 1981 aufgegriffen (vgl. den Symposionsbericht III *Die Musik der 1930er Jahre im Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel usw. 1984). Seither hat vor allem Albrecht Riethmüller mit vorzüglichen Beiträgen (*AfMw* 38, 1981; dann neuerlich in: *Orgel und Ideologie*, Murrhardt 1984) die Forschung vorangebracht und ein Beispiel für den Ton gegeben, in dem solche Untersuchungen gehalten sein können. Daß der Gegenstand jüngst in mehreren musikwissenschaftlichen Seminaren behandelt wurde, läßt auf ein wachsendes Interesse der Jüngeren hoffen, das sich vielleicht in Publikationen (sprich: Dissertationen) niederschlägt. Noch bleibt jedenfalls viel zu tun.

Ähnliches gilt für die thematisch verwandte Exilforschung, deren musikwissenschaftlicher Zweig klein ist. Außer der Krenek-Monographie von Claudia Maurer-Zenck als größerer Arbeit und einigen Veröffentlichungen nach dem Muster „X in Amerika“ ist da nicht viel geschehen. Die einschlägigen DDR-Publikationen (z. B. Schebera zu Eisler) sind durch eine einseitige politische Optik gegenüber dem Exil in den USA beeinträchtigt. Die Exilproblematik durch die Schicksale der betroffenen Personen hindurch in ihrer musikhistorischen Dimension für die unter

Zwang verlassen und für die neue Heimat zu sehen, bleibt ein aktuelles Desiderat. (Vgl. zu beiden Komplexen den guten Problemaufriß durch Hermann Danuser im Kapitel „Musik und Politik in Deutschland“ seines Handbuch-Bandes *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984.) Hier wäre auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte aufzuarbeiten.

Das ist zugleich ein weiterer Aspekt, der sich aus der Lektüre des Prieberg'schen Buches ergibt. Er betrifft das Fach Musikwissenschaft und seine Vertreter selbst. Bei Prieberg kommen beide (ungewollt) viel zu gut weg. Die Germanistik (München 1966) und die Kunstgeschichte (Köln 1970) haben auf Jahrestagungen oder Kongressen die Rolle der eigenen Fachwissenschaft im deutschen Faschismus und die Rolle ausgesprochenen und latenten „faschistischen“ Denkens im eigenen Fach thematisiert. Noch rechtzeitig. Die Offenlegung konnte so unter anderem auch befreiend für die beiden Disziplinen wirken. Dagegen mußte die deutsche Musikwissenschaft sich noch 1982 von der *New York Times* die Leviten lesen lassen. Sie ist der Darstellung ihrer analogen Forschungsgeschichte bisher ausgewichen, bis in jüngste Lexikonartikel hinein (Prieberg kann mehrfach darauf hinweisen; entgangen ist ihm, daß die gleiche Tendenz auch international zu beobachten ist, so noch im *New Grove*). Zu eigenem Schaden. Heute sollten und dürfen solche Reserven nicht mehr bestehen; es muß möglich sein, die Darstellung und Diskussion zu beginnen, auch wenn einige Akteure noch leben. Das kann durchaus mit dem nötigen Takt und muß mit differenzierendem Vorgehen geschehen (Prieberg läßt letzteres manchmal vermissen) – Eiferer mögen sich beruhigen: auch dann wird die Sache noch erschreckend genug sein. Sachlichkeit und Nüchternheit bedeutet stets auch Strenge des Urteils.

Für die musikwissenschaftliche Aufarbeitung – auch dazu regt Priebergs anders gewichtende Darstellung an – kommt es dabei vor allem auf die Denkstrukturen an, auf die Partizipation an Ideologemen dort, wo diese nicht direkt thematisiert sind. (Zum Beispiel in der Frage nach den Prämissen von Scherings Beethoven-Deutung auch im politisch-ideologischen Potential ihres Verfassers; zum Beispiel aber auch in der Beurteilung der noch so wissenschaftlichen Rasseforschung gerade in jenen Jahren; zum Beispiel in der Anfälligkeit so unpolitischer, von der

nationalsozialistischen Verfemung leidend betroffener Komponisten wie Anton Webern . . .) Zu Selbstgerechtigkeit – auch das legt die Reflexion auf Priebergs Buch im Zusammenhang mit eigenen Erfahrungen nahe – ist kein Anlaß. (Der Rezensent, der alt genug war, um noch Momente der Juden-Verfolgung und „Jungvolk“-Drill zu erinnern, aber zum Glück zu jung, um selbst der Ideologie überhaupt verfallen zu können, meint nicht, er wäre von vornherein dagegen gefeit gewesen.)

Das Buch von Prieberg, das ein Desiderat betrifft, wurde hier genutzt, um auf fortbestehende Desiderata der Forschung hinzuweisen. In dieser Forschung kann es als Materialsammlung und Diskussionsanregung seinen Platz einnehmen. Wichtiger noch ist, daß das Archiv des Autors geschlossen erhalten bleibt und zur Verfügung steht. Bibliotheken sollten sich dafür interessieren.

(Mai 1984)

Reinhold Brinkmann

HERBERT ULRICH: Deutsche Rezitation und Psalmodie. Versuch einer Standortbestimmung. Luzern: 1982. (Ausgaben der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern Nr. 20/1982.)

Die vorliegende Schrift, eine 1982 an der Universität Zürich angenommene Dissertation, ist ein Beitrag zur Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Bewahrung älterer Melodiemodelle im Rahmen einer volkssprachlichen Liturgie von Messe und Offizium. Der Autor beschränkt sich dabei auf die einzigen Formeln des älteren lateinischen Chorals, die für einen deutschen Text noch aufnahmebereit erscheinen: die weitgehend syllabischen Rezitationstöne für Gebete und Lesungen, Passionen, Cantica, Psalmen, Präfationen. Sein historischer Ausgangspunkt sind die Bemühungen der Reformatoren Thomas Müntzer und Martin Luther, ihre historischen, pastoralen und theologischen Motivationen und ihre textlich-musikalischen Lösungen. Die Betrachtung der zehn deutschen Ämter Müntzers führt zu dem kritischen Schluß, daß der Reformator kein Bewußtsein für den Unterschied zwischen lateinischer und deutscher Akzentuierung und ihrer angemessenen musikalischen

schen Darstellung entwickelt habe. Etwas positiver fällt die Beurteilung Luthers aus, der sich auf dem Weg zu einer eigenständigen und besser verständlichen deutschen Rezitation befinde. Als neuer Gesichtspunkt kommt hier das „Zungenreden“ hinzu, die „liturgische Geste“, die ohne Verdeutlichung und Auslegung auskommen kann.

Im zweiten Hauptteil geht es unter der Rubrik „Weiterführung reformatorischer Modelle“ um die Passionen von Johann Walter und Heinrich Schütz, d. h. um die einzigen Gattungen, in denen das ältere Rezitativ noch eine Rolle spielt. Die einleitenden Grundgedanken zur Veränderung des evangelischen Gottesdienstes und zum Funktionswandel der Passion sind aus einschlägigen Werken von Friedrich Blume und Kurt von Fischer übernommen. In der Würdigung von Heinrich Schütz wird vor allem Rudolf Gerber zitiert, mit dem zusätzlichen Verweis auf Figuren der musikalischen Rhetorik. Im letzten größeren Kapitel „Moderne Übertragungen“ berücksichtigt der Autor u. a. das *Orgelbuch zum Gesangbuch des Bistums Basel* (1941/42), das *Regelbuch für die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache* (1969), das *Gotteslob* (1975), das *Antiphonale zum Stundengebet* (1979) und das *Katholische Kirchengesangbuch der Schweiz* (1966).

Die Ergebnisse dieser in allen Fällen mit Notenbeispielen belegten Untersuchungen basieren vor allem auf dem eingeschalteten Kapitel „Die Akzentfrage“, das auch einen guten Ausgangspunkt für die gesamte Darstellung hätte geben können und die philologische Schulung und Orientierung des Autors unterstreicht: Klauseln mit zugehörigen Vorbereitungsnoten, Tenorkantillation und melismatische Wendungen vertragen sich nicht mit der deutschen Sprache. Die deutsche Bibelprosa verlangt entweder „eine individuelle Vertonung, die sprachlichen, inhaltlichen und affektiven Gegebenheiten Rechnung trägt“, oder „eine stropfenartige, wiederkehrende Gestalt“, die an ein melodisches Modell angepaßt ist. Der Satz „Während sich mit lateinischer Sprache objektives musikalisches Dogma realisieren läßt, wird mit deutscher Sprache komponierte Musik immer subjektive Aussage bleiben“ enthält den theologischen Aspekt, der in den letzten Seiten der Arbeit gestreift wird.

Wenn im Untertitel vom „Versuch einer Standortbestimmung“ gesprochen wird, dann wird man dem Verfasser bescheinigen dürfen,

daß er seinen Standpunkt gefunden hat und ihn in der Zusammenfassung seiner Arbeit klar ausspricht.

(Mai 1984)

Karlheinz Schlager

Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert. In Verbindung mit Wolfgang OSTHOFF, Herbert SCHNEIDER und Hellmuth Christian WOLFF hrsg. von Heinz BECKER. Redaktion: Reinhold QUANDT. Kasel-Basel-London: Bärenreiter 1981. 200 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 27.)

Diese kommentierte Textedition ist ein hervorragendes Werk, für das die Opernforscher den Herausgebern zu großem Dank verpflichtet sind. Die Opernforscher: in weitere Kreise dürfte das Buch aufgrund seines Zuschnitts (keine Übersetzungshilfen, Knappheit der Kommentare) kaum gelangen. Aber man kann dem wissenschaftlichen Koordinator Heinz Becker bestätigen, daß das Ziel, „wichtige Dokumente der Operngeschichte in zuverlässigen Texten dem Wissenschaftler wieder leicht zugänglich zu machen“ (Vorwort), erreicht worden ist.

Alle gebotenen Texte gehen auf die Originale zurück (Drucke, Briefe, Urkunden usw.). Nichts wurde aus Sekundärquellen (für Italien etwa aus Solertis *Albori del melodramma*, aus der kritischen Ausgabe der *Lettere, dediche e prefazioni* Claudio Monteverdis durch De' Paoli, oder aus den von Giazotto in der *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1967–1969 vorgelegten Dokumenten zur venezianischen Operngeschichte) ungeprüft übernommen. Alle wichtige musikwissenschaftliche Literatur ist in den Kommentaren erwähnt, und es fehlen auch nicht Hinweise auf im weiteren Sinne „Literarisches“, wie z. B. – im von Wolfgang Osthoff betreuten Teil (Dokumente zur italienischen Oper von 1600 bis 1706) – auf Dante, S. 17, oder auf Literaturfehden (Caro/ Castelvetro u. a.), S. 62.

Besonders dankbar ist der Leser für ausgesprochen Neues oder nur wenigen Spezialisten Bekanntes. Dies gilt in Ostoffs Beitrag z. B. für Follinos Bericht über die Mantuaner Festlichkeiten 1608 (S. 27/28; hierzu besonders ertragreich der Kommentar), oder denjenigen Buttiglis über Festlichkeiten in Parma 1628 (S. 37), oder den Brief von Ivanovich vom 26. Juni 1673 (S. 63/64). Aus Hellmuth Christian Wolffs Beitrag (*Doku-*

mente zur *Venezianischen Oper von 1657 bis 1695*) seien in diesem Zusammenhang ein Vertrag über die Vermietung der Bänke im Parkett des venezianischen Theaters SS. Giovanni e Paolo von 1666 (S. 77/78) und Briefe Sartorios (S. 80ff.) hervorgehoben. In seinem Kommentar zu einer Verordnung des venezianischen Magistrats (S. 73) räumt Wolff zu Recht mit der zum Gemeinplatz gewordenen Meinung auf, daß Essen, Kartenspielen und dergleichen in den Logen während der Opernvorstellungen gang und gäbe gewesen seien: sie waren wohl wirklich nicht die Regel!

Entsprechend der geringeren Bedeutung der deutschen Oper gegenüber der italienischen und französischen im betrachteten Zeitraum ist die auf sie bezügliche Dokumenten-Wiedergabe (1627–1697, verantwortlich wiederum H. Chr. Wolff) knapp, aber deshalb nicht minder eindrucksvoll. Vorzüglich auch der die französische Oper betreffende Teil, den Herbert Schneider besorgt hat. Ebenso wenig wie in dem der deutschen Oper gewidmeten fehlen die Stimmen von Literaten, die sich in prägnanter Weise zur Oper geäußert haben, wie Perrault (S. 127ff.), La Fontaine (S. 141ff.), Boileau-Despréaux (S. 155f.).

Nochmals: ein wohlgelungener Band, für den auch dem Redaktor Reinhold Quandt und dem Bärenreiter-Verlag zu danken ist. Man kann ihm nur wünschen, daß er Vorreiter entsprechender Bände zur Oper der folgenden Jahrhunderte werden möge.

(Mai 1984)

Friedrich Lippmann

ERIK FISCHER. *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. V, 194 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XX.)

Der Autor dieser Druckfassung einer Bochumer Dissertation von 1980 unternimmt ein doppeltes Wagnis. Er stellt sich zum einen mit dem modernen Musiktheater einem Gegenstand, der wegen der Implikation verschiedenster Ausdrucksmedien, der Unabgeschlossenheit der Entwicklung und nicht zuletzt wegen ästhetischer Vorbehalte von der Wissenschaft gemieden wird, obgleich das komplexe Erscheinungsbild und die

unübersehbare kulturelle Bedeutung klärende Ordnung, Vergleich und Wertung dringend erforderlich machen. Zum anderen wagt die Arbeit das, was die Logische Propädeutik den „Neuanfang“ nennt: die Etablierung einer Beschreibungssprache, die den Anspruch erhebt, dem vielschichtigen Gegenstand einzig angemessen zu sein und sich von Metaphorik und rhetorischer Konvention freizuhalten.

Der in den beiden Anfangskapiteln eingehend exemplifizierte Ansatz setzt kritische Distanz zu den bisherigen geisteswissenschaftlichen Deutungsmodellen voraus. Anhand von Hermann Aberts Studie *Grundprobleme der Operngeschichte* von 1924 deckt Fischer vermeintliche Unstimmigkeiten eines solchen Modells auf: erstens die Idee des Primats der Musik über den Text und die konträre Feststellung einer ästhetischen Gleichrangigkeit in den Spitzenwerken der Opernliteratur, zweitens die mit der Symbolkraft und Begriffslosigkeit der Musik begründete Entgegensetzung der Immaterialität und Monumentalität der Opernwirklichkeit auf der einen und der stofflichen Realität des Wortdramas auf der anderen Seite. Die Antithese der Oper als Drama der Affekte gedächtnislos agierender Personen und des Schauspiels als Drama der Reflexion und des Handelns sich bewußter Individuen läßt der Autor, idealtypischen Festlegungen mißtrauend, nicht gelten.

Fischer geht aus von der Gleichheit der dramatisch-fiktionalen Wirklichkeit in der Oper wie im Sprechtheater und vom strukturalistischen Gattungsmodell einer ahierarchischen Verknüpfung der drei autonomen Zeichensysteme Dichtung, Musik und mimetisches Figurenspiel in einem „integrierenden Gesamtsystem“. Aus letzterem leitet er die Existenz einer „generischen Fundamentalstruktur“ ab, die sich in historisch wechselnden Erscheinungsformen realisiert und fortwährend das „artistische Bemühen, der Mannigfaltigkeit musiktheatralischer Ausdrucksmittel möglichst dichte homologe Strukturen abzugewinnen“ (S. 27), bedingt. So interpretiert er Szenen aus *Le Nozze di Figaro*, *Götterdämmerung* und *L'Incoronazione di Poppea* textlich als „dynamische Struktur polyfunktionaler sprachlicher Elemente“ (S. 23), zu der ebenbürtig die visuelle Sprache der schauspielerischen und szenischen Präsentation und das Sinngefüge des musikalischen Satzes treten. Die Untersuchung hebt darauf ab, das Kongruenzverhältnis der

Zeichensysteme, eben ihre „Homologie“, zu beweisen.

Bereits hier ist die Problematik des Ansatzes erkennbar. Seine Stärke ist unbestreitbar die im Prinzip gleichgewichtige Untersuchung der textlichen und der szenischen Komponente im Hinblick auf ihre Funktion im musikdramatischen Gesamtgebilde. (Daß das Szenische auch bei Fischer zu kurz kommt, spricht nicht gegen die Richtigkeit und Notwendigkeit seiner Einbeziehung.) Ferner ist gewiß die strukturalistische Textanalyse ein adäquater Weg zur Aufdeckung der Konstruktion und Qualität derart ausgefeilter Texte wie des *Figaro*- oder des *Götterdämmerung*-Librettos. Erst noch zu beweisen wäre, daß die Anwendung strukturalistischer Kategorien auf Musik weiterführt als bisherige, differenzierte Analyseweisen. Fischers generell treffende Beobachtungen an der Musik erwecken gelegentlich den Eindruck, daß weniger eine neue Methode als vielmehr eine modernistische Terminologie erprobt wird.

Methodisch fragwürdig erscheint das Bemühen, die beteiligten Mittel auf ihre „Eigengesetzlichkeit“ hin zu untersuchen, setzt doch die strukturalistische Argumentation den Systemcharakter und damit die Autonomie der Ausdrucksmedien voraus. Am problematischsten aber ist die Erklärung des Homologieprinzips zur typologischen Invarianten. Was bei Mozart ein Ausnahmefall und bei oder nach Wagner Programm darstellt, ist schwerlich auf die Mehrzahl der Zeitgenossen und bestimmt nicht auf das additiv-plurimediale Prinzip der Barockoper zu übertragen; ebensowenig wäre es an jenen musikalisch-theatralischen Gegenentwürfen zur „Oper“ (etwa des Melodrams oder des Singspiels) aufzuzeigen, die in periodischer Rekurrenz die Musikgeschichte durchziehen und es überhaupt fraglich erscheinen lassen, wo der Anfang und die „eigentliche“ Tradition der Gattung anzusetzen sind.

Gleichwohl bewährt sich der methodische Ansatz bei der vergleichenden Betrachtung maßgeblicher Werke unseres Jahrhunderts, der das zentrale dritte Kapitel der Arbeit gewidmet ist. Der Moderne ist tatsächlich – eine geschichtliche Konsequenz aus der Entwicklung der Spätromantik – das Ineins der verschiedenen Kunstmittel als Idealvorstellung vorgegeben; an ihr entzündet sich die innovatorische Phantasie der Komponisten. Fischer erkennt folgende Möglich-

keiten der Transformation oder Reduktion der generischen Ordnung der Kunstmittel: 1. Die Fundamentalstruktur wird „erprobt“ und damit bekräftigt, indem die avantgardistische Handhabung der Satztechnik in den Dienst der Vertonung traditioneller Textstrukturen gestellt wird (Penderecki, *Die Teufel von Loudun*). 2. Sie wird nicht mehr bruchlos übernommen, sondern zur „Konzentrationsform“ verkürzt, indem eine eng begrenzte Selektion aus dem Repertoire der verfügbaren Kunstmittel vorgenommen wird (Strawinsky, *Oedipus Rex*). 3. Dem traditionellen Integrationsprinzip wird (in Werken des Epischen Theaters) das gattungsfremde Konzept einer dramatisch funktionalen, dienenden Musik entgegengesetzt, die zugleich kraft ihrer Unbegreiflichkeit den Realitätsanspruch des Dramas aufheben soll. Der Autor schließt hier von recht gesehenen Diskrepanzen in den theoretischen Darlegungen Brechts und Weills auf die ästhetische Defizienz der Werke, und es verwundert nicht, daß gerade hier der analytische Nachweis unterblieben ist. 4. Die einzelnen Relationsgefüge werden deformiert (– als eine solche Deformation deutet Fischer das Aufbrechen der einheitlichen Klangsprache durch die Montagetechnik –), sie bleiben jedoch, dem Gattungsgesetz gehorchend, in ihrer Unstimmigkeit aufeinander bezogen und verweisen so mit kritischer Intention auf groteske Antinomien der fiktionalen Wirklichkeit (Schostakowitsch, *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*). 5. Die tradierten Zeichensysteme werden destruiert, die musikdramatischen Konstruktionsmittel in isolierte Elemente zerlegt; der damit einhergehende Verzicht auf die semantische Dimension wird durch ein ausgeklügeltes System der Elementanordnung wettgemacht (Ligeti, *Aventures*). Hier jedoch sieht Fischer nicht nur die generische Ordnung aufgehoben, sondern die Sinnstruktur von Kunstwerken überhaupt negiert – die fatale Folgerung des Autors aus der Gleichsetzung eines Denkmodells mit einem übergeschichtlichen, verbindlichen und allein sinnstiftenden Prinzip.

Akzeptiert man die methodologischen Vorentscheidungen und sieht man von einigen fragwürdigen ästhetischen Wertungen ab, dann ist Fischers scharfsinniger und einen beeindruckend weiten Wissenshorizont verratender Versuch einer Klassifikation des heutigen Musiktheaters durchaus überzeugend. Die Beschränkung auf eine denkbar knappe Zahl an Werken, die durch

Ausblicke auf weitere bekannte Bühnenkompositionen ergänzt wird, und die weiteren Eingrenzungen auf einzelne Szenen oder Szenenausschnitte sind darstellungsmethodisch vorbildlich. Am Einzelfall werden so in perspektivischer Sicht die Entwicklungsstränge offengelegt und sowohl bezüglich der großen Zusammenhänge als auch en détail, etwa im vorzüglichen Abschnitt über Schostakowitsch, überraschende Einsichten vermittelt. Und die Arbeit fordert denjenigen, der sich mit der gebotenen Intensität auf sie einläßt und sich weder von ihrer fremdwortreichen Sprache noch von der Überschärfe einiger Polemiken abweisen läßt, zu grundsätzlicher Auseinandersetzung über den richtigen Zugriff auf eine komplizierte Materie heraus. Das ist weit mehr, als man von einer Dissertation erwarten kann.

(Mai 1984)

Wolfgang Ruf

JAKOB VON STÄHLIN: Theater, Tanz und Musik in Rußland. Mit Nachwort und Registern hrsg. von Ernst STÖCKL. Wiedergabe im Originalformat. Leipzig: Edition Peters 1982. (Peters Reprints.)

Als Zar Peter der Große Anfang des 18. Jahrhunderts Rußland gen Westen hin öffnete und zur Förderung der Künste und Wissenschaften zahlreiche Ausländer in das Land holte, begann auch für die russische Musik ein neuer entscheidender Abschnitt ihrer Geschichte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der vielseitig gebildete, in Sprachen, Naturwissenschaften und Poesie bestens ausgewiesene Schwabe Jakob von Stählin (1709–1785) 1735 an die junge Petersburger Akademie der Wissenschaften, die zugleich die Funktion einer Universität ausübte, berufen und dort bereits 1738 zum ordentlichen Professor ernannt. Aus einem anfänglich wohl nur befristet geplanten Aufenthalt in Rußland wurde ein lebenslanger. Stählin errang schnell hohe Positionen im öffentlichen und höfischen Leben, wurde als Pyrotechniker mit seinen grandios inszenierten Feuerwerken bewundert und genoß auch in musikalischen Kreisen als vielseitig interessierter und praktizierender musikalischer Dilettant Ansehen.

Diesen seinen musikalischen Kenntnissen und Einsichten verdanken wir drei in Aufsatzform

1769 und 1770 veröffentlichte Berichte über Musik, Theater und Ballett in Rußland, die ersten authentischen und deshalb von der russischen Musikgeschichtsschreibung sehr häufig zitierten kritischen Nachrichten in deutscher Sprache. Es handelt sich um die hier erstmals im Faksimile vorgelegten Beiträge zu *Johann Joseph Heigolds Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Riga und Mitau 1769 (Kapitel VIII: *Zur Geschichte des Theaters in Rußland*), und Riga und Leipzig 1770 (Kapitel I, II: *Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland; Nachrichten von der Musik in Rußland*). Daß bei dieser einmaligen Gelegenheit der Herausgeber die fünfzehn über Musik handelnden Seiten eines noch unveröffentlichten umfangreichen Manuskriptes Stählins (heute Historisches Museum, Moskau) dieser Ausgabe im Anhang nicht beifügen konnte, weil irgendwann einmal diese Materialien in russischer Übersetzung erscheinen sollen, ist mehr als bedauerlich (S. XXI, Anm. 5).

Stählin schreibt recht flüssig und anschaulich, spart nicht mit Lob, aber auch gelegentlich nicht mit Tadel, den man allerdings mehr zwischen den Zeilen heraushört, wohl, um seine Stellung in Rußland nicht zu gefährden. Am wertvollsten und von dokumentarischem Gewicht sind jene selbsterlebten Mitteilungen aus der Blütezeit der italienischen Oper zwischen 1736–1769, wichtig ferner die Nachrichten über die russische Kirchenmusik und die Zusammensetzung der Hof-sängerkapelle im Jahre 1768 sowie andere Details. Der Wert mancher Mitteilungen über die russische Musik, u. a. auch die ersten Bemerkungen über die Volksmusik, nimmt in dem Maße ab, in dem er sich von seiner Gegenwart entfernt. Daraus ist ihm kein Vorwurf zu machen, zeigt doch die englische und deutsche Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts ähnliche Schwächen.

Ein umfangreiches Nachwort des Herausgebers informiert erschöpfend über Person und Tätigkeit Stählins in Rußland, weist auf die allgemeine Bedeutung dieser Aufsätze sowie ihre Auswertung durch die Forschung mit zahlreichen Belegen hin. Eine Liste mit Berichtigungen und Erläuterungen zu den Teilen I und II und je ein Personen- und Sachregister (dieses auch mit Ortsnamen) machen diese sorgfältig betreute Faksimileausgabe auch für den „schnellen Leser“ zu einer bequem benutzbaren Quelle.

(März 1984)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

HERMANN WETTSTEIN. *Georg Philipp Telemann. Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk 1681–1767. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner (1981). 68 S. (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft. Band 3.)*

Die vorstehende Veröffentlichung verdankt ihr Erscheinen der Wiederkehr des 300. Geburtstages von Telemann. Im Vorwort entwickelt der Herausgeber eine aufschlußreiche Übersicht über die Beschäftigung der Wissenschaft mit diesem zu seiner Zeit über Bach und Händel wertgeschätzten Komponisten, der, nach seinem Tode völlig vernachlässigt, erst nach 1900 eine Wandlung in seiner Beurteilung und eine Wiedererweckung erfuhr

Bedeutende Wissenschaftler wie Max Schneider (1907), Romain Rolland (1919) schufen die Grundlage für eine neue Telemann-Würdigung, die zu einer Reihe von Dissertationen über Teilaspekte seines umfangreichen Werkes führte. Max Seiffert, Fritz Stein und Hellmuth Christian Wolff begannen die Planung der Werkausgabe, die dann endlich 1955 mit dem ersten Band der unter Martin Ruhnke herausgegebenen Auswahl-Ausgabe begann. Sie ist inzwischen bis Band 25 (1981) gediehen.

In der Einteilung der Bibliographie ist sie unter II „Musikalische Werke G. Ph. Telemann (TA)“ aufgeführt. Hier hätte er die im Vorwort genannten Bände der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Band 28, 57 und 61/62 noch mit ihren Inhalten aufführen können. Auch die sonst nirgendwo erwähnten *Orgelwerke*, hrsg. von T. Fedtke im Bärenreiter-Verlag (1964, und später 1970/71) konnten hier einen Platz finden. Wettstein verzichtet auf die Nennung der zahlreichen praktischen Einzelausgaben und verweist auf die Zusammenstellung von Karl Grebe und auf die einschlägigen Lexika.

In der Überordnung „Leben und Werk“ werden die Titel in elf Gruppen aufgeführt, deren erste eine reine, datenmäßig erfaßte „Chronologie zu Leben und Werk Telemanns“ darstellt. Von den unterschiedlich großen und sinnvoll gegliederten Abschnitten sei die Gruppe V „Leben“ mit 107 Titeln hervorgehoben, wobei die Lebensjahre nach ihren Wirkungsstätten besonders verzeichnet sind. Im Abschnitt VI beginnt die Übersicht über „Das Werk“, in Gattungen eingeteilt, mit 223 Titeln. Das Lebenswerk von Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der*

Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Band I (1982), 234 S., und Band II (1983), 126 S., Frankfurt am Main: Klostermann, konnte von Wettstein noch nicht erfaßt werden und mag bei Gelegenheit dieses Referats eine willkommene Ergänzung sein.

In Abschnitt VIII sind siebzehn Titel zur „Sozial- und musikhistorischen Stellung Telemanns“ genannt und in IX „Beziehungen, Vergleiche“ die weltweiten Begegnungen des Komponisten mit seinen Zeitgenossen und seine Wertschätzung in Frankreich, Holland, der Tschechoslowakei (Bixi), Italien (Corelli), England, Polen mit insgesamt 54 Titeln aufgeführt. Gruppe X vermittelt die „Renaissance, Wirkung und Pflege der Musik Telemanns in Geschichte und Gegenwart“ (65 Titel). Neben den außerdeutschen Ereignissen wird vor allem die engagierte Pflege der Werke Telemanns in den Magdeburger Musik-Festtagen des Telemann-Kammerorchesters und der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein ausgewertet. In Werkaufführungen und Konferenzberichten haben sich diese Institutionen besondere Verdienste erworben.

Wettstein will die vorliegende Bibliographie „als Versuch“ verstanden wissen; sie erhebe keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Indessen weist seine Arbeit mit entlegenem und umfassendem Quellenmaterial eine beachtliche Durchforstung auf. Als Beispiele mögen *La table ronde*, No 208 (1965), die *Chigiana* 24, N. S. 4 (1967), der *American string teacher* 23 (1973) und eine Reihe von Heimatblättern genannt werden. Lexikalischem Gebrauch gemäß schließt der Herausgeber die Erscheinungsorte aus. Manchmal wüßte man sie gern, was aber rein individuell empfunden und keine billige Kritik sein soll.

Aus eigener bibliographischer Arbeit darf der Referent feststellen, daß jede Veröffentlichung dieser Art eine „Kärnerarbeit“ ist, die große Umsicht und Mühe erfordert. Wettstein hat sie mit dieser Telemann-Veröffentlichung gut bewältigt, sie wird zu weiterer Forschung wirkungsvoll anregen. Dank und Anerkennung seitens der wissenschaftlichen Fachwelt sind ihm sicher.

(April 1984)

Georg Karstädt

SIGLIND BRUHN: *Die Kunst musikalischer Gestaltung am Klavier. Gestaltungskriterien und Gestaltungsmittel in Bach'scher und klassischer Klaviermusik.* Frankfurt am Main: Verlag Peter D. Lang (1981). 153 S.

Für den Musikwissenschaftler ist es gelegentlich gut zu sehen, was von seinen ausgefeilten Editionstechniken und Analysen bis an die Basis der Musiktreibenden gelangt, bis zum instrumentalen Privat- oder Musikschul-Unterricht. Das ist die Frage, die in einer musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift an diesem Büchlein diskutiert werden kann. Die Verfasserin hat offenbar keinen speziell musikologischen Ehrgeiz und sie hat, wenn man dem Klappentext des Buches folgt, neben dem Klavierstudium nicht Musikwissenschaft sondern Literaturwissenschaft und Philosophie studiert.

Unter Gestaltung wird ganz konkret Artikulation, Phrasierung, Dynamik verstanden. Das herangezogene Repertoire ordnet die Wiener Klassiker vor dem Studium Bachs an. Die Hinweise für den Unterricht und das häusliche Üben sind undogmatisch, vernünftig, verständlich formuliert. Die Verfasserin verschweigt nicht, daß es mehrere Interpretations-Möglichkeiten gibt, und in der Tat kann man stellenweise auch anderer Meinung sein.

Die Anmerkungen und Literatur-Hinweise sind äußerst knapp. Hermann Keller ist mit seinen vielbenutzten Büchern vertreten, Joachim Kaiser mit dem gut lesbaren Buch über Beethovens Sonaten. Zu Bach wird empfohlen Forkel, Schweitzer, Czaczkes. Dazu kommen C. Ph. E. Bachs *Versuch* und ein entlegener Aufsatz über eine Mozart-Phantasie. Noten verschiedener Verlage, in der Regel neuere Urtextausgaben, werden empfohlen. Das ist sehr pragmatisch gehalten; es ist nichts darunter, was die Sache problematisiert und so weiter und über das Gebotene hinaus hilft. Was z. B. eine Invention wirklich ist – abgesehen vom vorliegenden Text eines Klavierstücks – soll offenbar nicht diskutiert werden. Das Buch ist für mich ebenso sympathisch wie ernüchternd.

(Juli 1984)

Bernhard Hansen

RUDOLF BOCKHOLDT: *Ludwig van Beethoven, VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale.* München: Wilhelm Fink Verlag (1981). 92 S. (*Meisterwerke der Musik. Heft 23.*)

Die Schallplatte hat auf ihre Art ein enzyklopädisches Zeitalter geschaffen. Die braunfarbenen Kantaten- oder silbrigen Orgel-Bäche, die kornblumenblauen Haydn-Kassetten, die Gesamtboxen, gefüllt mit Beethoven, Bruckner etc. in den häuslichen Regalen sprechen eine beredete Sprache. Was die mehr oder minder umfangreichen Platten- und Kassettexten nicht leisten wollen oder können: die umfassende Analyse dieser Musiken – das wird als Marktlücke kleinerer Einzelschriften erkannt und mehr und mehr genutzt. Warum sollten da nicht die Fachleute ins aufklärende, quasi journalistische Tagesgeschäft einsteigen – sie, die doch die besten professionellen Voraussetzungen dafür mitbringen? Das etwa könnten die verlegerischen Voraussetzungen für die von Ernst Ludwig Waeltnner begründeten, jetzt von Stefan Kunze herausgegebenen Kleinbände der *Meisterwerke der Musik* sein. Ob aber nun gerade die zur Rezension vorliegende 23. Werkmonographie von Rudolf Bockholdt zu Beethovens *Pastoralsinfonie* ein geglücktes Beispiel aus dieser Reihe ist?

Das Einführungskapitel über Entstehung, Quellen, Erste Aufführung enthält – natürlich!, ist man versucht hinzuzufügen – in gebotener Kürze das Wichtigste. Nicht anders sind die abschließenden Partien über die Singularität von Beethovens Sechster ausgefallen, ihre historischen Voraussetzungen, die relativ große Sammlung mündlicher oder schriftlicher Äußerungen. Die Akzente gut, also abgesichert zu setzen, ist die Chance des Wissenschaftlers; hier hat er sie auf vorgegebenem engem Raum zu nutzen geußt.

Ferner: Wie akkurat, und das bedeutet letztlich wie umfangreich die Werkanalyse gerade in Anbetracht der thematisch und formal so originell gearbeiteten *F-dur-Sinfonie Nr. 6* ausfällt, ist natürlich Sache des Autors. Vor allem dann, wenn er ein so kluges Leitbild hat wie der Verfasser, wonach (S. 47) „Form bei Beethoven nichts anderes ist als die Kristallisation eines sinnvollen, für Menschen und nicht primär für Formtheoretiker konzipierten Geschehens“. Goldene Worte; wenn er selbst sich daran hielte! Aber der obigen Passage folgen der Hinweis auf den Beginn des dritten Satzes der *Pastorale* mit

seinem sechzehntaktigen quasi-scherzhaften Anfang – und die Feststellung: „Beethoven schreibt die Wiederholung, obwohl sie ganz wörtlich ist, aus. Dadurch wird Räumliches, Choreographisches suggeriert, tatsächlicher Neuansatz im Tanz, statt bloßen Weitertanzens zu derselben Musik.“ Wer außer besagtem Formtheoretiker nimmt dies wahr – und der dazu noch mit dem Wissen, daß die Partitur, „wie damals fast ausnahmslos üblich“ (S. 6), erst viel später, nämlich 1826 erschien? Kurz vorweggenommen: Es ist dieses fahrlässige, weil einäugig auf ein schon fixiertes Ergebnis ausgerichtete Überschreiten der vom Verfasser vorgegebenen Maxime, die das Lesen dieses Bandes zum Ärgernis macht. Mit ihm manche Resultate.

So folgt auf eine solide, umfassende Würdigung der Wahl der „pastoralen“ Grundtonart *F*-dur die Diskussion des Hauptthemas der 6. *Sinfonie* mit seiner für zahlreiche Beethoven-Werke typischen Halbsatzbildung der ersten vier Takte. Als „Kristallisation eines sinnvollen Geschehens“ erschließt sich dem hörenden Menschen der Nachsatzcharakter Takt 5 ff. unmittelbar – der Formtheoretiker Bockholdt jedoch verbeißt sich in die abstrakte „Idee der Einleitung“ (S. 18f.) und verfehlt dabei zwangsläufig das Wesentliche. Es reicht hier nämlich nicht der Hinweis auf die (scheinbaren) Parallelitäten in den Anfängen der *Sinfonien* Nr. 3 und 9 sowie der (einzig echten) in der *Fünften*. Natürlich kehren, beispielsweise, die zwei Akkordschläge der *Eroica* in der Reprise nicht wieder – aber die charakteristischen Akkordfolgen zu Beginn des *Streichquartetts* op. 127 tun es gleich zweimal, just an den richtigen Stellen! Wie lehrreich wäre da eine Behandlung der Verschiedenheiten Beethovenscher Themenbildung gewesen. Die zur Ersatzkonstruktion gewordene Einleitungs-„Idee“ offenbart die Grundschwäche des analytischen Vorgehens in dieser Schrift: nicht die Besonderheit als solche herauszustellen und zu würdigen, sondern sie durch vorschnelle theoretische Ableitung zu verwischen.

Nicht anders etwa bei der „bei aller gebotenen Vorsicht“ doch doktrinären Argumentation hinsichtlich des für *F*-dur als Grundtonart des Werkes unüblichen *f*-moll für den „Gewitter“-Satz. Nach Bockholdt (S. 50) vertritt *f*-moll bei Beethoven „das von außen kommende Bedrohliche, Unheilvolle, das über den Menschen unabwendbar Hereinbrechende, das nicht von ihm Ver-

schuldete. Dieser Bereich ist durch menschliche Anstrengung nicht überwindbar; angesichts seiner ist nur Errettung möglich“. So eindrucksvoll die Formulierung ist, so „beredt die zwei Zeugnisse“ (S. 51) mit der *Egmont-Ouvertüre* und dem *Florestan*-Monolog auch sind – allein die nicht ganz unbekanntere *Appassionata* stellt alles in Frage. Vorsichtiger wäre besser, überzeugender formuliert.

Wieviele Sätze hat die *Pastorale*? fragt Bockholdt sich und seinen Leser (S. 42) am Anfang der Analyse des „Lustigen Zusammenseins der Landleute“. Die (verkürzte) Antwort ist ein Musterbeispiel ungewollter Verwirrung: „Die Antwort ‚fünf‘ erweist sich schnell als unbefriedigend. Denn zwar hat die Symphonie, grob gesehen, fünf Abteilungen. Aber die dritte, vierte und fünfte Abteilung gehen ineinander über, bilden eine Einheit. So besehen hat die Symphonie nicht fünf Sätze, sondern nur drei. (Allerdings wollen wir nicht so puristisch sein, den Tanz, das Gewitter und den Hirtengesang jetzt nie mehr ‚Sätze‘ zu nennen.) Auf der anderen Seite enthält der Tanzsatz, sehr überraschend und ungewöhnlich, einen Abschnitt in schnellem $\frac{3}{4}$ -Takt (T 165–204) mit einer so ausgeprägten eigenen Physiognomie, daß man versucht ist, in ihm eine weitere, also sechste Abteilung zu sehen. Denn diesen Abschnitt als Repräsentanten des Trios zu betrachten – was meistens geschieht – führt in die Irre.“ Drei, fünf oder gar sechs „Sätze“ stehen damit zur Wahl, und Bockholdt hat sich am Ende seiner Analyse für sechs entschieden: mit den oben herangezogenen Takten 165–204 als verfrühtem *Sinfonie*-Finale. Der gesamte fünfte Satz aber, der „Hirtengesang“, „in dem sich die traditionellen musikalischen Merkmale als ‚Pastorale‘ bezeichneter Sätze am reinsten niederschlagen“ (S. 65), wird zum bloßen „Epilog“. Wie ist er darauf nur gekommen?

Über den vorschnell postulierten, zu wenig im Blick auf das Gesamtwerk abgestützten bloßen Gegensatz von *Scherzo* als aus dem *Menuett* entwickelten und dem in der *Pastorale* verwendeten „Deutschen“ Tanz. Auf der Suche nach Parallelbeispielen stößt er auf vermeintlich formstiftende Besonderheiten in der kleinen *Klaviersonate* op. 79 und dem *Streichquartett* op. 130. Da dem Kopfsatz der Sonate („Presto alla tedesca“) bzw. dem vierten Satz des Quartetts („Alla danza tedesca“) jeweils ein quasi tänzerisches Finale beigegeben ist (bei op. 130 ist es überdies

noch ein nachkomponiertes, anstelle der *Großen Fuge*), ergibt sich für Bockholdt die „unabweisbare Einsicht“ (S. 44), daß die „Finale-Idee in der *Pastorale* nicht erst im ‚Hirtengesang‘, sondern bereits im Tanzsatz, und zwar in dessen zweiter, im $\frac{3}{4}$ -Takt stehender Hälfte, verwirklicht ist“.

Spätestens hier, oder bei der Entwicklung eines „Naturgedankens“, der aus dem Sinfonie-Anfang destilliert wird, fragt man sich: An wen wendet sich ein solcher Musik-„Führer“ – wenn nicht an einen mit allen kabbalistischen Wassern gewaschenen Formtheoretiker?

(April 1984)

Carl-Heinz Mann

ROBERT SCHUMANN *Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 „Rheinische“ Einführung und Analyse von Reinhard KAPP Originalausgabe. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 235 S.*

Die Erläuterungen des Autors gelten der Quellenüberlieferung, der Entstehungsgeschichte, der Rezeption und schließlich der Analyse und Interpretation des Werkes. Der hier im Taschenformat vorgelegte Notentext fußt auf der Philharmonia-Partitur, wurde jedoch, und dies ist ein Verdienst des Autors, durch einen Vergleich mit Autograph, Erstdruck der Partitur und Erstdruck der Stimmen ergänzt bzw. korrigiert. Allerdings macht sich auch in dieser Ausgabe ein Mangel bemerkbar, der die gesamte blaue Goldmann-Reihe betrifft: Der extrem kleine Druck erschwert die Übersicht und Lesbarkeit des Notentextes.

Zur Werkentstehung und Rezeption hat der Autor reiches Quellenmaterial gesammelt, wobei der etwas weitschweifige Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinem Verleger Simrock ohne wesentlichen Verlust für das Werkverständnis eine Kürzung erlauben würde. Des weiteren finden wir die außerordentlich lebendige und farbige Besprechung der Sinfonie aus der *Rheinischen Musik-Zeitung* zitiert. Hierzu folgt der Kommentar: „Diese offensichtlich aus dem engeren Schumann-Kreis stammende Rezension dürfte der Sinfonie zu ihrem Beinamen verholfen haben“ (S. 190).

Mit großem Gewinn folgt man der Werkanalyse, angefangen von der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Metrum und Rhythmus zu

Beginn des Kopfsatzes, welches deutlich macht, aus welchen Kräften die unnachahmlich stolze Großräumigkeit des Themas gespeist wird, bis hin zur Andeutung von Schumanns kompositorischer Verfahrensweise: „Ein in den Skizzen erhaltener Versuch, im Sinne mancher Sätze Beethovens motivisch-thematisch zu ‚arbeiten‘, wurde verworfen. Schumanns Vorgang mit den Themen ist ein anderer. Bereits die nur scheinbar rondoartige Wiederkehr des Hauptsatzthemas ist ein Teil der Formvorstellung, welche anordnend (parataktisch) und Verhältnisse schaffend, nicht dynamisch und quasi konsequenzlogisch verfährt“ (S. 209).

(Juli 1984)

August Gerstmeier

R. LARRY TODD: *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XII, 260 S.*

Der vorliegende Band ist die Edition (in Buchform) von Mendelssohns Studien in Choralatz und Kontrapunkt bei Zelter zwischen 1819 und wahrscheinlich Januar 1821, sofern sie sich in dem Autograph Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43 befinden. Diese Einschränkung ist notwendig, weil Mendelssohn spätestens ab Dezember 1820 ein zweites Studienbuch führte (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 2), das vom Rezensenten gegenwärtig für die Leipziger Mendelssohn-Ausgabe vorbereitet wird. Da das Berliner Autograph inhaltlich und zeitlich an die Ausgabe von Todd anschließt, kann es für die Würdigung der Ausgabe unberücksichtigt bleiben. Mendelssohns Studien bei Zelter führen auch in die Berliner Bach-Tradition ein, die im Hinblick auf die Musiktheorie sich vor allem in der Orientierung Zelters an Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* sowie an den Chorälen Kirnbergers dokumentiert.

Im einfachen Choralatz wie in den „verzerrten Chorälen“ zeigen die Studien den älteren, Bachschen Choralatz; das theoretische Gedankengut Rameaus wirkt sich ebensowenig aus wie die populären Choralätze des späten 18. Jahrhunderts. Die Gellert-Lieder (Choräle) hat Mendelssohn als Aufgaben komponiert und sich da-

bei nicht an den zahlreichen populären Vertonungen dieser Texte im späten 18. Jahrhundert, sondern am Typus des älteren Kirchenlieds orientiert. Diese Choralstudien wirken nach bis zu den reifen Werken (Finale des Klaviertrios op. 66, *Präludium und Fuge* für Klavier op. 35 Nr. 1 u. a.). In den doppelten Kontrapunkt führte Zelter anhand der Lehrwerke von Kirnberger, Marpurg, Fux und anderen älteren Autoren ein, wie Todd in seiner ausführlichen Einleitung darlegt. Bach wurde, wie die Themen für die Aufgaben zeigen, immer wieder als Muster hingestellt. Kanons sowie zwei- und dreistimmige Fugen sind der weitere Inhalt der Studien, zu denen Zelters Anmerkungen und Korrekturen in der Ausgabe deutlich sichtbar wiedergegeben sind. Auffällig sind die konservativen Aufgaben Zelters gemessen an denen bei Marpurg, der Vergleich mit Orgelwerken Bachs drängt sich mehr als einmal auf.

Den Abschluß des edierten Autographs bilden Stücke für Violine und Klavier, die man als Studien betrachten oder – wie Todd – auch etwas höher einstufen mag. Gemessen an den bald einsetzenden Kompositionen wie der *Klaviersonate* op. 105 (1820/21) oder den *Streichersinfonien* (ab 1821) hat doch der Charakter der Studien mit motivischem Material, Kontrapunkt und einem Mindestmaß an Instrumentation die größere Bedeutung.

Bemerkenswert an dem Studienbuch ist die Sicherheit, mit der Mendelssohn seine Aufgaben erledigte. Es gibt, gemessen an den Autographen der reifen Werke, verhältnismäßig wenig Korrekturen und Durchstreichungen, und auch die Bemerkungen Zelters halten sich in Grenzen. Hand in Hand mit diesen Studien gingen unter Anleitung Zelters Literaturstudien zu Bach, später im Jahr 1820 auch zu Haydn und Mozart. Diese Exkurse und Erläuterungen hat Todd zielstrebig in seine Einleitung, die fast den Rahmen einer Monographie zu dem Band füllt, eingearbeitet, wengleich manches sich eher aus heutiger Sicht in Beziehung setzen läßt als daß zu belegen wäre, daß Mendelssohn nun bestimmte Werke von Haydn vor allem wirklich schon zu dieser Zeit gekannt hätte. Die Edition und der Druck der Ausgabe sind mustergültig, so daß der Band insgesamt eine wichtige Information zur Entwicklung des jungen Mendelssohn allgemein zugänglich macht.

(Januar 1984)

Gerhard Schuhmacher

Brahms. Biographical, documentary and analytical studies. Ed. by Robert PASCALL. Cambridge u. a.: Cambridge University Press (1983). VIII, 212 S.

Auf die Erfahrung, daß ein Musikstück vielfältige Bedeutung haben kann, daß folglich auch jeder Note in ihrer Beziehungsvielfalt nachgespürt und das definitive Strukturbild ebenso in die Untersuchungen einbezogen werden muß wie der vorausgegangene Entstehungsprozeß, daß schließlich auch die stil- und kompositionstechnisch geprägte Vergangenheit in ihrer Transformierbarkeit einen wichtigen Gesichtspunkt für die Gewinnung eines Gesamtbilds darstellt, stützt Robert Pascall die Auswahl seiner Brahms-Studien. Die Beiträge sind deshalb entweder gewissen Einzelaspekten gewidmet oder zeigen erhellende Durchdringungen verschiedener Sichtweisen.

Michael Musgrave beleuchtet das kulturelle Umfeld von Brahms, die Beziehungen zu Künstlern und Wissenschaftlern, und er versucht, aus den hinterlassenen umfangreichen Bibliotheksbeständen genauere Aufschlüsse über die Bildungsinteressen des Komponisten zu gewinnen. Robert Pascall selbst macht auf vielfach außer acht gelassene textkritische Probleme mit Blick auf eine mögliche neue Gesamtausgabe aufmerksam. Sehr instruktiv sind George S. Bozarth's philologisch fundierte, auch Entstehungsskizzen(!) einbeziehende Darlegungen über das Text-Musik-Verhältnis in der Vertonung von Hebbels *Vorüber* (op. 58,7). Ausführlich geht Virginia L. Hancock im biographischen Kontext auf die oft erörterte Frage nach Brahms' Studien historischer Chormusik und ihre Auswirkungen auf seine eigenen Werke ein. Von Imogen Fellinger erfährt man mit einiger Überraschung, daß Brahms' hohe Wertschätzung Mozarts (mit dessen Werken er sich auch im Hinblick auf Köchels Registrierung textkritisch auseinandersetzt) diejenige Beethovens in mancher Hinsicht noch übertrifft. Vor dem entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund Beethovens, Schuberts und Schumanns erläutert Siegfried Kross überzeugend die problembehaftete Schaffenssituation des Symphonikers Brahms. Die *Vierte Symphonie* als denkbarer statischer Endpunkt einer von Beethovens dynamischer Gestaltungsweise wegführenden Entwicklung wird von David Osmond-Smith eingehend analytisch durchleuchtet. Mit den *Vier ernsten Gesängen* op. 121, deren dur-

moll-tonaler Gestaltung er minuziös folgt, greift Arnold Whittall jenes andere Werk heraus, das bereits Arnold Schönberg ins Rampenlicht der Analyse gerückt hatte. Wohl eher als interessante Versuche zu werten sind zwei weitere Werkanalysen: die nichtprogrammatische Begründung der *Tragischen Ouvertüre* allein aus der psychologisch interpretierbaren Struktur durch James Webster sowie die über den Status zyklischer Form hinausstrebende, mit Hilfe manch spekulativer Erwägungen den Begriff „multi-piece“ konstituierende Analyse der *Klavierfantasien* op. 116 von Jonathan Dunsby.

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

EGON und EMMY WELLESZ: Egon Wellesz, Leben und Werk. Hrsg. von Franz ENDLER. Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag (1981). 294 S.

Zwar schließt der Titel des Buches über Egon Wellesz, der sich bekanntermaßen als Komponist wie als Musikwissenschaftler einen Namen gemacht hat, an den Biographietypus „l'homme et l'oeuvre“ an; tatsächlich jedoch sind in ihm drei durchaus unterschiedlich geartete Texte versammelt, die keine Einheitlichkeit des Genres erkennen lassen und daher auch keinen gleichbleibenden Beurteilungsmaßstab erlauben. Der erste Text, der mehr als die Hälfte des Bandes einnimmt, stellt eine fragmentarische Autobiographie dar; der zweite ist eine Würdigung, die die Ehefrau des Komponisten, Emmy Wellesz, nach dessen Tode – also selbst bereits in hohem Alter – verfaßt hat; im dritten Text schließlich verbindet der Herausgeber Franz Endler wissenschaftliche Fragestellungen mit feuilletonistischen Anmerkungen, deren Polemik sich vorab gegen die Rezeption von Wellesz' Lebenswerk in Österreich wendet. Der Anhang umfaßt ein Werkverzeichnis, das sowohl Wellesz' Kompositionen als auch seine wissenschaftlichen Arbeiten auflistet, sowie ein Personenregister.

Wellesz brach die Arbeit an seinen Lebenserinnerungen, die er erst „nach langem Zögern“ auf „Wunsch seiner Freunde“ zu schreiben begonnen hatte und die inhaltlich bis zur Mitte der dreißiger Jahre reichen, zu dem Zeitpunkt ab, als er nach längerer Schaffenspause am Anfang der vierziger Jahre wieder den Weg zur kompositori-

schen Produktion fand. Der vorliegende Text ist mithin ein Torso. Überdies aber scheint er auch im Detail nicht die letzte Stufe der Überarbeitung erreicht zu haben. Wie anders wären etliche faktische Unrichtigkeiten zu erklären, die ein Wissenschaftler vom Rang Wellesz' – ungeachtet der am Anfang betonten Unzulänglichkeiten des menschlichen Gedächtnisses – bei der sorgfältigen Überprüfung vor einer Veröffentlichung wohl kaum unkorrigiert gelassen hätte. So fanden – um nur wenige Beispiele zu nennen – die berühmten zehn (nicht zwanzig) öffentlichen Proben von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 nicht erst 1921, sondern schon im Juni 1918 statt (S. 121); *Die Glückliche Hand* von Schönberg ist kein Orchesterwerk, wie es die Formulierung derselben Seite dem unbefangenen Leser nahelegt; die *Symphonie* Weberns trägt die Opusnummer 21, nicht 20 (S. 153); der tschechische Komponist Hába schließlich, der durch seine Vierteltonmusik bekannt wurde, hieß Alois und nicht Michael mit Vornamen (S. 157, auch das Personenregister S. 289). In all diesen Fällen wäre es Aufgabe des Herausgebers gewesen, korrigierend einzugreifen. Auf der anderen Seite erfährt der Leser nichts darüber, an welchen Stellen der Herausgeber tatsächlich als „behutsamer Korrektor“ (S. 7) den Text verändert hat. So zielt dieser Abdruck weniger auf eine wissenschaftlich angemessene Dokumentation als vielmehr auf eine belletristische Präsentation.

Freilich verfehlt diese Darbietungsform den Charakter von Wellesz' Text keineswegs, der in überaus angenehmem Stil eher Gegenstand einer entspannten Lektüre als der von wissenschaftlicher Konzentration sein will. Locker aneinandergereihte persönliche Eindrücke und Auffassungen des Autors über die musikhistorische Situation, Begegnungen mit wichtigen Zeitgenossen wie vorab Mahler und Schönberg, Berichte von internationalen Treffen wie z. B. den Musikfesten der IGNM, Anekdoten aus dem näheren und fernerem Bekanntenkreis bilden – der Gattung Autobiographie entsprechend – in höherem Maß die Grundlage der Ausführungen als systematisch aufgearbeitete Informationen. Besonders eindrucksvoll gelingt dabei die Beschreibung der persönlichen und sachlichen Beziehungen zu Jakob Wassermann und Hugo von Hofmannsthal in Altaussee, die sich in Wellesz' Bühnenwerken *Die Prinzessin Gurnara* bzw. *Achilles auf Skyros* und *Alkestis* niedergeschlagen haben.

Auch der Text von Emmy Wellesz, der weitere persönliche Erinnerungen anfügt und etliche Aufführungsrezensionen zitiert, reicht nur bis ins Jahr 1938, läßt somit die letzten sechsunddreißig Lebensjahre des Komponisten, seine Zeit in England, weitgehend unberührt. Dies nahm Franz Endler zum Anlaß zu einer zweiten Fortsetzung, die sich mehr dem kompositorischen Schaffen zuwendet. Im Vordergrund steht dabei allerdings weniger das kompositorische Produkt als der Produktionsprozeß, der durch Briefe von Wellesz an seinen Wiener Verleger Doblinger belegt wird; besonders bemerkenswert ist die Faksimiliewiedergabe von vier Briefen. Freilich muß angesichts dieser Dokumentation von Quellenmaterial die auf S. 250 geäußerte Vermutung des Herausgebers, daß der Verlag „wohl auch diese Korrespondenz nie preisgeben“ wird, befremdlich erscheinen.

Das Buch, dessen äußere Ausstattung besonders hervorgehoben zu werden verdient, hinterläßt nicht den Eindruck, daß eine Lücke geschlossen wäre, sondern unterstreicht vielmehr die Tatsache, wieviel Arbeit für die Erschließung der musikalischen Entwicklung unseres Jahrhunderts noch zu tun bleibt.

(Juni 1984)

Christian Martin Schmidt

SHEILA EASTMAN / TIMOTHY J McGEE: Barbara Pentland. Toronto–Buffalo–London. University of Toronto Press (1983). 133 S., Abb., Notenbeisp. (Canadian Composers 3.)

Die 1912 geborene kanadische Komponistin Barbara Pentland dürfte, ebenso wie ihr Werk, in Europa wenig bekannt sein. Die vorliegende, vom Canadian Music Centre initiierte Publikation ist auch in ihrem Heimatland der erste monographische Versuch, ihr musikalisches Oeuvre aufzuarbeiten, obwohl sie dort schon seit Jahrzehnten zu den führenden Musikschaffenden und -pädagogen zählt.

Der Studie des Autorenteam liegt das Darstellungsprinzip „Leben und Werk“ zugrunde. Beide Autoren vermeiden jedoch auf wohlthuende Weise eine allzu ausufernde und in Anekdoten abschweifende Nacherzählung der Biographie und beschränken sich auf die wichtigsten privaten, beruflichen oder für die Entstehungsbedingungen von Kompositionen relevanten Informa-

tionen; mit einer Ausnahme allerdings: ausführlich werden Hürden und Hindernisse dargestellt, denen sich Barbara Pentland nach ihrem Entschluß zum Studium der Musik gegenüber sah. Da gab es nicht nur massive familiäre Vorbehalte – der Wunsch, Musikerin, gar Komponistin zu werden, fügte sich so gar nicht in das von den Eltern verfolgte Erziehungskonzept einer „höheren Tochter“ –, sondern auch später begegnete die Komponistin manchen Ressentiments und mancher Ignoranz seitens ihrer männlichen Kollegen. So mußte sie ihre ersten Beiträge zu Kompositionswettbewerben unter männlichem Pseudonym einreichen, um von den Jurys überhaupt ernst genommen zu werden (vgl. S. 32). Solche Ausnahmen von der umsichtigen Selbstbeschränkung bei der Darstellung der Lebensgeschichte wurden zu Recht gemacht; handelt es sich doch bei den verschiedenen gesellschaftlichen Mechanismen zur Ausgrenzung und Ausschließung von Frauen aus dem Musikleben durchaus nicht um spezifisch kanadische oder gar historisch überwundene Probleme.

Im Mittelpunkt der Werkeinführung steht die kompositorisch-stilistische Entwicklung Barbara Pentlands, die vor allem kammermusikalische Instrumentalgattungen pflegt(e). Nach Kompositionsstudien während der 30er und 40er Jahre in Paris und New York, u. a. bei Cécile Gauthiez und Aaron Copland, komponierte sie zunächst im Fahrwasser des Neoklassizismus. Ende der 40er Jahre begann sie sich jedoch mit dem Werk Arnold Schönbergs auseinanderzusetzen. Eine zweite stilistische Periode führte ab Mitte der 50er Jahre im Zusammenhang mit einem Europaufenthalt (u. a. durch den Besuch der Darmstädter Ferienkurse) zur Übernahme serieller Kompositionsprinzipien. Ihre eigenen Schönberg-Studien und die damalige Webern-Begeisterung spielten dabei ebenso eine Rolle, wie der unmittelbare Eindruck neuer Werke von Stockhausen, Nono und Boulez. In den späten 60er Jahren begann sie, wenn auch nur zaghaft und für kurze Zeit, aleatorische Momente in ihre Werke zu integrieren.

Es könnte der Eindruck entstehen, Barbara Pentland laufe permanent in ihrer kompositorischen Arbeit den jeweils jüngsten Strömungen und Tendenzen in der Neuen Musik der letzten 50 Jahre hinterher; man könnte sogar den Verdacht purer Epigonalität hegen. Doch ihre offene, eigenständige, im kanadischen Kulturleben

und dessen Traditionen verwurzelte Haltung führte zu einer kritischen und distanzierten, nie eine Kompositionstechnik dogmatisch verwendenden Annäherungs- und Adaptionweise.

Die Autoren beschränken sich in den die Musik behandelnden Abschnitten auf wenige, für die einzelnen stilistischen Perioden wesentliche Werke und gewinnen so Raum für ausführliche analytische Bemerkungen, die der Leser dank der üppigen Ausstattung mit Notenbeispielen ausgezeichnet nachvollziehen kann.

(Juni 1984)

Andreas Ballstaedt

WERNER KLÜPPELHOLZ: *Mauricio Kagel 1970–1980. Köln. DuMont Buchverlag (1981). 301 S., Abb., Notenbeisp. (DuMont Dokumente: Musik.)*

Es ist in den letzten Jahren zu einem Topos des – wohlmeinenden – Schreibens über Neue Musik geworden, eine lamentatio über deren unzureichende Rezeption anzustimmen. Auch Werner Klüppelholz nimmt am Anfang seines umfassenden Buches diesen Topos auf. Da man das Ausbleiben einer „Sozialisierung“ der Kompositionen, das man zu Recht beklagen kann, nicht dem Publikum anlasten mag, richtet sich die Kritik allzu schnell an etablierte Institutionen und Disziplinen, vorab die Musikwissenschaft (als ob es deren Hauptaufgabe wäre, für die Verbreitung noch so wichtiger Kompositionen zu sorgen). Offenkundig aber verführt die Gängigkeit des Topos zu einer unangemessenen Verschiebung der Maßstäbe, zu einem allzu hohen Anspruch. Der Umfang des Literaturverzeichnisses (S. 288–297), das als Auswahl gekennzeichnet ist, wie die Tatsache, daß der DuMont Buchverlag nach Dieter Schnebels Monographie von 1970 dem Komponisten nun schon das zweite umfängliche Buch zu widmen bereit ist, dokumentieren, daß es um die wissenschaftliche Rezeption von Kagels Musik so schlecht nicht bestellt sein kann (die Vermutung, daß sich wohl mehrere Autoren des Literaturverzeichnisses nicht als Musikwissenschaftler verstehen, ändert nichts an der Tatsache, daß sie sich in diesem Bereich bewegen). Ein – bei aller Fragwürdigkeit von Vergleichen wohl erlaubtes – Gedankenspiel macht die Verschiebung der Maßstäbe deutlich: Man stelle sich vor, 1931 wäre ein vergleichbares Buch mit dem Titel „Schönberg 1920–1930“ erschienen, es wä-

re die zweite umfängliche Schönbergmonographie gewesen und hätte ein ähnlich ausführliches Literaturverzeichnis geboten – wohl niemand stieße heute oder wäre damals mit dem Vorwurf auf Verständnis gestoßen, das Musikschritfttum vernachlässige den Komponisten.

Klüppelholz schließt nahezu lückenlos an Schnebels Monographie an; nur *Unter Strom* von 1969 wird von beiden nicht eingehend behandelt. Damit steht nunmehr ein nahezu vollständiger, in der Sache tiefgreifender Überblick über Kagels Kompositionen bis ins Jahr 1980 zur Verfügung. Das vorliegende Buch, gewissermaßen also der zweite Teil des eingehend beschreibenden „Werkverzeichnisses“, stellt eine Sammlung längerer oder kürzerer Einzelmonographien der Kompositionen dar; ein abschließender Essay, „Kagels Essenz“ überschrieben, versucht die Grundzüge und Charakteristika der vielfältigen kompositorischen Ansätze zusammenfassend herauszuarbeiten. Eine Liste der Werke (sollte es nicht besser Kompositionen heißen?), der Schallplatten, der Filme, der Texte und weiterer Veröffentlichungen Kagels, ein Literaturverzeichnis und Register von weiteren Kageliana (Filme über ihn, Ausstellungen, Kölner Kurse für Neue Musik, Preise) bilden den wissenschaftlichen Apparat am Ende des Bandes.

Klüppelholz ordnet die Einzelbeschreibungen gemäß der Chronologie der Uraufführungen an und verzichtet – dies im Gegensatz zu Schnebel – auf Angaben zur Entstehungsgeschichte. Als Begründung führt er – aufs erste plausibel genug – die mannigfache Verschränkung von Einzelheiten und Konzeptionen im Produktionsprozeß bei Kagel an, die die säuberliche Trennung der einzelnen Entstehungsgeschichten nicht zuließe. Besonders jedoch ist vor allem die Art des Zugangs zu den Kompositionen, von der die Texte selbst charakterisiert sind. Da Klüppelholz – in wohl allzu engherziger Kritik – davon ausgeht, daß die Gebilde Kagels „mit den Kategorien der Musikwissenschaft nicht angemessen zu beschreiben“ seien (S. 9), vermeidet er – außer bei *Variationen ohne Fuge* – einen analytischen Ansatz. Vielmehr versucht er mit seinen Ausführungen, die durch ausführliche Zitate und zahlreiche Notenbeispiele gleichwohl reiches Informationsmaterial bieten, die Kompositionen gleichsam kongenial abzubilden. Der Grad des Gelingens bei diesem Vorgehen, der dem Rezensenten Schwankungen zu unterliegen scheint, ist

dem objektivierenden Urteil kaum zugänglich, weil seine Bemessung nicht zuletzt von der Prädisposition des Lesers abhängt, seine Eindrücke von Kagels Stücken mit den Texten von Klüppelholz in Einklang zu bringen. Dieser Abbildung in anderem Medium sollte nicht angelastet werden, daß sie dem schier unerschöpflichen Phantasie-reichtum Kagels – vor allem hinsichtlich der Kategorien Spiel und Witz – nicht gleichkommen kann (und wohl auch nicht will); und ihre Qualität wird auch nicht dadurch gemindert, daß die gedankliche und sprachliche Führung unverkennbar von Theodor W. Adorno (dessen Gedächtnis das Buch gewidmet ist) beeinflusst ist. Bedenklich dagegen macht die Beobachtung, daß bei dem gewählten Verfahren der abbildenden Deskription die affirmative Haltung zum Gegenstand (die weder im Sinne Kagels noch Adornos sein dürfte) dominiert und auf kritische Distanz weitgehend verzichtet wird; allzu oft drängt sich daher bei der Lektüre der Satz aus Kagels *Sur scène* auf: „Die Verfechter haben nun das Wort.“

Trotz dieser Einwände darf man das Buch, dessen Ausstattung – und die auffällig geringe Zahl von Satzfehlern – das im DuMont Verlag gewohnte hohe Niveau aufrecht erhält, als nützliche und gelungene Arbeit bezeichnen. Wem an Neuer Musik und insbesondere an der von Mauricio Kagel gelegen ist, wird bei seiner Beschäftigung mit diesem Gegenstand kaum an ihr vorbeigehen können.

(Juni 1984) Christian Martin Schmidt

NORBERT DRESSEN: Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 279 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 124.)

Der Verfasser untersucht einige wichtige Werke Berios unter mehreren Gesichtspunkten des Verhältnisses von Sprache und Musik wie z. B. unter dem des Klangkontinuums oder unter dem theatraler Regie. Dabei nimmt Berios Begriff der „Geste“ eine nahezu zentrale Stellung ein (Berio: „Music is never pure: it is attitude: it is theatre. It is indivisible from its gestures . . .“). Nun reicht Berios Verständnis dieses Begriffs von der direkten Geste z. B. eines Instrumentalisten über die Geste als kompositorisches Material bis hin zum gewissermaßen kulturhistorischen Phä-

nomen, dessen Deutung auch soziologische Fragestellungen wie die gesellschaftliche Funktion der Geste und ihre ökonomischen Bedingungen umfaßt, und dadurch wird das Unterfangen des Verfassers ungemein anspruchsvoll. Ist Analyse eines Werkes, schon als musikimmanente, darauf angewiesen, den ganzen musikalischen Umkreis des betreffenden Werkes mitzusehen, so ist hier das gesamte Denken der Entstehungszeit der Werke von Berio darzulegen. Tatsächlich ist das dem Verfasser gelungen. Er zieht Boulez, Stockhausen und andere Komponisten heran, aber weit mehr – und das ist berechtigt – philosophische Schriften. Es kommt dem Buch zugute, daß Roland Barthes weitgehend Fundament und Instrumentarium geliefert hat, aber auch Brecht, Eisler, Adorno, Eco und viele, viele andere kommen zu Wort.

Nicht, daß der Rezensent überall derselben Meinung ist wie der Autor des Buches. (Z. B. wird das Wesen von Schönbergs Zwölftontechnik sicherlich nicht dadurch „zerstört“, daß man die bekannten Verfahren mit einer 13-Tonreihe, also einer „Verdoppelung“ eines Tones betreibt. Oder: Kann man den Raumklang elektronischer Musik, also deren Bewegung im Raum, als eine Art Ersatz für die sichtbare Bewegung des Instrumentalisten verstehen? Und kann man die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers so in vokaler Musik finden, daß diese drei Begriffe von Bewegung noch konkret funktionieren können?) Aber Dessen bringt so viel Wichtiges des Denkens der sechziger und siebziger Jahre zur Sprache, er analysiert sowohl Worttext und Musik und deren Ineinander so detailliert und kompetent, daß sein Buch über die Darstellung der Werke Berios hinaus zur Dokumentation ihrer Zeit und sogar zum Muster angemessenen Analysierens wird.

(April 1984) Erhard Karkoschka

WOLFGANG THIES: Grundlagen einer Typologie der Klänge. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1982. 232 S., Tab. (Schriftenreihe zur Musik. Band 20.)

Der unbestreitbaren Tatsache, daß die Klangfarbe, als einer der drei klassischen Parameter, seit mindestens einem Jahrhundert zunehmend an kompositionstechnischer und damit auch hörpsychologischer Bedeutung gewonnen hat,

steht vor allem auf musikwissenschaftlicher Seite die offenkundige Unfähigkeit gegenüber, die heutige Klangvielfalt systematisch und differenziert zu beschreiben. Zwar gibt es in den letzten Jahrzehnten verschiedene Klassifikationsansätze und kennt man aus der experimentellen Musikpsychologie eine Reihe von Klangdimensionen (Volumen, Dichte, Helligkeit, Rauigkeit), die im Wahrnehmungsprozeß offensichtlich eine besondere Bedeutung haben, von einer Musikforscher wie Komponisten gleichermaßen befriedigenden „Typologie der Klänge“ sind wir jedoch weit entfernt.

Wolfgang Thies hat nun ein System vorgelegt, das ernsthafte Diskussion verdient. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist der Einbezug aller möglichen Erscheinungsformen elementarer Klänge (unter Ausklammerung bestimmter komplexer Gebilde), der Bezug auf die Hörwahrnehmung (als dimensionsstiftende Instanz) und die Umgangssprache als Mittel der Klangbeschreibung. Ausgehend von etwa 1600 Klangeigenschaftsbeziehungen entwickelt der Autor in einer Reihe von logisch aufeinander aufbauenden Hör- und Klassifikationsexperimenten eine Klangtypologie, die in zwei Stufen zu gliedern ist: einer groben Einteilung („allgemeine“ Begriffe) aufgrund übergeordneter Merkmale folgt eine Feingliederung („spezielle“ Begriffe), die allerdings in dieser Arbeit nicht ausgeführt wird. Die grobe Einteilung selbst muß in zwei Schritten erfolgen, zunächst anhand solcher Eigenschaften, die sich clusteranalytisch als die „allgemeinsten“ erwiesen, in einem zweiten Schritt werden die verbliebenen „allgemeinen“ Begriffe zur weiteren Gliederung benutzt. Zwar ist diese „grobe Einteilung“ so grob, daß Geige und Trompete nicht unterschieden werden, es kann aber gezeigt werden, daß eine Fülle von heute auch musikalisch relevanten Klangphänomenen (z. B. rumpelnd, tutend u. a.) schon auf dieser Stufe z. T. sehr gut differenziert werden.

Das System erlaubt zweifellos „eine einfache und prägnante Kurzbeschreibung aller denkbaren elementaren Klangerscheinungen“ und ist, wie im letzten Experiment gezeigt wird, auch von Studenten ohne größere Einarbeitung anwendbar. Trotzdem wird sich dieses Instrument erst in der Praxis bewähren müssen, sei es mit anderen Hörergruppen, sei es bei der Zuordnung von physikalischen und „subjektiven“ Klangeigenschaften, sei es für den experimentierenden

Komponisten als terminologisches Hilfsmittel. Gerade unter diesem letzten Aspekt erscheint das System als zu grob, muß die nicht mitgelieferte Feingliederung besonders vermißt werden. Auch stellt sich die Frage, ob eine solche Typologie mit einer differenzierten Feingliederung noch praktikabel und handhabbar wäre. Das soll jedoch nicht den Wert dieser insgesamt sehr gediegenen Arbeit schmälern, die der Klangforschung zweifellos wichtige Impulse gegeben hat.

(Januar 1984)

Klaus-Ernst Behne

ULRICO KOPKA: Psychologische Hintergründe des Musikhörens. Wandlungen des Musikbewußtseins. Merzhausen: Selbstverlag 1982. VIII, 97 S.

Der Autor – Komponist und Dozent für angewandte Musikpsychologie in Freiburg/Merzhausen – sieht seine im Selbstverlag herausgegebene Arbeit als einen „Abriß angewandter psychologischer Gedankengänge“ an. Nach dem programmatischen Vorwort stehen im Zentrum des Interesses Fragen der Rezeption von musikalisch komplexen Qualitäten unter Mitberücksichtigung der akustischen Grundlagen und der Bewegungsformen – vorgetragen allein unter der Perspektive einer „psychobiologischen Betrachtung“. Diese Betrachtungsweise schließt für den Autor ohne Angabe von Gründen eine kritische Analyse der herkömmlichen „Hörkonventionen, der Sinnstruktur und Ästhetik der abendländischen Musik“ aus.

Ein Gutteil des Inhalts ist als Literaturbericht mit ziemlich dürftigem Niveau anzusehen: In der z. T. antiquierten Literatur vertretene Meinungen werden oft ohne kritische Anmerkungen aneinandergereiht, wichtige deutschsprachige Arbeiten jüngsten Datums nicht berücksichtigt, von den Ergebnissen der im Bereich empirisch-experimenteller Forschung zweifelsohne führenden anglo-amerikanischen Kollegen wird überhaupt keine Notiz genommen. So folgt der Autor beispielsweise in der Frage nach psychologischen Effekten von Melodien getreu und unkritisch den Ausführungen Hermann Pfrogners (*Lebendige Tonkunst*, München 1976, S. 244 ff.). Den Intervallfolgen werden bestimmende Erlebnisqualitäten anhand von Fallbeispielen zugeschrieben. Diese sollen zeigen, „wie der musikalische Ausdruck bestimmter Intervallfolgen inneren psychi-

schen Regungen entspricht“ (S. 36). Von einem Prim-, Quint-, Quart- etc.-Erlebnis ist die Rede. Durch ausgedehnte Literaturzitate erspart sich der Autor die sprachliche Transformationsleistung (als ein Kriterium für Reflexionskapazität) bei der Wiedergabe seiner Literaturstudien. Das Literaturverzeichnis ist sehr lückenhaft: Einmal fehlen Angaben zum Erscheinungsort, ein anderes Mal zum Erscheinungsjahr, zuweilen vermißt man beides.

In der inhaltlichen Auseinandersetzung überwiegen vage Spekulationen, deren empirische Grundlage sich auf eigene oder der Literatur entnommene, unsystematische Einzelbeobachtungen beschränkt; vergeblich wartet man auf wissenschaftlich erhärtete Theorien und Hypothesen. Für die eigenständig durchgeführten Höranalysen wurden, soweit dem Text zu entnehmen ist, den Probanden Musikbeispiele vorgespielt. Auf ein standardisiertes methodisches Verfahren gibt es keine Hinweise. Der theoretische Ansatz der Höranalysen spiegelt sich wider in der Darstellung der Ergebnisse. Musikanalytische und -ästhetische Begriffe werden einfach der erlebnismäßig gegensätzlichen Dichotomie von Spannung und Entspannung zugeordnet.

Vielleicht kann diese Arbeit den an metaphysischen und subjektiv-psychologischen Spekulationen interessierten Leser befriedigen, für den an der Empirie sich orientierenden Wissenschaftler ist sie eine arge Enttäuschung. Von einer Psychobiologie im modernen naturwissenschaftlichen Sinn, die, wie das Vorwort erwarten läßt, auf Rezeptionsfragen zur Musik Anwendung finden sollte, kann keine Rede sein.

(September 1983)

Alois Mauerhofer

MICHAEL HURTE: Musik, Bild, Bewegung – Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen. Bonn-Bad Godesberg. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1982. 301 S. (Band 32 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik.)

Verglichen mit dem Ausmaß, in dem Musik und Bild(er) uns alltäglich gemeinsam begegnen, gibt es erschreckend wenig musikpsychologische Forschungsarbeiten, die das simultane ästhetische Erleben in diesen beiden Sinnessphären zum Thema haben. Es ist deshalb nur zu begrüßen, wenn Michael Hurte in seiner Dissertation eine

„Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen“ vorlegen will. Er beginnt mit einer notwendigen Schilderung der physiologisch gegebenen Möglichkeiten intersensorieller Beeinflussung durch unspezifische Erregungsbahnen und knüpft hieran eine sehr kritische Betrachtung der älteren Synästhesieforschung, wobei vor allem die Ursachen für das Scheitern früherer Forschungsansätze deutlich herausgearbeitet werden. Die Darstellung historischer Erscheinungsweisen und Auffassungen der Synästhesie ist sicherlich notwendig, geriet vielleicht aber doch etwas weitschweifig (zumal der Ansatz Hurtes ja kein synästhetischer im engeren Sinne ist), während umgekehrt in dem Kapitel über die derzeitige Forschungssituation einige wichtige Literatur unberücksichtigt bleibt.

Hurtes eigentliche Motivation für diese Studie wird erst in der Mitte der Schrift deutlich, wenn er eine der (für ihn) wichtigsten Voraussetzungen formuliert, die Bild und Musik erfüllen müßten, wenn sie gesamt-künstlerisch befriedigen sollen: „... muß . . . beachtet werden, daß Darbietungen . . . die verschiedenen Sinnesmodalitäten in dem gleichen Code z. B. aufgrund ausdrucksmäßiger Analogien ansprechen, da es sonst zu unüberwindlichen Divergenzen und Hemmnissen bei der Informationsverarbeitung kommt“ (S. 110). Mit ist nicht klar, wie nach gut fünfzig Jahren Filmmusikgeschichte und zahlreichen Beispielen aus der Oper und ihrer Dramaturgie (z. B. der Schluß des *Wozzeck*), in denen Bild, Musik und Sprache durchaus kontrastierend eingesetzt werden, ein solches Prinzip gegen den Vorwurf künstlerischer Langeweile verteidigt werden soll. Dessenungeachtet kann es natürlich musikpsychologisch interessant sein festzustellen, unter welchen Bedingungen entsprechende Bild-Musik-Korrespondenzen tatsächlich erlebt werden.

Im Hauptteil der Arbeit wird eine sehr umfangreiche Versuchsserie beschrieben, in der Schülergruppen jeweils ein Musikbeispiel ohne oder mit einer Reihe von in der Regel abstrakten Musterfolgen auf einem standardisierten Polaritätsprofil beurteilen sollten. Wenngleich nicht versucht wird, die Vergleichbarkeit der Kontrollgruppen mit den zahlreichen Experimentalgruppen (die sich z. T. deutlich im Alter unterscheiden!) zu belegen, so wird man doch davon ausgehen können, daß die projizierten Musterfolgen das Musikerleben in einigen Fällen beein-

flußt haben, wobei sich u. a. ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Redundanz der Muster und der Valenz des Musikstücks ergab. Angesichts des eingangs beklagten Forschungsdefizits ist die Untersuchung zweifellos zu begrüßen; sie macht aber auch auf ein besonderes Defizit aufmerksam, nämlich das vollkommene Fehlen einer Theorie der audio-visuellen Wahrnehmung, um die sich die Musikpsychologie nicht mehr länger herumdrücken kann.

(März 1984)

Klaus-Ernst Behne

HARTMUT KRONES, ROBERT SCHOLLUM · *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien-Köln: Böhlau 1983. 292 S.

Daß sich auf dem weiten Feld der Sekundärliteratur zum Thema Aufführungspraxis eine Veröffentlichung einmal besonders an die Sänger wendet, verdient Anerkennung: Früher war es die Vokalpraxis, an der sich die Instrumentalisten orientieren sollten, und hinsichtlich Klang, Artikulation und Ausdruck wurde den Spielern die menschliche Stimme zur Imitation empfohlen. In unserem Jahrhundert verhält es sich umgekehrt: An der Forschungsarbeit zur Wiederentdeckung „verlorengangener Selbstverständlichkeiten“ bei der Aufführung alter Musik waren von Anfang an in erster Linie Instrumentalisten beteiligt, und noch heute spricht man in starker Verkürzung der Perspektive vom Musizieren „mit alten Instrumenten“, als ob die Singstimme keiner Erwähnung bedürfe. In der Tat hat die vokale Seite in der historischen Musikpraxis einen beträchtlichen Rückstand aufzuholen, und das bringt es mit sich, daß der instrumentale Bereich heute oft zum Vorbild für den vokalen wird. Von daher gesehen rechtfertigt sich sowohl der Titel *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* als auch die Idee des Buches: Die Schicht gebildeter Sänger ist relativ schmal, und den Kreis der „lehrbegierigen“ unter den Vokalistinnen wünscht man sich ebenfalls größer.

Auf der anderen Seite sind gebildete Musiker im lebendigen persönlichen Unterricht für ihre Studenten in der Regel weit anregender als in Form eines Buches. Denn es ist selbstverständlich, daß ein Werk wie dieses bei so weit gestecktem Horizont und Ziel („Studien über Oper, Oratorium und Lied sowie viele Übersichten sind

bis in unser Jahrhundert geführt“, „umfassend gespannter Bogen“, „Nutzung des Bandes als Handbuch sowohl für den Praktiker als auch für den Wissenschaftler“) vieles im Allgemeinen und Vagen lassen muß. So sind denn die mehr musikgeschichtlichen Kapitel wie z. B. „Stilelemente der Oper“ oder „Stilfragen des Oratoriums“ zu unbefriedigend, weil oberflächlich, die Hinweise auf die Artikel in *MGG*, im *Riemann-Lexikon* oder gar im *dtv-Lexikon* zu wenig notwendig, und so bleiben speziellere Abschnitte, etwa über „Tempo und Proportionen in der Alten Musik“, „Improvisation“, „Artikulation“ oder „Diminution in der Renaissance“ zu weit hinter erfahreneren Spezialstudien zu diesen Themen zurück. Dagegen stehen beim Lied Schuberts oder Hugo Wolfs Krones/Schollums Argumentationen auf sicherem Boden, und es gibt sehr gelungene Kapitel z. B. über „Vorschläge, Vorhalte und Appogiaturen“ oder „Rezitativ und rezitativische Elemente“, in denen es auf Seiten der Autoren zu einer echten Synthese zwischen dem aufgearbeiteten historischen Material und einer eigenen erlebten Praxis kommt; jeder weiß, wie schwer diese Synthese zu erreichen ist, und sie ist in diesem Buch auch keineswegs überall erreicht.

Generell sieht sich die Aufführungspraxis von zwei gegensätzlichen Gefahren umstellt: Entweder eine gewisse Pedanterie (. . . 1710 sagt dieser jenes, 1715 sagt jener dieses . . .) wird praxisfern, oder ein zu ‚breiter Pinsel‘ verdeckt historische und nationale Stildifferenzierungen. Zitate wie die zwei folgenden zeigen, daß diese Publikation der letzteren Gefahr weit leichter verfällt: „Viele der Beethovenschen Original-Metronomisierungen beweisen die Quantzsche (Tempotypen-)Tabelle voll und ganz“ (S. 122) und „Da aber theoretische Werke meist einen in der Praxis schon bekannten Brauch beschreiben, ist die Projizierung der Aussagen der Zeit um und nach 1750 nach vorne sicher nicht falsch. Die Grundprinzipien werden wohl auch schon früher weitgehend dieselben gewesen sein“ (S. 179). Da ist die Praxisnähe mit zu viel Verzicht auf historisches Feingefühl zu teuer erkaufte. Und wenn auch einige Lücken (warum fehlen z. B. beim Thema Tonartencharakteristik die so zentralen Ausführungen Matthesons von 1713 oder Schubarts von 1784?) und anzweifelbare Interpretationen (etwa über den *Contrappunto alla mente*) unübersehbar sind, so stellt dieses Buch doch den ernsthaften Versuch dar, „praktische“ und histo-

rische Aufführungspraxis in einer speziell auf den Sänger ausgerichteten Form miteinander in Einklang zu bringen.
(Februar 1984) Peter Reidemeister

PETER TENHAEF: Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1983. 312 S., Notenbeisp.

In dieser Münsteraner Dissertation geht es darum, die Bezeichnung des Vortrages als „eine wertvolle ‚Erkenntnisbrücke‘ zwischen der in der Partitur zeichenhaft verschlüsselten Musik und dem sprachlich bestimmten Denken“ zu erhehlen. Die Arbeit versteht sich als Weiterführung von Irmgard Herrmann-Bengens Münchner Dissertation von 1959 über die Tempobezeichnungen im 17. und 18. Jahrhundert, erweitert deren Thematik jedoch auf sämtliche Bereiche des Vortrages.

Das Buch gliedert sich in fünf große Abschnitte. Der erste – „Entfaltungen“ – referiert die Vorgeschichte bis zur Wiener Klassik, wobei auffällt, daß überkommene stilgeschichtliche Kriterien relativ unbekümmert verwendet werden. Das zweite Kapitel – „Problematisierungen“ – ist Beethoven gewidmet und erklärt dessen Verhältnis zum neu erfundenden Metronom aus dem Verlust des Gespürs für die „tempi ordinari“, deren „archetypische Objektivität“ gleichwohl „unterschwellig“ überlebe. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit der Differenzierung der Ausdrucksbezeichnungen in Beethovens Spätwerk, insbesondere auch mit der Verwendung deutscher Wörter und Formulierungen. Das dritte und das vierte Kapitel beziehen sich auf die „Romantik“ und sind unter den Überschriften „Steigerung“ und „Mäßigung“ aufeinander bezogen. Der „Steigerung“ im Sinne einer „poetischen Anreicherung der absoluten Musik“ werden vor allem das Vokalwerk Schuberts sowie Schumann und Liszt insgesamt, der „Mäßigung“ hingegen Weber, Mendelssohn, Chopin, Bruckner und Brahms zugeordnet. Das fünfte Kapitel stellt die Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts, vertreten durch Wagner, Mahler, Strauss, Reger und Skrjabin, unter die Begriffe „Verabsolutierung und Auflösung“. Ein Schlußabschnitt beleuchtet ausblicksweise die Reduktionsmaßnahmen Strawinskys und charakterisiert pauschal

einige wichtige kompositorische Richtungen des 20. Jahrhunderts.

Aus diesem Überblick geht bereits die Problematik der Arbeit hervor, die mit ihrer Methode zusammenhängt. Der Marsch durch die Musikgeschichte läuft im wesentlichen auf charakterisierende Bemerkungen und Feststellungen zur Praxis der Vortragsbezeichnung bei einzelnen Komponisten hinaus, in keinem Fall aber werden Vortragsbezeichnungen konkret auf ihre Funktion im musikalischen Kontext hin untersucht. Gerade die Überfülle des Stoffes hätte ein paradigmatisches, auf Analyse basierendes Verfahren nahegelegt. Abgesehen davon bleibt die Auswahl und die Zuordnung „großer“ Komponisten weitgehend unklar, die Wertungskriterien – eklatant im Falle der angeblichen sprachlichen „Hilflosigkeit“ Bruckners – werden nicht hinterfragt.

Doch sind dies nur Symptome, die auf tiefer liegende Schwierigkeiten des Unternehmens hindeuten. Es wird eigentlich nie ganz klar, was Thema der Arbeit ist. Einerseits geht die Fragestellung über die reinen „Bezeichnungen“ (wie sie Herrmann-Bengen für den von ihr thematisierten Zeitraum untersuchen konnte) weit hinaus in Richtung auf eine Theorie des musikalischen Vortrags, die aber nun wieder nur in rudimentären Ansätzen dargestellt werden konnte; sie ist vertreten vor allem durch die Untersuchung einiger – wenig systematisch ausgewählter – zeitgenössischer Theoretikertexte und Enzyklopädien. Andererseits wird das System der Vortragsbezeichnungen im Hinblick auf seine neue Funktion im Zeitalter der „absoluten“ Instrumentalmusik als eine vermittelnde Instanz zwischen Musik und Sprache angesehen, und daraus werden Konsequenzen für Erkenntnisziel und Darstellungsweise gezogen. Die ganze Untersuchung durchzieht wie ein roter Faden die Frage, ob die Vortragsbezeichnungen im Einzelfall „programmatische Elemente“ erkennen lassen, d.h. ob in ihnen Tendenzen zur sprachlichen Verdeutlichung außermusikalischer Inhalte aufscheinen.

Damit aber verlagert sich die Thematik der Arbeit noch weiter vom Ausgangspunkt fort bis hin zu einer Untersuchung zur Einstellung der einzelnen Komponisten zur Programmmusik. Zwar soll keineswegs gelehnet werden, daß solche Beziehungen in bestimmten Fällen bestehen und es lohnend und wichtig ist, ihnen nachzugehen. Als Leitgedanke jedoch greift diese Fragestellung

entschieden zu kurz und führt überdies zu einer prinzipiellen Unklarheit von wissenschaftlicher Methode und Intention, über die bezeichnenderweise nicht mehr gesagt wird, als daß sie „hermeneutisch“ sei und „– sowohl auf deduktivem wie auf induktivem Wege – spezifisch musikalische und allgemein kulturelle Aspekte der Vortragsbezeichnungen in einen gemeinsamen Verstehenszusammenhang zu integrieren versuch(e)“.

Statt innerhalb der einzelnen Schichten des Bezeichnungssystems – vom bloßen graphischen Zeichen bis zur individualisierten sprachlichen Formulierung – zu differenzieren und hier zumindest zu einer idealtypischen Bestimmung der Funktionen vorzustoßen, werden die Abgrenzungen zwischen Überschriften und Vortragsbezeichnungen einerseits, zwischen reinen Ausführungsanweisungen und Ausdrucksbezeichnungen, die als substantieller Teil des musikalischen Textes zu gelten haben, andererseits ständig verwischt. Weiterhin wäre bei einem Zeichensystem eigener Qualität, als das man die Vortragsbezeichnungen innerhalb der Musik ohne Zweifel betrachten kann, nach dem Verhältnis von denotierten „ersten“ und konnotierten „zweiten Funktionen“ (Eco) zu fragen, was aber wiederum nur in Detailstudien auf der Grundlage von analytischer Einsicht erfolgen könnte. Auf solcher Grundlage könnte man dann auch Vortragsbezeichnungen eines Differenzierungsgrades wie „senza passione, ma espressivo“ (Schumann op. 11) oder den oft belächelten scheinhypertrophischen Tempovorschriften in Schumanns Sonaten (leider wird beides nicht behandelt) näherkommen. Auch die Frage der Gegenläufigkeit von Vortragsbezeichnungen kommt nicht eigentlich ins Blickfeld: Lange vor Strauss' „heuchlerisch schmachtend“ etwa fordert Liszt (*Hamlet*) mit der Bezeichnung „ironico“ das Uneigentlichwerden des musikalischen Ausdruckes, was wohl als eine Art Bruch in der funktionalen Tradition der Vortragsbezeichnungen zu verstehen ist. Was in dieser Hinsicht vor allem in Frankreich (und nicht nur bei Erik Satie!) sich abspielte, wird nicht einmal erwähnt, geschweige in seiner Bedeutung interpretiert (statt dessen wird der Leser auf Wilhelm Buschs „Virtuosen“-Karikaturen verwiesen).

Angesichts des aufgezeigten Defizits an methodischem Bewußtsein kann die Arbeit dem Anspruch ihres Themas kaum gerecht werden; sie kommt über eine fleißig zusammengestellte Auflistung der Bezeichnungen und eine umfang-

reiche Dokumentation von ausgewählten Komponistenmeinungen zur Tragweite sprachlicher Ausdrücke im musikalischen Text nicht wesentlich hinaus.

(April 1984)

Arnfried Edler

Musik des Ostens 9. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1983. 239 S., 31 Bildtaf.

Der vorliegende Band dieser Publikationsreihe bringt alle zwölf Vorträge zum Abdruck, die beim Symposium *Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa* (27. bis 29. September 1979 in Marburg/Lahn) gehalten worden sind. Nach einem Geleitwort des Herausgebers skizziert Rudolf Reuter (†) *Die Ausprägung der Regionalstile im europäischen Orgelbau und ihre Auswirkungen auf das östliche Mitteleuropa*, wobei er dem spanischen Orgelbau überhaupt keinen, dem italienischen auf dem Umweg über Süddeutschland sehr wohl einen spürbaren Einfluß auf das behandelte Gebiet attestiert. Den *Wechselbeziehungen zwischen Orgelbau und Orgelmusik in den österreichisch-habsburgischen Kernländern vom 17. bis 19. Jahrhundert* widmet sich Otto Biba, der sich auf die Orgelschule von Franz Paul Rigler (um 1748–1796) sowie auf das etwa 1825/1830 in St. Pölten erschienene Lehrbuch von Anton Scherer beruft und umfassend die altösterreichische bzw. habsburgische Orgel von Barock und Klassizismus (Peter Williams) nur nach der überlieferten Literatur für das Instrument und den ihr gestellten musikalischen Aufgaben verstanden und interpretiert wissen will.

Jiří Sehnal führt anschaulich *Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis zum Jahr 1900* vor, die weder von Wien noch von Böhmen unmittelbar abhängig ist. Einflüsse schlesischen Orgelbaus führt der Autor eher auf die Einwanderung schlesischer Meister nach Mähren als auf die Imitation ihrer Arbeit zurück. Besonderes Interesse beansprucht die Abhandlung *Böhmische Einflüsse auf den Orgelbau links des Rheins. Die Verwendung der Streicherstimmen im barocken und romantischen Orgelbau Südwestdeutschlands* von Bernhard B. Bonkhoff. Diese Ausführungen zeigen auf, welche Charakteristika von Osten über die Mainlande und Bayern bis

an die westeuropäisch-französische Grenze gedrungen sind, nämlich die Streicherstimmen, die Böhmen und Mähren zum gesamteuropäischen Orgelwesen beigesteuert haben. Dispositionen verdeutlichen die stetige Verwendung der Streicher und das völlige Zurücktreten der Zungenstimmen. Die Orgelbauerfamilien Stumm, Geib und Baumann können als Hauptrepräsentanten dieses Stils genannt werden. Werner Schwarz berichtet über *Orgelbau und Orgelbauer in Pommern*, wo einheimische wie auswärtige (sächsische, Berliner) Kräfte wirkten. Jan Janca und Werner Renkewitz (†) versuchen erstmals, das Werk eines bedeutenden Meisters nordosteuropäischer Orgelbaugeschichte (*Andreas Hildebrandt, ein Danziger Orgelbauer des 18. Jahrhunderts*) zusammenfassend darzustellen, vorwiegend durch Auswertung von gerettetem Bildmaterial und von Unterlagen, die der verstorbene Mitverfasser 1928/1932 anlässlich von Besichtigungsreisen zu historischen Instrumenten im seinerzeitigen Ost- und Westpreußen gefertigt hat. Hildebrandt, der innerhalb einer Schaffenszeit von 45 Jahren einen deutlichen Stilwandel in Planung, Aufbau und Gestaltung der Orgelfassaden wie kaum ein anderer Orgelbauer aufweist, ist durch den sogenannten „Danziger Prospekt“, das Einbeziehen des Pedalwerks in die Fassade durch Unterbringung in zwei mächtigen Rückpositiven in der geraden Emporenbrüstung – die Abbildungen 8 bis 18 vermitteln einen guten Eindruck davon – bekannt geworden. Rudolf Walter würdigt *Gottlieb Missigs Sammlung von Orgeldispositionen*. Das Manuskript des Organisten und Auditors der Gnadenkirche zu Freystadt, datiert vom 12. Februar 1792, wurde bereits von Ludwig Burgemeister für seine schlesische Orgelbaugeschichte (vgl. *Mf* 30, 1977, S. 250f.) benützt. Walter setzt die Missigsche Sammlung ihrer Bedeutung nach der berühmten Dresdner Handschrift gleich.

Der Vollständigkeit halber seien noch die restlichen Aufsätze des Bandes angesprochen, auf die aus Raumgründen nicht näher eingegangen werden kann. Ein Überblick über den westslowakischen Orgelbau von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stammt von Otmar Gergelyi, der Benediktiner Kilián Szegeti (†) untersucht die Beziehungen des ungarischen Orgelbaus zur mitteleuropäischen und schlesischen Orgellandschaft. Auf die Tätigkeit der Familie Casparini und ihren Beitrag zum

Orgelbau in Schlesien weist Julian Gembalski hin, die Orgel des Schlesiers Franz Joseph Eberhardt in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel beschreibt Gero Kaleschke. Ulrich Dähnert schließlich nimmt zu Problemen der Konservierung und der Restaurierung (*Orgelbaudenkmäler im obersächsischen Raum*) Stellung.

Die ansehnliche Aufsatzsammlung darf als wertvolle Bereicherung des Schrifttums über die historischen Orgeln gelten, nicht nur weil sie den Inhalt und Zweck des Marburger Symposiums übermittelt, sondern auch wegen ihrer vielen Details, insbesondere von Orgelstimmplänen längst nicht mehr vorhandener Instrumente in zum Teil ehemaligen deutschen bzw. deutschsprachigen Gebieten.

(März 1984)

Raimund W. Sterl

FRIEDHELM HUFEN Die Freiheit der Kunst in staatlichen Institutionen. Dargestellt am Beispiel der Kunst- und Musikhochschulen. Baden-Baden. Nomos Verlagsgesellschaft (1982). 592 S.

Es war höchste Zeit, daß das Verhältnis „Freiheit der Kunst“ und „künstlerische Institutionen“ einmal juristisch durchleuchtet und aufgearbeitet wurde. So wird es den betroffenen Künstlern und Wissenschaftlern, alle in der Regel juristische Laien, möglich gemacht, sich im zunehmenden Wust von Gesetzen und Verwaltungsverordnungen, die sich mit dem Etikett Reformen versehen, vielfach aber diese Bezeichnung nicht verdienen, besser zurechtzufinden. Hilfreich ist an Hufens Abhandlung vor allem, daß sie – gemäß einer Habilitationsschrift – enzyklopädisch genannt werden darf, alle Positionen referiert, diese möglichen Gegenpositionen gegenüberstellt und schließlich ausdiskutiert. Hilfreich ist weiter eine klare, auch für den Laien verständliche Sprache und Terminologie, klar und eingängig auch die Gliederung: Beginnend mit einer knappen Darstellung aktueller Gegenwartsprobleme (Teil 1) referiert Hufen anschließend die auch für die Musiksoziologie höchst interessante Frage nach der Geschichte des Verhältnisses zwischen Kunst und staatlicher Obrigkeit (Teil 2). In den folgenden zentralen Kapiteln erörtert Hufen den terminologisch schwierigen Kunstbegriff, Fragen nach der Funktion von Kunst, historische und aktuelle ästhetische Ansätze und deren juristische Bewertung (Teil 3A),

das Verhältnis Kunst und Öffentlichkeit (sog. Wirkbereich; Teil 3B) und die „erzwungene Vernachlässigung eigener künstlerischer Arbeit durch zu starke Einbeziehung in den Lehrbetrieb der Hochschule“ (S. 139), den damit verbundenen fehlenden Schutz der eigenen Arbeit (sog. Werkbereich). Die personelle Dimension der Kunstfreiheit (Teil 4) und deren strukturelle Dimension (Teil 5), wohl die juristisch kompliziertesten Felder, nehmen den breitesten Raum ein.

Zentraler Begriff Hufens zur Begründung der Freiheit der Kunst ist deren Eigengesetzlichkeit, was bedeutet: Freiheit des künstlerischen Denkens und Handelns, Toleranzgebot gegenüber anderen Kunstrichtungen (S. 215 ff.), Verbot von Einseitigkeit (S. 235), Sicherung individueller künstlerischer Freiheit (S. 236), insbesondere Minderheitenschutz, vor allem ein grundgesetzlich gesichertes Verbot eines Kunstrichteramtes durch den Staat (u. a. S. 113). Wird die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Problematik ihrer Verwirklichung in den staatlichen Institutionen umfassend erörtert, so muß jedesmal deren Schrankenproblematik bedacht werden: Die „Freiheit der Kunst ist nicht durch Gesetz, sondern nur durch gleichfalls verfassungsrechtlich geschützte Rechtsgüter beschränkt“. Diese sind insbesondere: die Ehre Dritter, die verletzt sein kann (S. 131) oder im anderen Problemfeld: die Interdependenz der Kunstfreiheit des studierenden Künstlers (dessen Anspruch auf regelmäßige Unterweisung), also Lehrtätigkeit im Konflikt mit der Freiheit künstlerischer Betätigung des Dozenten (S. 166/67); oder: ein Diskriminierungsverbot anderer Ästhetiken durch die Genieästhetik (S. 206 ff. u. S. 324); Hufen geht sogar so weit, festzustellen, daß es für den Künstler völlig „der Rücksicht auf die Pflichten des Amtes (entspricht), wenn der beamtete Künstler seinem sich aus Eigengesetzlichkeit der Kunst ergebenden Auftrag folgt und sich in seiner Aussage keine politische Zurückhaltung auferlegt“ (S. 289). Auch die Interdependenz überindividueller Zwecksetzung zu individuellen Zielen ist Teil der Schrankenproblematik.

Doch in vieler Hinsicht ist die Eigengesetzlichkeit ausgehöhlt, etwa durch den möglichen Entzug staatlicher Förderung für einen Künstler, oder etwa an den Hochschulen durch Regelstudienzeiten (S. 492). Laut Hufen ist Kunst kein planbarer Gegenstand durch Normenkomplexe, wobei sich die Tendenz der Überbürokratisierung

und die „stabilisierende Wirkung von [in Verordnungen gegossenen] Konventionen und Institutionen gegen die vorwärtsdrängende Entfaltung des künstlerisch-individuellen“ (S. 396) richtet und auch der „Kern künstlerischer Restauration in einzelnen Epochen“ war (ebenda).

An der kursorischen Referierung inhaltlicher Positionen läßt sich aufzeigen, wie sehr es Hufen um die Sicherstellung der Freiheit der Kunst geht. Er weist an vielen, unmöglich hier zu benennenden Einzelfragen die Tendenz zunehmender bürokratischer Bevormundung der Hochschulen und wachsender Eingriffe in deren Autonomie durch den Staat nach und unterbreitet zugleich Vorschläge, sich aus dieser Umklammerung zu befreien. Es sind dies Eingriffe in die Finanzhoheit, solche inhaltlicher Art in die Lehrtätigkeit und Ministeriumsverordnungen über die Höhe der Lehrdeputate (S. 297). Hufen bemängelt, daß das Hochschul-Rahmengesetz lediglich auf die Bedürfnisse der wissenschaftlichen Hochschulen zugeschnitten sei und daher Forderungen nach Planbarkeit des Studiums, Regelstudienzeit, Schematisierung der Studieninhalte auch in den Bereich der Kunsthochschulen Eingang fänden.

Methodisch sind die einzelnen Abschnitte (Abhandlungspunkte) übersichtlich gegliedert in: Problemstellung, inhaltliche (kulturästhetische) Darstellung der Sachverhalte, deren juristische Bewertung, die Beschreibung des gegenwärtigen Istzustandes und schließlich daraus zu ziehende Schlußfolgerungen. Dabei kommt Hufen seine intime Detailkenntnis der Besonderheiten künstlerischen Arbeitens, ästhetischen Denkens, dies auch von musikwissenschaftlichem Interesse, zugute. Nachhaltige Einflüsse von musikpädagogischer Seite werden deutlich und da sind Einwände angebracht: Über Planungsdenken sichert sich der Staat Eingriffsmöglichkeiten in die Hochschulautonomie. Mag die Musikpädagogik subjektiv auch noch so engagiert sein, für die Emanzipation des Individuellen im Menschen als Lernziel eintreten, so bezieht sie ihre wesentlichen Erkenntnisse doch auf empirische Forschungen und leitet daraus ab, Studieninhalte und -abläufe planen zu können, curriculare Einheiten auch für den Hochschulbereich zu erarbeiten. Sie arbeitet damit ungewollt staatlichen Interessen in die Hände. Und so sind Hufens Forderungen nach einer Einbeziehung des Unterhaltungssektors als Studieninhalt (S. 142) im

Sinne einer mehr an der Berufspraxis orientierten Ausbildung etwa für Komponisten und Instrumentalisten (S. 479f.) zu verstehen.

Doch solche Vorstellungen kann man – ohne irrationaler Genieästhetik geziehen zu werden – als der Kunst wesensfremd und praxisfern abtun. Ein Komponist, der U-Musik gezwungenermaßen schreibt, verdirbt sich unwiederbringlich seine „Schreibe“, ein Pianist, der U-Musik spielt, unwiederbringlich seinen Anschlag. . . . Aus rechtsdogmatischer Sicht erleidet die U-Musik an den Hochschulen eine Benachteiligung, wenn sie im Ausbildungssektor nicht vertreten ist. Normativ wird damit der Kunstbegriff auf „E-Kunst“ eingeschränkt und dies widerspricht im Grundsatz dem demokratisch rechtsstaatlichen Dogma der Pluralität. Hier sollte jedoch nach dem Prinzip der Güterabwägung die Tatsache Berücksichtigung finden, daß die U-Musik, ihre soziologische Verbreitung, auf weit weniger Hindernisse in der Öffentlichkeit stößt und diese ihren Nachwuchs außerhalb staatlich organisierter Bereiche rekrutiert, womit dieser Nachteil mehr als aufgewogen ist.

Ein anderer Widerspruch gegen die postulierte Eigengesetzlichkeit der Kunst ist Hufens Forderung nach einheitlichen Zulassungspunktzahlen bei Aufnahmeprüfungen an den Kunsthochschulen (S. 357), die Nichtmeßbares quantifizierbar machen sollen.

Diese geringfügigen Mängel mindern jedoch keinesfalls Wert und Bedeutung dieses Buches, das im Arbeitsapparat eines jeden Hochschulrektors, in jeder Hochschulbibliothek zugänglich sein sollte. Seine übersichtliche Gliederung und Aufmachung, insbesondere das Stichwortverzeichnis im Anhang trägt zu seiner Eignung als handliches Nachschlagewerk bei. Man kann hoffen, daß das Buch einen nachhaltigen, auch mäßigenden Einfluß auf die Kunsthochschulgesetzgebung ausüben wird. Es ermöglicht Bildungs- und Kulturpolitikern, oft fehlende Kenntnisse über die sensiblen Binnenverhältnisse eines Kunstbetriebes relativ mühelos zu erwerben. Hufens langjährige Tätigkeit und damit praktische Erfahrung als Rechtsberater des ehemaligen Freiburger Hochschulrektors Lars Ulrich Abraham, der einer der konsequentesten und profiliertesten Gegner staatlicher Bevormundung der Kunsthochschulen war, findet in diesem Buch ihren Niederschlag.

(März 1984)

Ernst Helmuth Flammer

Stock-Taking of Musical Life. Music Sociography and its Relevance to Music Education. Report on a Seminar, Innsbruck 1980. Editor: Desmond MARK. Wien, München: Ludwig Doblinger (1981). 156 S.

1980 veranstaltete eine Kommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME) in Zusammenarbeit mit dem Wiener Internationalen Institut für Audio-Visuelle Kommunikation und Kulturentwicklung (MEDIA-CULT) in Innsbruck ein Seminar, das sich das Thema „Stock-Taking of Musical Life“ („Bestandsaufnahme des Musiklebens“) unter dem Aspekt „Musiksoziographie und ihre Relevanz für die Musikerziehung“ zur Aufgabe stellte. Die Erträge dieser Veranstaltung liegen nun im Druck vor.

Angegangen wurde das Thema von Musiksoziologen und Musikpädagogen aus verschiedenen Ländern. Als mehr oder weniger verbindlich galt die Prämisse, daß die Musiksoziologie und im speziellen Fall die Musiksoziographie der Musikerziehung Entscheidungs- bzw. Handlungshilfen liefern können und müssen. Kurt Blaukopf eröffnete das Seminar mit einem Vortrag über *Die Mutation der Musikkultur*. Er ging dabei zum einen auf Probleme der technischen Produktion und Kommunikation ein, zum anderen stellte er fest, daß unter Berücksichtigung der populären Musizierpraxis ein Ansteigen der kreativen musikalischen Eigentätigkeit zu verzeichnen sei.

Irmgard Bontinck, Wil Greckel, Elena Ostleitner und Iván Vitányi referierten in der Sektion „Neue Trends im Musikleben und die sich daraus ergebenden methodologischen Probleme“. Nicht eben sehr neu ist die Forderung von Wil Greckel, die Populärmusik in die Hochschulausbildung der Musikstudenten und in den schulischen Musikunterricht einzubeziehen. Zumindest (wenn gleich fragwürdigen) Originalitätswert haben indessen Argumente wie: „the popular secular music for dance and entertainment in the Medieval and Renaissance periods was not significantly different in style than the formal music for church and courtly ceremony“ (S. 26), oder: „Looking at Biblical operas as one example, one could maintain that *J. C. Superstar* has as much musical, dramatic, and intellectual integrity as *Salome*“ (S. 28).

Zum Themenkreis „Forschungsprojekte und Fallstudien“ lieferten Doris Axelsen, Günter Batel, Martin Elste, Elżbieta Illasiewicz, Ekke-

hard Jost und Desmond Mark Beiträge von unterschiedlichem Gewicht und Anspruchsniveau. Um zwei Beispiele deutscher Provenienz herauszugreifen: Günter Batel wartete mit soziologischem Zahlenmaterial zu dem von Sendern der ARD 1977/78 ausgestrahlten „Funkkolleg Musik“ auf, und Ekkehard Jost stellte das soziomusikalische Forschungsprojekt „Musikalische Subkulturen in hessischen Landgemeinden“ vor, eine Untersuchung, die die Wichtigkeit der Förderung jugendspezifischer musikalischer Aktivitäten betont. In einer anderen Sektion kamen Berichte musiksoziologischen oder musikerzieherischen Inhalts aus verschiedenen Ländern zum Vortrag, so aus den USA (K. Peter Etkorn), aus den Niederlanden (Pim Fenger), aus Ungarn (Mária Sági), Schweden (Henrik Karlsson; Karl-Herman Tapper) und Großbritannien (Dorothy Taylor).

Ein letzter Arbeitskreis beschäftigte sich mit „Internationalen Projekten der Bestandsaufnahme des Musiklebens und Kulturstatistiken“ (Gedeon Dienes: *The Relevance of Stock-Taking and Bibliographical Work to the UNESCO Projects*, „*Framework of Cultural Statistics*“ and „*European Cultural Data Bank*“; Ingeborg Pint: *Stock-taking of Musical Life – Publications Related to the Project*). In seinem Schlußwort sprach Luigi Del Grosso Destrieri Gegenwartsprobleme und Zukunftsaufgaben an, wobei er mit der Aufforderung, die Vielfalt des heutigen Musiklebens in der Musikerziehung zu berücksichtigen, längst offene Türen einrennt. Alles in allem tragen die Ergebnisse dieses Seminars eher den Charakter von Absichtserklärungen, als daß sie bereits wissenschaftlichen Ansprüchen genügen könnten.

(August 1984)

Manfred Schuler

ROLANDO O. BENENZON: Einführung in die Musiktherapie. Mit einem Vorwort von Gertrud ORFF übersetzt und überarbeitet von Hannelore SEEBASS und Monika LAERMANN. München: Kösel-Verlag 1983. 172 S.

Musiktherapie ist eine paramedizinische Disziplin, die Klang, Musik und Bewegung dazu benützt, regressive Wirkungen zu erzielen und Kommunikationskanäle zu eröffnen. Mit dieser Definition beginnt Rolando O. Benenzon sein neues Buch. Auf 170 Seiten beschreibt er die Musiktherapie mit ihren allgemeinen Grundla-

gen und mit den speziellen Anwendungen, wie sie in der Kinder- und Jugendpsychiatrie vorkommen, als eine „Helferin der Medizin, die auf der gleichen Ebene wie Krankengymnastik, Beschäftigungstherapie etc.“ steht.

Der theoretische Grundlagenteil ist etwas unsystematisch; das kann auch mit Ungenauigkeiten der Übersetzung zu tun haben. So wird beispielsweise von Instinkten gesprochen, wenn Triebe gemeint sind, oder die Theorie der „Prägung“ des deutschsprachigen Konrad Lorenz heißt auch in der Rückübersetzung „Imprinting“.

Gern folgt man aber dem Autor, wenn er seine eigenen Beobachtungen und Theorien darlegt. „Musik ermöglicht Verteidigung gegenüber paranoiden und melancholischen Situationen“ heißt der musikpsychologische Kernsatz bei Benenzon. In unsere psychotherapeutische Fachsprache übersetzt heißt das, was wir übereinstimmend nachweisen konnten: Musik ist ein Abwehrmechanismus gegen paranoide und depressive Ängste. Das Ich entwickelt solche musikalische Abwehrmöglichkeiten bei Vorhandensein entsprechender depressiver oder paranoider Positionen, also bei Notwendigkeit, und wenn ihm die Lernmöglichkeit bei der Sozialisation angeboten wird. So erklärt sich auch der von dem argentinischen Psychoanalytiker Racker beschriebene Widerstand der Musikliebhaber gegen eine Analyse der Musik. Wer gibt schon gern auf, was er so tief benötigt. In einem Bericht von einer musiktherapeutischen Gruppe weist Benenzon allerdings auch nach, daß die Musik oft mehr der Minderung von Ängsten der Therapeuten, hier Musiktherapeuten dient, als dem Patienten.

Die aus den theoretischen Überlegungen abgeleiteten musiktherapeutischen Grundprinzipien heißen: Das „Prinzip des Iso“ und das „intermediäre Objekt“. Das Iso, ein Begriff, der von Altshuler stammt, ist sozusagen der offene Kommunikationskanal des die Kommunikation abwehrenden oder zur Kommunikation unfähigen Patienten. Es steht für die Musik, auf die der Patient anspricht und die seiner musikalischen Erfahrung und derzeitigen Stimmung entspricht. Wir können beim Erwachsenen sagen, es ist die Form der musikalischen Abwehr, die der Patient in seinem Leben entwickelt hat. Diese Art der Musik, die sich also jeweils nach dem Patienten richtet und nicht nach musikalischen Analysen oder Bewertungen, ist in der Musiktherapie zu

benutzen. Das intermediäre Objekt – der Begriff wurde von Rojas Bermudez bei der Beschreibung von therapeutischen Möglichkeiten des Puppenspiels eingeführt – ist etwas, das die angstfreie Annäherung an autistische Patienten ermöglicht. Nicht der angstmachende Mensch nähert sich unmittelbar, sondern es steht ein weniger angstbesetztes Objekt zwischen Therapeut und Patient. Es dürfte wohl verwandt sein mit dem Übergangsobjekt nach Winnicott.

Schließlich führt Benenzon noch den Begriff „Integrierende Objekte“ ein. Er meint damit Leitinstrumente wie z. B. Pauken, was allerdings wohl mehr „Dominanzinstrumente“ sein dürften. Eine genaue Beschreibung der Bedingungen der Musiktherapie, was Raum und Instrumentarium anbetrifft, leitet die Einführung in die Praxis ein. Jede Therapie beginnt nach der Diagnose der Erkrankung mit einem speziellen musiktherapeutisch-diagnostischen Teil, der Ermittlung des Iso. Dazu hat Benenzon einen musiktherapeutischen Fragebogen entwickelt, der Aufschluß geben soll über die musikalische Vorgeschichte des Patienten. Die Wahl, die der Patient bei den Musikinstrumenten für seinen musikalischen Ausdruck selbst vornimmt, bestimmt das intermediäre Objekt. Schließlich wird noch ein Text des nonverbalen Bereichs durchgeführt mittels Angebot verschiedener Instrumente und mit Musikbeispielen vom Tonband, wie Herzschlag, Melodiestück, harmonisches Musikbeispiel und elektronischer Musik. Der Musiktherapeut soll sich vorher genau orientieren, wie der Patient musikalisch reagiert und auf was er reagiert.

Die musiktherapeutische Sitzung selbst beginnt mit „warming up“. Dieser Teil hat kathartische Bedeutung. Wahrnehmen und Beobachten des nonverbalen Bereiches ist Inhalt des zweiten Teiles. Das eigene Iso des Therapeuten ist hier von Bedeutung. Das heißt: hier kommen Übertragungsmomente mit ins Spiel, auf die der Therapeut sich einlassen können muß und für die der Musiktherapeut Anleitung und Supervision durch einen Analytiker benötigt. Daraus entwickelt sich drittens der „Klangdialog“.

Dieser Therapieaufbau für eine Einzeltherapie gilt im Prinzip auch für die Gruppe. Die Gruppe soll etwa sechs Patienten umfassen. Benenzon empfiehlt einen Co-Therapeuten als Hilfs-Ich für die Patienten. Ansonsten wird die musiktherapeutische Gruppe als eine Erlebnistherapie beschrieben mit gruppodynamischen Eigenheiten

der Entwicklung wie auch bei anderen Gruppen.

Wichtig sind natürlich die fachspezifischen Anweisungen für den Musiktherapeuten. So sagt Benenzon z. B. deutlich genug, daß der Musiktherapeut nicht auf verbale Interpretationen zurückgreifen soll, weil er dann den Kommunikationskanal zu seinen Patienten verliert. Der Dialog muß musikalisch bleiben!

Dieser Fehler – die verbale Interpretation während der Musiktherapie – hat wohl hierzulande dazu geführt, daß Musiktherapie nur noch sehr wenig mit solchen Patienten durchgeführt wird, die sie benötigen, weil sie auf nonverbale Kommunikation angewiesen sind, wie kindliche und erwachsene Autisten, sondern mehr mit solchen, die sie nicht unbedingt brauchen, weil sie intakte verbale Kommunikationsmöglichkeiten besitzen, wie die „normalen“ Neurotiker, und für die die Musiktherapie dann nichts weiter ist als ein Alibi und die Abwehr einer wirksamen Therapie. Diese Patienten machen Musiktherapie dann sehr gerne, auch wenn der Therapeut nichts von der nonverbalen Kommunikationsebene versteht. Bei der Musiktherapie, innerhalb derer interpretiert wird, handelt es sich um einen durch einen „Therapeuten“ stabilisierten und gerechtfertigten Widerstand. Diese Therapie ist dann weder Musiktherapie – eine nonverbale Therapie, bei der sich ein nonverbaler, ein musikalischer Dialog entwickeln muß, welcher sich nur auf dieser Ebene entwickeln kann – noch eine „analytische“ Therapie. Denn analytische Therapie soll dem Patienten ermöglichen, Unbewußtes bewußt zu machen. Unser Bewußtsein ist aber ein verbales Bewußtsein, der Prozeß des Bewußtwerdens ist verbal. Drückt der Patient etwas nonverbal aus, versucht er im Sinne des Widerstandes die Bewußtwerdung abzuwehren, zu verhindern.

Man kann einen solchen Prozeß als Therapeut nicht gleichzeitig fördern und deuten. Auch das Überrumpeln des Patienten, nachdem er sich musikalisch für den Musiktherapeuten „verraten“ hat, geht nicht: Die analytische Arbeit bemüht sich um den Patienten, sie versucht, dem Patienten mehr Flexibilität im Umgang mit seiner Abwehr zu vermitteln, damit er selbst mit Abwehr und unbewußten Inhalten umgehen kann. Die analytische Arbeit versucht auf keinen Fall, die Abwehr einfach niederzureißen. Nach einem solchen Wegnehmen der Abwehr wäre der Patient hinterher hilfloser als vorher, und der

„Therapeut“ hätte sich als mächtiger Magier dargestellt. Der Scheinerfolg, der einen interpretierenden Therapeuten dann vielleicht mit Stolz erfüllt, wäre etwas, womit der Patient gar nichts anfangen kann, weil er für die Zukunft mit dem Unbewußten nicht besser umgehen kann. Aber dies sind sowieso unwahrscheinliche Fälle; in den meisten Fällen erhält der Therapeut doch nur „Deckerinnerungen“ des Patienten, wenn er meint, Unbewußtes entdeckt zu haben, d. h. eine besonders schwierig anzugehende Form der Verschleierung dessen worum es geht. Die musiktherapeutische Literatur ist voll davon, wie Musiktherapeuten auf solche Abwehrstrategien der Patienten hereinfliegen.

Nein, Benenzon macht deutlich, daß all dieses nicht in die Musiktherapie gehört. Er kennt die Unterschiede zwischen analytisch orientierter Psychotherapie und Musiktherapie und kennt die spezifische Bedeutung der Musiktherapie als Kommunikationstherapie. Bei der Musiktherapie soll sich ein musikalischer Dialog entwickeln, um bei Patienten, die dieses nötig haben, einen vorhandenen Kommunikationskanal zu benutzen, um überhaupt Kommunikation herzustellen. Die Verbalisierung soll nur eingesetzt werden, um musiktherapeutische Behandlung zu beenden. Denn durch Verbalisierung wird die Symbiose der nonverbalen Kommunikationsebene aufgehoben.

Benenzon kennt auch die andere Seite der Medaille. Die Abwehrfunktion der Musik ist es auch, die bewirken kann, daß Musik entgegen allen gegensätzlichen Vorstellungen und Behauptungen den Autismus, die Abkapselung verstärken und stabilisieren kann. Eigentlich ist das ja die Art und Weise, wie Musik am häufigsten gebraucht wird. Auf solche Gefahren geht er in einem eigenen Kapitel ein. Musik ist also nur dazu geeignet, Angst in der Beziehung zum therapeutischen Team zu binden, das heißt eine angstfreie therapeutische Atmosphäre für die Therapie des Autisten zu schaffen, durch maßvollen Einsatz eine positive Übertragung zu schaffen. Dies ist wohl zunächst immer eine symbiotische Übertragung.

Spezielle Anwendungen, auf die Benenzon eingeht, sind die Musiktherapie bei geistig Behinderten, Musiktherapie bei motorischen Störungen, Musiktherapie bei Hörgeschädigten und Musiktherapie beim kindlichen Autismus. Er beschreibt dabei besondere Ausgestaltungen der

oben ausgeführten Grundmethodik.

Schließlich geht Benenzon auf die Arbeit mit der ganzen Familie, auf die musiktherapeutische Familientherapie ein. Die Familientherapie ist eine notwendige Fortführung der Musiktherapie, damit das Kind in der Familie, seiner täglichen eigentlichen Beziehungsgruppe, weiter so kommunizieren kann wie in der Therapie.

Eine Stellungnahme zur Ausbildung ergänzt die eingangs gegebene Definition der Musiktherapie. Der Autor weiß, wovon er spricht, er ist Leiter der auf der Welt wohl einzigen musiktherapeutischen Ausbildungsstätte innerhalb einer medizinischen Fakultät. An der Universität *El Salvador* in Buenos Aires/Argentinien gibt es ein eigenes Institut für paramedizinische Berufe. Der Musiktherapeut soll nicht Musiker im Sinne des Konzertkünstlers sein. Solche Musiker können nach Benenzon die oft „unästhetische“ Musik nicht akzeptieren und sind hinterher enttäuscht und machen dann doch etwas anderes – obwohl m. E. Beispiele wie der Komponist Paul Nordoff und andere auch das Gegenteil beweisen können.

Der Musiktherapeut ist aber auch kein Psychotherapeut. Er soll aber in jedem Fall in ein medizinisches Team integriert sein und unter Supervision eines Arztes und Psychotherapeuten arbeiten. Zur Ausbildung eines solchen Musiktherapeuten, der mit unbewußten, regressiven „Kernen“ des Patienten umgehen soll, gehört nach Benenzon eine eigene psychotherapeutische Behandlung, die auf das Erkennen und Bewußtmachen der unbewußten Aspekte der Person des späteren Therapeuten gerichtet ist – das leistet die klassische Psychoanalyse – und außerdem eine musiktherapeutische Behandlung didaktischer Art. Diese wichtigen Teile der Vorbildung des Musiktherapeuten sollen ihn instand setzen, mit den regressiven Übertragungsangeboten des Patienten umzugehen, d. h. sie zu ertragen. Es ist aber nicht die Aufgabe des Musiktherapeuten zu interpretieren. Dies ist die Aufgabe des Psychotherapeuten, wozu Benenzon einige eindrucksvolle psychoanalytische Beispiele, allerdings mit Liedern, also mit an Text gebundener Musik bringt.

Insgesamt müssen wir sagen, daß es sich um einen sehr wertvollen Beitrag zur Entwicklung der Musiktherapie handelt. Ein Buch, das von einem Mediziner und Psychotherapeuten geschrieben ist, der den Stellenwert der Musiktherapie beurteilen kann, der weiß, welche Indika-

tion die Musiktherapie hat und was psychodynamisch beim Patienten abläuft. Es ist ein Buch, das sich wohlthuend abhebt von manchem, was bisher hierzu geschrieben wurde und dürfte sicherlich zur Zeit einer der wichtigsten Beiträge zur wissenschaftlichen Fundierung der Musiktherapie sein. Jedem Musiktherapeuten und jedem Arzt, der sich mit dieser Materie befassen will, sei die Lektüre dieses Buches empfohlen.
(Februar 1984) Harm Willms

WOLFGANG SANDNER. Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 152 S., Notenbeisp.

Das Buch beruht auf den Textheften zum Jazzbeitrag der Schallplattenreihe *Opus musicum*. Das merkt man ihm gelegentlich an, wenn beispielsweise Hinweise stehenblieben, die im Buch keine Entsprechung finden, aber auch, wenn Schallplattenbeispiele ganz abstrakt analysiert werden. Den Anspruch der lapidaren Hauptüberschrift erfüllt das Buch sicher nicht, wohl aber bringt es lesenswerte Zusammenfassungen und Stellungnahmen zu Teilaspekten. Dabei ist ein gewisses Gefälle unübersehbar vom weitausholenden, zitatreichen Beginn bis zu den mit viel subjektivem Engagement breit ausgeführten Betrachtungen über den Jazz der Gegenwart (oder zumindest der Zeit knapp davor).

Das Versprechen des Untertitels, der viele auf diese Publikation neugierig machen könnte, wurde nur zum Teil eingelöst. Die wesentlichen Erkenntnisse dazu stammen nicht vom Verfasser, werden aber anschaulich präsentiert: so z. B. Alfons Dauers wichtige Forschungsergebnisse, die gleichwohl – weil streng theoretisch, gelegentlich auch hypothetisch – nicht allen Phänomenen des Jazz gerecht werden können; oder Ernest Bornemans (doch wohl überspitzte) Bewertung der kreolischen Einflüsse; später dann Manfred Millers Feststellung einer „zweiten Akkulturation“ (zu der sich wiederum anwenden ließe, daß „real Jazz“ und jazzbezogene Tanzmusik auch während der Swing-Zeit sehr wohl zu unterscheiden waren) oder Gunther Schullers interessante These, der Achtelnoten-Beat des Bebop sei ein neuerlicher Einbruch ursprünglich schwarzafrikanischer Elemente.

Die Abschnitte „Vorgeschichte“ und „Die Quellen“ bringen insgesamt viel leicht lesbare

und knapp formulierte Information, wobei auch Randgebiete geschickt mit einbezogen werden: Louis Moreau Gottschalk, Cake Walk und Ragtime (fast zu ausführlich), Blues und Worksong. Den Hauptteil bildet dann wiederum, komprimiert auf achtzig Seiten, eine „Geschichte des Jazz“. Als reine Einführung ist sie etwas schwierig zu handhaben, man wird ohne Ergänzungen nicht auskommen. Erklärungen von Begriffen wie Off-Beat oder Hot-Intonation gelingen nicht eindeutig und präzise genug; über das Auftauchen des Saxophons (als doch angeblich typischen Jazzinstruments) im Chicago-Stil wird kein Wort verloren; über die revolutionäre Wirkung der Einbeziehung nicht zweischlägiger Taktarten in Bebop und Cool-Jazz erfährt man nichts; das Globe Unity Orchestra wird den Bigbands kommentarlos angefügt. Dagegen sind allgemeine Stileigentümlichkeiten und -unterschiede instruktiv beschrieben, werden Persönlichkeiten wie Armstrong oder Ellington umfassend gewürdigt.

Manche Ansichten erscheinen anfechtbar: etwa die Zuordnung des berühmten „Body-and-soul“-Solos von Coleman Hawkins zum Neuen Jazz oder die festgestellte Annäherung von Stan Kentons „progressive Jazz“ „an die zeitgenössische europäische Kunstmusik“. Unklar bleibt, warum in diesem Rahmen dem „third stream“ ein eigenes, zudem viel zu pauschales Kapitel eingeräumt wird; wichtig dagegen, wenn auch fast ganz auf Ekkehard Jost fußend, das Free-Jazz-Kapitel. Mehr als nur Schönheitsfehler sind das Fehlen der Komponisten-Namen bei den Notenbeispielen und die Beschränkung der „Auswahldiskographie“ auf nur 41 Titel.

Der Abschluß ist abrupt und wird manchen ratlos zurücklassen. Er wirft die im Zusammenhang mit dem Inhalt mehrfach zu stellende Frage wieder auf, für welchen Benutzer- oder Interessentenkreis die Veröffentlichung eigentlich gedacht ist.

(November 1983)

Karl Robert Brachtel

ALFONS MICHAEL DAUER: Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen. Texte und Noten mit Begleit-Akkorden. Frankfurt a. M.: Fischer 1983. 222 S. (Fischer Taschenbuch 2952.)

Anzuzeigen ist eine unauffällige Taschenbuch-Veröffentlichung, die jedoch innovativen Charakter hat und für Afro-Amerikanistik und Jazz-

forschung so konsequenzenreich sein dürfte wie seit Jahren keine einschlägige Publikation: eine Synthese aus Blues-Anthologie und Blues-Porträt. Das ursprüngliche Manuskript war bereits 1978 druckfertig, mußte aber aus Lizenzgründen (wegen der Quellentranskriptionen) fünf Jahre auf seinen Druck warten. In der definitiven Fassung ist nur noch ein gutes Drittel der ursprünglich mehr als 120 Beispiele übriggeblieben. Zugleich erfuhr das Manuskript während dieser Jahre in seinen forschungsintensiven Teilen immer wieder Umarbeitungen, deren Gewinn die drastischen Kürzungen teilweise verschmerzen läßt.

Eine „Einführung“ dient dem Verfasser dazu, verhältnismäßig detailliert die Blues-Geschichte nachzuzeichnen und beiläufig – wie auch in andern Teilen des Buches – die unübersichtlichen „Wege der Forschung“ zu referieren. Erstmals erfährt so ein breiteres Publikum (trotz etlicher neuer Blues-Monographien in den letzten Jahren), daß diese Geschichte weitgehend umgeschrieben werden mußte und daß deren Darstellung nunmehr ein solides Fundament hat. Daneben erwähnenswert ist ein kleines, essayartiges Kapitel, das skizzenhaft und hypothetisch Überlegungen „Zur Vorgeschichte des Blues“ anstellt, dabei dankenswerterweise auf die sudanesischen (!) Ethnien Afrikas verweist und auf Parallelphänomene in den schwarzen Musikkulturen beider Amerikas (einschließlich der Karibik) aufmerksam macht.

Von größerer Bedeutung ist allerdings ein Kapitel „Zur Bestimmung der Bluesmerkmale“. Hier werden nicht eigentlich musikalische Sachverhalte analysiert; statt dessen setzt sich der Verfasser mit den Eigentümlichkeiten und Eigengesetzlichkeiten des Black American English auseinander. So verankert er die Essenz des Blues in dessen sprachlicher Komponente (sozialgeschichtlich, stofflich-thematisch, gedanklich-logisch, formal, grammatikalisch). Der Reichtum dieser auch genetisch primären, jedoch weithin unerforschten Komponente – im Unterschied zu der eher bescheidenen Vielfalt der Musik – legitimiert ein solches Vorgehen und macht die Erforschung der Sprachschicht selbst für die musikalische Komponente zu einem zukunftsweisenden Programm: angesichts eines Erbes, das sich aus afrikanischen Ton-Sprachen herleitet und von deren Eigenarten verblüffend viel im Akkulturationsprozeß aufbewahrt hat.

Die entscheidenden Verdienste dieser Veröffentlichung liegen in der Anthologie und im Versuch einer umfassenden Blues-Typologie. Die Typologie war in einer ersten Version zwar schon 1979 in *Jazzforschung* XI separat und in englischer Übersetzung zur Diskussion gestellt worden (als Notlösung, weil sich die Schwierigkeiten mit der Drucklegung des Buch-Manuskripts abzeichneten), doch handelt es sich hier um eine gegenüber der englischen Version weitergedachte und korrigierte Fassung, die zudem mit der Anthologie korrespondiert.

Unbeschadet möglicher Deszendenzen im Blues-Spektrum, d. h. unter Vernachlässigung historischer und regionaler Abhängigkeiten sowie der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Prototypen, Standardprägungen und Derivaten – kurz: auf der Grundlage einer methodischen Reduktion des Fragens wird der Versuch unternommen, die Gesamtsumme des bis heute sichtbar gewordenen Blues-Phänomens unter strukturellen Gesichtspunkten zu ordnen. Indem „mit Hilfe eines Parameters von poetischen, melodischen, harmonischen und funktionalen Merkmalen“ das Repertoire untersucht wurde, sind „bis zum jetzigen Zeitpunkt einhundertachtzig . . . verschiedene Bluesformen gefunden worden“ (S. 174). Ausgangspunkt war die um 1960 von Dauer gemeinsam mit J. Jahn entdeckte „Blueslogik“, also der Strophenzweischritt von Statement und Response und sein sprachlich-musikalischer Parallelismus. Dieser Ansatz hat sich als ebenso zwingend wie ergebnisfördernd erwiesen (wenngleich die amerikanische Literatur nur zögernd folgt; vgl. W. Ferris jr., J. T. Titon, D. Evans). Er macht nun erstmals die Gestaltungsfülle der zentralen Gattung afro-amerikanischer Musik sichtbar.

Die Anthologie, die mit ihren 43 Beispielen die Facetten des Phänomens Blues leider nicht mehr voll, aber immer noch zufriedenstellend ausleuchten kann (vgl. *Jazzforschung* XI, S. 73ff.), kennt in der Konzeption keine auch nur annähernd vergleichbaren Vorbilder. So ist jedes Beispiel (a) eigens transkribiert, es präsentiert (b) seinen amerikanischen Text und eine deutsche Übersetzung, wird (c) sprachlich und musikalisch analysiert, (d) mit einem Kommentar versehen (Sänger, Spezifika, Stellenwert) und (e) quellenmäßig exakt ausgewiesen. (Dauer hat vier der Beispiele schon einmal vorgestellt; vgl. *Der Jazz*, 1958.) Wird der Auswahl eine historisch

orientierte Typologie zugrundegelegt, dann konzentriert sie sich zwar auf den Downhome (oder Country) Blues, gibt aber auch dem Vaudeville (oder City) Blues, dem Urban Blues und dem Blues aus dem Rockmusik-Umkreis Raum, ja sogar dem Worksong-Komplex.

Die tabellarisch gefaßte (verkürzte) Blues-Typologie, 23 hervorragend zusammengestellte, teils bekannte Photos als Illustrationen zu allen Aspekten des Blues-Phänomens (leider ohne Herkunftsvermerke), die Rechenschaft über Transkriptions- und Übersetzungsprinzipien, eine informative und zuverlässige Auswahlbibliographie und ein (pflichtübliches) Quellenverzeichnis der auch gedruckt überlieferten Blues der Anthologie runden die Publikation ab. Pedantische Versuche, Flüchtigkeiten aufzulisten – etwa Jahreszahlen (S. 16: 1938 und nicht 1939 Aufnahmen Jelly Roll Mortons für die Library of Congress) und notationstechnische Einzelheiten (S. 49: Takt 6 fehlendes Versetzungszeichen) –, seien bei dieser langerwarteten, brillanten Neuerscheinung unterdrückt.

(April 1984)

Jürgen Hunkemöller

GERT-MATTHIAS WEGNER. Die Tablā im Gharānā des Ustād Munir Khān (Laliyānā). Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. II, 152 S., 4 Abb. (Beiträge zur Ethnomusikologie 11.)

Die von Joseph Kuckertz betreute Dissertation von Gert-Matthias Wegner erläutert die Grundlagen und Verfahrensweisen der tablā-Trommelkunst Nordindiens auf der Basis praktischer Beschäftigung und über zehnjähriger Unterweisung durch Pandit Nikhil Ghosh, einen hervorragenden Repräsentanten des Stils von Ustād Munir Khān. Das klar geschriebene und als Einführung in die zeitliche Gestaltung indischer Musik hervorragend geeignete Buch beschreibt also eine bestimmte, allerdings eine sehr bedeutende Tradition des nordindischen Trommelspiels. Um auch dem Musikhistoriker ohne wesentliche Kenntnisse außereuropäischer Musik in Kürze zu sagen, worum es bei dieser ausgezeichneten Publikation geht, seien vorerst die im Buchtitel enthaltenen Begriffe erläutert. Der tablā (obgleich das Substantiv im Sanskrit männlich ist, hat sich bei uns das weibliche Genus

durchgesetzt) ist ein Trommelpaar, das in der nordindischen Kunstmusik die ältere Doppelkonus-Trommel pakhvāj (nur noch bei der Kompositionsgattung dhrupad in Funktion) an Bedeutung überflügelt hat. Unter gharāna (Wegner verwendet nicht immer korrekte Sanskrit-Umschriften), wörtlich „Sippe“, „Familie“, ist (S. 17) der zur Institution erhobene Personalstil eines besonders schöpferischen Musikers und seiner Nachfolger zu verstehen. Die gharāna werden je nach dem Geburts- oder Wohnort ihrer Urheber spezifiziert. So stammte Ustād Munir Khān (gestorben 1938) aus dem Dorfe Laliyānā im Distrikt Meerut, wird sein Stil also Laliyānā-gharāna genannt.

Wegner spricht erst von den Lebensbedingungen und Traditionen der tablā-Spieler (S. 4–31), wobei vom besonderen Lehrer-Schüler-Verhältnis, den Instrumentalschulen (eben den gharāna) Nordindiens und dann vom gharāna des Ustād Munir Khān sowie seiner Nachfolger Ustād Amīr Hussain Khān, Ustād Ahmad Jān Thirakwā und Nikhil Ghosh die Rede ist. Im kurzen Kapitel „tāla und Trommelspiel“ (S. 32–36) erklärt der Verfasser die mit der metrischen Periode (tāla) zusammenhängenden Begriffe (die Zählzeit mātrā, die Art der Schläge und so fort). Das dritte Kapitel (S. 37–53) befaßt sich mit den Anschlagstechniken auf den beiden Trommeln bāyām (das tiefere Instrument) und tablā (das höhere) sowie den sieben Grundklängen (ghe, ka oder kath auf dem bāyām; nā, tā, dhī, te und the auf dem tablā) sowie der üblichen Notation mithilfe dieser mnemotechnischen Silben. Allerdings reicht diese Silbennotation nicht aus, nordindische tāla exakt aufzuzeichnen. Es sind in jüngster Zeit mehrere Methoden entwickelt worden, das tablā-Spiel (für nicht-indische Musikologen) exakt zu transkribieren (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 8 [Laaber 1984], S. 274–275), die imstande sind, das Wesentliche der immensen rhythmischen Kreativität indischer Musiker aufzuzeigen. Das Hauptkapitel (S. 54–128) bietet eine sehr nützliche und glänzend dargebotene Übersicht über die Formen, nach denen sich das riesige Repertoire nordindischer „Kompositionen“ (nicht musikalische res factae in westlichem Sinne, aber relativ fixe, oral tradierte Schöpfungen) einteilen läßt: thekā (standardisierte Schlagfolgen zu den verschiedenen tālā), tihāī (komplex gebaute Schlußphrase), mukhrā (den thekā ersetzend, auf den Haupt-Iktus sam hinleitend), moh-

rā, tukrā, cakradār, qāyā (diese streng gebaute Form nach dem Prinzip Thema mit improvisierten „Variationen“ oder besser Varianten ist sehr anschaulich und informativ vorgestellt), peškār, relā und gāt. Schließlich äußert sich Wegner noch zum tablā in der Spiel-Praxis (S. 129–149), wobei das tablā-Solo (tablā-laharā), die Begleitung durch den tablā und das tägliche Üben (riyāz) zur Sprache kommen.

Alles in allem eine sehr verdienstvolle Arbeit, die problemlos und kompetent an die ungemein komplizierte, hohe Kunst des indischen Trommelspiels heranführt, die gleichzeitig aber auch dem Spezialisten eine der bedeutendsten neueren Ausprägungen traditioneller nordindischer tablā-Traditionen näherbringt. Ein wichtiger Mosaikstein zum grandiosen Bild der nordindischen Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts!

(März 1984)

Hans Oesch

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XVIII–XIX. French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564. Hrsg. von Gordon K. GREENE. Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre (1981, 1982). XV, 164 S. und XII, 199 S.

In zwei Bänden legt Gordon K. Greene eine Edition der einhundert Liedsätze vor, die die Handschrift Chantilly 564 – eine der zentralen Quellen für die französische Musik des späten 14. Jahrhunderts – enthält. Siebzig davon sind Unica. Aus dem Kritischen Bericht erfährt man, daß nur ein einziges Stück (Nr. 10 bei Greene) bisher nicht in einer der einschlägigen modernen Ausgaben (vor allem Gilbert Reaney, *Early Fifteenth-Century Music*, 3 Bände, und Willi Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 Bände; beide Editionen in der Reihe *CMM*) greifbar war. Mithin ist der Neuheitswert der vorliegenden Ausgabe so gut wie Null. Daß zwischen den Editionsunternehmen offenbar keine Absprachen getroffen wurden, ist bedauerlich (Konkurrenzdenken ist, zumindest auf diesem Gebiet der Musikwissenschaft, grotesk); ärgerlich ist es für die Subskribenten – die Bibliotheken –, die aus ihrem in der Regel schmalen Budget Duplikate bezahlen müssen.

Sinnvoll wäre die Edition gewesen, brächte sie notwendige Korrekturen der bisherigen Ausgaben, also vor allem der repräsentativen Antholo-

gie Apels bei *CMM*. Doch auch davon kann praktisch nicht die Rede sein. In Greenes Kommentar wird in sieben Fällen Apels *CMM*-Edition kritisiert. Bei vier Stücken (Nr. 33, 43, 48, 55 bei Greene) habe Apel in seiner Übertragung nicht berücksichtigt, daß es sich – nach Greenes Ansicht – um *tempus diminutum* handle (Greene überträgt in diesen Fällen die Brevis mit einem Viertel statt, wie sonst, mit einer Halben). (Daß in Nr. 55 [Apel Nr. 17], *Se Galaas et le puissant Artus*, T. 57–59, die langen Notenwerte, die auf das Motto „Febus avant!“ gesetzt sind, nach Greene zu diminuieren seien, leuchtet wenig ein; denn dann ginge die Hervorhebung, die Noema-Figur, gerade verloren.) In drei weiteren Fällen moniert Greene Übertragungsfehler. Hierzu eine Stichprobe: zu Nr. 75 vermerkt Greene, „neither of these transcriptions“ – nämlich Apels in *CMM* und Reaneys in *MD 8* (1954) – „recognizes fully the meaning of mensuration signs and hollow- or full-red notes“; der Vergleich der genannten Edition aber fördert tatsächlich nur ganz geringfügige Abweichungen zutage.

Greenes Grundsatz, die Stücke (sofern mehrfach überliefert) nach der Fassung *Ch* zu edieren, ergibt bei Nr. 18, T. 38–45, ein schlechteres Resultat als in Apels Edition (Nr. 27) nach der Überlieferung in *PR*: der Contratenor ist in *Ch* offensichtlich verderbt. Andererseits aber sah Greene sich, entgegen seinem Grundsatz, veranlaßt, mit Nr. 87a, 87b, 89a, 100a abweichende Fassungen von Stücken aus anderen Quellen – u. a. als Instrumentalversion in *Faenza* oder als Wolkenstein-Kontrafaktur – wiederzugeben; auch diese Versionen freilich sind längst bekannt.

Die Anlage des Kritischen Berichts ist denkbar benutzerunfreundlich: Abweichende Lesarten werden nach Quellen und dann nach Stimmen aufgelistet. Apels Verfahren, die Varianten in Kleinstich in den Notentext zu integrieren (das ist bei der relativ geringen Anzahl der Varianten möglich), finde ich weitaus sinnvoller.

(Januar 1984)

Wolfgang Dömling

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester, Band 5. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. XXII und 166 S. Dazu Kritischer Bericht, ebenda 1981. 28 S.

Von den bisherigen fünf Bänden, die Walter Senn in der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegt hat, zeichnen sich alle durch außerordentliche Gründlichkeit und nicht zuletzt auch durch termingerechte Kritische Berichte aus. Die gleiche Zuverlässigkeit darf man auch dem sechsten und letzten Band nachrühmen, den Senn betreuen konnte, bevor ihn der Tod am 15. Juli 1981 abberufen hat. Mit einem Beitrag „Walter Senn in memoriam“ zu Eingang des Kritischen Berichts ist die Editionsleitung einer tiefen Verpflichtung gegenüber einem ihrer verdienstvollsten Mitarbeiter seit den ersten Jahren der Ausgabe nachgekommen.

Der Notenband enthält die *Posthornserenade* KV 320 mit zugehörigen Märschen und im Anhang das fragmentische *Notturmo* für vier Orchester KV 286. Im Vorwort informiert Senn knapp über die spärlichen Quellen und Dokumente zum *Notturmo*, ausführlich dann aber über die Geschichte der *Serenade*. Daß es sich um eine Finalmusik handelt, belegt Senn durch den Hinweis auf das autographe Aufführungsmaterial zu den beiden Solosätzen 3 und 4 mit der Überschrift „Concertante“, womit die Identifizierung der in Mozarts Brief vom 29. März 1783 genannten „kleinen Concertant-Symphonie“ gesichert ist, von der Mozart selbst sagt, sie stamme aus seiner „letzten final Musique“

Bei den zugehörigen beiden *Märschen* KV 320a hat sich gegenüber der früheren Edition durch Plath (*NMA* IV/13) nichts Neues ergeben, höchstens im Kritischen Bericht, für den Senn die Korrekturen nicht mehr gelesen hat und der in der Quellenbeschreibung unglückliche Auslassungen und Vertauschungen aufweist, was Instrumentenangaben und originale Partituranordnungen angeht (Bratschen und Bässe fehlen, aus den „flauti“ von *Marsch 2* sind „oboe“ geworden). Mißverständnisse wird es deshalb nicht geben müssen. Die Faksimiles schaffen Klarheit.

Die Edition des Notentextes entspricht vorbildlich dem bei den großen Gesamtausgaben erwarteten Standard. Da das Autograph zur Verfügung stand, waren schwierige Lesarten-Entscheidungen durch aufwendigen Quellenvergleich nicht zu treffen. Einzelheiten bei Ergänzungen in der Artikulation lassen immer verschiedene Lösungen zu. Senn wechselt unter Umständen sogar bei der gleichen Stelle die Methode. Für T. 56–58 im dritten Satz ist der Bogen im letzten Takt gestrichelt ergänzt, bei

T. 109 mit „simile“. Das gleiche „simile“ wiederholt sich T. 114, vielleicht hier etwas ungünstig, da man durch den Auftakt zu der nicht gemeinten Zusammenfassung von je drei Achtern verführt werden könnte.

Ein eigenes Problem, nicht für den Notentext der Edition, aber für den Kommentar, bieten in der *Serenade* KV 320 die beiden Sonderinstrumente „flautino“ und „corno da posta“. Senn hat dazu im Vorwort S. XII f. ausführliches Material zusammengetragen und auch auf spezielle Literatur verwiesen (so auf die wichtige Arbeit von Meierott), sich aber nichtsdestotrotz zu falschen Schlüssen verleiten lassen.

Die Posthorn-Stimme läßt sich auf zweifache Art lesen. In der herkömmlichen Notierung bezeichnet c^2 den achten Partialton, der beim Horn in *A* als a^1 klingt. Andererseits ist an die oktavierende „Kornett-Notierung“ des 19. Jahrhunderts zu denken, wo c^2 das gleiche klingende a^1 meint, aber als vierten Partialton eines halb so langen Instruments. Senn interpretiert Mozarts Notierung richtig in der zweiten Weise, ohne allerdings Gründe zu nennen (nämlich das Fehlen des Dreiklangstons e^1 wie Dreiklangs-fremder Skalentöne zwischen c^2 und c^3) und ohne das gemeinte Instrument exakt zu kennzeichnen. Seine Angabe „der Part konnte nur von einem vierwindigen Instrument ausgeführt werden“ ist dahingehend zu präzisieren, daß es sich um ein Instrument mit erstem Partialton *A* (und nicht A_1 wie beim Orchesterhorn) handeln muß. Ob solche Instrumente nur vierwindig gebaut wurden, entzieht sich meiner Kenntnis. Den höchsten Ton c^3 (= a^2) hält Senn für kritisch. Möglicherweise ist hier aber schon mit dem später generell üblichen Quarttranspositionsloch zu rechnen, so daß c^3 von g^2 aus möglich wäre. Bei Mozart erscheint c^3 jedenfalls mit $g^2-c^3-g^2$ dafür günstig eingebettet. (Das älteste Instrument mit Transpositionsloch datiert von 1786, in Berichten ist aber schon seit 1760 von ihm die Rede, siehe dazu Herbert Heyde, *Zur Geschichte der kleinen Hörner*, in: *Bericht über das 4. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Blechblasinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts*, Michaelstein 1983, S. 45 f.)

Im Falle des flautino entsteht eine erste Schwierigkeit aus der fehlenden Notierung. Mozart hat das System im Autograph einfach freigelassen (vgl. Faksimile S. XXII). Senn nimmt an, der flautino habe eine Oktav höher zu klingen als

die notierte Violinpartie (S. XIII). Als Instrument denkt er an eine „Sopranblockflöte“ (S. XII). Beide Angaben stellen einen Widerspruch in sich dar. Für eine Partie im Umfang von klingend a^1-h^2 (für die sogar eine Tenorblockflöte ausreichen würde) kommt das Instrument mit der modernen Bezeichnung Sopranblockflöte nicht in Frage; seine Untergrenze ist c^2 . Die eigentliche „Discantflöte“ des 18. Jahrhunderts mit Untergrenze f^1 wiederum hätte zwar keine Probleme mit dem Umfang a^1-h^2 , heißt aber nie und nirgends flautino. Das Diminutiv bezieht sich eben darauf, daß es sich um eine kleinere Form als das normale f^1 -Instrument handelt. Damit liegt bereits fest, daß Mozarts flautino-Partie zumindest zwei Oktaven über der Geigenstimme klingt, womit sich die Bedenken Senns erübrigen, der Ton wäre wohl zu schwach und würde sich schlecht vom Orchester abheben.

In der Gruppe der denkbaren Instrumente sind zwei verschiedene Typen zu unterscheiden, einerseits die „klassische“ Blockflöte mit sieben Vorderlöchern und Daumenloch, andererseits das von Senn gar nicht genannte Flageolet mit vier Vorder- und zwei Daumenlöchern. Für die diskutablen Stimmgrößen ergibt sich eine dreifach gliederbare Liste

I	Blockflöten	c^2
		f^2
II	Große Flageolets (zweiteilig)	g^2
		↓
		c^3
III	Kleine Flageolets (einteilig)	d^3
		↓
		a^3

Bei der Gruppe III und den kleineren Formen der Gruppe II klingt die Partie sogar drei Oktaven höher als die Geigenstimme. Alle genannten Instrumente kommen wegen des geringen von Mozart verlangten Umfangs prinzipiell in Frage und wären von Mozart als Effektinstrumente wohl auch samt und sonders akzeptiert worden. Die statistische Wahrscheinlichkeit spricht allerdings am ehesten für die Gruppe II (Instrumente mit einer Länge von ca. 16–22 cm), da die Instrumente der Gruppe I und III im späteren

18. Jahrhundert selten werden. (Für die noch größeren Flageolets mit d^2 -Stimmung ist 1779 wiederum zu früh.) Die fehlende Notierung im Autograph könnte darauf schließen lassen (wie Senn selbst mit Verweis auf den bekannten Passus im Autograph zu KV 509 meint), daß Mozart abwarten wollte, was der betreffende Spieler für ein Instrument mitbrachte.

Wieder andere Fragen ergeben sich aus dem Aufführungsmaterial, das im Gegensatz zu demjenigen für die „Concertante“ jedoch keinen Hinweis auf Verwendung durch Mozart selbst trägt. Hier ist der Part ohne Nennung von flautino eine Oktav über den Geigen in Oboe 1 und Flöte 2 eingetragen. Senn vermutet, daß wegen klanglich unbefriedigenden Ergebnisses der flautino durch zwei Instrumente ersetzt wurde, wobei rätselhaft bleibt, weshalb nach der Umbesetzung eine Querflöte allein (bzw. eine Oboe allein) in gutklingender Lage gegenüber tiefen Streichern im piano nicht ausreichen sollte.

Senn nimmt hier als gegeben an, daß ein Part, der in der Stimme von Oboe oder Querflöte steht, auch von Oboe oder Querflöte zu spielen ist. Man darf aber als sicher voraussetzen, daß die originale flautino-Stimme nicht in einem separaten Stimmheft gestanden hat, sondern in einer der anderen Bläserstimmen, da sie wohl auch von einem dieser vier Spieler ausgeführt wurde: ob von einem Oboisten oder Flötisten, bleibt offen. So könnte das Vorkommen in beiden Stimmheften zu erklären sein. Unerklärt ist noch, warum die Angabe „flautino“ entfiel. Möglicherweise stand kein Instrument zur Verfügung, oder wurde nicht gewünscht, was heißen könnte, daß dessen Griff-notierter Part umgeschrieben werden mußte. Dann war auf die Angabe flautino zu verzichten. Das sind, wie gesagt, Fragen, die nicht die Textedition betreffen. Wohl aber das Textverständnis.

(Mai 1984)

Manfred Hermann Schmid

Music from the Tang Court 1. Transcribed from the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources (both Chinese and Japanese), and with editorial comments by Laurence PICKEN. London: Oxford University Press (1981). 82 S.

Eine hochbedeutende Publikation des emeritierten englischen Musikologen Laurence E. R. Picken (und seiner Schüler), dem wir eine Reihe

wesentlichster Arbeiten zur orientalischen, insbesondere zur chinesischen Musik verdanken! Womit man sich beim Studium seiner Veröffentlichungen abzufinden (und abzuquälen) hat, ist die Tatsache, daß er bei der Umschrift des Chinesischen nicht das heute zumeist gebräuchliche System von Wade-Giles verwendet. So bezeichnet er etwa die chinesische Laute mit piba und nicht mit p'i-p'a, die Musik der T'ang-Zeit (618–906) mit tang-yue und nicht mit t'ang-yüeh; den Titel der von Picken im vorliegenden Band edierten Suite (japanisch: *Ō-dai hajin-raku*) schreibt er chinesisch *Huang-di pozhen-yue* und nicht *Huang Ti p'o-chen-yüeh*, was soviel heißt wie „Musik von der Zerschlagung der feindlichen Schlachtreihen durch den Erhabenen Herrscher“. Als Huang Ti wurde bereits der dritte der legendären Kaiser vor der 2438 v. Chr. beginnenden Hsia-Dynastie bezeichnet; in geschichtlicher Zeit ist dieser Titel, wie Picken (S. 16) vermerkt, zuerst mit dem großen Shih Huang Ti (221–209) in Verbindung gebracht worden, der als zweitletzter Kaiser der Ch'in-Dynastie, vor Erh Shih Huang Ti (209–206), das Reich erstmals einigte und für die Vereinheitlichung von Sprache, Schrift, Maßen, Gewichten und Wegbreiten sorgte.

Die vorliegende Publikation im Rahmen einer geplanten Reihe bringt endlich mehr Licht in den Fragenkreis der japanischen China-Rezeption zur Zeit der chinesischen Dynastien der Sui (589–618) und der T'ang (618–906). Gemeinhin wird die Übernahme musikalischen Kulturgutes aus dem Reich der Mitte durch Japan in landläufigen historischen Darstellungen gewaltig überschätzt (Japan sei geworden aus China plus Korea!). Tatsächlich kann von einer direkten Abhängigkeit Japans von China nur im Zusammenhang mit dem professionell-höfischen gagaku gesprochen werden, das dem durchschnittlichen Japaner so gut wie unbekannt war und ist. Auf chinesische Vorbilder gehen nicht nur pantomimische, gauklerische und akrobatische Spiele, sondern auch Gruppentänze und -gesänge des 8. Jahrhunderts zurück; als letztes gelangte eine Geheimlehre des biwa-Spiels aus dem T'ang (japanisch: Tō)-Reich nach Japan. Nicht nur am japanischen Hofe, sondern auch in privatem Rahmen adeliger Kreise der Heian-Zeit ist gagaku gepflegt worden, die aber keineswegs gänzlich chinesisch ausgerichtet war: Etliche gagaku-Gesänge und -Tänze weisen ins prähistorische Japan

zurück, und beispielsweise die sechssaitige Zither wagon ist in Japan durch Ausgrabungen bereits im 3. Jahrhundert bezeugt. Ein Teil der vom japanischen Kaiserhof vor 841 von den chinesischen T'ang importierten Musik, die sogenannte tō-gaku, ist uns in der Bibliothek des japanischen Kaiserhofes und in anderen japanischen Bibliotheken in Manuskripten des 8. bis 13. Jahrhunderts erhalten. Es gilt als Tatsache, daß Japan bald nach der Übernahme von tō-gaku diese in erheblichem Maße zu japanisieren begann; in den rund 1200 Jahren seit ihrer Existenz hat sie sich so sehr verändert, daß von der ursprünglichen Musizierpraxis in Japan kaum mehr viel übrig blieb.

Durch die Veröffentlichung einer ganzen Suite, eben *Ō-dai hajin-raku*, nach japanischen Manuskripten der späten T'ang-Zeit wird es endlich möglich, sich eine konkrete Vorstellung von dieser frühesten chinesischen Musik in Japan zu machen. Das sich in drei Teile gliedernde „Militär-Ballett“, das in kritischer Ausgabe nun transkribiert und sowohl mit originalem sino-japanischem Text als auch mit englischer Übersetzung versehen vorliegt, dürfte in dieser Weise wohl im Jahre 713 vor dem T'ang-Kaiser Hsüan Tsung (713–756, besser bekannt unter dem Namen Ming Huang), von 120 Tänzern vorgetragen und dann eben von Japan übernommen worden sein.

Die Veröffentlichung gliedert sich in zwei Teile: (a) in eine „Introduction“, in welcher hauptsächlich der historische Hintergrund und das vertrackte Problem der Transkription meisterhaft behandelt werden (S. 5–39); (b) in die Edition mit kritischen Anmerkungen (S. 40–82). Die Einleitung nachzuvollziehen, setzt etliche Kenntnisse in chinesischer Musik voraus oder verlangt eine nicht eben leichte Einarbeitung in diese. Der Versuch, in dieser kurzen Rezension auch nur das Wesentlichste zu rekapitulieren, erscheint sinnlos. Am ehesten wird man noch den „Preliminary comments on the structure of the suite“ zu folgen vermögen, während die Ausführungen zu Modalität, Mensural-Notation oder den (auch im Faksimile gebotenen) Tabulaturen durchwegs Spezialkenntnisse voraussetzen. Das übertragene Stück beginnt (ausnahmsweise; es gibt im ganzen tō-gaku-Repertoire nur zwei solche Fälle) mit einem „Processional“ (yusei), einer Prozessionsmusik, zu welcher die Tänzer von ihrem Zelt zur Bühne schritten. Der zweite Teil der Suite ist ein „Prelude“ (jo) für zwei

Mundorgeln, Zither und Laute (mit obligatem Schlagzeug selbstverständlich), zu dem Varianten ohne Mundorgeln mitüberliefert sind. Den Titel hat der dritte Teil, der in sechs Sektionen (jō; zu je zwanzig Trommel-Schlägen) zerfällt, übersetzt Picken mit „Broaching“, was etwa mit „Aufbruch“ im Sinne eines Anfangsstückes zu übersetzen wäre.

Mit dieser bedeutungsvollen Transkription einer tō-gaku-Suite und dem profunden Begleittext ist eine weiterführende Auseinandersetzung mit gagaku und seinen chinesischen Quellen gebieterisch herausgefordert. Noch sind etliche Fragen (zu Choreographie, Aufführungspraxis und so fort) kaum angegangen, obgleich hierzu in Bibliotheken wie derjenigen der Geijutsu-Universität in Tōkyō viele Quellen vorhanden sind. Für einen weiteren Band plant Laurence E. R. Picken die Herausgabe zweier weiterer Suiten, nämlich *Toraden* („The Whirl-Around“, wohl frühes 8. Jahrhundert) und *Shunnō-den* („The Singing of Spring Orioles“, wohl auf einer Vorlage des späten 7. Jahrhunderts basierend). (März 1984) Hans Oesch

Eingegangene Schriften

JULIETTE ALVIN: Musiktherapie. Ihre Geschichte und ihre moderne Anwendung in der Heilbehandlung. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 158 S.

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/83). Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. 370 S.

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing: Hans Schneider (1984). 132 S.

ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1984). 257 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Denket doch, ihr Menschenkinder. Vierstimmiges geistliches Lied. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfgang WIEMER. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). 7 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Leben und Werk in Dokumenten. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 205 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke Band 4: Drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo BWV 1027–1029. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 52 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelwerke. Band 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke. Hrsg. von Dietrich KILIAN. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). 159 S.

WALTER B. BAILEY: Programmatic Elements in the Works of Schoenberg. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). 188 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology No. 74.)

CHRISTOPHER BALLANTINE: Music and its social meanings. New York-London-Paris-Montreux-Tokyo: Gordon and Breach Science Publishers (1984). 202 S. (Musicology Series. Volume 2.)

MICHAEL BEICHE: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1984. 169 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 15.)

PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI: Contrapunctus. A new critical text and translation on facing pages with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan HERLINGER. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 109 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981 der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Sigrid WIESMANN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). XVI, 642 S.

The Berkeley Manuscript. University of California Music Library, MS. 744 (olim Philipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. ELLSWORTH. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 317 S. (Greek and Latin Music Theory.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 7: Konzertante Werke. Hrsg. von Nils CASTEGREN und Friedrich SCHNAPP (†). Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 380 S.

WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil II Opus 7–13. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 320 S., 132 Notenbeisp., 32 Bildtaf. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 10 A.)

JOHANNES BRAHMS: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Margit L. McCORKLE. München: G. Henle Verlag (1984). 841 S.

RUTH BRIGHT: Musiktherapie in der Altenhilfe. Deutsch von Ole TEICHMANN-MACKENROTH. Stuttgart–New York: Gustav Fischer Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1984. 140 S., Abb. (Praxis der Musiktherapie. Band 4.)

CLIVE BROWN: Louis Spohr. A critical biography. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Sydney: Cambridge University Press (1984). 364 S., Notenbeisp.

The Byrd Edition. Volume 8: Latin Motets I. Edited by Warwick EDWARDS. London: Stainer & Bell (1984). XVIII, 223 S.

JACQUES CHAILLEY: Les „Passions“ de J.-S. Bach. Paris: Presses Universitaires de France (1984). 460 S.

GUSTAVE CHARPENTIER: Lettres inédites à ses parents. La vie quotidienne d'un élève du Conservatoire 1879–1887 Hrsg. von Françoise ANDRIEUX. Paris: Presses Universitaires de France (1984). 124 S.

RICHARD CHARTERIS: Alfonso Ferrabosco the Elder (1543–1588). A thematic catalogue of his music with a biographical calendar. New York: Pendragon Press (1984). 227 S. (Thematic catalogue series. No. 11.)

H. FLORIS COHEN: Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580–1650. Dordrecht–Boston–Lancaster: D. Reidel Publishing Company (1984). 308 S. (The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science. Volume 23.)

Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritfttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans-Günter OTTENBERG. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1984. 399 S.

CARL DAHLHAUS: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VI, 191 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 10.)

HERMANN DANUSER: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 465 S., Abb., Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 7.)

ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES: Issé. Pastorale Héroïque. Introduction by Robert FAJON. New York: Pendragon Press (1984). Reprint 341 S. (French Opera in the 17th & 18th Centuries. Volume XIV.)

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Hrsg. von Alberto BASSO. Volume terzo Liz-Pra. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1984). X, 746 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Hrsg. von Alberto BASSO. Volume quarto Pre-Z. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1984). VIII, 784 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

THOMAS EMMERIG: Studio- und Liveaufnahme in der musikethnologischen Sammelmethode dargestellt an Musik auf Sornai und Dhol in Afghanistan. Laaber: Laaber-Verlag (1980). 134 S., Notenbeisp.

JÜRGEN ENGELHARDT: Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 269 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 24.)

ADOLF FECKER. Sprache und Musik. Phänomenologie der Deklamation in Oper und Lied des 19. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1984). 310 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 22.)

HELMUT FLEINGHAUS: Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1984). 223 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 135.)

HANNELORE GERLACH: Fünfzig sowjetische Komponisten. Fakten und Reflexionen. Leipzig/Dresden: Edition Peters (1984). XI, 624 S.

JEAN-MICHEL GUILCHER: La Tradition de Danse en Béarn et Pays Basque Français. Publié avec le concours du Ministère de la Culture, Mission du Patrimoine ethnologique et du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (1984). 727 S., Notenbeisp.

Händel-Handbuch. Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kam-

mermusik, Kirchenmusik. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). 800 S. (Supplement zu Hallische Händel-Ausgabe.)

ANGELUS A. HÄUSSLING: Einhundert Jahre „Schott“ EMMANUEL v. SEVERUS: P. Anselm Schott in Maria Laach. Maria Laach: Benediktinische Monatsschrift 1984. 14 S. (Sonderdruck aus Erbe und Auftrag.)

Haydn-Studien. Band V Heft 3. Dezember 1984. Hrsg. von Georg FEDER. München: G. Henle Verlag (1984). S. 147-198, Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Joseph-Haydn-Instituts Köln.)

HILDEGARD HERMANN-SCHNEIDER. Die Musikhandschriften des Dominikanerinnenklosters Lienz im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Thematischer Katalog. Innsbruck: Eigenverlag des Instituts für Tiroler Musikforschung 1984. 195 S. (Beiträge zur Musikforschung in Tirol. Band 1.)

GERHARD HERZ: Bach-Quellen in Amerika/ Bach Sources in America. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1984. 434 S., 120 Abb.

Hindemith-Jahrbuch 1983/XII. Hrsg. Paul Hindemith-Institut, Frankfurt. Mainz: Schott-Verlag (1984). 172 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. Neunundzwanzigster Jahrgang 1984. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. 226 S.

THOMAS KABISCH: Liszt und Schubert. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1984. 153 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 23.)

HERBERT KILLIAN: Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud MARTNER. Revidierte und erweiterte Ausgabe. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1984). 239 S., Abb.

Kleine Beiträge zur Telemann-Forschung. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ Magdeburg 1983. 56 S., Abb. (Magdeburger Telemann-Studien VII.)

HANS KLOTZ: Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 219 S.

KLAUS-PETER KOCH: Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk. Teil 1: Dokumentation. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ Magdeburg 1982. 56 S., Abb., Notenbeisp. (Magdeburger Telemann-Studien VI.)

LEWIS LOCKWOOD: Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the fifteenth Century. Oxford: Clarendon Press 1984. 355 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL MÄCKELMANN: Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 511 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)

GUSTAV MAHLER / RICHARD STRAUSS: Briefwechsel 1888-1911. Hrsg. von Herta BLAU-KOPF. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1984). 227 S., Abb.

DOROTHEE MELCHERT und JOACHIM VEIT: Handschriften aus der Musikabteilung der Lippischen Landesbibliothek. Detmold: Lippische Landesbibliothek 1984. 60 S. (Katalog Heft 20.)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Albumblatt (für Ottilie von Goethe, 1830) A-dur für Klavier. Erstdruck hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1984). 12 S. (Edition Breitkopf. Nr 8144)

Miscellanea Musicologica XXXI/1984. Praha: Univerzita Karlova 1984. 306 S.

Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit von Hans Heinrich EGGBRECHT, F. Alberto GALLO, Max HAAS, Klaus-Jürgen SACHS. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. XI, 388 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 5.)

MARTIN MÖLLER: Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1984). 232 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg. Band III.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 1. Vorgelegt von Gerhard ALLROGGEN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. XXIII, 204 S.

Music of the Korean Renaissance. Songs and dances of the fifteenth century. Hrsg. von Jonathan CONDIT. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 351 S.

Musik am Hof Maria Theresias. In memoriam Vera Schwarz. Hrsg. von Roswitha Vera KARPf. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1984. 182 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Aufführungspraxis 6.)

Die Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von CARL DAHLHAUS. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 434 S., 103 Notenbeisp., 102 Abb., 2 Farbtaf. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 5.)

Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980. Hrsg. von Ursula GÜNTHER und Ludwig FINSCHER. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1984. 488 S., Notenbeisp. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 10.)

Musikdokumentation gestern, heute und morgen. Harald Heckmann zum 60. Geburtstag am 6. Dezember 1984. Hrsg. von Wolfgang REHM. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1984). 80 S.

JOSEF OBERHUBER. Kirchenmusikalische Praxis in Südtirol. Innsbruck. Edition Helbling (1984). 168 S., Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 5.–7. Mai 1983 in Götting. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1984. 196 S.

Précis de musicologie. Nouvelle édition entièrement refondue. Publié sous la direction de Jacques CHAILLEY. Paris: Presses Universitaires de France 1984. 496 S.

CURTIS ALEXANDER PRICE. Henry Purcell and the London Stage. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 380 S., Abb., Notenbeisp.

DOROTHEA REDEPENNING: Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 311 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)

EDUARD REESER: Ein Augsburger Musiker in Paris: Johann Gottfried Eckard (1735–1809). Im Ei-

genverlag hrsg. von der Deutschen Mozart-Gesellschaft Augsburg (1984). 189 S., Abb.

JÜRGEN REHM: Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1983. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Aribert Reimanns „Lear“. Weg einer neuen Oper. Hrsg. von Klaus SCHULTZ. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1984). 237 S., Abb.

WALDTRAUT INGEBORG SAUER-GEPPERT: Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1984. 266 S.

DOMENICO SCARLATTI: Sonates. Volume I. K. 1–52. Ed. par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1984). 185 S. (Le Pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Klaviermusik Abteilung 1. Werke für Klavier zu vier Händen. Band 5: Ouvertüren. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1984. 149 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Klaviermusik Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 5: Klavierstücke II. Vorgelegt von Christa LANDON (†), fertiggestellt von Walther DÜRR. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1984. 174 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Klagelied auf den Tod seiner Ehefrau Magdalena Schütz geb. Wildeck am 6. September 1625 für hohe Männerstimme und Basso continuo SWV 501. Aufgefunden und hrsg. von Eberhard MÖLLER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 31 S.

DAVID SCHULENBERG: The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach. Ann Arbor: Umi Research Press (1984). 192 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology. No. 77.)

Sowjetische Musik, Betrachtungen und Analysen. Zusammenstellung und Redaktion Hannelore GERLACH. Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik 1984. 180 S. (Schriftenreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der DDR. Arbeitsheft 27.)

WOLFGANG SUPPAN: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne (1984). 223

S., Abb. (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Band 10.)

Karol Szymanowski in seiner Zeit, hrsg. von Michal BRISTIGER, Roger SCRUTON, Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: Wilhelm Fink Verlag (1984). 212 S. (Publikationen des Instituts für die Wissenschaften vom Menschen.)

INKA STAMPFL: Georg Muffat. Orchesterkompositionen. Ein musikhistorischer Vergleich der Orchestermusik 1670–1710. Passau: Verlag Passavia (1984). 288 S., Notenbeisp.

MICHAEL STRUCK: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 751 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke. Band 1. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. XI, 246 S.

LOTTE THALER: Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 25.)

Verdi's Macbeth. A Sourcebook. Edited by David ROSEN and Andrew PORTER. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 527 S., Abb., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben.

am 1. Juli 1985 Professor Dr. Vincent H. DUCKLES, Berkeley, Cal., im Alter von 72 Jahren.

am 3. Juli 1985 Professor Dr. Ferdinand HABERL, Regensburg, im Alter von 79 Jahren,

am 23. September 1985 Dr. Thomas M. LANGNER, Berlin, im Alter von 64 Jahren,

Wir gratulieren.

Kirchenmusikdirektor Dr. h. c. Bruno GRUSNICK, Lübeck, am 18. Oktober 1985 zum 85. Geburtstag,

Dr. Willi SCHUH, Zürich, am 12. November 1985 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Ernst Hermann MEYER, Berlin, am 8. Dezember 1985 zum 80. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Helmut HUCKE (Frankfurt am Main) hat für das Studienjahr 1985/86 eine Einladung als Visiting Professor an die Rutgers University (New Brunswick, NJ) angenommen.

Frau Dr. phil. habil. Marianne DANCKWARDT, Privatdozentin an der Universität München, ist vom Wintersemester 1985/86 mit der Vertretung der C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main beauftragt worden.

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE, Tübingen, hat im Auftrag des Goethe-Instituts München eine fünfwöchige Vortragsreise durch Australien unternommen und im Juli und August 1985 an Universitäten und Konservatorien in Perth (W.A.), Adelaide (S.A.), Sydney und Armidale (N.S.W.), Melbourne (Vic.), Brisbane (Qld.) analytische, biographische und rezeptionsgeschichtliche Vorträge über J. S. Bach gehalten.

Herr Hans SCHNEIDER, Tutzing, wurde am 12. August 1985 für seine großen Verdienste um die Musik durch seine verlegerische und mäzenatische Tätigkeit mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse geehrt.

Prof. Dr. Francisco Curt LANGE erhielt von der Organisation der Amerikanischen Staaten, Sitz Washington, D. C., den Gabriela-Mistral-Preis. Der Preis besteht aus US \$ 30.000, die er mit seinem Kollegen Prof. Dr. Robert STEVENSON von der California University in Los Angeles teilt.

Vorträge des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität München begleiteten eine Reihe von Kirchenkonzerten (4. bis 22. Juli 1985) des Münchner Bachvereins. Zur Eröffnung sprach Theodor Göllner über *Bibeltexte in der Musik von Schütz, Bach und Händel*. Die weiteren Themen: *Krise und Emphase: Zur Situation geistlicher Musik im 19. Jahrhundert* (Stefan Kunze), *Bach bei Stravinskij und Schönberg* (Rudolf Bockholdt), *Historisches Instrumentarium und heutige Aufführung* (Jürgen Eppelsheim), *Bach und die Idee musikalischer Vollkommenheit* (Christoph Wolff).

*

Der XIV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft findet vom 30. August bis zum 4. September 1987 in Bologna mit dem Generalthema *Formen der Überlieferung und Rezeption musikalischer*

Kultur statt. Vorgesehen sind neun Round tables: 1) *Die Musik in der Geschichte der Universitäten*, 2) *Bildung und Bewahrung polyphoner Repertoires im 14. und 15. Jahrhundert*, 3) *Herstellung und Verbreitung von Musik in der europäischen Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts*, 4) *Formen der Popularisierung von Musik im 19. Jahrhundert und bis zum Ersten Weltkrieg*, 5) *Wechselwirkungen zwischen Volksmusik, Pop und Kunstmusik im 20. Jahrhundert*, 6) *Formen der musikalischen Überlieferung im Nahen und Mittleren Osten im Altertum*, 7) *Die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis in nichtwestlichen Musiktraditionen*, 8) *Musik als Kulturform in mündlicher Überlieferung*, 9) *Analyse und Hermeneutik* (ein weiteres, *Operndramaturgie im 19. Jahrhundert*, am 2. September 1987 im Istituto di Studi Verdiani, Parma), Study sessions über aktuelle Fragen der Musikforschung und Freie Forschungsberichte (15 bis 20 Minuten). Anmeldungen (mit Abstract) bis zum 28. Februar 1986: Comitato di programmazione del XIV congresso S. I. M. c/o Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università degli Studi, Strada Maggiore 34, I-40125 Bologna (Italia).

Im Rahmen der 9. Telemann-Festtage der DDR findet in Magdeburg vom 12. bis 14. März 1987 eine wissenschaftliche Konferenz über *Probleme der quellenmäßigen Überlieferung der Werke Telemanns im Hinblick auf die Erschließung für die Musikpraxis* statt. Auskünfte: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Liebigstraße 10, DDR-3010 Magdeburg, Tel. 30290.

Anlässlich der 16. Jahrestagung des Studienkreises „Rundfunk und Geschichte“ vom 26. bis 28. September 1985 beim ZDF in Mainz tagte erstmals die neue Fachgruppe Musik. Dabei wurden von Wissenschaftlern, Journalisten und Archivaren Arbeitsvorhaben zur Programmgeschichte von Musik im Rundfunk, zu lokalen Musiktraditionen und zum Musikjournalismus vorgestellt und besprochen. Die nächste Tagung der Fachgruppe soll am Freitag, dem 11. April 1986, im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz stattfinden. Es wird gebeten, Themenvorschläge bzw. Arbeitsvorhaben zum Thema „Musik und Massenmedien. Die Rolle von Musik in Hörfunk und Fernsehen in Vergangenheit und Gegenwart“ bis spätestens Ende Februar 1986 an den Vorsitzenden der Fachgruppe Musik, Prof. Dr. Helmut Rösing, Gesamthochschule Kassel, Fachbereich 03, Fachrichtung Musik, Heinrich-Plett-Str. 40, 3500 Kassel, zu melden.

Das Erbe deutscher Musik übernimmt Übertragungen bzw. Spartierungen, die im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Arbeiten zur deutschen Musikge-

schichte entstanden sind, als Depotarbeiten, sofern sie den editorischen Anforderungen genügen und durch einen Kritischen Bericht ergänzt werden. Daneben gibt das *Erbe* auch, zur Erschließung bisher unbekannter Musik, Sparten in Auftrag. Alle diese Übertragungen stehen Interessenten im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel, oder bei der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* in Tübingen zur Verfügung; sie sind in den Katalogen des Archivs verzeichnet und werden seit 1978 auch in der *Musikforschung* angezeigt.

Verzeichnisse der bis 1983 gelieferten Sparten finden sich in *Mf* 31 (1978), S. 132, 32 (1979), S. 500, 34 (1981), S. 520, und 36 (1983), S. 63f. Seit 1983 sind folgende Übertragungen dazugekommen.

Antonio Caldara. 9 doppelchörige *Psalmen* (Mailand 1711), vorgelegt von Wolfgang Horn. Kirchenmusik von Johann David Heinichen. *Magnificat* in F-dur (2 Fassungen, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2398-D-22 und 22a [„abbeviato“]), vorgelegt von Thomas Gerwin. *Magnificat* in B-dur (1723, Mus. 2398-D-24), vorgelegt von Thomas Gerwin. *Requiem* (Mus. 2398-D-16), vorgelegt von Thomas Kohlhasse. Kantaten *Gelobet sei der Herr und Der Segen des Herrn* (Mus. 2398-E-504 und E-505), vorgelegt von Reinhold Kubik. Kantate *Lobe den Herren* (E-506), vorgelegt von Thomas Gerwin. Kantate *Der Herr ist nahe* (E-507), vorgelegt von Reinhold Kubik. Kantate *Einsamkeit, o stilles Wesen* (E-508), vorgelegt von Thomas Gerwin.

Kirchenmusik von Jan Dismas Zelenka. *Missa Corporis Domini* (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur 2358-D-10), vorgelegt von Reinhold Kubik. *Sanctus et Agnus a 5* (D-37), vorgelegt von Wolfgang Horn. *Attendite et videte (Musica facta ad Sepulcrum Domini)* (D-77, Rekonstruktion mit Hilfe der *Missa-Sanctae-Caeciliae*-Parodie), vorgelegt von Wolfgang Horn. *Litanie de Virgine Maria* (1718, D-53), vorgelegt von Reinhold Kubik. *Litaniae de venerabili Sacramento* (1727, D-55), vorgelegt von Reinhold Kubik. *Litaniae Lauretanae Salus infirmorum* (D-52 und Milano, Conservatorio „G. Verdi“, Signatur M. S. ms. 250-2), vorgelegt von Thomas Kohlhasse.

Reinhard Keiser: *Brockes-Passion*, vorgelegt von Isabel Pecher

*

Für eine Dissertation suche ich Kopien von pommerischen Musikwerken des 17. Jahrhunderts, die von einem Dr. Kittler im Auftrage des pommerischen Volkskundearchivs in den 30er Jahren angefertigt wurden. Diese Kopien sind in der DDR nicht mehr aufzufinden. Für Hinweise wäre ich dankbar: Burkhardt Köhler, Birnenweg 13, DDR-2200 Greifswald.