

auftretende Person eigentlich nur zufällig am Ort der Handlung erscheint und noch nicht in den dramatischen Prozeß integriert ist.

Glissandoartige Flötenklänge und leise Trommelschläge illustrieren die unheimliche Stimmung einer Geisterszene<sup>4</sup>.

Ein Gesangsstück, das ursprünglich ein altes Pferdetreiberlied war, soll in dem Hörer die Vorstellung von einer friedlichen, sonnigen Bergstraße erwecken. Es erklingen Pferddeglocken, und auch der Bergwind wird durch den Trommelrhythmus hörbar angedeutet. Der Klang der Holzklapper gegen Schluß gibt das Zeichen zum Öffnen des Vorhangs<sup>5</sup>. Diese Musik illustriert als Vorspiel jene Landschaft und Stimmung, die man anschließend auf der Bühne sieht.

Man kann vom heutigen Publikum kaum erwarten, daß es alle Bedeutungsunterschiede und Nuancen der das Szenengeschehen begleitenden Musik erfaßt und entsprechend daran Anteil nimmt. Doch ist die „Kabuki“-Bühnenmusik für viele Theaterbesucher auch heute noch effektiv genug, die Landschaft und Stimmung der Szene sowie den Charakter der Akteure zu bezeichnen, um als wesentliches Ingredienz dieses „Gesamtkunstwerkes“ verstanden zu werden.

#### Anmerkungen

- 1 H. Wirth, Art. „Bühnenmusik“, MGG 2, 1952, Sp. 431.
- 2 Bühnenmusik „Hayamokugyo-No-Aikata“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Hokaibo“, „Sanninkichiza“ u. a.; Klangbeispiel in der Schallplattenkassette „Kabuki Gezaongaku Shusei“, veröffentlicht von der Nippon Victor Company, Tokyo, SJL 2010-2012, 1961.
- 3 Bühnenmusik „Tentsutsu“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Chushingura-Rokudamme“, „Igagoe“, u. a.; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.
- 4 Bühnenmusik „Netori-No-Aikata“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Yotsuyakaidan“, „Botandoro“, u. a.; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.
- 5 Bühnenmusik „Magouta“, verwandt in dem Kabuki-Drama „Suzugamori“; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.

Norbert Weiss

#### TITEL MODERNER ABSOLUTER MUSIK\*

Schon der Kommunikation halber ist der heutige Komponist dazu gezwungen, seinem Werk einen Titel entweder selbst zu geben oder aber von einem anderen, z. B. seinem Verleger, Interpreten oder Kritiker, verleihen zu lassen, und sei es nur, daß er ein Paradoxon präge, wie z. B. Herbert Brün, der seine elektronische Musik „Anepigraphie“ genannt hat, was auf Griechisch so viel wie „Unbetitelte Schrift“ bedeutet, oder sei es bloß, daß er seine Unfähigkeit zur Präzision eingesteht, wie z. B. Pierre Henry, der seine Musique concrète als „Bidule en Ut“ charakterisiert, was aus dem Französischen mit „Irgendetwas in C“ zu übersetzen wäre.

\* Eine ausführliche Fassung erschien in der Lose-Blatt-Zeitschrift „Maßstäbe“ Nr. 1/1970, Nordenham 1970.

- Wo jedoch kann sich der Komponist einen Überblick über die grundsätzlichen Möglichkeiten verschaffen, wenn er einen treffenden Titel (er-)finden will?
- Wo aber ist dem Musikkritiker ein Schema in die Hand gegeben, nach dem er den Grad der Originalität eines Musiktitels beurteilen kann, wenn er z.B. Eric Saties Klavierstücke hört, die solch witzige, unsinnige oder überraschende Titel tragen wie: „Alte Zechinen und alte Harnische“, „Bürokratische Sonatine“, „Äußerst schlappe Präludien für einen Hund“, „Melodie zum Weglaufen“, „Ausgetrocknete Embryos von Krustentieren“, „Drei Walzer eines angewiderten Stutzers“, „Klavierstücke in Form einer Birne“?

Eine Durchsicht der bisherigen Sekundärliteratur fördert nur ganz wenige und zudem meist historische Veröffentlichungen zu Tage, die sich mit dem Musiktitel beschäftigen. Zwar wertet Franz Grasberger in seinem Heft „Der Autoren-Katalog der Musikdrucke“: „Der Titel [spielt] in der Musik nicht die gleiche Rolle wie in der Literatur“; aber meines Erachtens ist die Theorie des Musiktitels zu Unrecht vernachlässigt worden. Da die bisherigen Definitionen nicht die Fülle der Möglichkeiten eines Musiktitels erschöpfen, definiere ich unabhängig von Inger M. Christensen, jedoch in Anlehnung an Max Benses „Semiotik“ folgendermaßen: Der Musiktitel ist die optische (semiotische) oder akustische (phonetische) Bezeichnung eines Musikstückes; grundsätzlich gesehen, kann jedes Element und/oder jeder Umstand eines Musikstückes zu seiner Bezeichnung dienen.

Selbst wenn herkömmliche musikalische Begriffe, wie z.B. „Adagio“, „Concerto“, „Divertimento“ usw. nach wie vor italienisch ausgedrückt werden, besteht doch heute die Bestrebung, die Musiktitel in der Muttersprache des Komponisten zu formulieren. Ist aber der Komponist kosmopolitisch oder pluralistisch eingestellt, wie z.B. Igor Strawinsky oder Bernd-Alois Zimmermann, wählt er nach Möglichkeit diejenige Sprache für den Titel, welche seiner Musik am angemessensten zu sein scheint; Beispiele hierfür sind bei Bernd-Alois Zimmermann: 5 italienische Titel für Orchestrationen italienischer Komponisten, musikalischer Übersetzungen eines in Italien lebenden Dichters (Ezra Pound) und stark zeitlich konzipierter Werke (z.B. „Cinque Capricci di Girolamo Frescobaldi“), 3 französische Titel für Ballettmusik (z.B. „Musique pour les soupers du Roi Ubu“), 2 griechische Titel für Klavier- und Orchester-Studien (z.B. „Photoptosis“), 2 lateinische Titel für philosophisch inspirierte Werke (z.B. „Tempus loquendi...“) und ein amerikanischer Titel für vom Jazz inspirierter Musik (z.B. „Nobody knows the trouble I see“). - So wie diese Mehrsprachigkeit eines Komponisten zu größerer Kommunikation mit seinen Hörern führen kann, so versuchen auch die heute beliebten Wörter aus außermusikalischen, d.h. vor allem naturwissenschaftlich-mathematischen Bereichen, ein musikterminologisches Esperanto zu schaffen; Beispiele hierfür sind: „Kontakte“ von Karlheinz Stockhausen, „Mutazioni“ von Luciano Berio oder „Trois Structures“ von Pierre Boulez.

Daß die Musiktitel eines Komponisten auch phonetisch zusammenhängen können, zeigen z.B. Karlheinz Stockhausens Hauptwörter, die bisher fast sämtlich mit einem Konsonanten beginnen, und zwar mit „K“, „R“, „H“, „Z“, „T“, „Sch“, „S“ oder nasaliert, und damit gerade diejenigen Konsonanten sind, die auch Karlheinz Stockhausens eigenen Namen bilden.

Der Prototyp eines Musiktitels (T) besteht aus einem Substantiv (S) plus einem Attribut (A) oder deren mehreren. Die Struktur des Prototyps eines Musiktitels sieht mithin folgendermaßen aus:  $T = S + (A_1 + A_2 + \dots + A_n)$ . So ist beispielsweise in dem Titel „Musica concertante“ von Kasimir Šerocki das Wort „Musica“ Substantiv, während das Eigenschaftswort „concertante“ als Attribut auftritt.

Nach der allgemeinen Kommunikationstheorie und Prozeßästhetik habe ich je ein System

für die Substantive und ein System für die Attribute entworfen:

- Das System für die Substantive gliedert sich in folgende Haupt- und Unterkategorien:
  1. Titelgebung, 2. Metamusik (=Musikphilosophie; Medium; Eigenschaften des Mediums wie z.B. Dimensionalität, Klang, Zeit, Rhythmik/Dynamik, Melodik, Modus, Satzweise), 3. Kreation (=Schaffensprozeß, Kompositionstechniken, Formen), 4. Kodifizierung, 5. Realisation (=Instrumentales, Spieler, Spieltechnik, Zusammenspiel, Ausführungszeit, -ort) und 6. Rezeption (=Zweck, Ausdruck, Widmung).
- Das System für die Attribute gliedert sich entsprechend; die Zusätze lauten:  
Quantitative Attribute (=Zählung, Größe/Wesentlichkeit, Kürze) und Ausführungsart.

Überblickt man beide Systeme gleichzeitig, so ergibt sich eine Matrix, aus der man die Variationen und Grenzen einer Titelkategorie abschätzen kann.

Die Frage, ob sich der Wert einer bestimmten Komposition und der Grad der Originalität ihres Titel unmittelbar entsprechen, ist beim gegenwärtigen Stand der Musikologie nicht zu beantworten. Jedoch gibt es Titel (T), deren Originalität ( $\omega$ ) nicht den Grad der Bedeutung ( $\gamma$ ) ihrer zugehörigen Musik (M) erreicht, so daß man die Verhältnisgleichung  $\gamma_M = \frac{1}{\omega_T}$  prüfen könnte. Wenn man einem solch sachkundigen Komponisten wie z.B. Igor Strawinsky zutraut, daß er die Werke seiner Kollegen gerecht beurteilen kann, dann widerspricht seine hohe Wertschätzung Anton Weberns als Komponisten der Alltäglichkeit seiner 14 Titel absoluter Musik, die folgendermaßen lauten: „3 kleine...“, 4... , 5... , 6 Stücke“, „5 Sätze“, „Trio“, je zweimal „Quartett“ und „Variationen“, „Symphonie“, „Passacaglia“, „Bagatellen“, „Konzert“.

Originell können Musiktitel dann werden, wenn sie neben ihrer Rarität gleichzeitig einen allgemeinverständlichen Sinn zeitigen. So konnte ich z.B. Igor Strawinskys Titel „Ebony Concerto“ deswegen zunächst nicht in mein Kategoriensystem einordnen, weil in meinem Untersuchungsmaterial (= den Titellisten in den „Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik“) kein solches oder ähnliches Attribut wie „Ebony“ (=„Ebenholz“) vorkam. Aber gerade aus diesem Grunde ist der Titel „Ebony Concerto“ nicht nur ungewöhnlich, sondern er trifft auch genau den Charakter eines Konzertes für Jazz-Klarinette und Jazz-Orchester, so daß er unnachahmlich wird.

Christoph Wolff

#### ARTEN DER MENSURALNOTATION IM 15. JAHRHUNDERT UND DIE ANFÄNGE DER ORGELTABULATUR

In der Geschichte der musikalischen Paläographie erhält das 15. Jahrhundert einen besonderen Akzent dadurch, daß sich die weiße Mensuralnotation für die mehrstimmige vokale Kunstmusik im gesamten Abendland durchsetzt und andere Notationsarten, wie sie noch im 14. und frühen 15. Jahrhundert nebeneinander bestanden hatten, ablöst. In diese Zeit fallen die ältesten Denkmäler der Orgelmusik, von denen hier die deutschen Quellen bis zum Buxheimer Orgelbuch interessieren<sup>1</sup>. Im folgenden soll die These entwickelt werden, daß diese Orgeltabulaturen eine Eigenart mensuraler Notationsweise bewahren, die von den Errungenschaften des überaus verfeinerten Systems der gleichzeitigen vokalen Mensuralnotation kaum profitiert. Der Hinweis auf die Isolation, in der sich die Anfänge der Orgelmusik abseits von der frühen franko-flämischen Mehrstimmigkeit abspielen, bleibt ohne die Klärung notationsgeschichtlicher