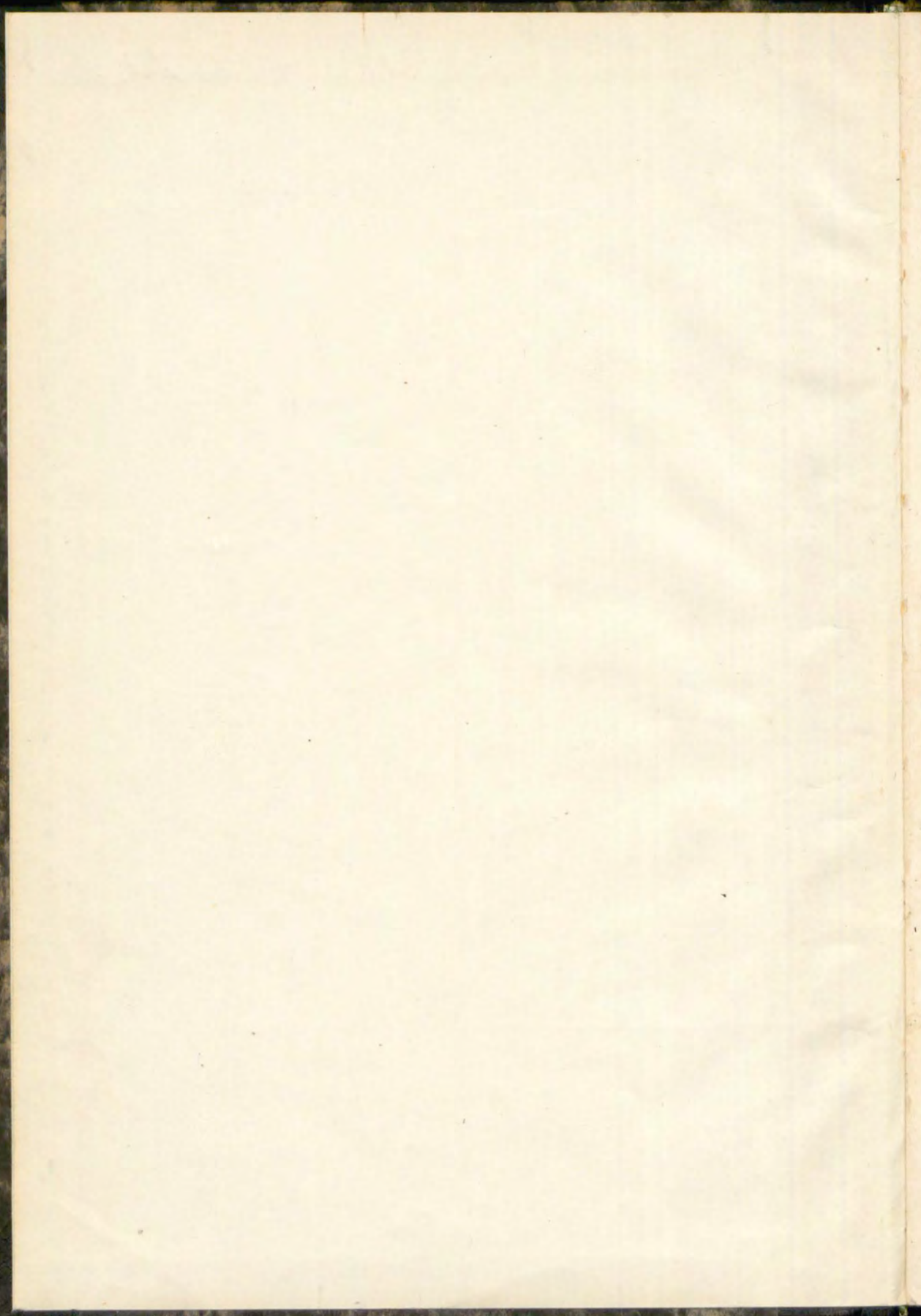


KONGRESSBERICHT LEIPZIG 1966



KONGRESSBERICHT LEIPZIG 1966

BERICHT  
ÜBER DEN INTERNATIONALEN  
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN  
KONGRESS  
LEIPZIG 1966

Herausgegeben von  
GABRIEL DAHLHAUS · HEINRICH FISCHER  
ERNST H. MEYER · WALTER WIRTH

Hilferichthaus, Kassel, Tours, London  
Verlag C. F. Peters Leipzig

KONGRESSBERICHT LEIPZIG 1969

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BERICHT  
✓  
ÜBER DEN INTERNATIONALEN  
MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN  
KONGRESS  
LEIPZIG 1966

HERAUSGEGEBEN VON

CARL DAHLHAUS · REINER KLUGE  
ERNST H. MEYER · WALTER WIORA



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON  
VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG

Redaktionsschluß März 1967



P

GEMEINSAME EDITION: BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON  
UND VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG

Copyright 1970 by VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

Lizenznummer 418-515/A 26/70 · Printed in Germany

Druck: F. M. Geidel, Leipzig III/18/11 · Buchbinderei: Karl Geyer, Leipzig



## DIE VERANSTALTUNGEN

### MONTAG, 19. SEPTEMBER

ab 9.00 Uhr, Sitzungen der Fachgruppen und Kommissionen (auf besondere Einladung)

19.00 Uhr, Neues Rathaus, Eröffnung des Kongresses

20.15 - 21.15 Uhr, Neues Rathaus, Öffentlicher Vortrag. Walter Gerstenberg: Goethes Dichtung und die Musik

ab 21.15 Uhr, Ratskeller, Zwanglose Begrüßung

### DIENSTAG, 20. SEPTEMBER

9.00 - 12.00 Uhr, Erich-Zeigner-Saal, Symposium I, Fortschritt und Avantgardismus  
Vorsitz: Prof. Dr. Dr. h. c. Ernst Hermann Meyer

14.30 - 18.00 Uhr, Vier gleichzeitige Sitzungen

Bach-Saal, Historische Sektion I, Vorsitz: Prof. Dr. Heinrich Hüschen

Erich-Zeigner-Saal, Historische Sektion IV, Vorsitz: Prof. Dr. Rudolf Eller

Kino-Saal, Sektion Wissenschaftstheorie / Ästhetik (historisch), Vorsitz: Prof. Dr. Hans Heinrich Eggebrecht

Hörsaal, Akustik / Instrumentenkunde, Vorsitz: Dr. Konrad Sasse

19.30 Uhr, Kongreßhalle, Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig,

Paul Dessau: Deutsches Miserere; Text: Bertolt Brecht (Uraufführung)

Ausführende: Rundfunkchor Leipzig, Großer Chor des Berliner Rundfunks, Radio-DDR-Kinderchor, Dirigent: Herbert Kegel. - Solisten: Jola Koziel, Sopran - Annelies Burmeister, Alt - Rolf Apreck, Tenor - Hajo Müller, Baß

### MITTWOCH, 21. SEPTEMBER

9.00 - 12.00 Uhr, Erich-Zeigner-Saal, Symposium II, Zum Begriff der Tonalität  
Vorsitz: Prof. Dr. Walter Wiora

14.30 - 18.00 Uhr, Vier gleichzeitige Sitzungen

Bach-Saal, Historische Sektion II, Vorsitz: Prof. Dr. Gerhard

Erich-Zeigner-Saal, Historische Sektion V, Vorsitz: Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze

Kino-Saal, Sektion 20. Jahrhundert, Vorsitz: Prof. Dr. Richard Petzoldt

Hörsaal, Analytik / Musiktheorie

19.30 Uhr, Neue Oper, Katerina Ismailowa, Oper in drei Akten von Dmitri Schostakowitsch

### DONNERSTAG, 22. SEPTEMBER

9.00 - 12.00 Uhr, Erich-Zeigner-Saal, Symposium III, Zum Begriff der Klassik  
Vorsitz: Prof. Dr. Walter Salmen

14. 30 - 18. 00 Uhr, Fünf gleichzeitige Sitzungen

Bach-Saal, Historische Sektion III, Vorsitz: Prof. Dr. Kurt Gudewill

Erich-Zeigner-Saal, Historische Sektion VI, Vorsitz: Prof. Dr. Georg Knepler

Hörsaal, Sektion Volks- und Völkerkunde, Vorsitz: Prof. Dr. Hellmuth-Christian Wolff

Hörsaal, Sektion Pädagogik, Vorsitz: Prof. Dr. Hella Brock

Kino-Saal, Sektion Psychologie / Sozialpsychologie, Vorsitz: Dr. Hans-Peter Reinecke

18. 15 - 19. 15 Uhr, Erich-Zeigner-Saal, Öffentlicher Vortrag, Walther Siegmund-Schultze: Probleme des historischen Musikverständnisses

20. 30 Uhr, Bach-Saal, ERSTES KAMMERKONZERT, Englische Kammermusik des 17. Jahrhunderts (Werke von Coperario, Dowland, Holborne, Morley, Ward u. a.)  
Ausführende: Das Gambenquintett des Musikwissenschaftlichen Instituts: Peter Klug, Hans Peter Linde, Friedemann Starke, Doris Linde, Hans Größ; Thekla Waldbaur, Blockflöte; Roland Zimmer, Laute; Ulrike Taube, Sopran; Wolf Reinhold, Tenor, Leitung: Dr. Hans Größ

20. 30 Uhr, Alte Handelsbörse, ZWEITES KAMMERKONZERT, Hanns Eisler: Kammer-sinfonie; Ernst H. Meyer: Streichquartett Nr. 2; Fritz Geißler: Fünf Lieder für Singstimme und Bläserquintett. Ausführende: Mitglieder des Gewandhausorchesters; Sieglinde Jahn-Rögner, Sopran; Palm-Quartett. Leitung: Max Pommer

FREITAG, 23. SEPTEMBER

9. 00 Uhr, Erich-Zeigner-Saal, Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung. (Zutritt nur für Mitglieder. Es wird gebeten, die Mitgliedskarte als Ausweis mitzubringen.)

14. 00 - etwa 18. 00 Uhr, Exkursion nach Pomßen, Störmthal und Rötha (Route III)

SONNABEND, 24. SEPTEMBER

8. 30 - 19. 30 Uhr, Exkursionen nach Naumburg-Weimar-Buchenwald (Route I) und Freiberg (Route II)

## KOMMISSION FÜR DIE WISSENSCHAFTLICHE VORBEREITUNG DES KONGRESSES

Professor Dr. Dr. h. c. Ernst Hermann Meyer, Berlin

Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken

Dr. Carl Dahlhaus, Kiel

Reiner Kluge, Berlin

## VORBEREITENDER ORTSAUSSCHUSS

Professor Dr. Walther Siegmund-Schultze, Leipzig und Halle

Dr. Jürgen Elsner, Leipzig

Frieder Zschoch, Leipzig

## KONGRESSBÜRO

Eva Ehrhardt, Halle

Gisela Leopold, Leipzig

Eva Ludwig, Leipzig

Werner Metzger, Leipzig

Max Hoffmann, Leipzig

Die Durchführung des Kongresses wurde durch das Ministerium für das Hoch- und Fachschulwesen der Deutschen Demokratischen Republik ermöglicht.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE

CHICAGO, ILLINOIS 60607

TEL: 773-936-3700

FAX: 773-936-3700

WWW: WWW.PHYSICS.UCHICAGO.EDU

PHYSICS 309

LECTURE 1

1.1. THE SCALAR PRODUCT

1.2. THE VECTOR PRODUCT

1.3. THE GRADIENT

1.4. THE DIVERGENCE

1.5. THE CURL

1.6. THE LAPLACIAN

1.7. THE GAUSSIAN INTEGRAL

1.8. THE STOKES INTEGRAL

1.9. THE DIRAC DELTA FUNCTION

1.10. THE GREEN'S FUNCTIONS

1.11. THE HARMONIC FUNCTIONS

1.12. THE BIOT-SAVART LAW

1.13. THE POISSON EQUATION

1.14. THE LAPLACE EQUATION

1.15. THE HELMHOLTZ EQUATION

1.16. THE WAVE EQUATION

1.17. THE HEAT EQUATION

1.18. THE DIFFUSION EQUATION

1.19. THE SCHRÖDINGER EQUATION

1.20. THE DIRAC EQUATION

1.21. THE KLEIN-GORDON EQUATION

1.22. THE PROCA EQUATION

1.23. THE MAXWELL EQUATIONS

1.24. THE GAUSS-LAW

1.25. THE AMPERE-LAW

1.26. THE BIOT-SAVART LAW

1.27. THE POTENTIALS

## Alphabetisches Verzeichnis

Baselt, Bernd, Actus musicus und Historie um 1700 in Mitteldeutschland. . .	230
Bente, Martin, Senfls Musik im Heidelberger Kapellkatalog. Ein Beitrag zur Repertoireüberlieferung im 16. Jahrhundert . . . . .	186
Beythien, Jürgen, Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms - Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung . . . . .	325
Braun, Werner, Zum Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert . . . . .	221
Clemens, Walter, Zur wissenschaftlichen Grundlegung der Musikerziehung .	375
Droysen, Dagmar, Akustische Untersuchungen an Tasteninstrumenten des 18. bis 20. Jahrhunderts . . . . .	416
Dunning, Albert, Die "aktuelle" Musik im Zeitalter der Niederländer . . . .	181
Dürr, Walter und Ulrich Siegele, Cantar d' affetto: Zum Vortrag monodischer Musik . . . . .	208
Elsner, Jürgen, Zum Problem des Maqām . . . . .	533
Elßner, Mechtild, Hegel und Vischer über Gegenstand, Inhalt und Form in der Musik . . . . .	391
Feder, Georg, Eine Methode der Stiluntersuchung, demonstriert an Haydns Werken. . . . .	275
Fellinger, Imogen, Unbekannte Entwürfe zu Robert Schumanns Klavierstücken op. 99 und op. 124 . . . . .	313
Fleischhauer, Günter, Entwicklung und Stand der Magdeburger Telemann-Pflege . . . . .	251
Göller, Gottfried, Zur Bezeichnung der Neumen in der germanischen Choralnotation . . . . .	173
Greß, Frank-Harald, Gedanken zur Perspektive der Pfeifenorgel und ihrer universellen und ökonomischen Gestaltung (gekürzt) . . . . .	424
Größ, Hans, Über die objektive Verlangsamung musikalischer Verläufe als Erscheinungsweise der historischen Entwicklung musikalischer Formen . . . . .	242
Gülke, Peter, Interpretation und die Wandlungen des musikalischen Hörens. .	487
Günther, Ursula, Zur Datierung des Manuskripts Modena, Biblioteca estense, α M. 5, 24 (Olim lat. 568) . . . . .	175
Heinz, Rudolf, Motivationen der musikhistorischen Forschung im 19. Jahrhundert. . . . .	385
Heller, Karl, Die Bedeutung Johann Georg Pisendels für die deutsche Vivaldi-Rezeption . . . . .	247

Heyde, Herbert, Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung kosmischer Lichterscheinungen für den altindischen Klangzauber . . . . .	165
Hobohm, Wolf, Georg Philipp Telemann und seine Schüler . . . . .	260
Höchel, Lothar, Zur Entwicklung des Intonationsgehörs im Bereich der Mehrstimmigkeit . . . . .	527
Hoke, Hans Gunter, Überlegungen zu einer Theorie der Musikwissenschaft . .	372
Jost, Ekkehard, Subjektive Dimensionen musikalischer Klangwahrnehmung, dargestellt am Beispiel der Klarinette . . . . .	407
Just, Martin, Lecerf de la Viéville: Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française (1704-1706) . . . . .	238
Kämper, Dietrich, La Gamba. Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien. . . . .	190
Kirsch, Winfried, Zum Verhältnis von Motettenstil und liturgisch-musikalischer Praxis im 16. Jahrhundert . . . . .	196
Kluge, Reiner, Volksliedanalyse und -systematisierung mit Hilfe eines Rechenautomaten . . . . .	460
Kojima, Shin, Tonale Strukturen und ihr tonsystematischer Zusammenhang im japanischen Volkslied . . . . .	545
Kötter, Eberhard, Dimensionen der Musikbeurteilung bei elektrischer Übertragung . . . . .	482
Kross, Siegfried, Concerto - concertare und conserere . . . . .	216
Kümmerling, Harald, Entdeckung und Verwendung der Subbaßlage . . . . .	227
LaRue, Jan, Some Computer Aids to Musicology . . . . .	466
Lehmann, Dieter, Gibt es Gesetzmäßigkeiten der Entstehung und Entwicklung nationaler Musikkulturen? . . . . .	305
Mainka, Jürgen, Klangaufnahme und musikalisches Schriftzeichen - Gedanken zu Notation und Tradition in der Moderne . . . . .	332
Marggraf, Wolfgang, Die formale Entwicklung des Duetts in den Frühopern Giuseppe Verdis . . . . .	310
Massenkeil, Günter, Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist . . . .	237
Mayer, Günter, Über die musikalische Integration des Dokumentarischen . .	351
Mehner, Klaus, Kommauntersuchungen beim einstimmigen begleiteten Singen .	522
Metzler, Fritz, Über Eigenart und Herkunft wechselrhythmischer Gestalten in der Melodieerfindung des zehn- bis vierzehnjährigen Volksschulkindes .	514
Michel, Paul, Musikpsychologische Untersuchungen über die optimale Entwicklung musikalischer Fähigkeiten in den ersten Lebensjahren . . . . .	508
Mohr, Wilhelm, Johannes Brahms' formenschöpferische Originalität, dargestellt am ersten Satz seiner Violinsonate op. 108, und seiner Rhapsodie, op. 79, Nr. 2	322

Motte-Haber, Helga de la, Die Abhängigkeit des Sonanzeindrucks von der Intervallstruktur. . . . .	477
Müller-Blattau, Wendelin, Zur Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli . .	201
Neumann, Werner, Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk . . . . .	265
Niemann, Konrad, Mehrdimensionale Musikurteile in der soziologischen Forschung . . . . .	490
Niemeyer, Annemarie, Franz Schuberts "Lazarus"-Fragment und seine Beziehung zur Textdichtung . . . . .	300
Olias, Günter, Das Bach- und Beethoven-Bild im literarischen und musik-kritischen Werk Wladimir Fjodorowitsch Odojewskis . . . . .	287
Reckziegel, Walter, Ein subjektives Tempomaß . . . . .	459
Reinecke, Hans-Peter, Über den Zusammenhang zwischen Stereotypen und Klangbeispielen verschiedener musikalischer Epochen . . . . .	499
Richter, Lukas, Tanzstücke des Berliner Biedermeier - Folklore an der Wende zur Kommerzialisierung . . . . .	293
Rothe, Hans-Joachim, Neue Dokumente zur Schumann-Forschung aus dem Leipziger Stadtarchiv . . . . .	318
Rummenhüller, Peter, Der dialektische Theoriebegriff - Zur Verwirklichung Hegelschen Denkens in Moritz Hauptmanns Musiktheorie . . . . .	387
Schaefer, Hansjürgen, Charakter oder Typ? - Gedanken zu Problemen des zeitgenössischen Musiktheaters und der modernen Operninterpretation . .	357
Schmiedel, Peter, Die Begriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus und ihre Beziehung zum menschlichen Erleben sowie zur akustischen Schwingung . .	469
Schönfelder, Gerd, Die melodische Gerüstgestalt des Örlhuang und ihre Realisation . . . . .	559
Schrammek, Winfried, Welche Musikinstrumente gehören in ein Musikinstrumentenmuseum? . . . . .	434
Schuhmacher, Gerhard, Zur Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland seit 1945 . . . . .	347
Schuler, Manfred, Zur Geschichte des Kantors im Mittelalter . . . . .	169
Schulze, Hans-Joachim, Beiträge zur Bach-Quellenforschung . . . . .	269
Seidel, Elmar, Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts "Winterreise" . . . . .	437
Štědroň, Bohumír, Zu Janáček's Sprachmelodien . . . . .	339
Stockmann, Bernhard, Über die Relation non harmonica als rhetorische Figur . . . . .	245
Streller, Friedbert, Musikalische Sprachmittel in Werken der zeitgenössischen Musik (Bartók, Chatschaturjan) . . . . .	362

Swing, Raymond, Zur Beschreibung komplizierter harmonischer Abläufe in tonaler Musik (insbesondere in Werken der Wiener Klassik) . . . . .	451
Vogel, Martin, Läßt sich die Reine Stimmung verwirklichen? . . . . .	397
Wehnert, Martin, Zum Terminus "Thema" in der Musik- und Sprachforschung der Gegenwart . . . . .	380



## INHALT

Gesamtübersicht über den Kongreß . . . . .	V
Die öffentlichen Vorträge	
Walter Gerstenberg, Goethes Dichtung und die Musik . . . . .	3
Walther Siegmund-Schultze, Probleme des historischen Musik- verständnisses . . . . .	11
Symposium I: Fortschritt und Avantgardismus	
Hauptreferat I: Heinz Alfred Brockhaus . . . . .	25
Hauptreferat II: Carl Dahlhaus . . . . .	33
Diskussion . . . . .	41
Symposium II: Zum Begriff der Tonalität	
Hauptreferat I: Veit Ernst . . . . .	65
Hauptreferat II: Hans-Peter Reinecke . . . . .	72
Diskussion . . . . .	79
Symposium III: Zum Begriff der Klassik	
Hauptreferat I: Ludwig Finscher . . . . .	103
Diskussion . . . . .	127
Hauptreferat II: Harry Goldschmidt . . . . .	139
Diskussion (Fortsetzung) . . . . .	152
Die Referate	
Herbert Heyde, Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung kosmischer Lichterscheinungen für den altindischen Klangzauber . . . . .	165
Manfred Schuler, Zur Geschichte des Kantors im Mittelalter . . . . .	169
Gottfried Göller, Zur Bezeichnung der Neumen in der germanischen Choral- notation . . . . .	173
Ursula Günther, Zur Datierung des Manuskripts Modena, Biblioteca estense, α M. 5, 24 (Olim lat. 568) . . . . .	175
Albert Dunning, Die "aktuelle" Musik im Zeitalter der Niederländer . . . . .	181
Martin Bente, Senfls Musik im Heidelberger Kapellkatalog. Ein Beitrag zur Repertoireüberlieferung im 16. Jahrhundert . . . . .	186
Dietrich Kämper, La Gamba. Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien . . . . .	190

Winfried Kirsch, Zum Verhältnis von Motettenstil und liturgisch-musikali- scher Praxis im 16. Jahrhundert . . . . .	196
Wendelin Müller-Blattau, Zur Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli . .	201
Walther Dürr / Ulrich Siegele, Cantar d' affetto: Zum Vortrag monodischer Musik . . . . .	208
Siegfried Kross, Concerto - concertare und conserere . . . . .	216
Werner Braun, Zum Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert . . . . .	221
Harald Kümmerling, Entdeckung und Verwendung der Subbaßlage . . . . .	227
Bernd Baselt, Actus musicus und Historie um 1700 in Mitteldeutschland . . .	230
Günter Massenkeil, Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist. . . . .	237
Martin Just, Lecerf de la Viéville: Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française (1704-1706) . . . . .	238
Hans Größ, Über die objektive Verlangsamung musikalischer Verläufe als Erscheinungsweise der historischen Entwicklung musikalischer Formen. .	242
Bernhard Stockmann, Über die Relatio non harmonica als rhetorische Figur .	245
Karl Heller, Die Bedeutung Johann Georg Pisendels für die deutsche Vivaldi-Rezeption . . . . .	247
Günter Fleischhauer, Entwicklung und Stand der Magdeburger Telemann- Pflege . . . . .	251
Wolf Hobohm, Georg Philipp Telemann und seine Schüler . . . . .	260
Werner Neumann, Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk . . . . .	265
Hans-Joachim Schulze, Beiträge zur Bach-Quellenforschung . . . . .	269
Georg Feder, Eine Methode der Stiluntersuchung, demonstriert an Haydns Werken . . . . .	275
Günter Olias, Das Bach- und Beethoven-Bild im literarischen und musik- kritischen Werk Wladimir Fjodorowitsch Odojewskis . . . . .	287
Lukas Richter, Tanzstücke des Berliner Biedermeier - Folklore an der Wende zur Kommerzialisierung . . . . .	293
Annemarie Niemeyer, Franz Schuberts "Lazarus"-Fragment und seine Beziehung zur Textdichtung. . . . .	300
Dieter Lehmann, Gibt es Gesetzmäßigkeiten der Entstehung und Entwicklung nationaler Musikkulturen? . . . . .	305
Wolfgang Marggraf, Die formale Entwicklung des Duettts in den Frühopern Giuseppe Verdis. . . . .	310
Imogen Fellingner, Unbekannte Entwürfe zu Robert Schumanns Klavier- stücken op. 99 und op. 124 . . . . .	313

Hans-Joachim Rothe, Neue Dokumente zur Schumann-Forschung aus dem Leipziger Stadtarchiv . . . . .	318
Wilhelm Mohr, Johannes Brahms' formenschöpferische Originalität, dar- gestellt am ersten Satz seiner Violinsonate, op. 108, und seiner Rhap- sodie, op. 79, Nr. 2 . . . . .	322
Jürgen Beythien, Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms - Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Ge- staltung. . . . .	325
Jürgen Mainka, Klangaufnahme und musikalisches Schriftzeichen - Gedanken zu Notation und Tradition in der Moderne . . . . .	332
Bohumír Štědroň, Zu Janáčeks Sprachmelodien . . . . .	339
Gerhard Schuhmacher, Zur Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland seit 1945 . . . . .	347
Günter Mayer, Über die musikalische Integration des Dokumentarischen . . .	351
Hansjürgen Schaefer, Charakter oder Typ? - Gedanken zu Problemen des zeitgenössischen Musiktheaters und der modernen Operninterpretation . .	357
Friedbert Streller, Musikalische Sprachmittel in Werken der zeitgenössi- schen Musik (Bartók, Chatschaturjan) . . . . .	362
Hans Gunter Hoke, Überlegungen zu einer Theorie der Musikwissenschaft . .	372
Walter Clemens, Zur wissenschaftlichen Grundlegung der Musikerziehung . .	375
Martin Wehnert, Zum Terminus "Thema" in der Musik- und Sprachfor- schung der Gegenwart . . . . .	380
Rudolf Heinz, Motivationen der musikhistorischen Forschung im 19. Jahr- hundert . . . . .	385
Peter Rummenhüller, Der dialektische Theoriebegriff - Zur Verwirk- lichung Hegelschen Denkens in Moritz Hauptmanns Musiktheorie . . . . .	387
Mechtild Elßner, Hegel und Vischer über Gegenstand, Inhalt und Form in der Musik . . . . .	391
Martin Vogel, Läßt sich die Reine Stimmung verwirklichen? . . . . .	397
Ekkehard Jost, Subjektive Dimensionen musikalischer Klangwahrnehmungen, dargestellt am Beispiel der Klarinette . . . . .	407
Dagmar Droysen, Akustische Untersuchungen an Tasteninstrumenten des 18. bis 20. Jahrhunderts . . . . .	416
Frank-Harald Greß, Gedanken zur Perspektive der Pfeifenorgel und ihrer universellen und ökonomischen Gestaltung (gekürzt) . . . . .	424
Winfried Schrammek, Welche Musikinstrumente gehören in ein Musik- instrumentenmuseum? . . . . .	434
Elmar Seidel, Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts "Winterreise". . . . .	437

Raymond Swing, Zur Beschreibung komplizierter harmonischer Abläufe in tonaler Musik (insbesondere in Werken der Wiener Klassik) . . . . .	451
Walter Reckziegel, Ein subjektives Tempomaß . . . . .	459
Reiner Kluge, Volksliedanalyse und -systematisierung mit Hilfe eines Rechenautomaten . . . . .	460
Jan LaRue, Some Computer Aids to Musicology . . . . .	466
Peter Schmiedel, Die Begriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus und ihre Beziehung zum menschlichen Erleben sowie zur akustischen Schwingung. .	469
Helga de la Motte-Haber, Die Abhängigkeit des Sonanzeindrucks von der Intervallstruktur. . . . .	477
Eberhard Kötter, Dimensionen der Musikbeurteilung bei elektrischer Übertragung . . . . .	482
Peter Gülke, Interpretation und die Wandlungen des musikalischen Hörens . .	487
Konrad Niemann, Mehrdimensionale Musikurteile in der soziologischen Forschung . . . . .	490
Hans-Peter Reinecke, Über den Zusammenhang zwischen Stereotypen und Klangbeispielen verschiedener musikalischer Epochen . . . . .	499
Paul Michel, Musikpsychologische Untersuchungen über die optimale Entwicklung musikalischer Fähigkeiten in den ersten Lebensjahren . . . . .	508
Fritz Metzler, Über Eigenart und Herkunft wechselrhythmischer Gestalten in der Melodieerfindung des zehn- bis vierzehnjährigen Volksschulkindes . . . . .	514
Klaus Mehner, Kommauntersuchungen beim einstimmigen begleiteten Singen .	522
Lothar Höchel, Zur Entwicklung des Intonationsgehörs im Bereich der Mehrstimmigkeit . . . . .	527
Jürgen Elsner, Zum Problem des Maqām . . . . .	533
Shin Kojima, Tonale Strukturen und ihr tonsystematischer Zusammenhang im japanischen Volkslied . . . . .	545
Gerd Schönfelder, Die melodische Gerüstgestalt des Örhuang und ihre Realisation . . . . .	559

DIE ÖFFENTLICHEN VORTRÄGE

[The text in this section is extremely faint and illegible, appearing as a series of light grey smudges and ghosting of characters.]

1870

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

"Ich fordere bei meinen Sachen nicht,  
daß alle sie durch dasselbe Glas  
betrachten sollen, jeder mag daraus  
entnehmen, was er darin findet,  
und dieses ist dann für ihn das Wahre.<sup>1</sup>

I.

Das Thema des Vortrages nennt Goethe - weniger mit dem Blick auf Weimar (wo dieser Kongreß ursprünglich hatte stattfinden sollen) oder Leipzig als darum, weil das Verhältnis von Sprache und Musik in Goethes Dichten und Denken in ein neues, verändertes Stadium eingetreten ist.

Dies Rathaus, in dem wir versammelt sind, erhebt sich auf dem Grunde der mittelalterlichen Pleißenburg, an die wenigstens der Turm noch erinnert. In der Pleißenburg aber ist der junge Goethe aus und ein gegangen, wohnte und lehrte doch hier der Akademiedirektor - Maler, Radierer und Bildhauer - Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Bei ihm hat Goethe Zeichenunterricht genommen, ihm verdankt er die folgenreiche Bekanntschaft mit den Kunsttheorien Johann Joachim Winckelmanns, der in Dresden Schüler Oesers gewesen war. So verbindet sich in Goethes Verhältnis zur Kunst von Anfang an handwerkliche Erfahrung mit überliefertem Wissen und Spekulation. Aber mehr noch, Goethe schreibt: "Auch war unsre Hand nur sein Nebenaugenmerk; er drang in unsre Seele, und man mußte keine haben, um ihn nicht zu nutzen. - Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben."

In dieser Stadt ist Goethe auch bald mit der Familie Breitkopf bekannt geworden, nach eigenem Urteil "eine sehr angenehme und für ihn heilsame Verbindung". Bernhard Theodor Breitkopf hat als erster Gedichte Goethes "in Melodien gesetzt" und die Sammlung von zwanzig Liedern im Herbst 1769 veröffentlicht, ein Jahr, nachdem Goethe Leipzig wieder verlassen hatte.

Seitdem also war Goethe ein Liebhaber und Sammler bildender Kunst, als Kritiker und Schriftsteller bemüht um ein tieferes Verständnis des künstlerischen Ingeniums seit der Antike; ja, bis zur italienischen Reise war er im Zweifel, ob er nicht doch zum Maler berufen sei; die Zahl der künstlerischen oder literarischen Dokumente für diese eingeborene Neigung spricht für sich. Mögen Goethes Äußerungen, vielfach von Tag, Stunde und Augenblick inspiriert, eines strengeren Systems entbehren, gemeinsam ist ihnen, daß sie von der unmittelbaren Erfahrung, von der Anschauung ausgehen. Es war Goethes dezidierte Überzeugung, daß der bildende Künstler ganz in der Außenwelt leben "und sein Inneres gleichsam unbewußt an und in dem Auswendigen manifestieren" müsse; der Musiker dagegen müsse sich ganz auf sein Innerstes konzentrieren, dieses ausbilden, um es erst dann nach außen zu wenden.

Das Gegenständliche aber ist immer wieder in der allgemeinen Kunsttheorie Goethes ein Axiom; im Gegenständlichen verknüpfen sich ihm Bildkunst und Dichtkunst, wie er im Alter zu Eckermann bekannt hat: "Die Gegenständlichkeit meiner Poesie bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden." Dieser dezidiert realistische Sinn vermag vorübergehend - in "Dichtung und Wahrheit" -

sogar das Lebensrecht von Rhythmus und Reim als eines Mutterbodens der poetischen Einbildungskraft in Frage zu stellen: "Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird." Dann erst bleibe der reine vollkommene Gehalt, den ein blendendes Äußere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln wisse.

Diesem bedeutungsvollen Zeugnis stellen wir sofort ein zweites entgegen: in der Antithese beider leuchtet auf, daß die Problematik von Gehalt und Form in Goethes Denken eindringt, wie sie hinfort die Kunsttheorie eines ganzen Jahrhunderts beunruhigen und verwirren sollte. Dies erstaunliche Wort lautet: "Wo der Gegenstand der Kunst gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur Träger wird, da ist die höchste Höhe." Beide Auffassungen, das Postulat einer gegenständlich fixierten wie das einer absoluten Kunst, in ihrer Widersprüchlichkeit anscheinend unvereinbar, kehren ähnlich in Goethes Verhältnis zur Musik wieder und geben seinem Verständnis von Wort und Ton, Sprache und Musik Umriß und Farbe, zugleich aber den Charakter intuitiver Spekulation. Dies zu verstehen, werfen wir einen Blick auf Goethes Wege in die Musik.

## II.

Der Leipziger Student ist auf der Universität mindestens zwei angesehenen Gelehrten begegnet, deren Wege diejenigen Johann Sebastian Bachs gekreuzt hatten. Johann Christoph Gottsched, Professor der Poesie, der Logik und Metaphysik, hat für Bach gelegentlich einige Texte geschrieben; der Philologe und Theologe Johann August Ernesti aber hatte als Rektor der Thomasschule (1734-1759) mit Bach einen unschönen Zwist zu bestehen gehabt, der als Präfektenstreit in die Musikgeschichte eingegangen ist. Der Historiker wird darin den Zusammenprall zweier konträrer Auffassungen von den Aufgaben einer Schule erkennen; Soll sie in erster Linie Gelehrteninstitut oder vielmehr ein Musikerinstitut sein? Konflikte dieser Art, die ähnlich auch anderenorts damals aufflammen, geben einen Hinweis auf gesellschaftliche Veränderungen und Reformen im Dienste eines Fortschrittsgedankens, der tiefe Wurzeln geschlagen hat.

Als Goethe geboren wurde, arbeitete Bach in Leipzig an seinem letzten Werk, der "Kunst der Fuge"; mühsam schrieb der fast erblindete Händel in London an seinem Oratorium "Jephta"; Gluck geht eben nach Wien, wo er zwölf Jahre später die Reformoper "Orpheus" komponieren sollte; Haydn, siebzehnjährig, verläßt die Vokalkapelle an St. Stephan und sucht sich einen eigenen Weg, quer durch die Lande der österreichischen Volksmusik, der endlich in die Freiheit eines klassischen Stiles münden wird; Johann Stamitz, Direktor der Mannheimer "Instrumental-Music", veröffentlicht Sinfonien und Kammermusik, deren stürmische innere Dynamik den streng stilisierten Rahmen höfischen Kapellmusizierens sprengt.

So überformt der Bogen des Goetheschen Daseins, wie allein diese wenigen Daten anzeigen, zwei musikalische Zeitalter, die ineinandergreifen. In Goethes Jugend klingt der sinkende Barock nach, das Erbe einer konzertierenden Vokalmusik, die von Kirche und Theater Besitz ergriffen hatte. In Straßburg, in Italien und endlich in Weimar trifft er eine andere, von Grund auf verwandelte Musik als Singspiel und Lied, als Sonate und Sinfonie an. Diese Doppelung, das Nebeneinander eines traditionellen und eines progressiven musikalischen Bewußtseins, hat ihre Spuren hinterlassen. Erkennt Goethe zuzeiten der Musik einen metaphysischen, transzendentalen Rang zu, besonders der italienischen und deutschen Kirchenmusik, so ahnt er dennoch die Tiefe des Umschwungs, der sich in der neuen Instrumentalmusik vollzieht.



### III.

Auch der Kreis der musikalischen Ratgeber und Freunde, die sich Goethe erwählt, wird von diesem Zwiespalt berührt. So trennt er sich von Philipp Christoph Kayser, dem Gefährten seit frühen Frankfurter Jahren, nach der gemeinsamen italienischen Reise, auf der ihm Kayser nochmals ein begeistert begrüßter Cicerone gewesen war.

Wenige Jahre später tritt Johann Friedrich Reichardt, als Musiker und Schriftsteller vielseitig begabt, in seinen Gesichtskreis. Reichardt, ein unruhiger Geist, hat sein kompositorisches Talent wie kein zweiter von Dichtungen Goethes - Singspielen, Balladen, Liedern - genährt, unbeirrt von der fast ein Jahrzehnt währenden Entfremdung, die auf Reichardts politisch revolutionäres Engagement zurückzuführen ist.

In den langen Weimarer Jahren repräsentiert Goethe charakteristisch den Typus eines damals weitverbreiteten Liebhabers der Musik. Ständig bemüht, seine musikalischen Anlagen und Kenntnisse zu erweitern, versammelt er in seinem Hause seit 1807 regelmäßig Musiker und Musikfreunde zu geselligen Stunden, die er selbst eine "kleine Singeschule" nennt. Denn ist Musik für die Jugend "unter allem Denkbaren", wie es in den "Wahlverwandtschaften" heißt, ein Element der Erziehung, so bleibt sie später ein Element der Bildung.

Karl Friedrich Zelter, den Schiller als einen Mann "voll Bildung und tüchtigem Schrot und Korn, wie es nicht viele gibt", rühmt, Zelter hat Goethe über Jahrzehnte nahegestanden, und zwar insofern in einzigartiger Verbindung, als das bleibende Dokument dieser Freundschaft, ihr Briefwechsel, Menschliches und Sachliches unvergleichlich spiegelt; alle Fragen der Musik, welche die Korrespondenz berührt, ruhen, so sehr sie auch ins einzelne gehen mögen, auf dem Grunde einer umfassenden Humanität. In keinem Bereich läßt je ein Freund den anderen eine Überlegenheit spüren. Vielmehr entwickelte Zelter, hat Goethe gemeint, "aus seinem Individuum den ganzen Reichtum der Tonwelt". Lektüre und Studium dieser Briefe rücken das klassische Verständnis von Dichtung und Musik, Gesellschaft und Leben in ein warmes, erhellendes Licht.

Wer aber war Zelter? Trifft es wirklich zu, daß Goethe den kontemporären musikalischen Genies, die ihn doch gesucht haben - so besonders Beethoven und Schubert -, ausgewichen ist und den Umgang mit mittleren Talenten, wie eben Reichardt und Zelter, vorgezogen hat? Ist es nicht vielmehr so, daß sich Goethe dem "Elementarischen" in der Musik, wovon oft genug in seinem Kreise die Rede ist, stark und unmittelbar ausgesetzt fühlte - es wäre leicht, eine Fülle von Belegen und Bekenntnissen hierüber anzuführen, über das "Doppel-Glück der Töne wie der Liebe" -, war es nicht vielmehr so, daß er ihre dunkle Gewalt erst dann aufnehmen kann, wenn sie "mental" (wie ein Lieblingsausdruck lautet) gefiltert und geläutert erscheint? Zelter war weit davon entfernt, sich selbst zu überschätzen. Höher als von seiner kompositorischen Begabung dachte er von seinen Fähigkeiten als Gesangspädagoge und auf den Gebieten der Kirchen- und Schulmusik. Über Zelters Berliner Lehrer Johann Philipp Kirnberger ergibt sich für Goethe eine weitere indirekte Linie zu J. S. Bach. Im Alter sollte sie sich in Zelters Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy noch einmal glücklich bestätigen.

Ein langes, wechselvolles Leben, das aus bescheidenen Anfängen stetig emporführt, hat Zelter mannigfach Gelegenheit gegeben, führende Musiker der Zeit kennenzulernen oder in Verbindung mit ihnen zu treten. Der vom barocken Ausgang ins Romantische ausgreifende Zirkel umschließt so verschiedene Gestalten wie J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt und K. Eberwein, des weiteren die Opernkomponisten Meyerbeer, Weber, Spohr und Nicolai; auch C. Loewe, der Balladensänger, zählt dazu. Als Eckermann Goethe (am 29. Januar 1827) fragt, wer wohl die Musik zu "Faust II" komponieren könne, lautet die überraschende Antwort: "Es müßte einer sein, der wie Meyerbeer lange

in Italien gelebt hat, so daß er seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise verbände." - Am 12. Februar 1829 kommt Goethe darauf zurück und meint, Meyerbeer werde sich darauf nicht einlassen, da er zu sehr mit italienischen Theatern verflochten sei. Was die führenden Meister betrifft, so wagt Zelter einen Vergleich: gewisse Sinfonien Haydns, "die durch ihren losen liberalen Gang mein Blut in behagliche Bewegung bringen", erinnern ihn geradezu an Goethes Schreibart; Haydn seinerseits aber schreibt, Zelter sei "ein tief eingehender Mann der Tonkunst". Beethovens überragende Größe hat Zelter klar erkannt. Er vergleicht ihn mit Michelangelo, mit Bach, Haydn und Mozart, bewundert ihn, freilich "mit Schrecken". Immerhin war es dieser selbe Beethoven, der sich im Jahre der "Missa solemnis" an Goethe mit der Bitte wandte um eine "allgemeine Anmerkung überhaupt über das Komponieren oder in Musik setzen" seiner Gedichte. Einem Konversationsheft des gleichen Jahres (1823) vertraut Beethoven an: "So hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist - Faust." Macht sich also bereits Beethoven gegenüber eine innere Distanz Zelters bemerkbar, so vertieft er den Graben gegenüber einem Musiker wie Hector Berlioz. Dieser hatte Goethe seine Vertonung der "Acht Faust-Szenen" mit einem devoten Schreiben überreicht. Zelter aber hat für das Werk, um dessen Beurteilung ihn Goethe bittet, nur Worte empörter Ablehnung und radikalen Verdikts. Das war zuviel für den Enkelschüler J. S. Bachs!

In der Hochschätzung von Johann Abraham Peter Schulz stimmen Zelter und Reichardt überein, gerade auch Goethe gegenüber. Seinerseits hat sich Schulz in einem ausführlichen Brief (vom 22. Januar 1798) kritisch-förderlich zu einigen Liedern geäußert, die Zelter ihm übersandt hatte. In diesen gehaltvollen Kommentaren verdienen vor allem zwei Bemerkungen allgemeineres Interesse, denn sie verlassen die Sphäre der zeit- und ortsgebundenen Liedästhetik. Beim Gedicht, lehrt Schulz, komme es in erster Linie auf die "Empfindung des Gegenwärtigen an", nicht auf eine "poetisch-klimpernde Beschreibung des Abwesenden". Zelters Selbstkritik, er habe "das Populäre" nicht recht mit dem "Gelehrten" zu vereinen verstanden, veranlaßt Schulz, auf die notwendige Mischung beider Ingredienzien hinzuweisen, "wenn das Werk des Künstlers ein wahres Kunstwerk sein und sich über das Geleier des Laien erheben soll. Nur muß der Schein des Gelehrten vermieden, sein Schweiß nicht bemerkt werden, wenn dem Populären nicht Gewalt geschehen soll." Soll also das Lied dieser Schule, wie die bekannte ästhetische Forderung lautet, den "Schein des Bekannten" erwecken, so muß es dabei wiederum, wie wir jetzt erfahren, den "Schein des Gelehrten" vermeiden: ein doppelter Illusionismus, der den freiströmenden, ungehemmten Fluß der Musik in die Bahnen kunstvoll-künstlicher Stilisierung zwingt. Nicht Interpretation eines Textes, sondern Verklänglichlichung, Darstellung und Leibwerdung des Gedichtes ist Aufgabe der Musik. Das Lied wird "aufgeführt", eingerichtet (zum Beispiel transponiert) und vergegenwärtigt.

#### IV.

Aus dem Briefwechsel mit Zelter sowie aus einigen wenigen Bemerkungen zu Eckermann erfahren wir, was die Wandlung des dramatischen Stils im zweiten Teil des "Faust" eigentümlich sichtbar macht, daß nämlich Goethes Auffassung von Wesen und Funktion der Musik sich keineswegs in seiner Hinwendung zu einem so verstandenen Lied, in tätiger Anteilnahme an Oper, Melodram und Singspiel - als Dichter und als Theaterleiter - oder auch in spekulativen musiktheoretischen Versuchen erschöpft, vielmehr auf eine tiefere Begründung verweist. Denn alle Anmerkungen und Kommentare, Auseinandersetzungen und Diskussionen berufen in der Regel lediglich Emanationen und

Spielarten der Musik, umkreisen aber, was man ihre Idee nennen möchte, nur von fern und schattenhaft. Es entspricht Goethes Art, diese Frage unberührt und im Hintergrund zu lassen. Dies beobachtend, fühlen wir uns an das ähnlich zwielichtige Verhältnis erinnert, das Goethe zur bildenden Kunst einnimmt. Einerseits war ihm, wovon bereits die Rede gewesen, der Gegenstand und alles Gegenständliche das entscheidende Merkmal des Kunstwerkes, andererseits zeigt er sich bereit, die höchste Höhe jener Kunst zuzuerkennen, die sich vom Gegenstand so weit gelöst hat, daß er sie absolut nennt. Damit aber stellt sich die Frage, ob nicht in Goethes Anschauung der Musik eine ähnliche, wurzelhaft verwandte Dialektik waltet, und zwar so, daß er sie weniger als ein poetisches Element versteht als im Sinne eines Plastischen, Bildhaften.

Diese Frage zu beantworten - hier und heute, und gewiß vorläufig -, wenden wir uns zunächst einigen zeitgenössischen musiktheoretischen Zeugnissen zu, überlassen dann Goethe selbst das Wort; endlich aber hören wir unmittelbar auf das Echo, das seine Dichtung bei den Musikern gefunden hat, prüfen also exemplarisch ihre spirituelle Resonanz im Medium der Musik.

Im dritten Jahrgang der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung", die seit ihrer Gründung im Jahre 1798 hier in Leipzig von Friedrich Rochlitz herausgegeben wurde - Goethe hat ihn als Schriftsteller und Dichter beachtet und geschätzt -, findet sich, einigermaßen entlegen, ein musikästhetischer Essay, bei dem wir verweilen möchten. Gerbers Lexikon stellt seinen Verfasser, Triest, sehr hoch, nämlich "auf die obere Staffel der ersten und vorzüglichsten Klasse gelehrter Dilettanten". In einer Aufsatzfolge "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert" herrscht die fortschrittlich optimistische Geschichtsauffassung der Jahrhundertwende durchaus vor: "Dem 18. Jahrhundert war es aufbehalten, der deutschen Tonkunst einen mächtigen Schwung zu geben und dadurch, daß es in der Mitte desselben Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie mit deutscher Gründlichkeit zu vereinigen suchte ... dadurch gelang es unserem Vaterlande ..., jenen beiden Nationen Respekt gegen deutsche Musik einzuflößen." Jede schöne Kunst, mithin auch die Musik, so argumentiert der Ästhetiker im Zeitalter Goethes, habe eine doppelte Bestimmung. Sie sei teils reine, für sich bestehende Kunst, Bearbeitung eines sinnlichen Stoffes zum freien und schönen Spiel der Einbildungskraft; teils diene sie, ihrem empirischen Ursprung nach, nur als ästhetisches Mittel zu anderweitigen Zwecken, besonders zur verschönerten Darstellung eines oder mehrerer Subjekte, ... und sei dann angewandte Kunst.

Aus dieser Klassifikation (der übrigens E. L. Gerber lebhaft zustimmt), einer Parallele zu den Begriffen reine und angewandte Mathematik, folgt, daß allein die angewandte, das heißt mit Gesang verbundene Tonkunst bestimmte Empfindungen und Ideen ausdrückt. Die bloße Instrumentalmusik ist auch in ihren schönsten Produkten außerstande, mehr als ein Analogon der Empfindung zu sein; sie kann freilich in den Hörern oft ebenso gewaltige Gemütsbewegungen hervorrufen. In der angewandten Musik gibt demnach der Text den Ausschlag; er lenkt die Empfindungen des Hörers in bestimmter Weise; die reine Musik gibt dagegen der freien Phantasie des Zuhörers größeren Spielraum. Für den Kritiker Triest ergibt sich daraus, daß etwa Mozart in der reinen Kunst zwar groß, doch nicht unübertrefflich gewesen sei - offenbar verdient Haydn den Vorzug -, während Mozarts Hauptbedeutung in ästhetischer Hinsicht auf dem Gebiete der angewandten Musik, nämlich für das Theater liege. Daß dabei die heimliche Liebe des Autors der Vokalmusik gilt, ist unüberhörbar. Diese Neigung war damals allgemein und weiter verbreitet, als die Situation und der Zustand der Instrumentalmusik erwarten lassen: Mozarts und Haydns sinfonisches und kammermusikalisches Werk war abgeschlossen, von Beethoven lagen die 1. Sinfonie, die Quartette op. 18 und die Klaviersonaten bis zur Pathétique vor, zu schweigen von dem revolutionären Aufbruch der böhmisch-mannhei-

merischen Musik. Vorübergehend, für eine Zeitspanne, so scheint es, repräsentiert der Genius der Musik das Bewußtsein der Nation. So konnte es geschehen, daß die geistige Durchdringung, die Erkenntnis der klassischen Instrumentalmusik von Anfang an unter ungünstigen Zeichen gestanden hat. Ganz ernst ist sie erst von den romantischen Dichtern und Denkern genommen worden, diese aber haben sie von Anfang an in ihre eigene Vorstellungswelt übertragen, sie sich assimiliert.

So viel ist jedenfalls sicher: Diese Kunst, auch diese Kunst zielt mit stärkerem Nachdruck auf ein Konkretum, ein Gegenständliches als auf ein poetisch Unbestimmtes, Unbestimmbares. Es wird als sittliche Aufgabe des Komponisten erkannt, den intelligiblen Charakter des autonom gewordenen Menschen in der sinfonischen Musik darzustellen. In diesem Verstande hat Haydn von den "moralischen Charakteren" seiner späteren Sinfonien gesprochen, und auch Zelter wendet den Begriff "Charakter-Sinfonie" auf Beethoven an. Bühnenmusiken aller Art sind überaus beliebt und werden für das Theater als notwendig empfunden. Sie sind mehr, anderes als Zutat oder Schmuck; und wer könnte leugnen, daß es nur ein kleiner Schritt ist, der Programmouvertüre und Programmsinfonie trennt?

Der Einblick in diese Zusammenhänge berührt auch das dialektische Verhältnis des Lyrikers und Dramatikers Goethe zur Musik. Widersprüche in der kaum übersehbaren Fülle seiner literarischen und mündlichen Äußerungen zum Konnex von Dichtung und Musik werden von der Kenntnis der historischen Situation und ihrer Voraussetzungen her verständlich; sie lösen sich, sobald man sie ins Licht größerer, von der Geschichte geprägter Kreise rückt.

Als Klavierspieler, am Violoncello, als Flötist oder auch als Sänger im häuslichen Privatchor war Goethe auf dem Felde der praktischen Musikübung ein Liebhaber, ein Dilettant, wollte niemals anderes sein. Zugleich aber und, wie man zu sagen versucht ist, beinahe unabhängig davon, ist Musik für Goethe ein Urphänomen gleich der menschlichen Sprache, und um dies sinnlich-geistige Summum, seine Natur und seine Struktur, kreist sein spekulatives Denken. Das Interesse, das er der Tonlehre und der Akustik, der Harmonielehre wie der Musikgeschichte zuwendet, ist ein äußeres Zeichen dafür. Auf diesen Wegen, welche Umgang und Korrespondenz mit sachverständigen Freunden und Vertrauten bedeutungsvoll ergänzen, gewinnt Goethe die Fähigkeit der Kritik, die, wie Johann Nicolaus Forkel, Goethes Generationsgenosse, sagt, "sowohl dem Künstler als dem Liebhaber die beträchtlichsten Vorteile" verschafft. Vom historischen Begriff der Kritik her gewinnen zahlreiche Äußerungen Goethes einen besonderen Sinn; lehrt sie doch die Schönheiten der Kunst zu genießen und vernünftig zu bewundern, und dies gerade auch noch im Alter, wenn sich der jugendliche Enthusiasmus für die Musik verflüchtigt habe. So ist der Terminus "Kritik" Teil eines ästhetischen Systems; dieses wiederum reflektiert ein Grundverhältnis zur Kunst, in dem sich Irrationales und Rationales - Empfänglichkeit, Bereitschaft und Bildung - fruchtbar verbinden und vermählen.

Im hohen Alter, 1827, hört Goethe ein Quartett "eines berühmten jungen Komponisten", wahrscheinlich ist es Mendelssohn, und bemerkt darüber zu Eckermann: "Es ist wunderbar, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen." Als Eckermann zustimmt, fährt Goethe, überaus bezeichnend, fort: "Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drohen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte."

Immer dann also, wenn ihm Instrumentalmusik einen bestimmten Charakter oder eine

Szene auszuprägen und nachzubilden scheint, vermag ihr Goethe einen Sinn abzugewinnen. Ein ähnlich gegenständliches Hören bezeugt sein Urteil über einige Klavierfugen Bachs. Er vergleicht sie "mit illuminierten mathematischen Aufgaben, deren Thema so einfach wären und doch so großartige poetische Resultate hervorbrächten". Weiterhin sind es die Worte "vernünftig", "verständlich", "sinnvoll", deren sich Goethe wiederholt zur Kennzeichnung von Instrumentalmusik bedient.

Insgesamt begrenzt und konkretisiert sich ihr "Lebensraum" dem Wesen nach ausdrücklich auf das Rationale und das Sittliche. Von dieser, hinlänglich zeithistorisch gebundenen Form eines praktischen Musikverständnisses hebt sich essentiell eine andersgearbeitete, ins Kosmische ausgreifende spekulative Musikvorstellung ab, die Goethe individuell, unreflektiert und intuitiv in sich trägt. Erkennt und ermißt man, daß beide Musikbegriffe anscheinend ohne inneren Konnex und Austausch, getrennt voneinander, für sich existieren, so fällt vom Thema dieses Vortrages her neues Licht auf den zweiten Teil des "Faust". Nirgends sonst hat Goethe den universalen Aspekt seiner Musikanschauung derart transparent werden und unmittelbar in eine Dichtung einfließen lassen, ihn gleichsam ins Werk gesetzt. Einzig Musik vermag ihre Stimme zu erheben, wenn Worte sich versagen und auch die anderen Künste des Theaters zurückbleiben. Zu menschlicher Rede verhalte sie sich, so erklärt Goethe, wie das Allgemeinste, was sich denken läßt, zum eingeschränkten Individuum, und weiter: "Wenigstens scheint mir, daß der Ton noch viel größerer Mannigfaltigkeit als die Farbe fähig ist." Diese Äußerungen intendieren, wie sich aus dem Kontext ergibt, durchaus Musik als Prinzip, als ein Element, schwerlich etwa ein ihr so oder so innewohnendes Ausdrucksvermögen.

Aus den Gesprächen mit Eckermann wissen wir, daß Goethe das Dämonische der Musik im höchsten Grade zuerkennt, vor der Dichtkunst und vor der Malerei; von der Musik gehe eine alles beherrschende Wirkung, eine "magische Gewalt" aus, "von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben". Das Elementarische ist eine der Musik immanente Funktion; Musik verkörpert das Allgemeine, Sprache das Besondere.

Aus diesem Grunde hat Goethe in Entwürfen und verschiedenartigen Beiträgen zu Oper und Singspiel den traditionellen Rahmen gewahrt, eine jede Form an ihrem Ort gelassen: das gesprochene Wort, das Rezitativ, die Arie. Der Typus der barocken Da-capo-Arie, die textlich einen allgemeinen und besonderen Teil - die "Moral" und ihre Anwendung - zu verbinden pflegt, war ihm vertraut; Goethe übernimmt sie und breitet alsdann den schwebenden Zauber rondohafter Wiederkehr, die zugleich Verzierung und Variation ist, über seine Dichtung aus. Es sei nur an das Festspiel "Pandora" erinnert, das, wie bekannt, musikalische Formen dichterisch nachbildet. Die Vorstellung einer auch Formales einbeziehenden Substanzgemeinschaft von Sprache und Musik mußte einem Dichter, der so stark von Ideen Hamanns und Herders ergriffen worden war, nahe liegen.

Für Goethes Empfinden wird eine proportionale Ordnung, der Ausgleich beider in den Liedern Reichardts und Zelters, von der neuen Musik Schuberts bedroht, und zwar selbst dann, wenn auch sein Lied die poetische Form unangetastet läßt. Offenbar ist der dynamische Strebecharakter im Einzelton wie in der Harmonik Schuberts für Goethe etwas Fremdes, Verwirrendes. Er bedroht das Gesetz des schlichten Strophenliedes: die Magie der Wiederkehr und den Zauber im rhythmisch-metrischen Gleichklang - Sinnbild eines unverändert Bleibenden im fließenden Strom des Liedes. Für Goethe, den Augenmenschen, ist der Liedkörper etwas Plastisches. Einzig zur eindringlichen Nachzeichnung seiner Umrisse ist die Musik berufen. Indem sie ihn in das Spiel von Licht und Schatten rückt, gibt die Musik der Poesie - wie Goethe sagt - "eine gewisse Vielseitigkeit, die sie an und für sich nicht haben kann".

Zu dieser "Vielseitigkeit" des Strophenliedes eine Anmerkung: Das variierte, besser: das musikalisch variiierende Strophenlied ist die auskomponierte Bestätigung so mancher Berichte und Erzählungen, die wir aus Goethes Umwelt über eine lebensvoll modifizierende Vortragsweise besitzen. In diesem Zusammenhang verdient ein Brief Aufmerksamkeit, den Christian Gottfried Körner am 20. Januar 1802 an Schiller gerichtet hat. Er betrifft Zelters Komposition von Schillers Ballade "Der Taucher" und ihre Ausführungsweise: "Die Melodie ist sehr glücklich gewählt, und mit kleinen Abänderungen im Vortrage paßt sie wirklich auf alle Strophen, ohngeachtet ihrer beträchtlichen Anzahl und großen Mannigfaltigkeit ... Nur möchte ich wissen, ob Zelter allein alle Strophen bis zu Ende singt ... Ich getraue mir nicht, alle Strophen durchzusingen ... Auch verliert die schönste Melodie ihren Reiz, wenn man sie über zwanzigmal (Anmerkung: es sind 27 Strophen!) nach einander unverändert hört. Zelter hat nur für vier Strophen die Melodie ganz geändert, und ich schätze ihn deshalb, daß er das Bunte vermieden hat. Ich würde vorschlagen", fährt Körner fort, "einen Teil der Ballade in der Mitte zu deklamieren, etwa von dem Verse an: 'Und stille wirds über dem Wasserschlund' bis zur Erzählung des Knappen (Anmerkung: also die Strophen 9-15). Mit dieser trete die Musik wieder ein bis zum Schluß. Oder verschiedene Personen singen zu lassen, den König, den Erzähler, den Knappen, die Zuschauer, die Tochter des Königs." Daß sich der Vortragsstil der vielstrophigen Ballade damit - ohne ästhetische Grenzen der Gattungen zu verletzen - der Kantate, ja der dramatischen Szene nähert, liegt auf der Hand. Ebenso aber ist sicher, daß er, als legitim angesehen, weithin üblich war. Beiläufig bemerkt F. Rochlitz zu Goethe, seine Musik zum "König in Thule" solle "ganz einfach, ohne alle Abweichung ..." vorgetragen werden (Brief vom 30. Juli 1809). Zelters Prinzip, als Liedkomponist von der "Totalempfindung" eines Gedichtes auszugehen, versteht seinen Verlauf, die Folge der Strophen, im Sinne eines umfassend Ganzen. Daß, auf der anderen Seite, die "Idee" einer Dichtung auch in die Gestalt einer dem Anschein nach autonomen Instrumentalmusik - einer Sonate oder Sinfonie - einfließen kann, ist kaum zu bezweifeln: man sei anders gewillt, den dokumentarischen Wert einiger Selbstzeugnisse und Aussprüche Beethovens, die der Kreis der Freunde und Anhänger bestätigt, geringzuachten. So verwendet Zelter den Terminus "Totalidee", als er über Beethovens Musik zum "Egmont" schreibt; Goethe wiederum hat gemeint, Beethoven sei darin mit bewundernswertem Genie in seine Intentionen eingegangen. Bei diesen Worten denkt Goethe speziell an gewisse melodramatische Partien in Beethovens Musik, wie er denn als Dichter mit der Gattung des Melodramas zumindest vorübergehend stärker sympathisiert hat. Auf dem Wege, das von der Idee des Strophenliedes her reduzierte Verhältnis von Sprache und Musik zu durchbrechen und ihm neue, untergründig irrationale Kräfte zuzuführen, nimmt das Melodrama einen eigenen Ort ein. Dem *Recitativo accompagnato* der Oper entwachsen, verzichtet es gleich ihm auf die Sicherheit und Geborgenheit gebundener Formen, vertraut sich vielmehr dem frei strömenden, frei formulierten Pathos einer wortlosen, aber dennoch sprachnahen Musik an.

## V.

Goethes "Proserpina", in erster Fassung durchaus als Melodrama geplant, ist 1776 entstanden, wenige Jahre nach dem mächtigen Ausbruch der Geniezeit. Seit Klopstock beginnt die Sprache der deutschen Dichtung den Bann der Tradition zu durchbrechen; freie Rhythmen bereiten den Mutterboden eines deklamatorischen Stils, in welchem, mit Worten Körners, "der abstrakte Begriff in menschlicher Gestalt" erscheint. Sprache,

Rhythmen und Formen der Goetheschen Hymnen und Dithyramben aus den frühen siebziger Jahren - erratische Blöcke aus den Trümmern dramatischer Entwürfe, so zumal der "Prometheus" - haben die Musiker im Nerv ihrer Kunst getroffen. Sie reißen auch das mittlere Talent eines Komponisten über sich selbst empor. "Ein herrliches Charakterstück, groß, wild und verwegen, wie Prometheus selbst im Gedicht", nennt ein Zeitgenosse Reichardts Vertonung (F. Rochlitz, 1809). Wie zu keiner anderen Zeit drängt damals Goethes Sprache ins Musikalische. Ihre Klüfte und Abgründe, ein Übermaß an jäh wechselnden Bildern, die ekstatisch raffende Deklamation; All diese Momente haben sich der Musik unverlierbar eingeprägt. Unter mächtigen strukturellen Spannungen führt Schuberts "Prometheus" Freiheit und Gesetzmäßigkeit verwandelt zusammen. Harmonie und Tonalität des Liedes sind vom Pathos der Deklamation aufgewühlt und verlaufen irregulär; im Goetheschen Sinne "formend", befestigen vom Baß her quasi ostinate rhythmische Figuren den schwankenden Bau. Nie war Goethe der Musik näher als in seiner Geniezeit, nie die Musik tiefer bereit und befähigt, mit dem Dichter ein neues Menschentum auszurufen. Zum Abschluß folgte der Vortrag des "Prometheus" in Reichardts und in Schuberts Vertonung.

#### Anmerkungen

1 Goethe, Gespräche. Ed. Biedermann, Bd. IV, 1910, S. 132.

Ein Gesamtverzeichnis der Literatur zum Thema "Goethe und die Musik" findet man bei H. Pyritz, Goethe-Bibliographie, Lieferung 6, 1961, S. 419-422. Besonders den folgenden Schriften verdankt der Verfasser Anregung und Hinweise:

W. Emrich, Die Symbolik von Faust II, <sup>2</sup>(1957).

H. Fähnrich, Goethes Musikanschauung im "Wilhelm Meister", in: Goethe. Neue Folge des Jb. der Goethe-Gesellschaft, Bd. 23, 1961, S. 141-153.

ders., Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie - die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform, ebd., Bd. XXV, 1963, S. 250-263.

Th. Hetzer, Goethe und die bildende Kunst, 1948.

P. Mies, Zu Musikauffassung und Stil der Klassik, in: ZsfMw XIII, 1930/31, S. 432-443.

J.-W. Schottländer, Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit, in: Jb. der Sammlung Kippenberg, Bd. VIII, 1930, S. 134-248.

H. W. Schwab, Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770-1814, 1965.

Walther Siegmund-Schultze

#### PROBLEME DES HISTORISCHEN MUSIKVERSTÄNDNISSES

Ich habe die Ehre, zum Abschluß des wissenschaftlichen Teils unseres Kongresses anstelle unseres verehrten, leider erkrankten Kollegen Walther Vetter einen Vortrag zu halten, der in die musikwissenschaftliche Problematik stärker musikerzieherische Aspekte einbeziehen möchte, wie es der Aufgabenstellung des hallischen und auch des Leipziger Instituts für Musikwissenschaft entspricht: "Probleme des historischen Musikverständnisses".

Seit es eine Musikwissenschaft im engeren Sinne gibt, hat sie sich für die Musik als eine historisch zu begreifende Kategorie interessiert; ist es doch wesentliche Aufgabe geisteswissenschaftlicher Disziplinen, ihren Gegenstand historisch zu betrachten und einzuordnen. Freilich sind sie dabei stets auch mit der Gegenwart konfrontiert; so steht der zu betrachtende Gegenstand im Doppelaspekt seiner historischen Bedingtheit und Funktion einerseits, seiner Gegenwartsbeziehung und Rezeption andererseits vor uns. Daß zudem jedem Kunstwerke, und vielleicht in besonderem Maße der musikalischen Schöpfung, die Eigenschaft der Tradierung neben der der Zeitbezogenheit innewohnt, daß also der historische Aspekt nicht nur ein rein wissenschaftlich-beschaulicher oder belehrender ist, sondern ihrem inneren Wesen entspricht - gerichtet auf ein oft gewaltiges Kontinuum von der Zeit der Entstehung, ersten Interpretation und Höraufnahme bis zur heutigen Wirksamkeit -, ist eine nicht geringer einzuschätzende Tatsache, die uns theoretisch und praktisch vor mannigfaltige Probleme und Aufgaben stellt, wenigstens wenn wir anerkennen - eine heute nicht überall selbstverständliche Sache -, daß die Qualität jeder Musik, zumindest im ideellen Sinne, erst in der Rezeption des verständnisvollen Hörers evident wird. Einige von diesen Problemen seien im folgenden erörtert, wobei wir von der Frage ausgehen: Was kann, was muß bei musikalischen Kunstwerken rezipiert werden? Welche Modifikationen und Verdeutlichungen - in Ton oder Wort, also vom reproduzierenden Künstler oder vom Musikwissenschaftler und Musikpädagogen aus - dürfen und sollen vorgenommen werden? Wieweit können und dürfen wir ein Musikwerk der Vergangenheit an unsere Zeit "heranrücken"?

Ich möchte an den Beginn meiner Betrachtung ein schönes Wort von Karl Marx stellen, der in der Einleitung zur "Kritik der politischen Ökonomie" in Hinblick auf die Kunst der Vergangenheit sagte:

"Die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Weise als Norm und unerreichbare Muster gelten.

Ein Mann kann nicht wieder zum Kinde werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität eines Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf? Warum sollte die gesellschaftliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? ... Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können."

Mit feinem Gefühl wird hier, an Herdersche Gedanken anknüpfend, angedeutet, wie sehr gerade durch die Zeitbezogenheit einer großen Kunst ihr historischer Rezeptionswert wächst, sie der jeweiligen Schöpfung ihren besonderen Reiz, vielleicht eine Art "Aura" verleiht, die ein Gegenwartswerk nicht ohne weiteres haben kann. Marx hat diesen fruchtbaren Gedanken nur ganz gelegentlich geäußert, ihn nicht weiter ausgeführt. Klar ist, daß er in jeder historischen Epoche, in jeder Nation, bei jeder Gattung und Zweckbestimmung eine andere Zielrichtung und Betonung haben dürfte. Und ich möchte von vornherein dem Verdacht entgehen, daß ich etwa jede Kunst und Musik der Vergangenheit, nur weil sie ihr eben angehört, als heute rezeptionsnotwendig oder -würdig bezeichnen wollte. Das eben zitierte Wort wurde über die große Kunst der Griechen gesprochen, die uns wahrhaftig noch heute etwas zu sagen hat (vielleicht aber schon nicht mehr so viel wie vor hundert Jahren!). Hinsichtlich anderer Kunstepochen ist es ganz



anders, sowohl was den Grad der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihr als auch, was ihre heutige Wirksamkeit betrifft. Vielleicht sind nicht alle meiner Meinung, wenn ich fordere, daß der Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung auf der Musik liegen sollte, die uns heute noch etwas zu sagen hat; daß die andere Musik zwar auch erforscht werden muß, aber mehr, um den kulturhistorischen Rahmen abzustecken, um die eigentlichen Musiktaten besser verstehen zu können. Überhaupt sollte sich die Musikwissenschaft mehr auf die Beziehungen zwischen musikalischer Produktion, Interpretation und Rezeption konzentrieren und sie zu befördern suchen. Dann kann die Durchleuchtung und Erkenntnis eines musikalischen Kunstwerkes auch wieder Selbstzweck werden, weil es in die Gemeinschaft der Musikgesellschaft aufgenommen ist und wirksam bleibt. Die Schwierigkeiten, die sich dem Verständnis - dem genügenden oder richtigen Verständnis (es kann immer nur relativ sein) - eines musikalischen Kunstwerkes der Vergangenheit entgegenstellen, sind mannigfaltiger Art. Sie liegen nicht zuerst im Klanglichen oder in rein musikalischen Kategorien - obwohl Fragen der Tonalität, des jeweiligen Materials eine bedeutende Rolle spielen -, sondern im verschiedenen Weltbild, in dem Charakter der menschlichen Beziehungen zu jener und zu unserer Zeit. Da ihre Wiedergabe den Gegenstand jeder Kunst und auch der Musik darstellt, ist es notwendig, sie zu kennen, um ihren Abstand von uns oder ihre Nähe richtig beurteilen zu können. Wir wissen, daß bei der Musik oft ein umgekehrtes Verhältnis zu herrschen scheint. Große Teile der Musik der Vergangenheit sind uns viel vertrauter als weite Bereiche der Gegenwartsmusik. Daß dies für andere Künste nicht in gleichem Maße gilt, muß uns als Musikwissenschaftlern mehr als bisher zu denken geben, zumal diese Tatsache ja keineswegs immer so gewesen ist. Ein historisches Hören und Aufführen gibt es in größerem Maße erst seit dem vorigen Jahrhundert; zum großen Teil war das ein Verdienst der Musikwissenschaft. Viel hat diese dabei geleistet: bei Interpreten und Hörern Verständnis für das jeweilige Klangideal geweckt, uns die großen Musikergestalten von Schütz bis Beethoven lebendig vor Augen geführt, sie bis in die letzten Winkel ihres Lebens und Schaffens zu durchleuchten gesucht, ja, die Hörerfahrung des gebildeten Publikums, gemeinsam mit den vielfältigen Formen der Musikerziehung, auf der "klassischen" Höhenlinie gehalten, die nach rückwärts, mit einiger Mühe, bis zu Schütz und Monteverdi, auf dem Wege in unsere Zeit bis zu Tschairowski, Wagner, Verdi, Puccini ausgedehnt wurde. Unser eigenes Jahrhundert wird von der seriösen Musikwissenschaft ebenfalls nicht vernachlässigt, aber meist, wenigstens was die westliche Musikforschung betrifft, sehr getrennt behandelt und ohne die Kontinuität der Tradierung genügend hervorzuheben. Gleichzeitig half sich die Musikpraxis durch scharfe Gegenüberstellung der "ernsten" Musik und der leichteren Ware, wobei die "leichte" der "ernsten" Musik von Anfang an unterlegen ist.

Die aus der Funktion des jeweiligen Werkes geborenen Unterschiede der Qualität wurden so zu absoluten Werten, teilten die Hörer in zwei (oder mehr) Kategorien, statt daß die verschiedenen Funktionsbereiche parallel rezipiert werden. Hinzu kommt, allerdings wohl in ständig verschwindendem Maße, eine Kategorie der Musik, die kultisch (im weiteren Sinne) gebunden ist und von manchen nicht in ihrem künstlerischen Werte rezipiert wird, sondern rein funktionell, ohne eigentliche Qualitätsansprüche. Das könnte einen Musikwissenschaftler nicht stören, wenn darunter nicht auch Musik beispielsweise von Johann Sebastian Bach wäre, zu deren sinnlich-ästhetischem Genuß alle Menschen unserer Zeit geführt werden müßten.

Wie ist der heutige Tatbestand? Trotz der Bemühungen der Interpreten, der Musikwissenschaft und der Musikerziehung wird die Musik der Vergangenheit nicht wirklich "historisch" gehört, das heißt aus der jeweiligen historischen Situation verstanden und "vergegenwärtigt". Man hört sie oft geradezu als "Gegenwartsmusik", empfindet sie als

sein Musikideal, lebt in ihr, schwärmt für sie, entdeckt stets neue Schönheiten, wird von ihrem Reiz gefangengenommen. Ich bejahe alle diese Folgerungen, glaube aber, daß sie in den meisten Fällen nicht genügen. Gewiß strahlt, wie angedeutet, das Klangideal einer vergangenen Zeit oft einen besonderen Reiz aus, das Unbekannte jener Welt gefällt; aber es kann auch mißverständlich sein, zu einem sehr bequemen und oberflächlichen Hören verlocken. Die eigentliche Aufgabe einer verantwortungsvollen Musikwissenschaft - zu der ich die Musikerziehung als ihre verantwortungsvollste Spezies rechne - muß darin liegen, ein historisch bewußtes, aktives Hören zu ermöglichen, ohne in irgendeiner Weise das unmittelbare Erlebnis eines musikalischen Kunstwerkes abzuschwächen. Bei jeder guten Musik halten sich historisch bedingte und tradierende Elemente die Waage; vielleicht überwiegen die letzteren sogar beträchtlich, aber sie sind an jene gebunden, in der Technik, in der Interpretation, im Gehalt, in der Idealität. Wenn wir diese dialektische Gebundenheit überhören, fehlt uns das Kostlichste des Werkes, sein eigentliches künstlerisches Bewußtsein. Alle, die für die Musik verantwortlich sind, müssen sich jeweils die Frage stellen: Was kann von diesen Elementen, von diesem Kontext vernachlässigt werden, was muß verbleiben? Sicherlich wird es da oft einen Kompromiß geben; aber er muß wissenschaftlich und künstlerisch vertretbar sein. Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler haben dabei eine gleich große Verantwortung vor dem Hörer; hinsichtlich älterer Musik wird die Musikwissenschaft oft die Sache des Komponisten übernehmen und verteidigen müssen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang auf einige Musikepochen und Meister der Vergangenheit zu sprechen kommen. Unser Verhältnis zur Musik des Mittelalters, auch zu mancher außereuropäischen Musik, ist oft weniger durch Zuneigung als durch Verwunderung gekennzeichnet; es besteht häufig nicht die Möglichkeit oder auch Notwendigkeit einer intensiven Rezeption. Diese ist weitgehend durch die jeweilige Tradition bestimmt; ein historisches Musikverständnis wird, soweit nicht direkt wissenschaftliche Beweggründe vorhanden sind, in der Regel nur die kulturhistorisch benachbarten und verwandten Beziehungen umfassen. Manche Elemente schon frühester Tonkunst - wie das Improvisations- oder das Variationsprinzip - haben ja, obwohl überall vorhanden, in den einzelnen Kulturen eine recht verschiedene Relevanz und Zielrichtung erhalten, können nicht überall das gleiche Verständnis erwarten. Sicherlich ist es möglich, in Ergänzung der dichterischen die musikalische Seite der Troubadour- und Trouvèrekunst zu erfassen und sinnvoll nachzuerleben; ähnliches gilt für den Minne- und Meistersang. Aber wesentlich für ein breiteres Musikverständnis werden all diese Traditionen, einschließlich des Gregorianischen Chorals, erst beim altdeutschen Volkslied und seinen Bearbeitungen, wie sie uns seit Mitte des 15. Jahrhunderts überliefert sind. Gemeinsam werden Wort, Weise und musikalische Bearbeitung erstmalig zum Dokument humanistischer Botschaft, was sich bei den großen Humanisten Josquin, Senfl, Isaac verstärkt. Wo stehen wir hier mit einem echten historischen Hörbewußtsein? Die Musikwissenschaft hat bisher bei diesen bedeutenden Meistern vor allem die Technik bewundert, mit welcher sie die Stilmittel der Zeit beherrschten und erweiterten. Wir wurden des weiteren mit mannigfaltigen Problemen konfrontiert, so im Hinblick auf vokale oder instrumentale Ausführung, auf deren Charakter als "Darbietungs"- oder "Umgangsmusik", und werden noch dazu überrascht durch die sich hier besonders stark überschneidenden Prinzipien von Prosa- und Korrespondenzmelodik, die energisch eine neue Zeit ankündigen, in gleicher Weise deutliche Anlehnung der Musik an Lebensbezüge wie Autonomiebestreben zeigen. Aber wir müssen uns fragen: Was ist Anliegen und Thema dieser Kunst? Setzt man die großen Möglichkeiten der Musik ein, ein angenommenes Jenseits zu begreifen, oder will man den Bereich menschlicher Ausdruckskräfte in der Musik erweitern? Sicherlich ist letzteres der Fall, und zwar in einer Weise, die keinen Zweifel an

der gesellschaftlichen Konkretheit ihres Wirkens aufkommen läßt. Der besondere Reiz beim Hören dieser Musik besteht für uns vor allem darin, diese ihre Grenzen zu erfassen, mitzuerleben, die Tendenz der Humanisierung zu erkennen, die den Menschen als Einzelwesen oder als Kollektiv in seiner Auseinandersetzung mit überkommenen religiösen Auffassungen, mit Natur oder Umwelt zeigt. Alles andere ist Ausfluß dessen, und es ist letzten Endes gleichgültig, ob sich die Musik dabei eines religiös-kirchlichen Gewandes bedient oder nicht. Die Volksliedbearbeitungen jener Zeit enthalten aus dieser Perspektive heraus ihre besondere Bedeutung, ihre eigene bewahrende und tradierende Kraft.

Das erweist sich ein Jahrhundert später bei Heinrich Schütz aufs neue, aber mit anderer Graduierung. Die Schütz-Renaissance unserer Tage hat nicht nur historisierende Aspekte, ist nicht nur dem Engagement einiger Enthusiasten entsprungen, sondern dem Ensemble religiöser, künstlerischer und auch verlegerischer Interessen, die an dieser Gestalt Vertrautes und reizvoll Neues vereinigt fanden. Es fragt sich, ob der Reichtum musikalischer Wortausdeutung, die volkstümliche Frömmigkeit dieser Tonsprache, ihr unmittelbarer Zeitbezug von den heutigen Sängern und Hörern nachempfunden werden kann, ob dazu nicht die Atmosphäre des Dreißigjährigen Krieges und seiner Nachwehen, die Not in den deutschen Landen, der Geist des Protestantismus gehören, die weder durch dessen dogmatische Erneuerung noch durch ähnliche Notsituationen in unserer Zeit ein Äquivalent finden. Hier muß ein echtes geschichtliches Bewußtsein helfen, man muß sich in jene Zeit zurückdenken, nicht als direkt beteiligt, sondern anschauend, erkennend und gerade dadurch ästhetisch genießend. Denn jene Zeiten sind vergangen, werden nicht wiederkehren; ihre Musik, in solchen großen Beispielen, macht uns ihre Ideale am schönsten sichtbar, das, was im eigentlichen erlebt, erlitten und erkämpft wurde - weit mehr, als das andere Künste vermochten. Der besondere ästhetische Reiz dieser Werke liegt also in vielem in der Ambivalenz eigener Zeitnähe und der Entfertheit von uns und unseren Problemen.

In schon anderem Maße ist diese Idealität bei der Musik der Bach-Händel-Epoche spürbar. Die Hörerbeziehung ist in vielem weit näher und direkter; es bleibt ein deutlicher Abstand, sowohl durch den großen Bereich, den die Kirchenmusik einnimmt, als auch durch die Affektenlehre, die Vorherrschaft der "Figur", die uns diese Musik als historisch empfinden lassen. Die Musikwissenschaft hat diesen Abstand, aus verständlichem philologischem Eifer heraus, in der Vergangenheit mehr betont, als einem breiten Verständnis dienlich war. Es ist deshalb zu begrüßen, daß in den letzten anderthalb Jahrzehnten, seit dem Leipziger Bach-Kongreß 1950, in stärkerer Konsequenz als je vorher versucht wurde, die gesellschaftliche Stellung dieses großen Meisters, seine Wirklichkeitsbeziehung, das Problem Geistlich-Weltlich dialektisch zu lösen. Inwiefern sind wir mit einem historischen Verständnis weitergekommen - nicht nur für uns Wissenschaftler selbst, sondern im Hinblick auf die Massen der Bach-Hörer? Wird seine Musik als Verkündung der Ideen der Aufklärung verstanden, hinter dem biblisch-religiösen Gewande die eigentliche Wesenheit der Tonsprache erkannt? Die Wirklichkeitsnähe der Bachschen Kunst liegt in der unglaublichen Kraft musikalischer Typisierung großer menschlicher Empfindungen und Gefühle, aber auch und vor allem in dem sich seiner gestalterischen Möglichkeiten immer bewußter werdenden Schöpferstum, das zu einer neuen musikalischen Gestaltenwelt führt, zu wahrhaft durchgestalteten Organismen, Abbildern menschlicher Wesenskräfte. Demgegenüber bleiben Hinweise auf die religiöse Tonsymbolik oder "barocke" Affekthaltigkeit der Bachschen Musik oft mißverständlich; es geht bei dem Leipziger Meister um den großen Prozeß der Humanisierung der Tonkunst im Rahmen der technischen und philosophischen Möglichkeiten seiner Zeit. Nur von hier aus kann die Bildhaftigkeit, die Bedeutung des Basso continuo

und des konzertierenden Prinzips, der Charakter der Bachschen Polyphonie und die großartige Verbindung der harmonischen und kontrapunktischen Elemente richtig erfaßt werden, sein einmaliger Versuch, innerhalb seiner begrenzten Wirklichkeit die Idee des Menschen - in vielem noch einer göttlichen Illusion verhaftet - widerzuspiegeln. Daß dabei der Dreiklang Gedanke, Gefühl, Spiel, der für alle Musik Gültigkeit hat, einen besonders bewußten, klar profilierten und reich differenzierten Aspekt hat, daß schon die Folge der Inventionen und Sinfonien in der kontrapunktischen Beispielhaftigkeit und motivisch-melodischen Substanz und Ausbreitung wie nicht zuletzt vom handwerklich-technischen Aspekt her jene drei Prinzipien vollendet vertritt, auf der Grundlage eines historisch begründeten neuen Weltbildes, darf nicht nur gelegentlicher Hinweis zur Erklärung dieser Musik sein, sondern sollte als die wesentliche Leistung und Substanz der Bachschen Tonkunst begriffen werden. Demgegenüber muß man sich fragen, ob die hundert anderen Musiker jener Zeit auf solche hingebungsvolle Interpretation und Rezeption Anspruch haben, wie wir sie täglich erleben und selbst fördern; nicht alles Vergangene wird allein durch sein Alter ästhetisch wertvoll, obwohl es für den Wissenschaftler immer von Bedeutung ist. Aber wir müssen in der Musik wieder zu Wertmaßstäben kommen, die eine historisierende Betrachtung verhindern.

In nicht geringerem Maße betrifft das bei Bach Gesagte die Musik Georg Friedrich Händels. Wo liegt hier der "Gegenstand", das vom heutigen Interpreten und Hörer zu Erfassende? Gegenüber der Tiefe der Bachschen Kunst hat man oft die Höhe der Händelschen bewundert und apostrophiert. Sie liegt aber nicht im "barocken Pomp", in der repräsentativen Fülle, die diesem Meister oft einseitig angedichtet wird, sondern in der überzeugenden Gewalt seiner ebenso lichten wie warmen Menschenschilderung. Die naturgemäß enge Verwandtschaft der musikalischen Techniken und Stilmittel - ich nenne Generalbaß, konzertierendes Prinzip, Bedeutung der Spielfigur - hat dazu geführt, die entscheidenden inhaltlichen musikalischen Unterschiede zu Bach zu übersehen; sie sind wesentlich von dem ganz verschiedenen Lebensgefühl bestimmt, das aus einer entgegengesetzten Lebenssphäre resultiert. So konnte Händel - in der aufgeklärten englischen Gesellschaft wissend - in viel höherem Maße, auch innerhalb der begrenzten Form der Kantate oder der Opera seria, den neuen Menschen zeichnen, den auf sich selbst gestellten, der Vernunft gehorchenden, aufgeklärten Staatsbürger, oder - mehr noch - den der Gemeinschaft verpflichteten, das Volk zum Sieg und zur Freiheit führenden Helden, ja, das Volk, die Völker selbst als sich ihrer bewußt werdend, von den Fesseln der Unterdrücker befreiend. Aber das ist nur aus der damaligen historischen Situation zu verstehen, ist nicht "allgemeinmenschlich" im Sinne einer ideellen Wahrheit, sondern einer ganz konkret realisierten. Aus dieser Gewißheit der Realisierung nimmt Händel die Kraft seiner musikalischen Gedankenwelt, die zwar eine gewisse Reihe von Figuren und Formen mit der Bachschen gemein hat, aber im übrigen vollkommen selbständig das neue Lied des Menschen singt. Man hört ihn nicht nur in den großen Gesängen und Chören der Oratorien, sondern ebenso deutlich in den Da-capo-Arien und Schlußensembles der Opern, selbst in kleineren Cembalostücken; man muß nur lernen, richtig zu hören. Daß die Melodie als ein Hauptelement der Musik der Klassik hier eine neue Profilierung erfahren hat, muß deutlich werden; die Verbindung zu Mozart ist gerade in dieser Beziehung von hohem Interesse.

Hinsichtlich der Musik von Bach und Händel tritt die Frage der exakten, historisch echten und dem heutigen Hörbewußtsein Rechnung tragenden Interpretation immer wieder in den Vordergrund. Inwieweit müssen wir dem jetzigen Hörer entgegenkommen? Oder sollen wir verlangen, daß sie sich ganz in das Klangideal jener Zeit versenken? Ich glaube, daß nur die angedeutete allgemeine Zielsetzung uns über diesen Punkt und unfruchtbare Diskussionen hinwegbringt. Es geht um das Bach-, um das Händel-Bild unserer Zeit,

das bei den Interpreten historisch fundiert sein muß, bis in die letzten Fragen der Phrasierung hinein. So kann man in Hinblick auf die Gattung der Singstimmen, Ausgestaltung des Basso continuo, die Größe des jeweiligen Ensembles den jetzigen Bedingungen und Möglichkeiten entsprechend mancherlei modifizieren, abändern und ergänzen, wie das schließlich die beiden Meister auch selbst getan haben; aber der historisch fest bestimmte Charakter ihrer Musik - ihre Idealität wie Realität - darf nicht angetastet werden, sofern nicht vollkommen neue Werke entstehen sollen, wie wir das im Aufgriff Händelscher und Bachscher Themen und Sätze bei Mozart, Beethoven, Brahms und Reger finden. Zum historischen Musikverständnis des Interpreten (der ja zunächst einmal der ideale Hörer sein soll) gehört wesentlich das Verständnis für das richtige Klangbild, die sichere Entscheidung, wieweit eine moderne Modifizierung gehen kann. So scheint es mir richtig zu sein, wenn auf dem Kolloquium des diesjährigen Leipziger Bach-Festes hinsichtlich der Bachschen Klaviermusik präzisiert wurde: bei Solomusik könne auch der moderne Flügel - ohne wesentlichen Substanzverlust, vielleicht sogar mit reizvollem Gewinn - herangezogen werden, während im Ensemble unbedingt das Cembalo zu benutzen sei. Es fragt sich andererseits, ob jede Bearbeitung der Musik jener Meister für andere Instrumente radikal abzulehnen ist; ich denke, von ihrem Geiste ist selbst bei Akkordeonbegleitung des "Air" oder des "Largo" noch etwas zu spüren. Aber es genügt uns nicht zum tieferen Verständnis; solch ein Stück ist eben stärker individuell determiniert als ein Volkslied, das beliebige Bearbeitungen, Abschleifungen und Anreicherungen über sich ergehen lassen muß und will. Und wir orientieren uns und andere, nicht zuletzt vom Leitbild der Klassik ausgehend, ja noch immer an der originären Individualität eines musikalischen Kunstwerks und seines Schöpfers. Diese Problematik trifft auch das Wesen der klassischen Musik im engeren Sinne. Ich darf sie hier am Beispiel Mozart andeuten. Die Schwierigkeit im Verständnis des Mozartschen Werkes liegt in seiner scheinbaren direkten Verständlichkeit, in der so offensichtlichen "Nähe" dieser Kunst. Ihre Verbindlichkeit, ihre Melodienfülle, ihre harmonische Vollkommenheit erwecken den Eindruck, als ob es sich um eine von ihrer Entstehungszeit, von allen Zeiten unberührte Schöpfung handelte, die als "reine Musik" zu genießen sei. Bedeutende Denker und Künstler des 19. Jahrhunderts haben diese Auffassung genährt; erst Hermann Abert konnte eine gewisse Korrektur vornehmen und Mozarts Verwurzelung in seiner Zeit deutlich machen. Aber das genügt nicht; wir müssen nicht nur durch Analyse seines Wesens und seiner Werke, sondern auch bei ihrem Anhören ihren historischen Standort erkennen, um dadurch ihre Größe, ihre Vorbildhaftigkeit, ihre Andersartigkeit begreifen zu können. Mozarts Neuerertum lag ja nicht so sehr in der Entwicklung des "Materials", sondern wesentlich in der weiteren Vermenschlichung der Tonsprache in Richtung auf feinste Differenzierung und Nuancierung, auf eindeutige Charakterschilderung. Es gibt zweifellos Werke von ihm, die eine vorwiegend unterhaltende, gesellige Funktion haben, die lediglich den Reiz einer freundlichen Stunde, eines freundlichen Wiedererkennens und Erinnerens haben und haben wollen; allerdings ist auch diese Musik eingebettet in die allgemeine Humanisierungstendenz der klassischen Tonkunst, ihre philosophische, nicht nur äußerliche "Heiterkeit". Aber in viel höherem Maße trifft das natürlich für die große Kunst dieses Großen zu. Wenn Wagner einmal sagte: "Mozart hauchte den Instrumenten den Atem der menschlichen Stimme ein", so gilt das in tiefstem Sinne der Vermenschlichung der musikalischen Sprachmittel, wie ja überhaupt die Emanzipation der klassischen Instrumentalmusik einen Prozeß der konkretisierenden Humanisierung darstellte, sich in der Humanitätsmelodie erfüllte. Man muß das Wunder bestaunen lernen, das es Mozart ermöglichte, in eigentümlicher Ferne und doch wieder Nähe zu den Gedanken der französischen Aufklärung, zum Reichtum Goethischer Klassik oder zu den besten Traditionen Englands von Shakespeare bis zu Händel seine

ganz der Zeit verpflichteten und gerade dadurch über sie hinausweisenden Werke zu schaffen. Wenn man diese historische Verwurzelung nicht sieht und hört, bleibt Mozarts Musik nur ein netter, immer wieder erfreulicher Ohrenschaus, wird kein bereicherndes Erlebnis. Ein Satz wie das Finale des Streichquartetts A-Dur (KV 464), den sich Beethoven abschrieb, wird erst dann Erkenntnis und höchster Reiz, wenn man seine Ahnen von Bach und Haydn vergleichend mit- und Beethoven vorweghört, wenn man dies ständige Ineinander von Kontrapunktik und Homophonie, von Diatonik und Chromatik, von Periodik und Aperiodik, Schwerpunktbildung und schwebender Synkopik, breit ausschwingender Melodik und zarter Koloristik als einen Idealfall philosophischer Sinnenkunst, feinsten Charakterschilderung und musikantischer Lebensfreude erfaßt, (Ich darf annehmen, daß Sie jetzt alle diesen Satz mitdenken.) Natürlich ist das nur bei mehrmaligem Hören möglich, vor allem dann, wenn man die ungeheure Rezeptilität und Erlebnisintensität dieses Meisters in Formen, Gattungen, Techniken, Stil und Ausdruck wirklich historisch begreifen will. Mozart ist schwer zu spielen, er ist schwer aufzufassen; wie bei Goethe liegt alles offen da und ist gleichzeitig voller Hintergründigkeiten. Ich will mit diesen Worten kein "Geheimnis" um Mozart machen, nur zur Vertiefung seines Verständnisses bei seinem großen Hörerkreis anregen, zumal er den Musterfall darstellt für die ungezwungene Verbindung von Tradition und Neuerertum, für die Einheit von Nähe und Distanz in jeder großen Kunst. Wenn wir von "Realismus" sprechen, verstehen wir doch darunter die Kraft der künstlerischen Typisierung und daraus unmittelbar erwachsenden Individualisierung am Gegenstand der menschlichen Beziehungen der jeweiligen Epoche, ihrer progressiven Höhenzüge. Sie ist bei Mozart in Vokal- und Instrumentalmusik, in tragischen Konflikten wie im gelösten Spiel, aufs schönste erreicht.

Sicherlich wären ähnliche Gedanken an allen großen Meistern der Vergangenheit zu demonstrieren. Die Eigenart beim Fortschreiten zur heutigen Gegenwart besteht darin, daß die Direktheit der uns unmittelbar angehenden inhaltlichen Anliegen immer stärker wird, was bei Beethoven, Schumann oder Brahms leicht zu demonstrieren ist; andererseits ist die Gefahr der Vernachlässigung der historischen Kontrolle besonders groß. Während Mozarts Musik immerhin für jeden Hörer als eine Musik der Vergangenheit gilt, empfinden viele die Musik des 19. Jahrhunderts mit Beethoven an der Spitze bis zu Tschaikowski als Musik unserer Zeit. Sie steht wohl überhaupt dem breiten Publikum - innerhalb des Bereichs der großen Musik - am nächsten, wird als natürliches Lebenselement rezipiert. Aber hier kommt es darauf an, zu scheiden: Was ist für uns gültig, was gilt nur für jene Zeit?! Ungeheuer viel hat uns Beethoven zu sagen, als revolutionärster Repräsentant der Klassik in der musikalischen Konkretisierung der Ideen der Brüderlichkeit, der Freiheit, der Überwindbarkeit des Überlebten und Schlechten. Aber all diese Gedanken, in der von den Fesseln des Wortes emanzipierten, unmißverständlichen Sprache der Instrumentalmusik am klarsten ausgesprochen, waren aus der klassischen Illusion seiner Zeit, ihrer besten Vertreter geboren, können nur als Gleichnis, als verpflichtende Mahnung für uns Gültigkeit haben, nicht als konkrete Realisierung. Das betrifft auch die historische Konkretheit seiner Stoffe, seiner eventuellen literarischen und philosophischen Anregungen; sie sollen gekannt, aber nicht als allgemeingültig angesehen werden. In viel höherem Maße gilt das für die widersprüchliche Periode Mitte und Ende des Jahrhunderts, durch Meister wie Schumann, Liszt, Wagner und Brahms vertreten, deren Größe freilich nicht durch ihre Zeit behindert, sondern auch aus ihren Krisen, Widersprüchen und Höhepunkten zu erklären ist. Solche Betrachtung macht zudem deutlich, was Epigonentum ist; eben nur das äußere Erscheinungsbild, ohne die inneren Beweggründe, ohne die notwendige historische Umgebung. Hinsichtlich der Musik eines Wagner kann der Interpret - gleichsam als idealer Hörer -

so weit gehen, über die Intentionen des Urhebers hinaus die progressiven Inhalte zu verdeutlichen, die romantische Verkleidung gegenüber dem hellen, aktiven, kontrapunktischen Charakter der Musik zurücktreten zu lassen, wie das jetzt öfters von maßgebenden Wagner-Interpreten geschieht. Ohne die Widersprüche der Zeit zu retuschieren oder zu bagatellisieren, dürfen Regie und musikalische Leitung insofern manches aus unserer Sicht hinzutun, nichts verfälschend, das Grundanliegen heraushebend. Denn das historische Musikverständnis muß von den verschiedenen Funktionen der wissenschaftlichen und künstlerischen Interpretation vorgeklärt sein, ist selbst deren Teil. Zugleich wird bei Wagner deutlich, in welchem hohem Maße die humanistisch tradierenden Elemente der Musik die der Dichtung überwiegen können. Das Finale aus der G-Dur-Violinsonate von Johannes Brahms mag, gegenüber Mozarts Quartettsatz knapp hundert Jahre vorher, andeuten, in welcher Richtung der Elegie, des Trostes, freundlicher Erinnerung und einiger Hoffnung dieser große Humanist seiner Zeit verhaftet war, sie repräsentiert, über sie tradiert. Trotz bewußter Verschleierung in Harmonik und Rhythmik wirkt solch ein Werk in seiner bildhaften Programmatik, in seinen Liedbezügen weit direkter als Mozarts nuancierte Klarheit, deren ästhetischer Reiz dafür größer ist. Schließlich kann das historische Musikverständnis sich auch auf die Gegenwartsmusik beziehen. Ist es doch eigenartig, wie schnell sich Wertmaßstäbe zu verschieben scheinen, wenn wir etwa an ehemals hochgeschätzte Gestalten wie Hans Pfitzner, selbst Max Reger denken - ihre letztlich nicht eindeutige historische Position und Stellungnahme erschwert den heutigen ästhetischen Genuß, auch wenn wir wissen und hören, daß diese Musik bereits über ein Halbjahrhundert alt ist. Nicht die Zeit richtet über Kunstwerke, sondern das Ensemble der Zeitbeziehungen einst und jetzt. Es gibt eben auf dem Gebiete der Musik einen absoluten Gradmesser; ein Werk wie seine Aufnahme ist den Zeitumständen unterworfen. Auch die Musik der Gegenwart ist historisch gebunden, kann nur aus dem Geiste ihrer Gesellschaft richtig verstanden werden, denn nicht so sehr die Zeitnähe an sich, die Zeitbeziehung ist entscheidend. Es ist kein Wunder, wenn Bürger eines sozialistischen Staates, insbesondere die musikalisch vorgebildeten, einer Musik, der die Gedanken der Schockwirkung, der Malung des Grauens, des Geworfenseins Hauptinhalt sind oder die hauptsächlich als Konkurrenz zur Technik gewertet und in ihrer Hörerbeziehung belanglos erscheint, kein Verständnis entgegenzubringen vermögen, selbst bei Anerkennung exzeptionellen handwerklich-künstlerischen Könnens. Andererseits ist es nicht zu verwundern, wenn bürgerliche Musikkritiker die bewußte Pflege der großen humanistischen Musiktraditionen, ihre Weiterführung am neuen sozialistischen Gegenstand, die grundsätzliche Betonung der Lösbarkeit der menschlichen Konflikte, die Verurteilung metaphysisch-symbolistischer Tendenzen nicht begreifen, keinen historischen Sinn dafür aufbringen, was sich dann zuweilen in überheblichem Snobismus äußert. In unserer Periode entscheidender Klassenschlachten muß also das Verständnis der Gegenwartsmusik nicht weniger historisch bestimmt sein und einen besonders parteilichen Akzent tragen, wenigstens auf der Seite, die sich ein klares, der Menschheit dienendes Ziel gesetzt hat, die glaubt, daß die von Händel und Beethoven verkündete Epoche der Völkerbefreiung und des friedlichen menschlichen Zusammenlebens Wirklichkeit werden kann. Durch diese Einbeziehung der Gegenwartsmusik und ihrer Hörerkontakte in unser Gesamtthema wird deutlich, daß historisches Musikverständnis lebendiges, aktives, bewußtes Mithören und Mitverstehen heißt, nichts mit historisierenden Tendenzen zu tun hat. Die wichtigste Methode des Musikhörens und -betrachtens, der Vergleich, erhält damit einen neuen Aspekt, etwa zwischen scheinbar verwandten Werken von Strawinsky und Prokofjew (wie den Ballettmusiken), von Hindemith und Bartók (z. B. den Klavier-Lehrwerken), die bei ähnlicher Zweckbestimmung eine ganz andere Zielsetzung haben. Der entscheidende Gesichtspunkt für das tiefere

Verständnis auch eines Musikwerkes ist sein Verhältnis zur Wirklichkeit, welchen Klassenstandpunkt der Komponist mit ihm bezieht, sei es im historischen Bild, aus direktem Erleben, mit bestimmter pädagogischer Absicht oder auch aus einem technisch-spielerischen Anlaß heraus. Aber diese Absicht, diesen Standpunkt muß man erkennen, darf sie nicht von einem angeblich absoluten Richterstuhl her ignorieren. So mußte ich einmal lesen, wie ein englischer Musikforscher in einem Aufsatz über Prokofjew dessen prächtiges zweites Violinkonzert als "sowjetisch" gegenüber dem ersten (gewiß nicht minder schönen) abwertete - es fehle die Grotteske, der Witz, es sei in seiner Lyrik "schal"; dasselbe Beiwort erhält das Ballett "Romeo und Julia", obwohl der Kritiker das Werk, wie er selbst zugibt, nur in Bruchstücken kennt. Daß es in der Kunst unserer Zeit Tendenzen der Humanisierung und Vereinfachung geben könnte, die nichts mit Epigonentum zu tun haben, ihr Gegenteil sind - zumal im Falle Prokofjew, bei dem historische Beziehung und Modernität eine ideale Einheit sind - kam ihm nicht in den Sinn. Es ist die größte Schwäche der modernistischen Musikforschung, dem Phänomen des Neuen allein vom sogenannten Material beikommen zu wollen. Wir müssen leidenschaftlicher für das Ethos unserer Kunst kämpfen, müssen ihre großen Traditionen bewahren und im Sinn der humanistischen Verpflichtung unserer Zeit entwickeln. Deshalb spreche ich von historischem Musikverständnis, das ein aktives, wissendes, um Erkenntnis ringendes Hören ist und gerade dadurch die emotionalen Werte intensiver erleben kann, ans Licht der Bewußtheit führt. Bei solch umfassender Hörerfahrung wird einem auch das Problem des Epigonentums oder des Klassizismus auf der einen, der verschiedenen Richtungen des Modernismus auf der anderen Seite klarer und lösbarer: Daß es keineswegs vom rein Technischen oder Stilistischen her zu begreifen ist, sondern auf viel umfassenderen Lebensbezügen beruht; die Bedeutung und Wirksamkeit einer Gestalt wie Dmitri Schostakowitsch wäre sonst nicht zu erklären, wie andererseits der extreme Serialismus oder Punktualismus sich weitgehend von einem ahistorischen, im tiefsten Sinne fortschrittsfeindlichen Standpunkt ableitet und ihn auch zu propagieren sucht.

Zwischen Verstehen - Falschverstehen - Nichtverstehen musikalischer Kunstwerke gibt es manche Stufen; das sind, ebenso wie die eben genannten stilistischen Bezeichnungen, keine absoluten Größen, sie sind abhängig von Charakter, Wert, Funktion des jeweiligen Werkes. Ein historisches Musikverständnis ist zudem kein Ersatz für mangelnde musikalische Vorbildung; diese muß - insbesondere bei anspruchsvolleren Werken - natürlich vorhanden sein. Aber erst die Realisierung der angedeuteten Ziele ermöglicht den vollen und unverfälschten Genuß, schützt vor flüchtigen oder Fehleinschätzungen, führt zu tieferem Eindringen in die Spezifik der Kunst. Denn selbstverständlich liegt der Wert eines Musikwerkes nicht nur entweder in ihren historisch gebundenen oder in ihren tradierenden Elementen; beide sind oft nur schwer voneinander zu scheiden, da sie bei großer Musik wahrhaft dialektisch gebunden sind. Aber Augenblick wie Kontinuum gehören ja beide zur Geschichte, machen ihren Inhalt aus. Es gilt, in gleichem Maße die Entfertheit alter Musik wie ihre Nähe zu begreifen, wobei in der Ferne oft ihr eigenartiger Reiz liegt. Wir wissen dagegen, daß die Nähe der Gegenwartsmusik zuweilen bedrängt, nicht immer sofort zum ästhetischen Genuß gelangen läßt - auch hier gilt es, den rein kulinarischen Standpunkt zu überwinden, den Prozeß des Musikhörens als einen über das rein musikalische Verstehen weit hinausgehenden Akt anzuerkennen, zu wissen, daß das "Vergnügen", das - nach Brecht - jedes Kunstwerk zu verschaffen hat, in unserer Zeit im anschauenden Vergnügen über die Meisterungsmöglichkeit des menschlichen Schicksals durch die Gesellschaft bestehen muß. Durch solche Gedanken erhält unser Anliegen eine in vielem revolutionierende Tendenz, die sowohl technischen Neuerungen innerhalb der Musiksprache gerecht wird als auch modernistischen Verstiegenheiten ge-



genübertritt. Ein historisches Musikverständnis kann eben nicht nur ein psychologisch-ästhetischer Prozeß im engeren Sinne sein, sondern muß - wie das Komponieren selbst - einer viel umfassenderen gesellschaftlichen Haltung und Einsicht entspringen. Im weiteren Blickpunkt ergibt sich aus solchen Überlegungen auch die Lösung der Bearbeitungsfrage, die oft Konflikte zwischen Interpreten und Musikologen heraufbeschwört, nicht selten auch die Interpreten und Musikologen im eigenen Lager in Erregung versetzt. Es ist ein Trugschluß, wenn man sich auf die Masse der Hörer beruft, die es angeblich so oder so verlangen; ehe wir Josquin oder Schütz, Bach oder Mozart für unsere Hörer bearbeiten, etwa ins Gewand des 19. oder 20. Jahrhunderts kleiden, sollten wir lieber neue Musik aufführen. Die traurige Mittellösung, ja nicht zu viel moderne Musik anzubieten, da diese nicht gern gehört werde, aber auch die großen Meister der Vergangenheit nicht in ihrer eigenen Klanglichkeit, sondern einem zurückgebliebenem Publikumsgeschmack zuliebe umfrisiert erklingen zu lassen, ist ein fauler Kompromiß, der uns weder auf dem Wege zu einer neuen Musik noch in Richtung auf ein historisches Musikverständnis vorankommen läßt. Werke des Musiktheaters haben das Glück, infolge der Mitwirkung anderer, hier dienender Künste die Bearbeitungswut auf diese ablenken zu können, durch eine moderne Regie, Choreographie oder Übersetzung scheinbar neue Aspekte der Publikumsbeziehung zu erschließen. Das ist ein weiteres, hochinteressantes Thema des historischen Musikverständnisses, das in seinen Folgerungen für eine echte Rezeption des musikalischen Teils der jeweiligen Werke noch nicht genügend untersucht worden ist. Auf jeden Fall muß sich eine neuartige Regie auch auf das spezifisch musikalische Verstehen auswirken. Gerade hier ist es wichtig, nicht alles einem Nur-Regisseur zu überlassen, da selbst bei Anerkennung der Unbearbeitbarkeit der Musik diese unter veränderten Verhältnissen in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Aus dem regielichen Bestreben heraus, die Handlung möglichst widerspruchsfrei zu bieten, werden kurzerhand Musikstücke gestrichen oder gekürzt, obwohl die Musik und auch die Handlung in einer Oper nicht bis ins letzte "logisch" sein muß. Dennoch - man kann dem Regisseur, wie auch beim Drama, viel Eigenes zugestehen; der Reiz der Musik wird so vielleicht durch Gegensatz oder neues Inbeziehungsetzen verstärkt. In bezug auf Händel, aber auch auf spätere Opernklassiker, beschäftigt mich dieses Problem immer wieder. Inwieweit gleiches für den musikalischen Interpreten gilt, ist weit schwieriger zu entscheiden. Denn wir wissen, daß selbst wörtliche Befolgung des Notentextes noch viele Freiheiten übrigläßt, daß es himmelweite Unterschiede in der Interpretation der "Appassionata" durch Kempff, Giesecking oder Richter gibt. Es wäre zu wünschen, daß eine weit engere Zusammenarbeit zwischen den "tonangebenden" Interpreten und der Musikwissenschaft zustande kommt, damit die Vermittlung unseres großen musikalischen Erbes an die Masse der aufnahmefreudigen Hörer möglichst widerspruchsfrei gelingt. Viel ist schon durch solch ein Zusammenwirken erreicht worden, sei es bei der Geschichte der Bach-Renaissance unseres Jahrhunderts, sei es bei der Händel-Opernbewegung, sei es bei der Mozart- und Beethoven-Interpretation. Aber es gibt auch auf beiden Seiten noch manche Schwierigkeiten, überkommene Gepflogenheiten, Überheblichkeit, Unbelehrbarkeit; dieser höchst unfruchtbare und eigentlich der gemeinsamen Tradition unserer Disziplinen gar nicht entsprechende Tatbestand muß endlich überwunden werden, zum Besten unserer Hörer, zur Intensivierung eines historischen Musikverständnisses. Es gibt kein "absolut" richtiges Verstehen von Kunstwerken; diese sind, wie die jeweiligen Interpreten, Musikwissenschaftler und Hörer, Kinder ihrer Zeit. Aber wir alle müssen, wenn uns Musik nicht nur Geräuschkulisse, pikante Beigabe oder Rausch bedeutet, zu ihrem innersten Wesen, das wesentlich in der Dialektik historischer Bindung und Tradierung besteht, vordringen. Die Meister der Musik waren in der Vergangenheit stets Propheten des Neuen; sie schrieben, ob in Illusion befangen, in Verzweiflung und

Enttäuschung lebend oder optimistisch vorwärtsstrebend, für eine glückliche Zukunft der Menschheit. Beide Seiten ihres schöpferischen Daseins, die zeitverhaftete und die tradierende, sind, obwohl unlösbar miteinander verbunden, getrennt bewußt zu machen, um von ihrer letzthinnigen Gemeinsamkeit ein um so größeres ästhetisches Erlebnis zu bewirken. Aus solcher Distanz, aus solcher Nähe resultiert ein echtes historisches Musikverständnis.

## SYMPOSIUM I

### FORTSCHRITT UND AVANTGARDISMUS

Vorsitz: Professor Dr. Dr. h. c. Ernst Hermann Meyer

Referenten: Dr. Heinz Alfred Brockhaus  
Dr. Carl Dahlhaus

Podium: Professor Dr. Siegfried Borris  
Professor Dr. Georg von Dadelsen  
Dr. Jürgen Elsner  
Dr. Ludwig Finscher  
Dr. Helmut Kirchmeyer  
Dr. Siegfried Köhler  
Günter Mayer  
Professor Nathan Notowicz

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

Ernst Hermann Meyer

"Fortschritt" und "Avantgardismus" - es entsteht die Frage, ob die Musikwissenschaft sich solchen Sujets überhaupt zuwenden soll. Die Geschichte musiktheoretischen Denkens hat gezeigt, daß Theorie und Wissenschaft immer wieder insbesondere mit Fragen der Wirkung der Musik in der jeweiligen Gegenwart und mit Fragen der Weiterentwicklung der Musik in der Zukunft beschäftigt waren. Das war so genaugenommen seit dem Altertum über die Theoretik des Mittelalters hin zu Descartes oder Milton, zu d'Alembert oder Rousseau. Aber auch die neuere Musikforschung hat die dringenden Probleme zeitgenössischen Musiklebens und Musikschaflens keineswegs immer vernachlässigt, wie Namen, wie z. B. Abert und Kretzschmar, beweisen.

Die Disputanten haben durch ihre Zusage zur Teilnahme an diesem Symposium zu erkennen gegeben, daß auch ihnen als Wissenschaftlern die heute auf der Tagesordnung stehenden Probleme naheliegen und daß sie sie in ihrem Werk und Wirken beschäftigen - daß sie also in der Musikwissenschaft nicht lediglich eine Interpretin des Vergangenen, sondern auch eine Wegbereiterin des Neuen sehen.

Ein Thema wie das nunmehr zu erörternde ist natürlich ein heißes Eisen. Aber es ist ein sehr ernstes Thema von enormer Bedeutung; es rührt an den Lebensnerv der Kunst, die uns allen am Herzen liegt: ihren Fortschritt, ihre lebendige Zukunft. Ein solches Thema endlich einmal auf die Tagesordnung eines großen musikwissenschaftlichen Kongresses zu setzen, liegt darum nahe angesichts der Tatsache, daß seit Jahrzehnten in großen Teilen der Musikkulturen der Welt, insbesondere in deren schöpferischen Aspekten, eine Krise von niegekanntem Ausmaß besteht und von Praktikern wie Theoretikern die mannigfaltigsten Versuche gemacht werden, diese Krise zu überwinden.

Möge die heutige Aussprache, in der wir als Pioniere einer neuen Kongreß-Thematik auftreten, der Klärung uns alle betreffender theoretisch-praktisch-schöpferischer Fragen dienen; um ihren lebhaften Verlauf bin ich nicht besorgt - möge er fruchtbar und kollegial sein.

Hauptreferat I

Heinz Alfred Brockhaus

#### FORTSCHRITT UND AVANTGARDISMUS

Das Thema "Fortschritt und Avantgardismus" stellt die Musikwissenschaft vor Probleme eines besonderen Schwierigkeitsgrades. Der Erörterung bieten sich vielfältige Ansatzpunkte in der musikhistorischen Forschung, in philosophisch-ästhetischen, soziologischen, terminologischen und anderen Aspekten der Musikologie, doch fragt es sich und ist Gegenstand der Beratungen, ob und wie der eigentliche Kern des Problems erfaßt und wissenschaftlich begriffen wird. In jedem Falle haben wir es mit Fragen von allerhöchster Tragweite und Verantwortung zu tun, die sich tagtäglich in der Musikkritik, der Musikästhetik und mehr noch in direkten Beziehungen dieses Themas zu kontroversellen Postulaten der kulturellen Praxis wie auch in seiner Verflechtung mit den ideologischen Auseinandersetzungen unserer Zeit offenbaren.

Da ein solches Thema im Rahmen des Referats nicht in der Vollständigkeit behandelt werden kann, wie es die Sache verdient, beschränke ich mich auf die mir besonders wichtig erscheinenden Aspekte.

Die Begriffe "Fortschritt" und "Avantgardismus" werden unterschiedlich und oft in widersprechender Weise auf Komplexe, Tendenzen oder Prozesse der Musikgeschichte und Gegenwart angewendet, jedoch nur selten und ungenügend definiert. Des öfteren bringen sie Postulate zum Ausdruck, ihre Legitimation als wissenschaftliche Kategorie wird bestritten, sie werden von den einen als Schlagworte klassifiziert und von anderen auch so angewandt. Mancherlei Vorstellungen erschweren die Erkenntnis, was denn eigentlich in der Musik "fortschreite", ganz abgesehen von Versuchen, ein der Geschichte immanentes Fortschrittsgesetz generell zu leugnen.

Hierzu gehört z. B. die Ansicht, der Begriff "Fortschritt" impliziere ein Preisgeben alles Vorausgegangenen. Dieser mechanistische Ansatz ist zweifellos abzulehnen, denn sonst käme man auf die absurde Auffassung hinaus, Beethoven sei die Negation Bachs oder Wagner die Negation Mozarts. Irreführende Hypothesen solcher Art sind die Grundlage rein negativer Argumentationen, die einesteils jegliche Geschichterscheinung als Resultat des Zufalls etikettieren, andererseits mit der Behauptung, es sei in unserer Zeit an sich nicht mehr möglich, etwas Neues zu schaffen, da "alles schon einmal dagewesen", der künstlerischen Einfallslosigkeit ein bequemes Alibi zu sichern scheinen. Man könnte es fast als logische Konsequenz betrachten, daß dann als Kontrapunkt zu derartigen Meinungen postuliert wird, der Weg des Neuen führe über die "Zertrümmerung des Alten" oder das gegenwärtige kompositorische Schaffen müsse die Stilmittel der Vergangenheit als total erschöpft betrachten und zu ihrer totalen Veränderung bereit sein.

Wenden wir uns zunächst dem Begriff "Fortschritt" zu und versuchen wir, ihn exakt zu fassen.

Die Geschichte zeigt, daß sich das Musikalische, im komplexen Sinne des Wortes, auf verschiedenen Ebenen entwickelt; neue Rezeptionsformen sind entstanden, neue soziale Funktionen der Tonkunst erhoben sie zur historischen Notwendigkeit; die Intentionen der Komponierenden und das Verhalten des Publikums haben sich von dieser Seite her geändert, neue Techniken, Methoden und Genres der Musik, der Gegenstand, die Semantik und der Gehalt des Musikalischen traten in neuen Qualitäten auf. Die Behauptungen, in der Musikgeschichte gebe es gar keinen Fortschritt, sondern nur einen stetigen Wandel, alles sei schon einmal dagewesen usw., erscheinen angesichts der historischen Realität wenig überzeugend und eher als Flucht aus der Problematik; denn erstens wird es sich jeder Künstler wohl auch weiterhin verbitten, zu einem Epigontum par excellence verurteilt zu werden, und zweitens, wenn es sich um einen stetigen Wandel handelt, ohne perspektivischen Sinn, ohne Progressionsstreben, warum hat es dann Höhepunkte und Niederungen gegeben, wie ist die Aktualität der Musik in dieser oder jener konkreten Gesichtssituation, wie auch die stetig fortschreitende Variabilität der musikalischen Stilmittel zu erklären?

Eine Lösung der vielschichtigen Problematik ist nur möglich, wenn man den Sinn des Fortschrittsbegriffs zunächst allgemein-historisch erfaßt, wenn man ihn auf die grundsätzliche Problematik des Fortschritts in der Menschheitsgeschichte zurückführt und die Musikgeschichte in diesen Kausalnexus engliedert, das heißt: Fortschritt kann nur von den mehrseitigen, dialektischen Wechselbeziehungen des gesellschaftlichen prozessualen Totalzusammenhanges her erfaßt und begriffen werden. Die marxistische Musikwissenschaft geht in ihrer Analyse von dieser Erkenntnis, daß der Fortschritt ein grundlegendes historisches Entwicklungsgesetz der Gesellschaft ist, aus.

Inhalt des historisch-gesellschaftlichen Fortschritts ist die volle Entfaltung zur Humanität, die fortschreitende Befreiung der Menschheit von natürlichen und gesellschaftlichen Fesseln und damit das immer weiter ausgreifende Erschließen aller ihrer materiellen und geistigen Kräfte. In jeder Epoche der Geschichte dokumentiert sich im Streben des

wahren Künstlers ein Suchen nach dem der Zeit gemäßen Sinn des Schaffens und nach den seiner Gegenwart adäquaten Ausdrucksqualitäten, wozu auch das Bemühen um neue Stilmittel gehört. Die Kunst muß als eine dem allgemeinen Gesetz des Fortschritts integrierte Vergegenständlichung und auch als ein aktiv auf diesen historischen Prozeß einwirkender Faktor verstanden werden.

Deshalb bemühen wir uns, die Komplexität der vielfältigen Beziehungen zwischen Gesellschaft und Kunst zu erfassen und an Hand der hier waltenden Wechselwirkungen den spezifischen Inhalt der Progressionsgesetze zu erkennen.

Der Fortschritt setzt sich als objektives Entwicklungsgesetz zuerst auf der Ebene der gesellschaftlichen Produktivkräfte durch, greift aber auch auf die künstlerische Produktion über. Dabei ist zu beachten, daß sich die Künste - Literatur, Musik, Malerei usw. - zwar in der ständigen Auseinandersetzung mit dem historisch Zurückgebliebenen, Alten und Überholten, nicht aber in einem mechanischen Gleichlauf zur ökonomischen Entwicklung verändern. Ihre fortschreitende Entwicklung vollzieht sich innerhalb des Umwälzungsprozesses der gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Analyse solcher Prozesse verdeutlicht, daß neben der generellen Problematik mit Sorgfalt auf die relative Eigengesetzlichkeit, auf die innere Problemgeschichte und die spezifischen Widersprüche der verschiedenen Ebenen geachtet werden muß, da sonst z. B. eine automatische Parallelisierung zwischen gesellschaftlichen und künstlerischen oder industriell-technischen und musikalischen Progressionen und Regressionen angenommen werden könnte. Karl Marx warnte bereits in der Einleitung zur "Kritik der politischen Ökonomie" vor einer vereinfachten Vorstellung vom Fortschritt als einer völlig gradlinigen Entwicklung und betonte, daß "überhaupt der Begriff des Fortschritts nicht in der gewöhnlichen Abstraktion zu fassen" sei.<sup>1</sup>

Der Marxismus hat die zentrale Bedeutung der jeweiligen Klassensituation hervorgehoben und betont, daß die Lösung der historisch-gesellschaftlichen Widersprüche ohne Beseitigung der Klassenantagonismen nicht möglich ist. Die Analyse progressiver und regressiver Entwicklungstendenzen muß deshalb im Bezug zur konkreten Gesellschaftssituation erfolgen, denn nur von diesen Kausalbeziehungen her können Höhepunkte und Verfallsperioden in ihrer realen Qualität erkannt werden. Die Korrelativität gesellschaftlicher und künstlerischer Progressionen tritt also nicht ohne weiteres, direkt oder automatisch auf - das hat der Marxismus nie behauptet -, sondern fast immer in komplizierten, widerspruchsvollen Beziehungen.

Zu konstatieren wäre zunächst, daß es sich beim Fortschritt weder um einen absoluten noch um einen kontinuierlichen, lückenlosen Prozeß handelt. Diese geschichtstheoretische Erörterung findet eine Bestätigung auch darin, daß die wahrhaft große Kunst, seit der klassischen Antike, gültig geblieben ist und ihre modellhafte Bedeutung genialen Schöpfungstums weder negiert noch geschmälert wurde. Also handelt es sich beim Fortschritt auch um eine Bewegungsform der Geschichte, die zeitbedingte und überzeitliche Aspekte der Kunst differenziert.

Nun sind Fortschritt, Stagnation oder Regression der Tonkunst des weiteren aber verbunden mit den Zugangsmöglichkeiten der rezeptionsfähigen Hörer zur Musik wie auch dem Verhältnis der Künstler zur Kunstfunktion in der Gesellschaft. Wir haben es hier mit einem Prozeß zu tun, in dessen ideellem Aspekt Fortschritt und Humanismus, Fortschritt und Gegenwartsverbundenheit, Fortschritt als Verantwortung des Künstlers vor der Gesellschaft und die Spezifik des künstlerischen Fortschritts verknüpft sind. Die Spezifik des künstlerischen Fortschritts darf aus diesem Grunde nicht von ihren gesetzmäßigen Voraussetzungen getrennt werden. Zweifellos steht hierbei auch die Entwicklung des musikalischen Materials zur Debatte, das heißt der Techniken, Verfahrensweisen usw.; die Materialveränderungen können aber nicht abstrakt, sondern nur im Kon-

text der neuen künstlerischen Funktionen, des Anliegens neuer künstlerischer Gestaltungsabsichten analysiert und verstanden werden. Dabei rückt die Frage nach den neuen Objekten der Kunst in den Vordergrund, die Frage, was von welchen Klassen oder (im Sozialismus) Gruppen der Gesellschaft als kunstwürdig akzeptiert oder nicht akzeptiert wird. Daher hat Fortschritt auch zu tun mit dem Grad der ästhetischen Bildung. Der Musikhörer nimmt neue oder traditionelle Werke nicht selbständig, im Sinne einer totalen Unvoreingenommenheit auf, sondern ist in ein System historischer Wertkriterien hinein-erzogen, gebildet oder verbildet. Deshalb wird der Prozeß der Emanzipation jedes einzelnen Mitgliedes der Gesellschaft zur Persönlichkeit die Entfaltung einer aktiven ästhetischen Rezeptionsfähigkeit einschließen. Für die Beurteilung des progressiven oder regressiven Charakters einer Kultursituation dürfen wir daher nicht an der Frage nach dem Wachstum des allgemeinen kulturellen Niveaus und nach der Vielseitigkeit der ästhetischen Bildung vorbeigehen, da sie einen wesentlichen Aspekt erfaßt. Alle diese Hinweise verdeutlichen, daß eine Erörterung des Fortschritts in der Kunst nicht nur die Vielschichtigkeit des zu untersuchenden Bewegungsprozesses, sondern auch die konkret historische Situation und Entwicklungstendenz des gesellschaftlichen Fortschreitens begreifen und definieren muß. Es gibt weder einen automatischen noch einen mechanisch-kontinuierlichen, sondern nur einen gesellschaftlich konkret determinierten Fortschritt im Sinne einer funktionellen Beziehungsqualität, d. h., die Frage nach dem Fortschritt in der Kunst ist stets eine Frage nach den gesellschaftlich-künstlerischen Gesamtbezügen, nach dem wahren Inhalt jener Prozesse, die die historische Entwicklung bewegen. Doch wie verhält es sich nun in diesem Zusammenhang - und ist ein solcher hier überhaupt gegeben - mit den Begriffen "Avantgarde" und "Avantgardismus"?

Die Praxis der Musikkritik und etliche Publikationen von Musikschriftstellern demonstrieren, daß der sogenannte "Avantgardismus" auf dem Gebiete der Tonkunst eine besonders heftig umstrittene Erscheinung seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ist. Meist kommt er im Gewande anderer "Ismen", auch in der Literatur und Bildenden Kunst, einher, er gebärdet sich radikal und ist häufig mit dem dogmatischen Anspruch auf eine Monopolstellung verflochten. Als auffallend sei die kommerzielle Verzerrung der ästhetischen Wertkriterien vermerkt, der wahre Wert wird durch einen Warenwert des "Non-plus-ultra", des "Noch-nie-dagewesenen", des "Besten-das-es-je-gab" überdeckt. Die Frage ist, wann die Verwendung der Begriffe "Avantgarde" und "Avantgardismus" berechtigt und wann sie nur hohle marktschreierische Anmaßung ist.

Für die marxistische Musikwissenschaft sind Avantgarde und Avantgardismus unabdingbar mit dem Wesen des Fortschritts verbunden. Lenin definierte die Kommunistische Partei als Avantgarde der Arbeiterklasse. Die marxistische Kulturtheorie weist den Künsten eine aktive, progressiv-erzieherische Funktion beim planmäßigen Aufbau der sozialistischen Gesellschaftsordnung zu, der Künstler soll bewußt an der Gestaltung des neuen sozialistischen Menschenbildes mitwirken. Avantgardismus sollte deshalb als eine Haltung definiert werden, die das Anliegen der progressiven Gegenwartskunst mit besonderem Entdeckergeist, mit Experimentierfreudigkeit, auch mit dem Mut zum Risiko (eines fehlschlagenden Experiments) vorwärtsführt. Avantgardismus kann nur im Bezug zum realen Fortschritt sinnvoll sein, kann nur als Äußerung des gesellschaftlich-perspektivischen Denkens Erfolge zeitigen und ist deshalb Ausdruck der Verantwortung des Künstlers vor seiner Zeit.

Wenn jedoch Perspektive und Verantwortungsbewußtsein fehlen, dann kann es sehr wohl sein, daß einzelne Aspekte eines dekadierenden Weltbildes in einen ungezielten Scheinavantgardismus übergreifen, ihn innerlich aushöhlen und damit letztlich zu einer Erscheinungsform der Dekadenz degradieren. Damit löst sich jedoch der Avantgardismus auf und wird zur Farce seiner selbst.



Doch auch diese Problematik ist vielschichtig und kompliziert. Es wäre zu prüfen, wie und wo sich der Avantgardismus äußert, wieweit er sich geschlossen im Wirken einer Künstlerpersönlichkeit vorfindet oder ob er partiell auftreten kann. Es gibt sehr wohl Beispiele eines solchen partiellen Avantgardismus, der in seiner ethischen und ästhetischen Tendenz Ausdruck einer allgemeinen Progression der Tonkunst ist, selbst in Fällen, wo ein Künstler keinen unmittelbaren Einblick in die historisch-gesellschaftliche Progression hat. In diesem Zusammenhang wären Alban Berg, Béla Bartók, Benjamin Britten, Luigi Dallapiccola oder andere zu nennen, die in ihrem humanistischen Verantwortungsbewußtsein und in ihrem Streben nach künstlerischer Wahrheit Wesentliches für den Fortschritt in der Kunst und damit auch der Menschheit geleistet haben bzw. leisten. Hierin deutet sich die, zuvor erwähnte, relativ eigengesetzliche Entwicklung der verschiedenen Ebenen auch innerhalb des Künstlerischen an, und damit rückt die Frage nach den Kriterien des Avantgardismus in den Vordergrund, die zum Fortschrittsbegriff und seinen Kriterien zurückverweist.

Will man die Problematik klären, so muß beachtet werden, daß die extreme Betonung der musikalischen Materialfrage in der von Schönberg und Webern ausgehenden Richtung der zeitgenössischen Musik des öfteren dazu verführt, die Frage "Fortschritt und Avantgardismus" auf diese Richtung hin anzusetzen und sogar auf sie abzugrenzen. Mannigfach vorliegende Untersuchungsergebnisse gehen von der Annahme aus, daß sich Fortschritt zuerst und für die Tonkunst in entscheidendem Maße auf der Materialebene konstituiert und aus den jeweils neuesten oder richtiger aus den jüngst kreierten Verfahrensweisen, Techniken oder akustischen Manipulationen ablesbar sei. Es mag sein, daß mancher Kritiker durch Arnold Schönbergs bekannte "Ankündigung" aus dem Jahre 1922, er habe "eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist", zu dem Schluß verleitet wird, hier sei der eigentliche Leitfaden des Fortschritts aufgezeigt, dabei vergessend, daß es derselbe Schönberg war, der einmal schrieb: "Der Glaube an die alleinseligmachende Technik muß unterdrückt, das Bestreben nach Wahrhaftigkeit gefördert werden." <sup>2</sup> Nun ist es nicht die Aufgabe dieses Referats, die Widersprüche in den Äußerungen Schönbergs oder gar die Widersprüche zwischen verbalen und musikalischen Äußerungen Schönbergs, Strawinskys und etlicher anderer Musiker aufzudecken. Die Praxis dokumentiert, daß vielen Gegenwartskomponisten in ihren persönlichen theoretisch-ästhetischen, also verbalen Äußerungen Irrtümer unterlaufen. Man muß hierbei beachten, daß ein Künstler sehr wohl das subjektive Recht hat, bestimmte Vorbilder und Vergleiche abzulehnen, nicht aber, für seine Schaffensprinzipien, für sein subjektives Streben einen Ausschließlichkeitsanspruch zu erheben. Jene selbstgefällige Haltung, wonach der Zweifel an der Legitimation des individuellen Strebens zum Scheitern dieses Strebens führen würde, kann nur als Ausdruck der Schwäche gewertet werden. Die verschiedenen, im ästhetischen Aspekt des gesellschaftlichen Lebens notwendigen Musikgenres verlangen eine Vielfalt stilistischer Mittel, und deshalb lehnen wir die Dogmatisierung einer einzelnen Stilrichtung, Technik oder Methode ab, wie sie z. B. von den Apologeten des Serialismus vertreten wird. Da die Bewältigung dieser Gesamtproblematik aber nicht im Rahmen autonomie-ästhetischer Überlegungen möglich ist, muß man die Frage der Materialentwicklung eingliedern in die Vielschichtigkeit des Fortschritts im Musikleben. Weder der Perfektionismus einer totalen seriellen Regulierung des musikalischen Materials noch die Ausweitung der Aleatorik auf verschiedenste künstlerische Bereiche und Ebenen vermag Ansätze zu einer Lösung der Schwierigkeiten des neuen Musikschaffens zu bieten. Die Wurzeln dieser Erscheinungen sind auf anderen, auf der sozialen und ethischen Seite zu suchen. Realer Ausgangspunkt der Beurteilung des Fortschritts können nur die Musikwerke selbst sein, sie müssen auf das Gesamtsystem der dialekti-

schen Kriterien des Fortschritts und auf die gesellschaftliche Wahrheit bezogen und von ihnen ausgehend bewertet werden.

Die Schwierigkeiten für die Musikwissenschaft ergeben sich zwangsläufig aus der spezifischen Position der Gegenwartskunst. Die Eroberung des "Neulandes" gesellschaftlich-künstlerischer Beziehungen und besonders der spezifisch künstlerischen Gestaltungsmethoden ist den historischen Erfahrungswerten zwar vergleichbar, letztlich werden die Kategorien und Kriterien aber erst im ständigen korrelativen Prozeß von Experiment und Praxis definierbar, das heißt, die Relevanz der Experimente muß sich in der Praxis erweisen.

Zur Verdeutlichung erinnere ich an die Warnungen, die Hermann Abert bereits vor dem ersten Weltkrieg aussprach. Im Jahre 1903 schrieb er, das "Volkstümliche in der modernen Musik" erörternd; "Die Musik läuft Gefahr, aus der Allgemeinkunst, die sie früher war, eine Spezialkunst zu werden, die schon jetzt nach der Anschauung vieler nur einer ganz bestimmten privilegierten Klasse zugehört. Leute, die pflichtgemäß in alle Galerien und Kunstausstellungen laufen, sehen wir mit ihrer Ignoranz in musikalischen Dingen geradezu kokettieren. Das Volk selbst steht der Musik gegen früher weit gleichgültiger gegenüber, da sie sich von seinem eigenen Leben und Treiben vornehm zurückgezogen hat . . . Alle billigen Volkskonzerte vermögen keinen Ersatz für die Zeiten zu bieten, da die Musik selbst noch in die Hütte der Ärmsten trat. Auch die moderne Kunstmusik täte gut daran, sich des Zusammenhanges mit dem Volke etwas nachdrücklicher zu erinnern." <sup>3</sup> So, wohlgemerkt, im Jahre 1903.

In einer anderen Abhandlung, die etwa zehn Jahre später entstand, erklärte Abert des weiteren: "Unsere modernen Komponisten sind in ihren Schöpfungen mit wenigen Ausnahmen alles eher als volksfreundlich, und die Folge ist denn auch, daß sich die breite Masse mehr und mehr bei der trüben Flut des Tingeltangels und der Operette modernsten Schlages schadlos hält." <sup>4</sup>

Diese von Hermann Abert und anderen vor dem ersten Weltkrieg aufgezeigte Kluft zwischen Kunst und Volk ist in den kapitalistischen Ländern bis heute nicht geschlossen worden, sondern immer tiefer geworden. Walter Wiora betont in seiner Abhandlung "Komponist und Mitwelt" aus dem Jahre 1964: "Der Komponist kann nur in Freiheit gedeihen, aber wenn er für sich selbst Freiheit beansprucht, darf er nicht Hörer zu Hörigen machen. Je mehr diese überfordert und entmachtet werden, um so mehr bleiben sie auf Museen und Amusierindustrie angewiesen, und um so weniger entwickeln sie eigenen Geschmack." <sup>5</sup>

Wioras Warnung zielt offensichtlich auf die gleichen Erscheinungen, wie sie Abert bereits 1903 aufzeigte. Ohne Einsicht in die soziale Funktion, ohne ein Begreifen der sozialen Verantwortung des künstlerischen Schaffens ist eine Lösung der Widersprüche daher nicht möglich. Die vorliegenden historischen Erfahrungen verdeutlichen, daß die spätbürgerliche Gesellschaftsordnung die Isolierung des Künstlers begünstigt, sie fördert die Neigungen zum Esoterischen, und auch die üppigen Ausweitungen absurder Kunstprägungen können nicht als Zufall hingenommen werden.

Eine Zuspitzung der Auseinandersetzungen tritt immer dann auf, wenn aus der Dialektik von Inhalt, Form und Funktion im Bezug zum Fortschritt einer der Aspekte herausgegriffen, isoliert dargestellt und dabei die Korrelativität zu den anderen Aspekten des Untersuchungsgegenstandes vernachlässigt wird. Die Problematik rückt in den Vordergrund, wenn z. B. die Frage aufgeworfen wird, wieweit man die Mittel der musikalischen Gestaltung heute als erneuerungsbedürftig betrachten müsse - jedoch nicht in dem zuvor genannten totalitären Sinne des "Erschöpft-Seins", sondern insofern, als melodische Floskeln, rhythmische Bildungen, harmonische Wendungen und anderes automatisierte Assoziationen hervorrufen, die mit dem neuen Gestaltungsziel und -inhalt des Kom-

ponisten nicht mehr vereinbar sind. Diese Fragen sind z. B. in den jüngsten Diskussionen der Musikwissenschaft in der DDR aufgetreten.

Außerdem wird erörtert, ob die Anwendung bestimmter technischer Mittel allein der Wertung im Sinne des Fortschritts zugänglich sein kann. Komponisten der DDR, z. B. H. Eisler, E. H. Meyer, P. Dessau, M. Butting, R. Wagner-Régeny, G. Kochan, F. Geissler, S. Matthus, verwenden in ihren Werken Formen der Bitonalität, der Polytonalität, einzelne Aspekte der Dodekaphonie, die Polyrythmie oder melodisch-harmonische Konzeptionen, die, im konventionellen Sinne des Wortes, nicht als "tonal" bezeichnet werden können. Wenn man sich diesem Aspekt zuwendet, dann rücken zwangsläufig auch viele andere Werke der jüngsten Musikgeschichte in den Blickpunkt, die, oberflächlich betrachtet, nach ähnlichen technischen Gesichtspunkten geformt wurden und doch zu ganz anderen inhaltlichen Resultaten führten als die Werke der genannten sozialistischen Komponisten. Hier handelt es sich um ein wichtiges Gebiet der marxistischen musikästhetischen Forschung, das in früheren Jahren von uns vernachlässigt, heutzutage aber gründlicher bearbeitet wird, vorerst jedoch noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann. Zweifellos gibt es eine stetige Wandlung und Differenzierung des musikalischen Stils, wie es auch überalterte, bereits weitgehend überholte Stilmittel gibt. Wenn jedoch eine Erneuerung erstrebt wird, so muß sie funktionell bezogen sein. Hanns Eisler definierte: "Fortschritt heißt in der Kunstgeschichte die Bereicherung der Ausdrucksmittel durch Ideen und Inhalte, die aus dem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein fließen."<sup>6</sup> Diese These präzisiert, daß man den Fortschritt vom "Maß der gesellschaftlichen Wahrheit" (Eisler) her erfassen muß, der sich im Inhalt der neuen Musik äußert. Als die entscheidenden Kriterien eines sozialistischen Avantgardismus betrachten wir die Integration des humanistischen Anliegens, der künstlerischen Wahrheit, der Verantwortung vor der Gesellschaft, unter Anwendung adäquater Mittel in einer ethisch-erzieherischen Funktion der Tonkunst. Für uns ist ihr Fortschreiten verknüpft mit dem Bemühen, die von der bürgerlichen Klassengesellschaft tradierte Kluft zwischen Kunst und Volk zu schließen. Wir wissen, daß der Entwicklungsprozeß innerhalb der sozialistischen Gesellschaft, wie er sich im Rahmen der wissenschaftlich-technischen Revolution vollzieht, zweifellos bedeutende Änderungen im Bewußtsein der Menschen zur Folge hat. Dieser Wandlungsprozeß in der Denk- und Empfindungsweise wird auch zu neuen funktionellen und strukturellen Qualitäten des Musikalischen führen. Unsere Erfahrungen beweisen, daß diese Prozesse in der Gesellschaft nur dann erfolgreich bewältigt werden, wenn die Freiheit der Bildung, der Kunstrezeption und der künstlerischen Selbstbetätigung in den allgemeinen Progressionsprozeß eingefügt sind. Der entscheidende Faktor zur Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Volk und zur Gestaltung einer wahrhaft progressiven Gegenwartskunst ist daher nicht in isolierten Materialexperimenten zu suchen, und mögen sie noch so verblüffend sein, sondern zuerst und in entscheidendem Maße im humanistischen Engagement der Musik. Hierdurch entsteht jener so wichtige Prozeß der Wechselwirkung, in dem der Hörer als aktiver Partner des Künstlers auftreten kann, in dem er fähig ist, vollwertige künstlerische Ansprüche geltend zu machen und somit, seiner selbst bewußt, an der progressiven Entfaltung der Tonkunst teilzunehmen. Aus diesem Aspekt muß der Sinn des kulturpolitischen Programms in der DDR abgeleitet werden, das in der Forderung "Entwicklung zur gebildeten Nation" zusammengefaßt ist, dem, im spezifisch künstlerischen Bereich, die optimale Entfaltung der Kunst als mobilisierender Faktor im Prozeß der endgültigen Menschwerdung des Menschen als Ziel gesetzt ist. Darin sehen wir die Fortsetzung und Vollendung des historischen Auftrags an die Gegenwart, als eine übergreifende historische Kontinuität, in der sich die Geschichte als fortschreitende Entwicklung zur Humanität, wie sie bereits Herder postulierte, verwirklicht.

Unsere Problematik kann jedoch nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß wir es in unserer Epoche mit der Ablösung einer Gesellschaftsordnung zu tun haben, die seit dem Oktober 1917 auf der Tagesordnung steht. Wir sind Zeugen und Mitwirkende des größten Umwälzungsprozesses in der Geschichte, der Ablösung des Kapitalismus-Imperialismus durch die sozialistische Gesellschaft. Aus diesen geschichtlichen Gegensätzen heraus erklären sich nicht zuletzt auch einige Erscheinungen in der spätbürgerlichen Musik: die Untergangsstimmung, die Gestaltung der Katastrophen-Thematik, die inhumane Verzerrung, die "inhumane Freudlosigkeit der modernen Kunst", wie es Alberto Moravia einmal nannte. Alle diese Erscheinungen haben heute einen besonders schroffen Charakter angenommen. Ein Bewußtwerden der gesellschaftlichen Situation ist für viele Musiker in den kapitalistischen und imperialistischen Ländern sehr kompliziert, für sie ist das Ringen um eine humane Aussage von besonders großen Schwierigkeiten begleitet. Sie wollen und können mit der imperialistischen Gesellschaft nicht konform gehen und verschreiben sich daher dem, was man heute "Nonkonformismus" nennt. Doch mit der Negation allein, so wichtig eine echte Protesthaltung ist, kann weder für ihre Lage noch für ihr Schaffen ein Ausweg aus dem Dilemma gefunden werden, solange nicht die Erkenntnis von der Möglichkeit und heute bereits geschichtlichen Wirklichkeit einer Gesellschaft in ihnen wächst, in der die Künstler ein humanistisches Weltbild bestätigt sehen, mit dem sie nicht nur "konform" zu gehen brauchen, sondern mit dem sie sich identifizieren können. Das bedeutet, daß sie, trotz aller Schwierigkeiten, aus ihrer sozialen Isolierung heraustreten müssen, um aktiv an der Überwindung sozialer Konflikte und Widersprüche teilnehmen und um so eine Einheit von künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung übernehmen zu können.

Ich erlaube mir, an dieser Stelle an Worte Luigi Nonos zu erinnern. Er schreibt: "In selbstgefälliger Unschuld ist man dabei, das angeblich zusammenbrechende europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen, indem man dem jungen Europäer die resignierte Apathie des 'Es ist ja alles egal' in der gefälligen Form des 'Ich bin der Raum, ich bin die Zeit' als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit ersparen will, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit zu stellen - einer Verantwortung, die in dem Maße, wie sie heute tatsächlich besteht, für manche zu groß und zu lästig geworden zu sein scheint. Das ist die Kapitulation vor der Zeit, die resignierende Flucht aus der Verantwortung, verständlich nur als die Flucht jener, deren (mehr oder weniger versteckte) Ambitionen auf Verabsolutierung des eigenen Ichs kurzatmig geworden sind durch die verschiedenen Niederlagen, welche die Geschichte ihnen bereitet hat - jener, die, nun im Innern ganz klein und arm geworden, nach außen hin um so erlöst tun mit der Verabsolutierung des Zeitbegriffs, der, wie sie hoffen, dem absolut gesetzten Ich nicht gefährlich werden kann und mit dessen Hilfe sie glauben, der Blamage vor der Zeit entgehen zu können. Es ist die Sehnsucht nach einem Zustand naiver und unverlierbarer Unschuld derer, die sich schuldig fühlen, aber das bewußte Erkennen ihrer selbst vermeiden möchten. Nur zu gern möchten sie sich von solchen Notwendigkeiten freikaufen, auch um den Preis eigener Denkvitalität - wobei sie offenbar nicht viel zu verlieren haben." <sup>7</sup>

Die vorliegende Gesamtproblematik verlangt in letzter Konsequenz wohl auch eine Antwort auf die Frage nach der Stellung der Musikwissenschaft in dieser Zeit. Obwohl wir uns heute einig sind in der Erkenntnis, daß Musikwissenschaft mehr ist, als nur Geschichtsforschung oder gar Faktenforschung, kann die Unterscheidung von historischer und systematischer Musikwissenschaft in der konventionellen Art und Weise nicht mehr genügen. Heute steht, mehr denn je zuvor, die engagierte operative Musikwissenschaft auf der Tagesordnung, die die Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Fortschreitens nicht nur erforscht, sondern auch aktiv unterstützt. Wir sind mitverantwortlich für

die progressive Entwicklung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wir sollten nicht nach Entlastungszeugen suchen, sondern uns dieser Verantwortung stellen.

#### Anmerkungen

- 1 Marx/Engels, Werke, Bd. XIII, Berlin 1964, S. 640.
- 2 Probleme des Kunstunterrichts. Musikalisches Taschenbuch, Wien 1911. Zitiert nach Schönberg, Schöpferische Konfessionen, hrsg. v. W. Reich, Zürich (1964), S. 39.
- 3 "Der Tag", Berlin, 19.7.1903.
- 4 Probleme und Strömungen des modernen Musiklebens, in: Spemann, Goldenes Buch der Musik, Stuttgart, <sup>2</sup>1916, S. 592.
- 5 Musikalische Zeitfragen VI, Kassel 1964, S. 82.
- 6 Über Ludwig van Beethoven, in: Musik und Gesellschaft V, Berlin 1952, S. 12.
- 7 L. Nono, Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. III, Mainz 1960, S. 47.

#### Hauptreferat II

Carl Dahlhaus

#### FORTSCHRITT UND AVANTGARDE

##### I.

"Ce qu'on appelle en général progrès n'est que transformation" (Fétis). Der Begriff des Fortschritts ist, außer im Bereich der Technik und der Naturwissenschaften, von so viel Mißtrauen umgeben, daß man sich beinahe Gewalt antun muß, um über das Problem, das in ihm steckt, nachzudenken: ein Problem, das durch Verschweigen nicht gelöst wird. "Auf die Vergötzung des Fortschritts", schrieb Paul Valéry, "antwortete man mit der Vergötzung der Verdammung des Fortschritts; das war alles und ergab zwei Gemeinplätze." <sup>1</sup> Der Fortschrittsglaube ist jedoch nicht so verblendet, wie seine Verleumder meinen. Er ist weniger von Anmaßung als von Hoffnung getragen; seine moderne Gestalt ist Ernst Blochs Idee der Utopie, die in einer Philosophie der Musik entwickelt wurde. <sup>2</sup>

Der Fortschrittsgedanke <sup>3</sup> ist allerdings in der Kunsttheorie schwächer motiviert als in der Soziologie oder Anthropologie. Das Bewußtsein, daß die Sozialgeschichte nichts als eine Folge von Ereignissen und Zuständen sei, die sich in sich selbst erschöpfen, ist unerträglich angesichts der "Masse des konkreten Übels", um mit Hegel zu sprechen. <sup>4</sup> Die Geschichtsphilosophie ist darum als Versuch einer Theodizee, einer Rechtfertigung zu verstehen <sup>5</sup>; und die Idee des Fortschritts erscheint als profane Formulierung eines ursprünglich theologischen Gedankens. <sup>6</sup> "Es kann auch sein", heißt es bei Hegel, "daß dem Individuum Unrecht geschieht; aber das geht die Weltgeschichte nichts an, der die Individuen als Mittel in ihrem Fortschreiten dienen." <sup>7</sup> Die Zukunft wird

beschworen, weil der bestehende Zustand oder das einzelne Ereignis nicht in sich selbst sinnvoll sind. Das Wort "Sinn" nimmt die Bedeutung von "Ziel" an; und in einem Fortschreiten, das über sie hinweggeht, soll die Gegenwart den Sinn erhalten, den sie für sich selbst nicht hat.

Dagegen bildet in der Kunst die Gegenwart niemals eine bloße Vorstufe. Kunst, die den Namen verdient, braucht keine Rechtfertigung durch eine Zukunft, die an anderen, späteren Werken ein Unglück ausgleicht, von dem die gegenwärtigen befallen sind. Fehlt aber das Bedürfnis nach einer Theodizee, so ist der Idee des Fortschritts eines ihrer Motive entzogen.

## II.

"Avantgarde", ein Terminus militärischer Herkunft, ist in der Kunstkritik eine fragwürdige Metapher. Und zu meinen, das Wort sei die Parole der Komponisten serieller und post-serieller Musik, wäre ein Irrtum; Pierre Boulez benutzt es, wenn nicht als Schmähwort<sup>8</sup>, so doch mit unüberhörbarer Ironie.<sup>9</sup> Daß es sinnwidrig ist, von einer Avantgarde zu sprechen, wenn man über heute Geschriebenes urteilt, dürfte spätestens seit Hans Magnus Enzensbergers Aufsatz "Die Aporien der Avantgarde" ins allgemeine Bewußtsein gedrungen sein. "Wer nämlich", heißt es dort, "außer ihr [der Avantgarde] selbst, entscheiden soll, was zu jeder Zeit 'vorne' ist, das bleibt offen ... Mit Sicherheit kann nur gesagt werden, was 'vorne' war, was nicht 'vorne' ist ... Das avant der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst a posteriori markiert werden." <sup>10</sup>

Die Anmaßung, man antizipiere die Zukunft, ergreife Besitz von dem, was noch niemand kennt, ist durch nichts zu rechtfertigen. Sie ist aber den Komponisten, die der Ausdruck "Avantgarde" meint, auch durchaus fremd. Karlheinz Stockhausen erklärte, er komponiere für die Gegenwart; die Zukunft überlasse er den Nachgeborenen. "Wenn wir Heutigen erwarten, daß viel mehr Gegenwartsmusik aufgeführt wird ..., so müssen wir auch von den kommenden Generationen erwarten, daß sie ihre neue Musik machen ..." <sup>11</sup> Stockhausen ist sich der Geschichte als einer "Furie des Verschwindens", als eines Prozesses bewußt, der Kunstwerke, mögen sie auch äußerlich unangefochten überliefert werden, mit Substanzverlust bedroht. "Es gibt", schrieb Eduard Hanslick 1854, "keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik ... Man kann von einer Menge Kompositionen, die hoch über dem Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön waren."

Ist demnach "Avantgarde" schwerlich ein angemessener Titel, um über die neue Musik der letzten Jahrzehnte zu sprechen, so dürften andererseits die Stichworte, die der Diskussion der Komponisten selbst zugrunde lagen, zu bekannt sein, als daß sie wiederholt werden müßten. Was um 1950 über Integration und Determination und einige Jahre später über Zufall, Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit gedacht wurde, ist dem Unglück verfallen, zerredet worden zu sein: einem Unglück, das allerdings zum Teil in der Sache selbst begründet war. Seit die Gefühls- und Inspirationsästhetik in Verruf geriet und die Phantasie der Komponisten sich eher an intellektuellen Operationen entzündete, sind Praxis und Theorie, Komposition und Reflexion, eng miteinander verwachsen: ein Sachverhalt, dem es nicht an geschichtlichen Vorbildern fehlt <sup>12</sup> und den zu bedauern sentimental wäre. Die Entstehung von Werken und die Entwicklung musikalischer Poetiken ergänzen sich und gehen nicht selten sogar ineinander über.

### III.

Der Polemik gegen serielle und post-serielle Kompositionstechniken liegt, sofern sie durch eine Sozialkritik östlicher Prägung motiviert ist<sup>13</sup>, die These zugrunde, daß der musikalische Fortschritt von dem der Gesellschaft abhängig sei. Als Vermittlung zwischen den sozialen Fakten oder Postulaten einerseits und den musikalischen Phänomenen andererseits diene der Inhalt der Musik, der Affekt oder das Sujet. Stellt für die Exponenten der neuen Musik deren Autonomie, die Unabhängigkeit von äußeren Zwecken, gleichsam die ästhetische Moral dar, die sich von selbst versteht, so stützen die Gegner sich auf das Heteronomieprinzip der musikalischen "Fortschrittspartei" des 19. Jahrhunderts, deren bedeutendster Theoretiker Franz Brendel war. In dialektischem Gegensatz zu Eduard Hanslicks Ästhetik des spezifisch Musikalischen behauptet Zofia Lissa, daß es zum Spezifischen der Musik gehöre, gerade nicht spezifisch musikalisch zu sein, sondern "über sich selbst hinauszugehen und sich mit literarischen Elementen zu verknüpfen".<sup>14</sup> Um Walter Benjamin zu zitieren: "Die Mitwirkung des Wortes ... allein ist es, die, wie Eisler es formuliert, die Veränderung eines Konzertes in ein politisches Meeting bewirken kann."<sup>15</sup>

Die Ästhetik des Spezifischen, der man sowohl in der Musik- als auch in der Dichtungstheorie<sup>16</sup> das Etikett "Formalismus" aufgeklebt hat, wird manchmal auf Grund einer unglücklich pointierten Bemerkung Strawinskys über die Unmöglichkeit musikalischen Ausdrucks von ihren Gegnern in Formulierungen präsentiert, die eine Widerlegung mühelos erscheinen lassen. In Wahrheit handelt es sich nicht darum, die Tatsache zu leugnen, daß Musik Gefühlsregungen und Assoziationen zu vermitteln mag, sondern um eine These über die Richtung der Aufmerksamkeit, die einem Kunstwerk adäquat ist. Entscheidend ist, ob die ästhetische Wahrnehmung, wie der Literaturkritiker Northrop Frye es ausdrückt, "zentrifugal" oder "zentripetal" ist<sup>17</sup>; ob sie über die tönende Struktur hinweg auf deren Bedeutung zielt oder sich umgekehrt von der Bedeutung, ohne sie zu vernachlässigen oder geringzuschätzen, zur Betrachtung der Struktur selbst zurückwendet. Die Ästhetik des Spezifischen betont den Ding-, nicht den Zeichencharakter musikalischer Phänomene. Um es in der Sprache der Romantik zu formulieren: Die Inhaltsästhetik, die der Musik eine darstellende Funktion zuschreibt, ist nach Ludwig Tieck "prosaisch"; "poetisch" betrachtet sei ein musikalisches Kunstwerk eine "abgesonderte Welt für sich selbst".<sup>18</sup>

### IV.

Daß ein Komponist an der Autonomie der Kunst festhält, besagt nicht, daß er es verschmäht, sich über die Funktion, die er bewußt oder wider Willen erfüllt, Gedanken zu machen.<sup>19</sup> Was das "l'art pour l'art"-Prinzip, das Jean Paul "poetischen Nihilismus" nannte<sup>20</sup>, sozial bedeutet, steht nicht fest, sondern bildet den Gegenstand einer Kontroverse. Umstritten ist, ob der Hermetismus moderner Kunst, die Abstraktion von vertrauten Gefühlsgehalten und der Rückzug auf Probleme des Materials und der Form, als Widerspruch gegen den bestehenden Zustand oder als Anpassung aufzufassen sei. "Die Abstraktion", schreibt Alfred Andersch in einem Aufsatz, der an Gedanken Theodor W. Adornos anknüpft, "ist die instinktive oder bewußte Reaktion der Kunst auf die Entartung der Idee zur Ideologie ... Abstrakte Kunst ist nicht Kunst ohne Inhalt, sondern Kunst des Aufstands gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt in der Weise des Sich-Entziehens. Sie erfüllt ihre gesellschaftskritische Funktion, ganz gleich, ob der einzelne, abstrakte Kunstwerke machende Künstler sich dessen bewußt ist oder

sich ausschließlich als Artist fühlt." <sup>21</sup> Begreift Andersch das "Sich-Entziehen" als Kritik, so wird es von Arnold Gehlen entgegengesetzt gedeutet: als "geglückte Unverantwortlichkeit", die der sozialen Realität enthoben ist und sie darum nicht stört. <sup>22</sup> In der Auffassung hermetischer Kunst als "unverantwortlich" stimmt demnach Gehlen, den man zu den Konservativen zählen darf, mit den Sozialisten östlicher Prägung überein, während Adorno und Andersch, die für einen unorthodoxen Marxismus einstehen, das "Sich-Entziehen" als Widerspruch gegen die bestehende Realität empfinden. Andererseits bedeutet es für die Verfechter der ästhetischen Gegenposition, die Lobredner engagierter Kunst, ein Dilemma, daß die Gesellschaftsform, auf die sie zielen, noch nicht existiert. Es fällt schwer, sich zu entscheiden, ob Kunstwerke im Blick auf die Zukunft, die verwirklichte soziale Utopie, oder aber unter dem Gesichtspunkt ihres unmittelbaren Gebrauchswertes im revolutionären Zwischenstadium beurteilt werden sollen. Die Anzahl derer, die einer Musik von hohem Formniveau zu folgen vermochten, ist immer, in allen Gesellschaftsformen der Vergangenheit, gering gewesen. Was aber Marx vorschwebte, war nicht Unterdrückung des Differenzierten um eines Massenpublikums willen, dem die Möglichkeit fehlte, ästhetische Sensibilität auszubilden, sondern gerade umgekehrt der Versuch, Fähigkeiten, die von wenigen Privilegierten entwickelt worden waren, allgemein zu machen. Wenn Anton Webern, nicht ohne Naivität, überzeugt war, seine Musik werde nach einigen Jahrzehnten so populär sein, wie es heute die von Puccini ist, war er den Intentionen von Marx näher als ein Kunstzensor, der die dodekaphonen und seriellen Kompositionstechniken als dekadent verwirft, weil sie im revolutionären Zwischenstadium nutzlos sind.

Der Vorwurf hochmütigen Elitebewußtseins, ein Vorwurf, der einen Gedanken von Ortega y Gasset <sup>23</sup> ins Negative wendet, verfängt nicht. Wer ihn erhebt, sollte sich die Voraussetzungen bewußt machen, unter denen der Elitebegriff suspekt ist. Eine Elite im verrufenen Sinne ist eine Gruppe, die erstens ohne rationale Legitimation Herrschaft ausübt und sich zweitens gegen Außenstehende abschließt. Das eine oder andere dieser Merkmale den Komponisten oder dem Publikum neuer Musik anzuhängen, wäre jedoch absurd. Und ähnlich haltlos ist auch der unablässig wiederholte, ein wenig subalterne Versuch, Sympathie für serielle oder post-serielle Musik als Snobismus zu denunzieren. Ein Snob - Strawinsky nannte ihn den "pompiere der Avantgarde" - bemüht sich um Prestige, indem er Attitüden einer herrschenden Schicht imitiert und deren Meinungen übernimmt, ohne daß sie in eigenen Erfahrungen begründet wären. Eine herrschende Schicht aber, zu deren conspicuous consumption die serielle Musik gehört, existiert nicht.

## V.

Die konstitutive Kategorie des autonomen ästhetischen Bewußtseins ist der Begriff des für sich bestehenden Kunstwerks. "Das höchste Wirkliche der Kunst ist", wie Walter Benjamin es formulierte, "isoliertes, abgeschlossenes Werk." <sup>24</sup> Demgegenüber haben die Verfechter des Engagements, die in der Kunst ein Werkzeug gesellschaftlicher Veränderung sehen, weniger die einzelnen Werke als die "Kulturfunktion" <sup>25</sup> im Blick; die ethisch begründeten oder gefärbten Kriterien, nach denen geurteilt wird, zehren vom Fortschritts- und Erziehungspathos des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der Kants Satz, die Musik sei "freilich mehr Genuß als Cultur" <sup>26</sup>, das schlimmste Verdikt war, das über sie ausgesprochen werden konnte. "Fortschritt" aber, das Dogma des 18. Jahrhunderts, ist eher eine Kategorie der Geschichtsphilosophie als der wissenschaftlichen Historie, so daß die Auseinandersetzung



über den Begriff des Progressiven zu einem Streit der Disziplinen zu werden droht. Begegnete Hegel dem common sense mit der unverhohlenen Verachtung des Philosophen, der sich über die Niederungen der Empirie erhaben weiß, so sehen umgekehrt die Empiristen wie Karl R. Popper<sup>27</sup> in der Geschichtsphilosophie, milde ausgedrückt, ein Gespinnst überflüssiger oder sogar schädlicher Spekulationen. Die Argumentation ist einfach: Sie besteht in der Behauptung, daß das Problem, ob eine Epoche als Ganzes einen Fortschritt oder eine Regression bedeute, unlösbar, also wissenschaftlich irrelevant sei. Von einem Fortschritt kann einzig innerhalb fester Grenzen und unter bestimmten Wertvoraussetzungen die Rede sein. Mit deren Aufhebung fällt die Feststellung, daß ein Fortschritt erzielt worden sei, in sich zusammen. Es ist jedoch offenkundig, daß der Bereich dessen, was zur Musik gezählt werden kann, nicht genügend begrenzt ist und daß mehrere Gesichtspunkte und Kriterien miteinander konkurrieren. Ein kompositionstechnischer Fortschritt kann mit einer Regression des musikalischen Hörens verbunden sein; und ob die Komposition oder die Rezeption entscheidend ist, steht nicht a priori fest. Die Tendenz, das Ganze zu umfassen, die für die Geschichtsphilosophie charakteristisch ist, gerät demnach in Schwierigkeiten, die kaum lösbar sind. Spricht ein Geschichtsphilosoph von Fortschritt, so kann er fast immer der Willkür überführt werden, daß er einen Teil zum Maß des Ganzen erhebt. Umgekehrt muß ein Historiker, der einen begrenzten Bereich, etwa den der Kompositionstechnik, nicht überschreitet, den Vorwurf ertragen, er denke einseitig - Hegel würde sagen: "abstrakt". Und es scheint, als sei das Dilemma, entweder spekulieren oder abstrahieren zu müssen, unausweichlich.

## VI.

Kunstwerke, schrieb Benedetto Croce<sup>28</sup>, der damit eine verbreitete Meinung ausdrückte, sind unvergleichbar. Dennoch besteht die Tätigkeit eines Musikhistoriker zu einem großen Teil im Vergleichen, und er muß, um seine Selbstachtung nicht aufs Spiel zu setzen, die Rede von der Unvergleichbarkeit so zu deuten suchen, daß er nicht betroffen ist. Gemeint ist denn auch von Croce, daß es unmöglich sei, Kunstwerke als Ganze zu vergleichen. Bei dem Verfahren, Unterschiede oder Übereinstimmungen zu beobachten, um Stilbegriffe zu formulieren, werden Teilmomente und Einzelzüge nebeneinandergehalten. Durch deren Herauslösung aber wird ein Werk als Ganzes, als Individuum aufgehoben. Es verwandelt sich aus einem Gegenstand ästhetischer Kontemplation in ein Dokument für einen Stil oder eine Technik.

Unzerlegt stehen Kunstwerke übergangslos nebeneinander. Und Kant<sup>29</sup> hat darum scharf unterschieden zwischen der Kontinuität des Fortgangs in einer Wissenschaft und der Diskontinuität, die für Veränderungen im Bereich der Kunst charakteristisch sei. Die These Theodor W. Adornos<sup>30</sup>, daß es einen Stand des musikalischen Bewußtseins, des Fortschritts gebe, hinter den ein Komponist nicht zurückfallen dürfe, wenn er nicht Irrelevantes produzieren wolle, wäre also haltlos, sofern sie unmittelbar auf die Werke als ästhetische Gebilde zielte. Sie setzt, um sinnvoll zu sein, voraus, daß sich trotz der Diskontinuität der Werke eine Ebene bestimmen läßt, auf der sich musikalische "Entdeckungen und Erfindungen", um mit Karlheinz Stockhausen<sup>31</sup> zu sprechen, zu einer Einheit, einem Kontinuum, zusammenschließen. Erst dann ist es möglich, in der Musik von einer zwar manchmal unterbrochenen und von außen bedingten, aber zugleich einer immanenten Logik gehorchenden Entwicklung zu sprechen. So räumte auch Fétis, obwohl er darauf bestand, "que la musique se transforme, et qu'elle ne progresse que dans ses éléments matériels", andererseits ein, daß in den "éléments matériels" ein Fortschritt möglich sei.

Allerdings wechselte die Ebene, auf der man den musikalischen Fortschritt zu lokalisieren versuchte. Vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert war es, neben der Entwicklung der Harmonik und der Instrumentation, vor allem der wachsende Reichtum an Ausdruck und Charakteristik, der als progressiv galt.<sup>32</sup> Dagegen fällt in den letzten Jahrzehnten der Akzent eher auf kompositionstechnische Funde und Konstruktionen, auf Methoden des musikalischen Denkens. (Akustisch-technische Neuerungen wie die synthetische Herstellung von Tönen und Geräuschen oder das Operieren mit wechselnden Schallrichtungen sind von geringerer Bedeutung.<sup>33</sup>)

Die Übergänge von der atonalen zur dodekaphonen und von der seriellen zur post-seriellen Musik sind von Theodor W. Adorno<sup>34</sup> und György Ligeti<sup>35</sup> nach dem Modell einer Problemgeschichte beschrieben worden. Und Karlheinz Stockhausens Entwicklung von der punktuellen Technik über die Gruppenform und die statistische Methode bis zur Momentform<sup>36</sup> kann als Beispiel dienen: Sie zeigt deutlich, daß Schwierigkeiten, die zunächst unaufhebbar erschienen, die Anregung zu Werken einer zweiten Stufe gaben, auf der frühere Probleme gelöst wurden, statt dessen allerdings neue entstanden, die ihrerseits das musikalische Denken weitertrieben. Scheint demnach die musikalische Entwicklung in einem begrenzten Bereich, dem der Kompositionstechnik, manche Züge mit dem Fortgang einer Wissenschaft gemeinsam zu haben, so sollten andererseits die Unterschiede nicht verkannt werden. Auf einer zweiten Stufe der musikalischen Technik können zwar Probleme der ersten gelöst sein; zugleich aber müssen fast immer frühere Resultate preisgegeben werden. Und wie es möglich sein sollte, Gewinn und Verlust abzuwägen, ist nicht absehbar. Von einem Fortschritt im prägnanten Sinne kann also kaum die Rede sein. Die moderne Physik schließt die klassische ein; von der modernen Kompositionstechnik Analoges zu behaupten, wäre gewaltsam.

## VII.

"Künste und Wissenschaften wachsen, wie alle Geschöpfe der Natur, nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Anfang und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannichfaltigen Mittelgeschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinen zum Großen gewahrt wird, sondern auch jedes einzelne, in dieser Stufenfolge befindliche Glied für sich allein als ein Ganzes betrachten kann. Die Wissenschaften und Künste gleichen hierin den Polypen, deren hundert zerschnittene Glieder alle für sich leben, und alle vollkommene, nur kleinere Polypen zu sein scheinen."<sup>37</sup> Johann Nikolaus Forkels bizarres Polypengleichnis drückt drastisch die Paradoxie der Fortschritts-idee aus. Zwar wäre es blinde Anmaßung, der musikalischen Gegenwart höheren Rang zuzuschreiben als der Vergangenheit; dennoch glaubte Forkel, daß die Tonsprache - Theodor W. Adorno würde sagen; das "Material" - in einer "stufenweisen Fortschreitung" begriffen sei. Von Fortschritt und Regression kann denn auch nach Adorno "nicht gegenüber den Qualitäten der einzelnen ungleichzeitigen Werke geredet werden ... Fortschritt heißt nichts anderes als je und je das Material auf der fortgeschrittensten Stufe seiner geschichtlichen Dialektik ergreifen".<sup>38</sup>

Das Schema, das Forkel der Geschichte zugrunde legte, der Gedanke einer Entwicklung "vom Einfachen zum Zusammengesetzten", bestimmt noch heute die Diskussion über den Fortschritt. August Halm sah das Ziel der Musikgeschichte in einer Synthese der Fuge und der Sonate, der "zwei Kulturen der Musik"<sup>39</sup>; eine Vorstellung, die auch Anton Webern nicht fremd war. Und Arnold Schönberg erkannte zwar, daß Gewinne bisher mit Verlusten bezahlt worden sind<sup>40</sup>, war aber dennoch davon überzeugt, daß die Ent-

wicklung zum allseitig ausgebildeten Werk tendiere. "This is why, when composers have acquired the technique of filling one direction with content to the utmost capacity, they must do the same in the next direction, and finally in all the directions in which music expands." 41

Es scheint allerdings, als sei, entgegen Forkels Schema, der Schritt vom Alten zum Neuen in früheren Jahrhunderten manchmal eher mit einer Vereinfachung und Einschränkung als mit einer Komplizierung und Emanzipation verbunden gewesen.<sup>42</sup> Johannes Tinctoris im 15. und die *Summa musicae* im 14. Jahrhundert bestimmen das jeweils Moderne als restriktiv. "Sciendum tamen est modernis, quod eis non licet, quidquid antiquis licebat." 43

Gerade die eingeschränkte, regulierte Satztechnik aber bedeutete einen Fortschritt, und zwar sowohl unmittelbar als auch indirekt: unmittelbar gegenüber den Resten von Zufallsdissonanzen in Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts, indirekt als Voraussetzung der musikalischen Rhetorik. Die Klassifizierung der Dissonanzen in reguläre und irreguläre besagte im 16. und 17. Jahrhundert nicht, daß die irregulären strikt ausgeschlossen seien; sie durften gebraucht werden und wurden gebraucht, aber im Bewußtsein ihres Sondercharakters; als "Figuren" in Analogie zur Rhetorik, die sich aus artifiziiellen Motiven über manche Vorschriften der Grammatik hinwegsetzte. Der Fortschritt bestand also in einer Differenzierung des musikalischen Denkens, der Kategorien und Kriterien, über die man verfügte.

## VIII.

Musikalischer Fortschritt gleicht nicht dem wissenschaftlichen, sondern dem philosophischen, der ähnlich umstritten ist und von dem es scheint, als bestehe er, sofern er existiert, weniger in der Lösung von Problemen als in deren Entdeckung. Es ist unlegbar, daß Komponisten wie Boulez, Stockhausen, Nono, Kagel und Ligeti, Komponisten, denen man zutraut, die Avantgarde zu sein, das musikalische Denken erweitert haben und daß die Fragen, auf die ihre Werke eine Antwort darstellen, sich nicht als leer abtun lassen. Enzensbergers Satz, daß niemand entscheiden könne, wer "vorne" sei, bleibt bestehen. Die Arrièregarde aber, der Troß der naiven oder verstockten Epigonen, ist mit Sicherheit auszumachen. Mag der Fortschritt ungewiß und gefährdet sein; die Regression ist manifest und alltäglich.

## Anmerkungen

- 1 P. Valéry, Bemerkungen über den Fortschritt, in: *Über Kunst*, Frankfurt 1959, S. 119; es ist nicht ausgeschlossen, daß Valéry, als er von der "Vergötzung der Verdammung des Fortschritts" sprach, an Baudelaires "Fusées" dachte.
- 2 E. Bloch, *Philosophie der Musik*, in: *Geist der Utopie*, Frankfurt 1964; vgl. auch T. Kneif, *Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus*, in: *Ernst Bloch zu ehren*, Frankfurt 1965.
- 3 W. R. Inge, *The Idea of Progress*, Oxford 1920; J. B. Bury, *The Idea of Progress*, New York 1932.
- 4 G. W. F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, Leipzig 1917, S. 25.
- 5 A. a. O., S. 24; auch J. G. Droysen, *Grundriß der Historik*, Neudr. Halle 1925, § 48.
- 6 K. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Stuttgart 1953; L. Kolakowski, *Der Priester und der Narr*, in: *Der Mensch ohne Alternative*, München 1960.

- 7 Hegel, a. a. O., S. 53.
- 8 I. Strawinsky schreibt im einleitenden Kapitel der "Musikalischen Poetik": "Unsere avantgardistischen Eliten, die sich dauernd überbieten wollen, erwarten und fordern von der Musik, daß die ihren Hang nach absurden Kakophonien befriedige."
- 9 P. Boulez, Eventuellement . . . , in: RM 1952, S. 119.
- 10 H.M. Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde, in: Einzelheiten, Frankfurt 1962, S. 299ff.; nach H.E. Holthusen sind avantgardistische Kunst und revolutionäre Politik, obwohl sie auseinanderklaffen und es scheint, als falle dem Westen die Avantgarde und dem Osten die Revolution zu, komplementär aufeinander bezogen; der Verhärtung der Revolution, ihrer Versteinerung zur Diktatur, entspreche die Erstarrung des Avantgardismus in der "Imitation seiner selbst" (Kunst und Revolution, in: Avantgarde, Geschichte und Krise einer Idee, München 1966).
- 11 K. Stockhausen, Musik und Graphik, in: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Köln 1963, S. 188.
- 12 H.H. Eggebrecht, Der Begriff des "Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart, in: Kgr-Ber. New York 1961, S. 195ff.
- 13 Vgl. Th.W. Adorno, Die gegängelte Musik, in: Dissonanzen, Göttingen 1956; I. Ujfalussy und D. Zoltai, Ästhetisch-philosophische Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts, in: Studia musicologica VIII, 1966, S. 71ff. (S. 89: "Das konsequente erkenntnistheoretische Durchdenken . . . steht allerdings noch aus".)
- 14 Z. Lissa, Über das Spezifische der Musik, Berlin 1957, S. 70.
- 15 W. Benjamin, Der Autor als Produzent, in: Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, S. 108.
- 16 B. Eichenbaum, Die Theorie der formalen Methode, in: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt 1965.
- 17 N. Frye, Analyse der Literaturkritik, Stuttgart 1964, S. 75.
- 18 W.H. Wackenroder, Werke und Briefe, Jena 1910, Bd. I, S. 294.
- 19 H. Pousseur, Zur Methodik, in: Musikalisches Handwerk. (Die Reihe, Band 3), Wien 1957; K. Stockhausen, Momentform, a. a. O., S. 189ff.
- 20 In § 2 der Vorschule der Ästhetik (NA München 1963, S. 31) spricht Jean Paul unter der Überschrift "Poetische Nihilisten" von der "gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitgeistes - der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien Spielraum im Nichts auszuleeren . . .".
- 21 A. Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze, Frankfurt 1965, S. 26f.; zu ähnlichen Thesen, die er allerdings zurückhaltender formuliert, neigt der englische Kunstkritiker Herbert Read.
- 22 A. Gehlen, Über kulturelle Evolutionen, in: Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt, München 1964.
- 23 J. Ortega y Gasset, Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, München 1964.
- 24 W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Schriften, Bd. I, Frankfurt 1955, S. 172.
- 25 H. Kuhn, Die Kulturfunktion der Kunst, Bd. I (Die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel), Berlin 1931.
- 26 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 53.
- 27 K.R. Popper, The Poverty of Historicism, London <sup>2</sup>1960.
- 28 B. Croce, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck, Tübingen 1930, S. 145.
- 29 I. Kant, a. a. O., § 47.
- 30 Th.W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt <sup>2</sup>1958.
- 31 K. Stockhausen, Erfindung und Entdeckung, a. a. O., S. 222ff.
- 32 C.S. Benedict, Gibt es in der Musik einen "Fortschritt"?, in: Neue Musikzeit-

- schrift I, 1947, S. 187ff.; die Musikgeschichtsschreibung des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts betonte dagegen den "Fortgang der Harmonie", der regulierten Satztechnik (F. W. Marburg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 227f.)
- 33 H. -K. Metzger (Das Altern der Philosophie der Neuen Musik, in: Junge Komponisten, Die Reihe 4, Wien 1958, S. 76) spricht von der "Pseudofunktion eines technologischen Fortschritts à la branlette".
- 34 Th. W. Adorno, a. a. O.
- 35 G. Ligeti, Wandlungen der musikalischen Form, in: Form-Raum (Die Reihe 7), Wien 1960.
- 36 K. Stockhausen, a. a. O.
- 37 J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. I, Leipzig 1788, S. 1; vgl. auch Bd. II, S. 484, die Beschreibung der "allmählichen Erweiterung und Verbesserung" der Mehrstimmigkeit.
- 38 Th. W. Adorno, Reaktion und Fortschritt, in: Moments musicaux, Frankfurt 1964, S. 153f.; vgl. auch Klangfiguren, Frankfurt 1959, S. 27f.; Quasi una fantasia, Frankfurt 1963, S. 375; in der Dichtung begegnet man, wie W. Benjamin bemerkte, bei Valéry "noch einmal der Idee des Fortschritts ... und zwar ist es die stichhaltige und echte: die des Übertragbaren in den Methoden, welche dem Begriff der Konstruktion bei Valéry so handgreiflich korrespondiert, wie sie der Zwangsvorstellung der Inspiration zuwider läuft" (Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 282).
- 39 "Eine dritte Kultur, die Synthese der beiden, von denen wir in diesem Buch ein Bild zu geben versucht haben, ist zu erwarten, die erst die volle Kultur der Musik, nicht mehr nur eine Kultur sein wird ..." (A. Halm, Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart 31947, S. 253).
- 40 A. Schönberg, New Music, Outmoded Music, Style and Idea, in: Style and Idea, New York 1950, S. 39f.; vgl. auch P. Boulez, Ästhetik und Götzendienst, in: Melos XXXIV, 1967, S. 233.
- 41 A. a. O., S. 40f.
- 42 K. v. Fischer, Der Begriff des "Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart, in: Kgr-Ber. New York 1961, S. 184ff.
- 43 Summa musicae, GS III, 238b.

Das Referat wurde in Abwesenheit von Carl Dahlhaus durch Ludwig Finscher verlesen.

## Diskussion

Ernst H. Meyer:

Dr. Brockhaus hat ein ernstes, mehr programmatisch-philosophisch-thesenhaftes als analytisch-technisches Referat gehalten, das von historischem Optimismus getragen war; Dr. Dahlhaus' geistvolles Referat ist eher kritisch, distanziert, sicherlich mit einem Schuß ins Skeptische. Nun, es kristallisiert sich eine ganze Reihe von Fragen heraus. Ich glaube in Ihrem Namen zu sprechen, wenn ich etwa die folgenden Themen nenne, über die sich diskutieren läßt, wenn wir jetzt in die freie Diskussion eintreten: Über die Konkretheit des Fortschrittsbegriffs, über dessen Autonomie und über die Möglichkeit seiner Abstraktion - es gibt ja über den Fortschrittsbegriff offenkundig recht divergierende Auffassungen.

Damit verbunden ist die Frage Tradition und Neuerertum und das Verhältnis beider zueinander eine Aussprache wert. Ferner: die Frage der "Selbsttätigkeit des Materials", die in beiden Referaten angeklungen ist; die Frage, ob Material und Techniken als alleinige Kriterien für den Fortschritt gelten können; die Problematik und Bedeutung einer - wie sie Dr. Dahlhaus nennt - engagierten Kunst, ihre Funktion, die Geltung des Fortschrittsbegriffs in bezug auf sie. Ich möchte meinen verehrten Kollegen in diesem Gremium vorschlagen, daß wir uns zunächst einmal auf diese Themen konzentrieren, ohne dabei jemandem das Recht nehmen zu wollen, sich über eigene, auch vorbereitete Themenstellungen zu äußern.

Georg von Dadelsen;

Ich darf zu der ersten Frage, die Herr Kollege Meyer hier gestellt hat, die Frage über die Konkretheit des Fortschrittsbegriffs, ein kurzes Wort sagen.

Die Gefahr unseres Themas liegt, wie mir scheint, zu einem großen Teil in der Faszination, die von den Begriffen Fortschritt und Avantgarde für die jeweils Beteiligten, das heißt die zuvörderst Kämpfenden, ausgeht. Sie haben es ja eben selbst gehört, wir, die wir hier oben sitzen, sind Pioniere einer neuen Kongreß-Thematik, und wir sind natürlich stolz darauf, das heißt also, sind Avantgardisten.

Nun ist das Dilemma, mit dem der Fortschrittsgedanke zu kämpfen hat, im Grunde das gleiche Dilemma, vor dem sich auch die Avantgarde sieht, denn auch die Position des Fortschritts läßt sich jeweils erst a posteriori bestimmen, und zwar auch dort, wo der Fortschritt von seiner gesellschaftlichen Funktion her definiert wird. Was ist denn Fortschritt und was kann der Kunsttheoretiker zu seiner klaren Definition tun? Der Kunsttheoretiker kann der eigenen Gegenwart, so glaube ich, keine ästhetischen Maßstäbe setzen, und noch weniger kann das der Künstler, der zugleich als Kunsttheoretiker auftritt. So könnte sich etwa derjenige, der heute gegen die serielle Technik oder die Elektronik auftritt, in fünfzig Jahren in einer sehr ähnlichen Position befinden, in der Hans Pfitzner mit seiner "Ästhetik der musikalischen Impotenz" oder mit seiner "Futuristen-gefahr" sich heute befindet. Solche Zeugnisse sind nach fünfzig Jahren eben sehr oft nur noch - wohl sehr ernst zu nehmende und sehr markante - Zeugnisse einer persönlichen Meinung, einer persönlichen Kunstauffassung, aber sie sind keine objektiven wissenschaftlichen Maßstäbe mehr. Der Kunsttheoretiker kann nur die Kunst der Gegenwart beschreiben, und er muß das mit einem sehr wachen Auge und einem sehr wachen Ohr tun, er muß teilnehmen an der Gegenwart, aber vor allem als Beschreibender. Dabei wird er auch werten müssen, und ein erster Maßstab solcher Wertung ist technisches Können. Aber im Grunde muß er zunächst, und das scheint mir das Wichtigste zu sein, ein Vertrauen in die integren Absichten der Komponisten setzen, welche Richtung sie auch immer haben, gleich ob sie ein hohes, alle erschreckendes Thema - wie etwa Auschwitz oder Hiroshima - behandeln, oder ob ihre Aussage sich eben nicht in Worte fassen läßt, die vielleicht gar nichts anderes als nur Musik machen wollen. Auch das kann eine sehr deutliche positive oder negative Antwort auf gesellschaftliche Verhältnisse sein.

Der Fortschrittsbegriff erscheint mir, als einem Zeitgenossen, deshalb als höchst unkonkret. Der ideologische Fortschrittsbegriff erscheint mir eventuell als höchst unfortschrittlich.

Nathan Notowicz:

Ich darf mich zunächst auf einige in den Referaten enthaltene Gedanken beziehen, auch im Zusammenhang mit Maßstäben der Wertung, die hier soeben angeklungen sind. Wenn Vertreter verschiedener Auffassungen einander zu einem wissenschaftlichen Disput mit dem Ziel der Klärung strittiger Fragen begegnen, scheint es mir zumindest den Versuch wert zu sein, zu ermitteln, ob es gemeinsame Ausgangspunkte und inwiefern es gemeinsame Ausgangspunkte für die weitere Diskussion geben kann. Das will ich versuchen.

Ich entsinne mich einer öffentlichen Diskussion in Donaueschingen, bei der einer der beteiligten Komponisten sich darüber beklagte, daß Werkstattangelegenheiten des Komponisten, das heißt die verschiedensten Systeme und technischen Aspekte der Materialbehandlung in der Öffentlichkeit, sofern man hier von Öffentlichkeit überhaupt sprechen kann, ein spezifisches Gewicht erlangen, das ihnen nicht zukommt - und ich möchte diesen Gedanken ergänzen -, und daß diese Aspekte als Hauptkriterien für das Neue in der Musik postuliert werden. Das ist kein Zufall und wurde insbesondere auch durch die Anhänger des Darmstädter und Donaueschinger Kreises und eine entsprechende Publizität in Presse und Rundfunk gefördert. Die Verabsolutierung des musikalischen Materials, seine Trennung von der Kommunikation, von den humanistischen Bedeutungsinhalten kann ich nicht anders werten, denn - und hier stimme ich Herrn Dr. Brockhaus vollkommen zu - als eine Folge der Trennung des Komponisten vom Hörer, vom Verständnis der Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens, vom bedeutungsvollen Gegenstand. Das ist also nicht eine Frage der geringeren oder größeren Ernsthaftigkeit, sondern der geringeren oder größeren Einsichten.

Man müßte bilderstürmerische Erklärungen zorniger junger Männer über ihr Verhältnis zur Tradition oder ihre verächtliche Haltung gegenüber dem Hörer weniger au sérieux nehmen, wenn sie in vielen Fällen nicht auch durchaus konsequent praktiziert würden. Ich muß Henze im Prinzip zustimmen, wenn er vor kurzem erklärte: "Es ist das Wissen um die Verletzlichkeit des Klanges, das nur zu häufig in den Wind geschlagen wird. Es ist das Wissen um die Symbolhaftigkeit der historisch gewachsenen Musik. Wer sich bewußt davon lösen will, fällt in ein absurdes Nichts von Voraussetzungslosigkeit. Er begeht einen intellektuellen Lapsus, und die Musik rächt sich dadurch, daß sie unerwünschte Assoziationen hervorruft. Zu bezweifeln ist allerdings, ob sie tatsächlich unerwünscht sind - die Assoziationen - oder nicht vielmehr dem Weltbild ihrer Schöpfer entsprechen." Neue Techniken und Ausdrucksmittel, das scheint mir eine Selbstverständlichkeit zu sein, bereichern die Palette der Kunst heute, wie nur eh und je. Aber sie "bereichern" sie, meine ich, weil die Entwicklung der Kunst der Vielfalt, des Reichtums bedarf und ihr die Sprengung der Kommunikationskette ebenso abträglich ist, wie der serielle oder irgendein anderer Absolutismus bestimmter Verfahren, ich spreche also vom Ausschließlichkeitsanspruch als einem Kriterium für das Neue.

In den letzten Jahren hat sich auch innerhalb der von mir genannten Gruppierungen ein Differenzierungsprozeß angedeutet. Er entzündete sich nicht zuletzt an den auch von Dr. Brockhaus zitierten Forderungen Nonos an seine Kollegen, sich ihrer Verantwortung, ihrer Zeit zu stellen. Auf der anderen Seite scheint sich neuerdings auch der Ausschließlichkeitsanspruch des seriellen Dogmas und seines Zwillingbruders, der Aleatorik, zwar aufzuweichen, aber an seine Stelle tritt der Ehrgeiz - ich kann ihn nur einen solipsistischen nennen - einer Reihe von Komponisten, ein möglichst selbsterfundenes Verfahren, mit einer möglichst eigenen, ureigenen Syntax und entsprechend philosophisch verbrämt, als höchstpersönliche musikalische Neuererleistung vorzugeben. Ästhetische Wertungen ergeben sich nicht aus dem Material, dem Verfahren an sich, sondern sind nur

in Verbindung mit den Ausdrucksgehalten, denen sie sinnvoll dienen, möglich. Dies auch zur Richtigstellung der Bemerkung von Herrn Dr. Dahlhaus über unsere Beurteilung des Verhältnisses von technischen Verfahren und ästhetischen Wertbegriffen.

Günter Mayer:

Ich möchte mich direkt auf das Referat des Kollegen Dr. Dahlhaus beziehen. Gestatten Sie einige Bemerkungen zur vielumstrittenen gesellschaftlichen Funktion der Musik, zur Frage nach dem Sinn und Zweck des Musizierens, innerhalb der historisch fortschreitenden Totalität materieller und geistiger gesellschaftlicher Beziehungen. Meines Erachtens gibt es hier immer wieder enorme Vereinfachungen, auch beim Kollegen Dahlhaus.

Nehmen wir das kritiklose Operieren mit dem Begriff der gesellschaftskritischen Funktion der Musik, die bei Dahlhaus lediglich der abstrakten Kunst zugestanden wird, die der bestehenden Realität sogar unbewußt dadurch widerspreche, daß sie sich ihr entzieht. Nehmen wir den abwertenden Akzent im Begriff der Funktionsmusik, der ja vor allem kritisch gegen progressiv-politische Zwecke des Musizierens, gegen das Engagement der Kunst angeführt wird, und bei Kollegen Dahlhaus zu den Formulierungen in bezug auf engagierte Kunst führt, die er kritisiert. Zunächst: die soziale Funktion der Musik ist meines Erachtens wesentlich weiter zu fassen, auch auf jene Bereiche menschlicher Aktivität im musikalischen Material auszudehnen, der Dahlhaus mit Adorno eine bestimmte innere Problemgeschichte zuerkennt. Mit der allgemeinen gesellschaftlichen Funktion meine ich, daß der Mensch auch in der musikalisch-schöpferischen Tätigkeit, die ja zum Zwecke des Vergnügens betrieben wird, wie in der Arbeit überhaupt, zum Schöpfer seiner selbst wird, und zwar in einem fortschreitenden historischen Prozeß der Entwicklung des musikalischen Sinnes und seiner sinnlichen Vergegenständlichung im Kunstwerk. Die vorhandenen Beziehungen zwischen den Tönen, Klängen usw. werden ausgeschöpft, ständig überschritten, neue Klangwelten entdeckt und geistig angeeignet, so daß der Mensch also in diesem Bereich seine schöpferischen Qualitäten entwickelt und aus sich heraus arbeitet, die der Gesellschaft wiederum zugute kommen.

Interessanterweise sieht Marx im Komponieren ein Modell für freies Arbeiten, wie er sagt: "travail attractif - Selbstverwirklichung und Selbstgenuß des Individuums". Wäre also hier im Sinne der allgemeinen humanisierenden sozialen Funktion der Musik von historisch fortschreitender Naturbeherrschung und damit Selbstbeherrschung des Menschen zu sprechen, so ist doch nicht zu übersehen, daß sich diese Sondersphäre der schöpferischen Entfaltung des Menschen in einem gesellschaftlichen Kraftfeld historisch je konkret vollzieht. Sie ist mit den Träumen und Hoffnungen von Klassen und Schichten verbunden, wird für bestimmte Zwecke benutzt, ruft Wirkungen hervor, sie wird gewollt oder ungewollt ideologisch relevant zu einem Moment der Reflektion gesellschaftlicher Widersprüche. Dieser Zusammenhang wird berührt in dem, was Dahlhaus die gesellschaftskritische Funktion der Musik nennt. Natürlich kann das Sichentziehen als Widerspruch gegen herrschende Verhältnisse wirken, aber positiv auf die abstrakte Kunst angewendet werden hier abstrakte Unverbindlichkeit, Flucht vor der sozialen Verantwortung des Künstlers fürs Ganze, Ausweichung in den Genuß als Selbstzweck, Nichtbewältigung gesellschaftlicher Widersprüche, in ein ja sogar unbewußtes Bewußtsein von Nöten umgedeutet. Diese Blindheit des Kunstwerkes, selbst ideologischer Fluchtmechanismus im Sinne des falschen Bewußtseins über komplizierte gesellschaftliche Widersprüche, wird ausgerechnet noch als Aufstand gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt aufgewertet. Daß Inhalte auch aus adäquatem Bewußtsein über die gesellschaftliche Realität fließen können, wird gar nicht erst erwogen.



Dahlhaus folgt hier Adorno, der in diesem Zusammenhang genannt wird. Adorno ist ja noch weiter gegangen. Er postuliert bekanntlich die Funktionslosigkeit der Musik. Gerade darin bestehe ihre gesellschaftliche Funktion, sie habe sich abzdichten gegen jedes politische Engagement; oder - wie Adorno sagt - in der fensterlosen Monade des Kunstwerkes nur könne die Möglichkeit des besseren Überlebens festgehalten werden. Aber er selber hat nichts Besseres zu sagen, als daß die Geschichte und die Kunst der tellurischen Katastrophe zutreiben. Adorno, dessen konservative hegelianisierende Dialektik die marxistische Idee der Selbstbefreiung des Menschen durch praktische Umwälzung unmenschlicher Verhältnisse in der negativen Utopie verschwinden läßt, die auch noch zurückgenommen wird, ist von Hanns Eisler zu Recht Vorzugsschüler des Untergangs genannt worden, der nur noch Fortschritte zum Abgrund hin feststellen könne. Wenn Dahlhaus den unorthodoxen Marxismus Adornos hervorhebt, so ist das übrigens seit der Arbeit Friedrich Thombergs über den ontologischen Hintergrund der kunsttheoretischen Ansichten Adornos undiskutabel.

Die kritische Funktion der Kunst wäre also tiefer zu fassen, dialektisch in dem Sinne, daß sie kritisch und revolutionär zugleich ist. Die marxistische Auffassung von Kritik beinhaltet die praktische Kritik, nämlich die effektive, revolutionäre Veränderung, die Anstrengung der praktischen Aktion und nicht nur die des Begriffes. Eine wirklich kritische Funktion der Kunst und auch der Musik würde also darauf zielen, daß die kritisierte Realität, z. B. der spätbürgerlichen Gesellschaft, durchschaubar und verändert wird. Brechts Kunsttheorie und -praxis z. B. wären hier heranzuziehen. Damit sind wir beim Problem der engagierten Kunst, auch in der Darstellung des Kollegen Dahlhaus. Darauf möchte ich in einer weiteren Wortmeldung eingehen.

Helmut Kirchmeyer:

Ich habe eigentlich den Eindruck, als ob sich das Gespräch immer mehr von eigentlich musikwissenschaftlichen Fakten entfernt. Herr Prof. Meyer hat das Referat des Herrn Kollegen Dr. Brockhaus ein Referat aus Thesenhaftigkeit genannt, und ich muß Ihnen offen sagen, für mich als Musikwissenschaftler ist es nicht möglich, aus einem so allgemein gehaltenen Referat, ohne Beziehung auf ganz konkrete Kunstwerke, irgendwelche Schlüsse zu ziehen. Ich könnte mir beispielsweise vorstellen, daß wir ein ganz einfaches, ich möchte fast sagen, seminaristisches Verfahren einschließen. Wir nehmen ein Werk, das Ihrer Meinung nach der von Ihnen vertretenen Denkhaltung klassischen Ausdruck gibt, und Sie nehmen gleichzeitig ein Werk jener Denkhaltung, die Sie als "letzten Schritt zum Abgrund" bezeichnen, unter der Voraussetzung, daß es sich in beiden Fällen um diskutierbare Kompositionen handelt, und diese Werke würden wir auseinandernehmen und würden dann das tun, worauf man nicht immer gern eingeht, auf die spezifischen technischen Mittel. Wenn Sie beispielsweise einen Nono nennen, dann können Sie zu Nono ja sagen oder Sie können zu Nono nein sagen. Aber wenn Sie zu Nono ja sagen, müssen Sie auch ja sagen zu Pierre Boulez, das ist nämlich derselbe Topf. Und wenn Sie zu Nono nein sagen, müssen Sie es automatisch auch zu Boulez. Wenn Sie sagten, es gäbe in gewissen Kompositionen auch, sagen wir, serielle Anklänge, so kann ich Sie nämlich gleich fragen: Wo kommen sie denn eigentlich her? Sie kommen doch eben wieder aus dieser Gruppe von Komponisten, die Ihrer Meinung nach den Schritt zum Abgrund vollziehen. Und so könnte ich mir durchaus vorstellen, daß, wenn man jetzt einen Stockhausen oder einen Boulez analysiert, man die ganz erstaunliche Feststellung macht, daß diese Komponisten keineswegs, keineswegs einen allgemeinverbindlichen technischen Anspruch aufstellen. Ich kann Ihnen aus einer eigenen Analyse einer Stockhausenschen Komposition sagen, daß die Stockhausenschen Komposi-

tionen zum Teil aus sieben, acht, neun, zehn, zwölf, fünfzehn, ja zwanzig verschiedenen technischen Verfahren entwickelt sind, unter denen beispielsweise die Aleatorik, weil sie eben etwas Sensationelles hat, so stark in den Vordergrund gespielt wird, wie eigentlich im Sinne der Komposition selbst gar nicht zu verantworten ist.

Siegfried Köhler:

Ich möchte an das zuletzt Gesagte anknüpfen und mich auf die Verantwortung der Wissenschaft gegenüber dem neuen Musikschaffen beziehen. Das ist in beiden Referaten, allerdings auf eine sehr unterschiedliche Weise, angeklungen. Und ich möchte diese Verantwortung beziehen auf die Materialfrage.

Ich glaube, es ist deutlich geworden, daß sich wirkliches Neuerertum nicht allein in der Entwicklung der Kompositionstechniken, also des musikalischen Materials, niederschlägt. Das ist heute gesagt worden. Es ist also nicht möglich, die progressive Position eines musikalischen Kunstwerkes wesentlich vom Entwicklungsstand des jeweiligen angewandten kompositorischen Verfahrens abzuleiten. Hinzu kommt, daß viele der im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten Kompositionstechniken vorrangig als subjektive Leistungen einzelner Künstler zu betrachten sind. Diese Techniken sind notwendigerweise befrachtet mit den künstlerisch-philosophischen Anschauungen ihrer Autoren, und eine Objektivierung dieser Technik als eine Legitimierung durch die Wissenschaft hieße eben auch, nachweisbare Fehleinschätzungen dieser Künstler zur Grundlage einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit zu machen. Gerade das in den meisten dieser Techniken zutage tretende Streben nach einer neuen Ordnung entspringt nicht selten dem Versuch, in einer in Unordnung geratenen Welt, aus einem Unbehagen am Zustand der Kultur in der spätbürgerlichen Gesellschaft, von sich aus und auf sich selbst gestellt, einen Ordnungsversuch zu unternehmen, der zumindest einen Teilbereich dieser Kultur, das Musikschaffen, wieder in gesicherte Bahnen einmünden läßt. So betrachtet, werden diese Techniken, diese Ordnungsversuche, tatsächlich erkennbar als Erscheinungen und Ergebnisse einer restaurativen Zielstellung, gleich ob das von den Autoren ausdrücklich erklärt wird oder nicht. Das schließt allerdings nicht aus, daß oft gewichtige Einzelergebnisse dieser auf die Entwicklung des Materials einseitig ausgerichteten Bemühungen zur allgemeinen Entwicklung beigetragen haben. In der gerechten Beurteilung und Wertung dieser Erscheinungen erwächst der Wissenschaft eine Aufgabe von hoher Verantwortung. Eine gleichgültige, abwartende Haltung gegenüber den jüngsten Entwicklungen des Musikschaffens ist für die Wissenschaft ebenso abwegig wie die unkritische Anerkennung und Propagierung neuer Techniken und Methoden nur um des "noch nicht Dagewesenen" willen, denn hier würde jede noch so fachlich aufgeäumte Wissenschaft in musikjournalistische Bereiche ableiten.

Was bleibt aber? Allenthalben sind Komponisten bemüht, der Fülle des kompositorisch Möglichen mit gestalterisch brauchbaren Methoden zu begegnen. In einem, wie Brecht es formulierte, sicheröffnenden wissenschaftlichen Zeitalter kann die Entwicklung neuer schöpferischer Methoden nicht mehr nur die subjektive Leistung einzelner sein. Die neuentwickelte Wissenschaft von der Analyse musikalischer Strukturen, die sich unter anderem kybernetischer, statistischer und anderer Methoden bedient, die fortschreitende Rezeptionsforschung und Erkenntnisse aus anderen Bereichen der Musikwissenschaft eröffnen auch dem schöpferischen Künstler Einblicke in musikalische Zusammenhänge, über die er bisher noch nicht in dem Maße verfügte und die er sich allein hätte schwerlich erarbeiten können. Zwangsläufig wird es in Zukunft zu einer engeren Begegnung zwischen Künstlern und Wissenschaftlern kommen müssen. Mit diesem Zukunftsbild soll weder der komponierende Computer heraufbeschworen werden, noch soll der mensch-

liche Spiel- und Gestaltungstrieb negiert werden. Die sich für die Zukunft als notwendig erweisende enge Zusammenarbeit von Musikschaffenden und Musikwissenschaftlern wird allerdings besonders im Hinblick auf die Frage der Kunstwürdigkeit - Dr. Brockhaus gebrauchte heute diese Formulierung - neuer Versuche, Entdeckungen und Erfindungen sicher zu fruchtbaren Ergebnissen führen, wenn sich diese Untersuchungen stützen auf die fortgeschrittensten Erkenntnisse im Hinblick auf die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft und die Position des Künstlers selbst innerhalb dieser Gesellschaft. Ich glaube, das brauche ich hier nicht mehr näher zu erläutern.

Siegfried Borris:

Die gegensätzlichen Meinungen zum Problem Avantgardismus - die ja heute überall diskutiert werden, in Ost und in West - sind deshalb sehr dringlich, weil die rivalisierenden Ideologien hier immer wieder zu Globalthesen kommen. Das wäre nun zwar nicht so schlimm, weil es das ja in allen Jahrhunderten gegeben hat. Aber es geht weiter: Die Globalthesen schließen Wertungen in sich, und die Wertungen werden in gewissem Sinne zu Weisungen. Oder, auf der anderen Seite sind sie verbunden mit Warnungen, und diese Warnungen werden zu Verdikten.

Lassen Sie mich versuchen, ganz kurz auszuführen, warum ich beides für unrealistisch halte; das eine für utopisch, das andere für anachronistisch. Es ist eines sicher: das Avantgardistische ist das Aufrührerische, Beunruhigende. Und alle Avantgardisten - die ja nun allerdings auch das Altern des Avantgardismus in diesen Jahrzehnten mit an sich selber erleben müssen - haben ganz gewisse Forderungen immer wieder gestellt; und in diesen Forderungen sind ganz bestimmte Ablehnungen einbegriffen: "atonal", "dodekaphon", "seriell", "aleatorisch", "elektronisch" bedeutet jeweils den Anspruch auf freies, souveränes, autonomes Musizieren, verbunden mit dem Anspruch, eventuell auch bis zur Willkür gehen zu können. Das bedeutet aber auch, daß keine öffentlichen Gesetze angewendet werden sollen. Traditionsgebundenheit ist etwas, was unverbundbar damit sein soll, genauso Musikantentum, Hörgewohnheit, Naturtonalität, historische Formen. Hier ist also eine Barriere gegen das Rückwärts gestellt, gegen das Gestern. Umgekehrt; die Gegner einer solchen avantgardistischen Grundeinstellung, die Besonnenen - ich meine jetzt nicht die rein Konservativen, sondern unter Anti-Avantgardisten nenne ich heute Hindemith oder Henze, die man vor zwanzig Jahren noch als Avantgardisten bezeichnet hat -, die bekennen sich nun gerade wieder zu Traditionsgebundenheit. Sie haben das Musikantische anerkannt. Sie wenden sich in der Regel auch gegen Atonalität, gegen Dodekaphonie.

Wenn dies alles zusammen nur für das Einzelschaffen gelten würde, dann wäre das ganz unerheblich. Dann käme es nur darauf an: Was entsteht daraus? Aber es wurde eben gesagt, wir brauchen objektive wissenschaftliche Maßstäbe, um eine Wertung begründen zu können.

Und wenn man Kunstwerke nun danach bewerten will, was für einen Finaleffekt sie haben o. ä., so gehört hierzu allerdings doch etwas schon Bestehendes. Werke, die einer bestehenden Ordnung angehören sollen, müssen mit ganz genau benannten und auch begründeten Thesen Vorhandenes bestätigen, affirmativ sein. Deshalb werden sie z. B. am Schluß eine Apotheose haben sollen; und sie werden ein Liedmelos haben müssen, denn sonst kommt die Apotheose nicht heraus.

Das ist die eine Seite.

Auf der anderen Seite wird gesagt: Ja, wenn Tonalität darin ist, dann ist es eben nicht richtig zwölftönig. Nehmen wir als Testfall Alban Bergs Violinkonzert: Bitte bekenne, wenn du sagst, Atonalität oder Dodekaphonie seien absurd, daß du dieses Werk mitmeinst.

Nun muß ich sagen, dies wäre vollkommen unrealistisch und anachronistisch bei einem Werk, das von der Gesellschaft, also von der hörenden Gemeinschaft, schon so lange in Besitz genommen ist. Wer kann heute noch global gegen Dodekaphonie sein? Ich habe es vor kurzem erst noch von prominenter Seite offiziell verkünden hören.

Aber ich darf auch den Dodekaphonisten sagen: dieses Werk ist tonal zentriert, ganz deutlich auf G und B zentriert. Andererseits ist es aber auch dodekaphon. Auch folkloristisch: es ist der steirische Ländler darin, es ist ein Choral darin. Alles das geht. Also, ich möchte sagen, die Barriere gegen morgen, die Barriere gegen gestern - die machen die Diskussion oft so intolerant. Meiner Meinung nach könnte die Musikwissenschaft hier helfen, tolerant der neuen Musik gegenüberzutreten.

Ernst Hermann Meyer:

Ich möchte Sie unterstützen, Herr Borris, in der Forderung einer toleranten Diskussion. Das kann der Sache nur nützen, daß wir bei aller Gegensätzlichkeit wirklich den Standpunkt und die Absichten der anderen ehren und ernst nehmen.

Noch sind wir bei der Thematik, auf die wir uns zunächst geeinigt hatten. Ich möchte aber doch vorschlagen, daß wir uns auf solche Fragen etwas mehr konzentrieren wie die Frage der engagierten Kunst - die ja eine solche Rolle gespielt hat, insbesondere im Referat des Kollegen Dr. Pahlhaus -, ihrer Funktion und ihres Zusammenhangs mit dem Fortschrittsbegriff. Auch die Frage der Selbsttätigkeit des Materials ist nur einstweilen angerissen worden.

Jürgen Elsner:

Ich halte es für sehr wichtig, daß nun auf die Bedeutung der Praxis für eine Erörterung des Fortschritts überhaupt hingewiesen worden ist. Allerdings scheint mir nötig, daß man in einer noch stärker differenzierten Weise den Begriff der Praxis als Gesamtheit der Musikpraxis im Rahmen eines Staates, eines Volkes auffaßt, also nicht davon wegeht - und darin liegt vielleicht auch das Anliegen, das ich aus dem Referat von Dr. Brockhaus entnehme -, daß eben die Totalität der Musikpraxis berücksichtigt werden muß, sofern man von Fortschritt sprechen und im Problem des Fortschritts einen Fortschritt machen will, insbesondere in unserer heutigen Zeit.

Allerdings scheint es mir, daß es ein grundlegendes Mißverständnis wäre, wenn man den Fortschritt in der Musik allein und rücksichtslos an die Kontinuität von Entwicklung, Sublimierung und Differenzierung musikalischer Möglichkeiten, musikalischen Materials usw. knüpfen will, oder aber wenn man eine Rechtfertigung im Kunstwerk selbst suchen will.

Die totale Konsequenz dieses Anspruchs auf Fortschritt führt m. E. zu totaler Irrelevanz. Es ist, man kann das vielleicht so ausdrücken, der Kniff, der ehrlich gemeinte Kniff sicher, eines Kreises, eines Zirkels, seine objektiv durch gesellschaftliche Mißverständnisse und subjektiv durch einen tragischen Irrtum verursachte, sozial unhaltbare und isolierte Position zu rechtfertigen und zur einzig gängigen aufzuwerten (und auch zur einzig gängigen). Die Ideologie der neuesten Musik, von der Wiora sagt, sie sei erfolgreicher, als diese selbst, hat eine gewisse Analogie zu Erscheinungen der Musikgeschichtsschreibung im Mittelalter, in dem Mönche geschrieben haben über die Musik von Mönchen und wir heute in der schwierigen Situation sind, über die Schichten, aus denen grundlegende Neuerungen gekommen sind, nichts zu wissen. Es sind in Vergangenheit und Gegenwart eine Reihe von Untersuchungen geliefert worden, einen Maßstab für die Beurteilung des Kunstwerkes, auch seiner Stellung in bezug auf den Fortschritt

zu finden; ich verweise nur auf Prinzipien, die im Natürlichen etwa gesucht werden. Mir scheint aber, daß ihr angenommenes a-priori-Sein, ihre Natürlichkeit nicht als Begründung ausreichen. Musik als soziales Phänomen, als gegenständlich entfalteter Reichtum des menschlichen Wesens unterliegt keiner natürlichen Entwicklung. Sie ist eng mit der gesellschaftlichen Praxis verbunden, ihr Fortschritt vollzieht sich nach den Gesetzen der Gesellschaft. Es gibt in ihr Aufstieg und Fall, Widersprüche, Nebeneinander von an Klassen und soziale Gruppierungen gebundenen musikpraktischen Bereichen in verschiedenen Stadien der Entwicklung. Dabei muß Fall nicht Verfall, Dekadenz schlechthin bedeuten. Ein Stil, ein musikpraktischer Bereich kann bei hochspezialisierten, technisch kaum überbietbaren Leistungen durch eine besondere gesellschaftliche Situation einfach gesellschaftlich irrelevant sein. Walter Wiora hat die präventive Rechtfertigung der Irrelevanz zurückgewiesen und auf die notwendige kommunikative Verknüpfung des Komponisten mit der Gesellschaft bzw. auf die Rechte des Hörers hingewiesen.

Aber die Frage ist, was ist denn Gesellschaft? Nicht die gesellschaftliche Verbindlichkeit der Kunst schlechthin, nicht die Orientierung auf einen nicht näher bestimmten Hörer wird den wahren Fortschritt in der Musik ermöglichen. Meiner Meinung nach wird der Fortschritt in der Kunst abhängig sein von der Orientierung der Kunst auf den gesellschaftlichen Fortschritt. In dieser Richtung scheint mir nötig, eine Differenzierung der musikalischen Gesamtpraxis vorzunehmen.

Für die Beleuchtung des Problems des Fortschritts in der Musik sind meiner Meinung nach die musikalischen Experimente und ihre kritischen Darstellungen durch Hanns Eisler seit den zwanziger Jahren von besonderer Bedeutung. Mir scheint, daß mit dem Zitat, das heute hier gebracht wurde, völlig abwegig eine taktische Formulierung Eislers aufgewertet worden ist zu einem Bestandteil einer Musikästhetik, die in dieser Form nicht existiert. Die Dienstbarkeit des Komponisten für den Hörer schließt weder Spezialisierung noch Experiment aus, sondern nur deren Selbstzweck. Es ist nicht zu übersehen, daß es auch unter volksdemokratischen und sozialistischen Verhältnissen eine weitgehende Differenzierung in der gesamten Musikpraxis gibt. Ihr Charakter ist nicht antagonistisch, und ihre sozialen Aspekte werden im Laufe der sozialistischen Kulturrevolution aufgehoben werden, ohne daß die Musik die Universalität in Ausdruck und Mitteln verlieren muß.

Ludwig Finscher:

Ich kann mir zunächst nicht verkneifen, eine kleine Seitenbemerkung zu machen. Es hat in der Musikgeschichte, und damit versuche ich die Bemühung zu unterstützen, wieder etwas ins Konkrete zu kommen, ja einen Fall gegeben, daß eine kleine Clique von Avantgardisten, die sich allerdings nicht selbst Avantgardisten genannt haben, aus einem tragischen Mißverständnis der Musikgeschichte und ihrer eigenen Möglichkeiten und aus einer sozial prekären Situation heraus eine musikalische Revolution geschaffen hat, das war die Camerata. Und sie hat gleichwohl, trotz ihrer schlechten Voraussetzungen, den musikalischen Fortschritt ihrer Zeit repräsentiert. Es wäre vielleicht zu erwägen, daß auch auf solchen Umwegen musikalischer Fortschritt, wenn wir überhaupt von Fortschritt reden wollen, sich manifestieren kann.

Ich möchte dann zurückkommen auf das, was Herr Dr. Köhler gesagt hat. Herr Dr. Köhler, wenn ich Sie recht verstanden habe, sagten Sie, die verschiedenen neuen Ordnungsversuche, Ordnungssysteme seit dem Anfang des Jahrhunderts seien persönliche Ansätze gewesen, und diese persönlichen Ansätze sind Versuche gewesen, eine unordentliche Welt wieder in Ordnung zu bringen, aus einem Unbehagen am Zustand der Gesellschaft.

Wäre es nicht einfacher und für unsere Diskussion dienlicher, wenn wir diesen für meine Begriffe sehr schnellen Schluß auf die unbehaglich ungeordnete Welt zunächst zurückstellten? Und sagten: Könnte es nicht sein, daß das musikalische Material - und damit komme ich zum Stichwort Selbstbewegung des Materials zurück - so ungeordnet geworden ist, daß das Unbehagen daran diese Entwicklung, diese neuen Ordnungsversuche provoziert hat? Wenn es aber so ist, dann muß man sich fragen, wie kommt es eigentlich überhaupt zu einer Unordnung des musikalischen Materials, wie kann es zu einem Unbehagen an der musikalischen Situation, rein technisch-musikalischen Situation kommen? Die Antwort darauf ist natürlich: Es kann dazu nur dadurch kommen, daß es in der Tat eine Selbstbewegung des Materials gibt.

Ich möchte jetzt einfach einmal an alle Diskussionsteilnehmer folgende Frage stellen, damit wir vielleicht wenigstens einen gemeinsamen Punkt finden: Sind wir uns darüber einig, daß es eine Selbstbewegung des musikalischen Materials - man kann ja ruhig diese Adornosche Formulierung nehmen, man weiß ja, was gemeint ist - gibt und daß diese Selbstbewegung des musikalischen Materials vielleicht nicht das einzige Agens, aber doch ein sehr wesentliches zur Konstituierung eines musikalischen Fortschritts ist?

Ernst Hermann Meyer:

Ich muß sagen, daß ich diese Frage begrüße.

Wir können im Sinne des Programms, das wir uns mit unseren Fragen gegeben haben, gern zunächst einmal auf diese Fragestellung eingehen. Aber ich möchte natürlich andererseits nicht einengen und nicht vorgreifen.

Heinz Alfred Brockhaus:

Ich möchte noch einmal einige Punkte kurz berühren, die mir besonders wichtig erscheinen im Bereich dessen, was jetzt in den Vordergrund rückte, nämlich der spezifisch musikalischen Fragen:

Es ist hier von einigen Kollegen ein kleines Bombardement mit Gretchenfragen begonnen worden. Die spezifizierete Gretchenfrage des Kollegen Borris: Wie stehst du zum Violinkonzert von Alban Berg? Ist das nun regressiv oder progressiv? Nach meiner Auffassung ist es ein absolut progressives Werk. Aber die Probleme liegen etwas komplizierter. Kollege Finscher sprach eben vom Fortschritt auf Umwegen und fragte, wie wir denn zur Selbstbewegung des musikalischen Materials stehen. Ich habe in meinem Referat ausdrücklich gesagt, daß seit ungefähr zwei, drei Jahren in den verschiedenen musikwissenschaftlichen Gremien der DDR sehr intensiv über verschiedene Materialfragen diskutiert wird. Und ich hatte auch darauf hingewiesen, daß diese Diskussionen nicht als abgeschlossen zu betrachten sind.

Es warf der Kollege Kirchmeyer die Frage ein: Wie stehst du zu Nono - ja oder nein? Wenn du nein sagst, was machst du dann, wenn in den Kompositionen der DDR auf einmal serielle Techniken auftauchen, denn dann stammt das doch von den Untergangswerken. Zunächst einmal, mir ist das auch schon aufgefallen, daß es solche Beziehungen gibt. Aber damit wir die Sache wieder auf die Ebene bringen, auf die sie nach meiner Auffassung gehört: Ich habe ausdrücklich gesagt, wir lösen das Problem nicht auf der Materialebene! Nehmen wir den Fall Stockhausen, da er aufgetaucht ist. Angenommen, er macht jetzt in diesem oder jenem Werk irgendwelche verblüffenden Neuerungen. Ich finde, daß das Noch-nie-Dagewesene zwar nicht ohne weiteres Kriterium sein kann, aber es interessiert mich natürlich besonders. Denn das, was schon da war, nun gut,

das ist ja in die historische Entwicklung eingeordnet, das ist also relativ leicht erfaßbar; aber das Neue, das auf einmal plötzlich vor mir steht, das muß ich prüfen, und da fangen die Streitigkeiten an.

Was hat es für einen Sinn, wenn ich hier spreche von Barrieren nach vorn und Barrieren nach hinten? Ich finde, wir müssen einen Weg in der Musikwissenschaft finden, der mit approximativen Kategorien arbeitet, und zwar mit Kategorien, die zulassen, daß wir eben nicht in solche Pannen wie in Fehlschlüsse über zeitgenössische Musik hineingeraten, wie sie in der Vergangenheit öfters passiert sind. Völlig ausschließen kann man das nicht. Aber diese Fehlschlüsse treten um so öfter auf, je mehr ich mich ganz bequem auf die Materialfrage zurückziehe.

Um diese letzte Frage noch einmal ganz präzise zusammenzufassen: Ich bin der Meinung, daß es eine Selbstentwicklung des Materials gibt, aber sie ist relativ, denn wenn sie nicht relativ wäre, dann könnte man den Begriff "Musik" durch "Material" ersetzen. Musik ist mehr als Material. Folglich genügt es nicht, wenn ich einfach von der Materialentwicklung ausgehe. Ich muß das einordnen in komplexere Bezüge, und wenn es sich um neueste Musik handelt, das ist sicher richtig, muß ich Vertrauen zum Komponisten haben. Dazu brauche ich aber nicht Stockhausen, das hat schon Prokofjew gesagt: "Wenn die Kritiker nicht klar kommen mit den Werken, sollen sie ein bißchen Vertrauen zum Künstler haben." Ich glaube, das ist absolut richtig.

Siegfried Borris:

Erlauben Sie mir bitte, daß ich trotzdem dagegen etwas sage. Ich möchte die Frage an den Kollegen Brockhaus stellen: Wenn nun wirklich unter dem Bewußtsein und der Verantwortung kulturpolitischer Besorgnis über die Weiterentwicklung der Musik eine Wertung stattfinden soll und wir also jetzt wissen, wir wollen durchaus Vertrauen zu dem Komponisten haben, wenn er auch Sachen schreibt, die man nicht gleich erfaßt: Wie soll eine solche Wertung - wenn sie nun gar noch in eine Weisung sich zurechtbiegen kann - wie soll sie anders als am Material und an der Technik geschehen? Denn: Ich möchte gern hören, welche wirklichen Wertkriterien gibt es außer technischen und denen, die zusammengefaßt sind im Vertrauen in die Redlichkeit des Künstlers? Kann man z. B. programmierten Fortschritt in eine Wertkategorie fassen, über die ein Musikwissenschaftler verfügen kann, ohne daß er in dem Augenblick dann aufhört, Musikwissenschaftler zu sein? Hat er die in der Hand? Das würde mich interessieren!

Nathan Notowicz:

Zu Herrn Dr. Kirchmeyer: Ich hatte nicht erwartet, daß die beiden Referenten Analysen in den Mittelpunkt stellen. Das ist auch kaum möglich. Ich glaube, daß es zunächst richtig ist, wenn man schon wertet, zu versuchen, festzustellen, mit welchen Kriterien, mit welchen Wertmaßstäben.

Es ist ja gerade versucht worden, einige zu postulieren. Das scheint mir richtig, denn sonst werden wir ständig aneinander vorbeireden. Es ist nicht möglich, diese Frage zu beantworten, wenn man nicht vorher Fragen beantwortet wie - ich nehme nur zwei heraus -: Was gilt als Kriterium? Das technische Verfahren, die Materialbehandlung oder mehr als das? Wie steht es mit dem Hörer? Davon ist nicht zufällig schon längst nicht mehr die Rede gewesen. Insofern würde ich durchaus die Anlage der Referate verteidigen. Aber auch ich möchte zumindest in einem Punkt Antwort geben, und zwar auf die Frage, welche Werke viele von uns akzeptieren als Ausdruck dieser neuen künstlerischen Haltung, von der hier die Rede ist. Ich nenne jetzt nur einen Komponisten und

nur verschiedenartige Werke desselben Komponisten, hier von Eisler. Ich nenne das "Solidaritätslied", die "Leninkantate", das Septett und das Streichquartett. Das sind verschiedene Werke, die sich verschiedener technischer Mittel bedienen, darunter einmal der Zwölftontechnik, einmal einer dem Zwölftonverfahren angenäherten Technik, das heißt, in technischem Sinne sind sie reihenmäßig behandelt. Es handelt sich nicht um die Technik, sondern darum, daß in diesen Werken, in den verschiedensten Techniken, eine neue künstlerische Haltung, neue künstlerische Ausdruckscharaktere erscheinen, deren Neuartigkeit wir zugleich messen an der Haltung und Perspektive einer historisch neuen Klasse. Diese Vorgänge können innerhalb der Tonalität liegen und liegen in den genannten Fällen auch innerhalb der Tonalität, wenn auch nicht der Funktions-Tonalität. (Es können auch diese Vorgänge sein, und sie sind es, die die Tonalität neu fassen.) Sie können in manchen Werken in einer sehr charakteristischen und in diesen konkreten Fällen notwendigen Vereinfachung liegen, wobei "einfach" nicht verwechselt werden sollte mit "primitiv".

Ich bin sehr mit Ihnen einverstanden (hier wird es nicht möglich sein), daß wir neben dem Allgemeinen das Konkrete nicht vergessen, solche Werke analysieren und einander gegenüberhalten. Damit nämlich werden Standpunkte erst überprüfbar: z. B. Vorstellungen von der Erschöpftheit des Materials oder der Tonerzeugung, die in vielen Fällen erklärbar sind aus der gesellschaftlichen Erschöpftheit des Komponisten und seiner Perspektive.

Soweit diese Bemerkungen. Ich bin mit Ihnen einverstanden. Leider handelt es sich um eine Forderung, die wir im einzelnen aus den verschiedensten Gründen hier nicht erfüllen können. Wir können unsere Überlegungen also nur darlegen. Aber ich meine, daß es schon wichtig ist, daß wir einander genauer verstehen. Dann werden wir nämlich über Dinge diskutieren, die diskutabler sind, und nicht über Vorstellungen von Dingen, von denen man erst ermitteln muß, ob sie der Wirklichkeit entsprechen.

Georg von Dadelsen:

Wir wollen nicht über Vorstellungen von den Dingen sprechen, sondern über die Wirklichkeit dieser Dinge selbst.

Nun hat es den Anschein, als ob doch bei vielen die Ansicht vorherrscht, als habe Zwölftonmusik, wie sie heute noch im Westen komponiert wird, oder auch serielle Musik kein Publikum.

Wie steht es mit dem Hörer, ist gefragt worden, wie steht es mit dem Ausführenden? Nun, auch da gibt es, glaube ich, manches zurechtzurücken. Wir haben in Hamburg einen Laienchor, der sich nicht etwa in der Hauptsache aus Studenten, sondern - sagen wir - Sekretärinnen, Angestellten zusammensetzt, zwei Taxifahrer sind dabei. Die singen Monteverdi, die singen Bach, die singen die Musik vom 16. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart hinein. Und die singen begeistert Zwölfton, und zwar richtig. Sie haben glänzend streng dodekaphone Werke Dallapiccolas aufgeführt und machen das mit der größten Begeisterung. Und wenn man sie fragen würde: "Was wollt ihr lieber singen, Dallapiccola oder Bach?", würden sie sagen: "Dallapiccola, das interessiert uns mehr."

Günter Mayer:

Ich möchte noch einmal - das scheint ja auch der Sinn des Podiumsgesprächs zu sein - auf das Referat des Kollegen Dahlhaus zurückkommen, der Vorstellungen über Dinge zum Ausdruck bringt, und zwar im Zusammenhang mit dem Problem der engagierten Kunst.



Ich sagte vorhin, daß da einige Vereinfachungen zu beobachten sind. Das gilt auch dort, wo Kollege Dahlhaus sagt - das ist die eine Seite, die zum Ausdruck kommt -, das Dilemma der Beurteilung der Werke der, wie er sagt, Lobredner der engagierten Kunst bestehe darin, daß die Gesellschaftsform, auf die sie zielen, noch nicht existiere. Prüfen wir diesen Satz!

Bedeutende Kunst war schon immer ein Entwurf in die Zukunft, wobei die Werke keineswegs den Anspruch auf ästhetische Verwirklichung sozialer Utopie erhoben haben. Wenn das aber richtig ist, wäre das Dilemma der Lobredner der engagierten Kunst etwa auch auf Beethoven anzuwenden. Das wird Kollege Dahlhaus aber sicher nicht gemeint haben. Mir scheint, er verwickelt sich hier in Widersprüche, weil er das Engagement zu oberflächlich faßt.

Ferner scheint nach Dahlhaus, als ob nur von sozialer Utopie gesprochen werden könne. Das berührt wiederum philosophische Grundfragen, die bei der Diskussion musikalischspezifischer Probleme des Fortschritts immer wieder eine Rolle spielen; denn das Spezifische und das Allgemeine hängen nun einmal zusammen, und wir kommen darum nicht herum.

Ich sagte vorhin schon, daß ich der Auffassung bin, daß durchaus von Gesellschaftswissenschaft die Rede sein kann und nicht nur von sozialer Utopie. Als Marxist sage ich das, und dazu stehe ich, selbst wenn manch einer meint, daß ich nun deswegen Dogmatiker sei. Aber es ist doch sehr leicht, diejenigen, die den Marxismus in seinen Grundpositionen aufgeben, als undogmatische und unorthodoxe Marxisten zu begrüßen und diejenigen, die an Grundpositionen, die sich historisch bewährt haben, in der Praxis sich als richtig erwiesen haben - und zwar in all den Widersprüchen, die bei der Verwirklichung von immer nur angenäherten Wahrheiten auftreten -, festhalten, schlankweg als die Zurückgebliebenen abzutun. So einfach sind die Dinge ja nicht.

Ein zweites Problem im Zusammenhang mit dem Begriff der engagierten Kunst: Bei Dahlhaus finden wir, es gehe da um den unmittelbaren Gebrauchswert im revolutionären Zwischenstadium. Aber wie ist das? Engagierte Kunst wird hier zu eng gefaßt. Es gibt viele Engagements, und nicht nur progressive, nicht nur politische im Sinne des Sozialismus. Und progressive, die sich heute für die Verteidigung des Friedens und des Humanismus einsetzen, zielen gar nicht einmal auf soziale, revolutionäre Umwälzung und können daher in dieser Form überhaupt nicht erfaßt werden.

Nehmen Sie Schönbergs "Überlebender aus Warschau". Das ist für mich ein engagiertes Werk; aber man kann doch nicht sagen, daß aus unmittelbarem Gebrauchswert hier auch zugleich ein Verlust an künstlerischer Substanz zu beobachten sei.

Ein weiteres Problem, das bei Dahlhaus eine Rolle spielt; daß nämlich hier die Differenzierung zurückzutreten habe.

Aber schauen wir uns einmal an, wie die Dinge historisch aussehen. Es gibt bei den progressiven, auch politisch progressiven Künstlern der letzten zwanzig Jahre - nehmen wir die dreißiger Jahre, denken Sie an die Vielfalt der Werke Picassos, Brechts, Eislers, Majakowskis, Eisensteins - soundso viele Belege dafür, daß diese Formulierung nicht zu halten ist, daß hier Dinge vereinfacht werden.

Wobei in den Werken dieser Künstler - auch der Musiker - neue Einfachheit errungen wird vom Standpunkt der entwickelten Kompositionserfahrung, z. B. die gerade in das Einfache auch hineingeht, und zugleich das Komplizierte erhalten bleibt in Genres, die Kompliziertes vertragen. Und da ist dann eben auch nicht die Rede davon, daß hier bestimmte neue Techniken vom Zensor verboten worden wären. Denken Sie an Eislers "Deutsche Symphonie".

Ludwig Finscher:

Es ist schwierig, jetzt unmittelbar auf das einzugehen, was Sie sagten. Da Sie eben mit der wünschenswerten Offenheit gesagt haben, daß Sie als Marxist zu Ihren Thesen stehen, möchte ich sagen: Daß ein musikalisches Kunstwerk, wie Sie sagten, immer ein Entwurf in die Zukunft ist, ist ein Glaubenssatz, über den wir nicht diskutieren können.

Günter Mayer:

Nicht immer! Es muß dies nicht immer sein!

Ludwig Finscher:

Daß musikalischer Fortschritt eine Funktion des gesellschaftlichen Fortschritts sei, ist für meine Begriffe ein Glaubenssatz. Und ich fürchte, über solche Fragen - gerade über diese Grundfragen - können wir nicht diskutieren, so wünschenswert es wäre, wenn nicht Übereinstimmung, so doch Klarheit zu gewinnen.

Gerade deswegen komme ich so hartnäckig zurück auf konkrete Einzelheiten, über die wir uns unterhalten können.

Ich möchte z. B. folgenden Punkt klären: Es scheint ein Mißverständnis zu sein, Herr Prof. Notowicz: Sie sprachen von der Erschöpftheit des Materials, die mehr oder minder die Erschöpftheit der Komponisten sei. Ich glaube, da sind wir uns völlig einig, daß es darum nicht gehen kann. Das ist auch nicht das, was Adorno und seine Anhänger oder die Leute, die in diesem Punkt mit ihm einverstanden sind, meinen. Gemeint ist der Stand des Materials, der konkrete, in einer konkreten historischen Situation gewonnene historische Zustand des musikalischen Materials; nicht, ob ein bestimmter Teil des musikalischen Materials erschöpft sei - als ob die tonalen Ordnungen nun plötzlich um 1900 erschöpft gewesen seien, als ob etwa, wie das populäre Mißverständnis immer wieder meint, im "Tristan" tatsächlich die äußerste Grenze der chromatisierten Tonalität erreicht worden sei. Selbstverständlich ist es denkbar, daß tonale Musik weiter geschrieben wird und daß noch weitere Möglichkeiten in der Tonalität stecken, die in diesem historischen Punkt nicht ausgeschöpft waren. Aber da an diesem historischen Punkt nun einmal eine Wende eingetreten ist, ergibt sich, schon aus dem Respekt vor der Geschichte, eine völlig neue Situation gegenüber der Tonalität.

Das ist doch das, was mit dem Stand des musikalischen Materials gemeint ist. Das heißt, man kann, wenn man redlich sein will als Komponist, nicht zurückschreiten hinter das, was einmal erreicht ist, und zwar musikalisch, denn ich spreche nur von musikalischen Dingen. Ich spreche nicht etwa von der Funktion der Musik, ich spreche nicht etwa von der möglichen gesellschaftlichen Wahrheit in der Musik (das ist ein Ausdruck, der im Referat von Herrn Brockhaus steht).

Helmut Kirchmeyer:

Ich habe vor Jahren einmal mit Karlheinz Stockhausen über dieses Problem "Fortschritt und Avantgarde" gesprochen und sagte zu ihm: "Sind Sie ein Fortschrittler, sind Sie ein Avantgardist? Wenn man das mit wissenschaftlichen Methoden untersucht, kann man Ihnen Weisungen geben, kann man Ihnen Ratschläge geben?" Da gab er mir in der ihm eigenen - nun, er ist Rheinländer - sehr witzigen Art ein Beispiel an. Er sagte folgendes: "Ich war vor Jahren in Mexiko und habe dort ganz eigentümliche Christus-Darstel-

lungen kennengelernt. Diese Christus-Darstellungen bestanden aus drei Köpfen, in der Mitte Jesus Christus, rechts und links je ein Trabant. Der links neben ihm stand, wurde dargestellt als ein Mann, der ununterbrochen gegen ihn spricht. Und der auf der anderen Seite neben ihm steht, wurde dargestellt als ein Mann, der ihn ununterbrochen verteidigt. Und die Christus-Darstellung in der Mitte war starr geradeaus, unbewegt von dem, was links oder rechts von ihm gesagt wurde."

Eine Interpretation dieses Bespiels dürfte überflüssig sein.

Siegfried Borris:

Ich möchte noch ein Wort sagen zu dem Begriff "Material". Hier scheint mir aus der Diskussion etwas sehr Wichtiges klargeworden zu sein: "Material" wird eben in zwei ganz entgegengesetzten Bedeutungen gemeint, für den einen der Deus, für den anderen der Diabolus.

Es ist nämlich so, wenn man ein Kunstwerk nun wirklich in seinem Wert erfassen will - und darum bemühen sich ja alle -, dann muß man das wohl schon am Material und an der Technik feststellen. Bei der Untersuchung Beethovenscher Werke hat es früher genügt festzustellen: erstes, zweites Thema - also die Analyse nach Schema. Damit begnügt sich doch die Musikwissenschaft schon längst nicht mehr.

Ich möchte sagen, daß ein großer Fehler darin liegt, daß wir hinsichtlich der Materialbeurteilung - beginnend etwa schon mit Webern - eben tatsächlich angewiesen sind auf die Analysen, Diagramme und Statistiken, die entweder die Komponisten selbst, mit existentialistischen Verbrämungen, machen, oder auf sehr journalistisch aufgeäumte. Hier, glaube ich, liegt eine sehr wichtige Aufgabe der Musikwissenschaft, selbst schon bei der Dodekaphonie anzufangen und andere Beurteilungen, Darstellungen dieser Musik zu geben. Und das können nur die Musikwissenschaftler, das können nicht die Journalisten und können vermutlich auch nicht einmal die Komponisten selbst.

Vielleicht wird schon übermorgen oder morgen auch das wieder als änderungswürdiger erscheinen. Aber man wird sich nicht mehr damit begnügen können, daß Materialbeurteilung nur im "Draufschaun" bestehe. Vielmehr muß alles, was zu seiner Umgebung gehört, was wir als Größe oder Relevanz eines Werkes bezeichnen, und was wir als Formung des Ganzen ansehen, herangezogen werden - das gehört zu dem Begriff einer "Beurteilung am Material". Darin hat die Musikwissenschaft bisher noch nicht genügend geleistet. Bei der theoretischen Behandlung von neuer Musik (etwa von Stockhausen oder Nono) sind wir weitgehend auf Darstellungen angewiesen, die keineswegs auf dem heutigen Stand der Musikwissenschaft beruhen, sondern von den Komponisten selbst oder von einer Gruppe stammen, die sich noch nicht durch fachliche Qualifikation ausgewiesen hat.

Ernst Hermann Meyer:

Sie sprechen ein wichtiges Wort aus: Wenn wir uns verständigen wollen, dann müssen wir einander verstehen. Die Frage der Klärung der Terminologie scheint mir eine enorm wichtige zu sein, denn jeder Terminus, den wir verwenden, ist so verschiedenartig festgelegt, daß es sich lohnte, in Wort oder Schrift einmal Ordnung zu schaffen - schon zu dem Zweck, die gegenseitigen Standpunkte besser kennenzulernen.

Jürgen Elsner:

Soweit man sich an die Musikgeschichte hält, scheint es mir möglich, daß man dort Kriterien findet, Entwicklungen beobachten kann, die zeigen, daß der Stand des musikalischen

schen Materials und die Möglichkeit der weiteren Entwicklung dieses Standes allein nicht reichen. Es gibt - das scheint mir sehr nötig zu sein anzuerkennen - eben verschiedene musikpraktische Schichten, verschiedene musikpraktische Bereiche, die im Laufe der Geschichte einander ablösen. Neue Schichten kommen auf, neue Träger sind da, die dann einen bestimmten Materialstand zwar noch bestehen lassen, aber letztlich für die Entwicklung nicht von Bedeutung sein lassen. Es gibt meiner Meinung nach keine Kontinuität des Materials selbst, auch und gerade heute nicht. Und daß Eisler ein "Solidaritätslied" schreiben konnte, dies mit bestimmten vom Material her bezogenen Wertmaßstäben messen zu wollen, scheint mir nicht den Kern der Sache zu treffen.

Man muß also vor allen Dingen sehen, daß es eine Verbindung gibt, die zwar die Musik betrifft, aber zu suchen ist im sozialen Bereich, ohne daß dadurch die Musik entmannt wird in ihrer Eigengesetzlichkeit.

Nathan Notowicz:

Ich glaube, in einem Punkt eine Übereinstimmung mit Herrn Dr. Finscher festgestellt zu haben. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, dann leugnet er durchaus nicht, daß es Komponisten von Schönberg bis Stockhausen gab, die von einer Erschöpftheit des musikalischen Materials oder der Tonerzeugung sprachen. Aber das ist, was er zu den Ideologien, das heißt den theoretischen Auffassungen zählt, die auch er für unrichtig hält. Und dabei hält er es auf jeden Fall für notwendig, sie an dem tatsächlich in der Musik Geschehenen zu messen. Hier muß ich ihm zustimmen.

Georg von Dadelsen:

Eine kurze Bemerkung zur Erschöpftheit des Materials: Es gibt Situationen, in denen das übliche Material zur unverbindlichen Phrase wird, und gegen diese unverbindliche Phrase, gegen diesen Gebrauch der unverbindlichen Phrase wenden sich dann Neuerer, Entwickler neueren Materials. Schlimmer allerdings als die unverbindliche Phrase ist die verbindliche Phrase!

Ernst Hermann Meyer:

Ich muß die Podiumsdiskussion jetzt zu meinem großen Bedauern abschließen. Es haben sich vier Redner aus dem Publikum gemeldet.

Walter Wiora:

Gestern abend hat unser Kongreß mit den Worten begonnen: "Singet dem Herrn ein neues Lied." Ich fasse dieses Wort als einen Beitrag des Meisters Sebastian Bach zu unserem Symposium auf. Was hat er damit gemeint, daß wir dem Herrn ein neues Lied singen sollen? Meinte er den Fortschritt in der Kompositionstechnik oder den Fortschritt in gesellschaftlicher Hinsicht, oder kommt zu diesen beiden Dimensionen noch eine dritte Dimension des Geistes und der Begeisterung hinzu?

Die Begriffe "Fortschritt" und "Avantgarde" treffen gut je einen Faden im Gewebe, aber das Ganze der Musikgeschichte ist das Gewebe selbst, es hat mehrere Dimensionen. Worin besteht die eigentliche Größe der großen Meister von Leonin und Perotin bis zu Béla Bartók? Gewiß auch in ihrem Beitrag zur Erweiterung und Erneuerung des Materials; gewiß auch in ihrem Beitrag zu sozialen Entwicklungen. Aber ihre Größe geht nicht darin auf. Sie besteht darüber hinaus in einem besonderen substantiellen Gehalt.

Der Begriff des Fortschrittes stammt aus der Aufklärung. Bis zur Aufklärung hin sind jahrtausendlang im Abendland und neben dem Abendland in anderen Kulturen bedeutende Leistungen nicht unter dieser Parole geschaffen worden.

Wie wird es jetzt sein in dem neuen Weltalter, das begonnen hat, im Weltalter der technischen Zivilisation?

Die Bedeutung des Komponisten wird auch darin bestehen, daß er etwas Produktives hinsichtlich des Materialstandes der Komposition leistet. Sie sollte auch darin bestehen, daß er denen hilft, die das Leben lebenswerter machen wollen und dies nicht nur betonen, sondern denen es gelingt, das Leben lebenswerter zu machen.

Aber darüber hinaus wird seine Aufgabe darin bestehen, daß er sich und die Musik mit Gehalten und Erfahrungen des Eigentlichsten im Menschen und im Universum erfüllt. Das scheint mir Bachs Beitrag zu unserem Symposium zu sein: "Singet dem Herrn ein neues Lied!"

Paul Michel:

Ich glaube, daß in der Diskussion zwei extreme Standpunkte sich herausgeschält haben, mit denen wir uns auseinandersetzen müssen. Einmal die Frage des Ausschließlichkeitsanspruches einer bestimmten Stilrichtung und zum anderen die Frage des Pluralismus - "Alles ist gut" -, etwa anklingend in den Worten meines verehrten Kollegen Siegfried Borris, der Toleranz gegenüber allem.

Wie steht es mit diesen beiden Dingen?

Der Ausschließlichkeitsanspruch, der in der musikwissenschaftlichen Literatur allenthalben anzutreffen ist; es gebe nur eine Entwicklungslinie der neuen Musik, die avantgardistisch-fortschrittliche, die geradlinig von Schönberg über Webern zu Boulez und Stockhausen geführt habe. Es wird dabei behauptet, daß dieser Vorgang sich mit dialektischer Konsequenz vollzogen und der Weg von der spätromantischen Chromatik über die strukturierte Atonalität in der Dodekaphonie zur seriellen, informellen usw. Musik unabwendbar, logisch sei, essentiell und maßstabgebend. Alle anderen Komponisten werden von diesem Standort aus entsprechend abfällig bezeichnet, als konservativ, restaurativ, akademisch, gegenwartsfremd, regressiv. Man kommt in diesem Zusammenhang zu dem absurden Ergebnis, daß gehörmäßig noch nicht bewältigte Musik der Fortschritt sei.

Dieser ideologische Monopolanspruch, der den Gedanken einer Koexistenz unterschiedlicher Stilarten und künstlerischer Anschauungsweise innerhalb eines Zeitabschnitts verwirft, ist zugleich ein polemischer. Er wendet sich grundsätzlich gegen die ebenso abwegigen Auffassungen des Pluralismus.

Sie wissen, daß der Kerngedanke dieser spätbürgerlichen Philosophie besonders in der Wertphilosophie der südwestdeutschen Schule des Neu-Kantianismus und in der Lebensphilosophie um den Neothomismus ausgeprägt ist. Die Auffassung des Pluralismus ist, daß die Welt eine Vielheit selbständiger Wesenheiten sei, oder Seinsschichten, ohne inneren Zusammenhang und keinen durchgängigen Gesetzmäßigkeiten unterliegend. Vertreter des ästhetischen Pluralismus wollen demgemäß alle Entwicklungserscheinungen der Gegenwart, auch auf musikalischem Gebiete, als gleichwertig nebeneinander angesehen wissen. Sie wollen den ganzen Strom der Musikentwicklung der Gegenwart ohne Bevorzugung der einen oder anderen Richtung in seiner Vielheit, in seiner Pluralität anerkannt wissen und verlangen von der Musikwissenschaft - darf ich es so ausdrücken - ein wertfreies Geltenlassen - ich übertreibe vielleicht - von allem, was sich akustisch auch nur irgendwie bemerkbar macht. Wenn aber nicht eine dieser beiden Richtungen - was kann uns dann zu Wertkriterien verhelfen?

Wertkriterien sehe ich durchaus in der gesellschaftlichen Funktion der Musik, in der Frage, wie sie dem gesellschaftlichen Fortschritt dient und wie sie die Menschen unserer Zeit begeistert, besonders die Träger des gesellschaftlichen Fortschritts. Für mich ist das die Arbeiterklasse.

Jens Rohwer:

Mir schien in den beiden Referaten, aber auch in den Diskussionsbeiträgen der Podiumsteilnehmer - wenn ich das leger so sagen darf - das Pferd am Schwanz aufgezümt zu sein. Wir müssen ja doch wohl, wenn wir über gewichtige Dinge sprechen wollen, die Bedeutung des Kunstwerks an den Anfang stellen. Es klang im Referat von Herrn Dahlhaus an einer Stelle an, daß die Individualität des Wirkens des Kunstwerks, des einzelnen Werkes, der Ausgangspunkt der Betrachtung sein müsse. Es hat mich etwas enttäuscht, daß das so spät in der Diskussion anklang, nämlich als wir auf Herrn Finschers Anregung hin überlegten, was eigentlich Material, Materialuntersuchung für unsere Sache bedeuten könnten. Herr Borris ist dann darauf eingegangen, und ich hätte Lust, jetzt erst richtig anzufangen, danach zu fragen: Was ist - und das ist für die Beurteilung der Komponisten der Gegenwart ja sehr schwierig - was ist nun wirklich seit Schönberg, Bartók an bedeutender Vertiefung und Vergeistigung einmal des überlieferten Materials und seiner Behandlungsarten, dann aber auch bereits des neuen Materials, der neuen Materialanordnung in bedeutenden Werken geleistet worden? Diese Frage ist mir viel zuwenig aufgeklungen hier, und das hätte - wie ich es verstanden habe - eigentlich die Kernfrage sein müssen, wenn die Dinge, die wir hier angesprochen haben, die Frage der weltanschaulichen Stellungnahme der Musikwissenschaftler, die Frage des Gesellschafts-aspekts oder -anteils, überhaupt hätten Relevanz bekommen sollen.

Heinrich Bessler:

Wenn ich ein Wort über den Grund der heutigen Verlegenheit sagen darf, dann muß ich auf das 18. Jahrhundert und auf die Ästhetik zu sprechen kommen. Die Ästhetik war eine neue Wissenschaft. Sie stammt von dem Philosophen Baumgarten - in deutscher Fassung 1748 veröffentlicht -, und diese allgemeine Ästhetik für sämtliche Künste führt erstmalig ein den Begriff des Geschmacks. Geschmack - das ist etwas völlig Neues, über Geschmäcker muß man und kann man diskutieren. Das ist seitdem geschehen. Seitdem gibt es verschiedene Lager, weil die Ästhetik als allgemeiner philosophischer Hintergrund das rechtfertigt. Die Subjektivierung fängt damit an! Vorher war das nicht der Fall, denn man hatte Grundbegriffe sachlicher Art. "Stil" war ein sachhaltiger Begriff, der auch Nationalcharaktere unterscheiden konnte, aber objektiv. Daß ein persönliches Element in die Künste - nicht nur in die Musik, auch in die Dichtkunst - hineinkam, ist eine Folge der Ästhetik, die Baumgarten als neue Wissenschaft philosophischen Zweigs geschaffen hat. Also, da liegt der eigentliche Grund unserer heutigen Verlegenheit. De gustibus non est disputandum.

Ernst Hermann Meyer:

Ich möchte einige zusammenfassende Bemerkungen machen; ich darf dabei einige wenige Gedanken äußern, nicht als Diskussionsleiter, sondern als einer der beteiligten Podiumssprecher, der bisher eine Meinung noch nicht geäußert hat. Gewiß wäre es falsch, die bestehenden und heute zutage getretenen Unterschiede und Gegensätze in unseren Positionen verwischen zu wollen, wobei ich keineswegs die heute

seitens der Kollegen aus der Bundesrepublik oder andererseits auch derjenigen aus der DDR geäußerten Meinungen alle über einen Kamm scheren will.

Die im Referat von Dr. Dahlhaus erschienene Skepsis in bezug auf den Fortschrittsbegriff konnte seitens einiger unserer Kollegen aus der Deutschen Demokratischen Republik nicht geteilt werden. Wenn die Bezeichnung "Avantgardismus" - von jenen, die sie sich im heutigen Musikleben zugelegt haben, nicht ohne eine gewisse Selbstgefälligkeit übernommen - subjektiv und wissenschaftlich-theoretisch anfechtbar erscheint, so ist, wie Dr. Brockhaus ausführte, der Fortschrittsbegriff für einen marxistischen Wissenschaftler sowohl in naturwissenschaftlich-technischem als auch in historisch-gesellschaftlichem ebenso wie in ideell-moralischem Sinne eine historisch nachweisbare, wissenschaftlich gültige Kategorie.

Von einigen Disputanten wurde eine Produktion von Künstlern, die sich in ihren schöpferischen Bemühungen vom Fortschrittsgedanken leiten lassen, als "engagierte" Kunst bezeichnet - offensichtlich zum Unterschied von "absoluter" oder "abstrakter". Demgegenüber wurde geltend gemacht, daß im Grunde jede Kunst in mehr oder weniger unmittellbarer Weise "engagiert" ist, da ja jede Musik auf das menschliche Bewußtsein einwirkt, das heißt, dieses verändert. Ein Mensch, der ein Musikstück gehört hat, gleichviel von welcher Zeitdauer, in welchem Genre und aus welcher historischen Periode, ist nicht mehr derselbe, der er war, bevor er dieses Musikstück gehört hat; sein Bewußtsein, seine Kenntnis und Erkenntnis von Menschen und Weltgeschehen ist - wenn auch in einem noch so mikroskopisch winzigen Grade und einer scheinbar ganz oberflächlichen Weise - verändert, bereichert, vertieft oder auch abgestumpft und in anderer Weise negativ beeinflusst worden. Musiker aber schaffen Musik als Menschen mit (wie immer bestimmten oder unbestimmten) Welt- und Lebensanschauungen; sie alle nehmen in ihrem Werk zu irgendwelchen Aspekten im Gesellschaftsgeschehen in irgendeiner Weise Stellung und suchen in dieses einzugreifen - wiederum in wie bestimmter oder unbestimmter, direkter oder indirekter Weise immer. Auch wenn Elemente des Spiels, der Form, der Methode oder auch der Wille zum Unterhalten oder andererseits zum Schockieren beim schöpferischen Akt scheinbar im Vordergrund gestanden haben, so geht durch all diese Dinge hindurch eine objektive bewußtseinsbildende, soziale Wirkung der Musik.

Verehrte Kollegen aus der Bundesrepublik! Unsere Meinungsverschiedenheiten resultieren sicher weitgehend daraus, daß die heute zu Wort gekommenen Disputanten aus zwei Staatengebilden mit verschiedener Gesellschaftsordnung und verschiedenen gesellschaftlichen Perspektiven kommen. Komponisten und Theoretiker der Deutschen Demokratischen Republik wissen um die bewußtseinsbildende Wirkung der Musik. Sie lassen sich in der Tat vom Fortschrittsgedanken leiten, eben jenem, den Dr. Brockhaus zu Anfang seines Referats formuliert hat. Wenn der Musiker in seinem Werk die Wirklichkeit widerspiegelt - und das tut er stets, denn durch das Medium eigenen Erlebens und Gestaltens bringt er ja Gedanken, Probleme seiner Zeit und Gesellschaft zum Ausdruck, von der er ein integrierender Bestandteil ist -, so ist er bestrebt, sich sehr genau bewußt zu werden, welche Aspekte, Strömungen, Perspektiven seines gesellschaftlichen Seins er in seinem Werk zum Ausdruck bringen will. Er weiß: seine Musik wird von Menschen gehört; so trägt er die Verantwortung für die soziale Wirkung seiner Musik. Es ist seine Aufgabe, seine Mitmenschen mit seiner Musik in einem sie vorwärts entwickelnden, humanisierenden Sinne zu beeinflussen. Dieser Aufgabe gerecht zu werden, erfordert viel Kühnheit und wahres Neuerertum, viel Denkarbeit, auch Experimentieren, Sammeln von Erfahrungen und insbesondere Kenntnis der Menschen, für die er schafft.

Händel hat einmal gesagt, daß er die Menschen mit seiner Musik nicht nur zu unterhal-

ten, sondern auch zu bessern wünsche. Wir sind bestrebt, eine Kunst zu schaffen, die die Menschen reicher, tiefer und besser macht, die durch ihr wahres "Neu"sein unsere neue Wirklichkeit widerspiegelt und gleichzeitig in progressivem Sinne verändern hilft.

Aus diesem Grunde scheuten sich auch einige Diskussionsredner, von einer "Selbsttätigkeit" des Materials zu sprechen. Träger, Verwerter, Umformer und Neuformer des musikalischen "Materials" sind Menschen - dies ist gewiß eine Binsenwahrheit! Aber ein Mensch - um mit Brecht zu sprechen - "hat einen Fehler: er kann denken". Wie ein Musiker das musikalische Material (dessen begriffliche Bestimmung in unserer Diskussion übrigens keineswegs immer klar formuliert wurde) verwertet, umformt und neuformt, hängt von seinem gesamten und allgemeinen Bewußtsein und Denken ab, und er denkt stets als ein gesellschaftlicher Mensch, nicht lediglich als ein isoliertes Einzelwesen, obwohl selbstverständlich der Rolle des Individuums in der Gesellschaft wiederum eine enorme aktive Bedeutung zukommt.

Kollege Dr. Finscher bezeichnete es als einen "Glaubenssatz", wenn behauptet wurde, daß ein echtes Kunstwerk stets einen "Entwurf in die Zukunft" darstellt. Aber eine These, wie eben die hier von Herrn Günter Mayer vorgetragene, auf die Herr Dr. Finscher anspielte, beruht auf wissenschaftlich-empirisch gewonnenen, aus Tatsachenerkenntnis hergeleiteten Verallgemeinerungen und Überzeugungen. Übrigens ist der Sozialismus keine Utopie, sondern bereits seit 1917 eine - wenngleich sich in Widersprüchen vorwärtsentwickelnde - lebendige Realität.

Ähnlich steht es auch mit den "Wertmaßstäben", von denen in dieser Diskussion viel die Rede war. Gewiß ist es überaus schwierig, solche im gegenwärtigen Zeitpunkt zu gewinnen, aber eine Haltung, welche Gewinnung gültiger Wertmaßstäbe überhaupt ablehnt, scheint auch mir ein Ausweichen vor Schwierigkeiten darzustellen, deren Überwindung wir als Wissenschaftler doch in Angriff nehmen sollten. Doch scheint mir wichtig, festzustellen, daß Wertmaßstäbe nicht abstrakt und absolut sein können, sondern vom Charakter der jeweiligen Gesellschaftsordnung und deren ideellen Zielsetzungen abhängig sind.

In einem sozialistischen Lande ist von Genre zu Genre die Möglichkeit einer engen Verbindung des Komponisten mit sehr bedeutenden Massen von Hörern gegeben, wodurch im Künstler ein starkes Gefühl der Verantwortung seinen Mitmenschen gegenüber erwachsen kann; letzteres ist übrigens auch bei vielen Künstlern in nichtsozialistischen Ländern der Fall. Ist nicht demgegenüber der Ruf einiger Künstler nach einer vermeintlichen "Freiheit" manchmal nur ein Wunsch nach Freisein von dieser Verantwortung? Unsere Großen in der Vergangenheit haben eine Freiheit von sozialer Verantwortung nie gesucht oder gewünscht.

Ich muß zu meinem Bedauern zum Schluß kommen.

Ich darf allen Beteiligten, den Referenten, den Diskutanten und auch denjenigen Kollegen aus dem Publikum, die sich an der Diskussion beteiligt haben, noch einmal herzlich danken.

Mir hat dieser Vormittag Freude gemacht, ich hoffe Ihnen auch.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

CHICAGO, ILL., U.S.A.

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

1870

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the English language, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

The second part of the book is devoted to a description of the various dialects which have been spoken in England, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

The third part of the book is devoted to a description of the various dialects which have been spoken in England, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

The fourth part of the book is devoted to a description of the various dialects which have been spoken in England, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

The fifth part of the book is devoted to a description of the various dialects which have been spoken in England, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

The sixth part of the book is devoted to a description of the various dialects which have been spoken in England, and to a description of the various dialects which have been spoken in England.

## SYMPOSIUM II

### ZUM BEGRIFF DER TONALITÄT

Vorsitz: Professor Dr. Walter Wiora

Referenten: Dr. Veit Ernst  
Dr. Hans-Peter Reinecke

Podium: Professor Dr. Heinrich Bessler  
Professor Dr. Otto Goldhammer  
Professor Dr. Heinrich Hüschen  
Professor Dr. Georg Knepler  
Professor Dr. Jens Rohwer  
Professor Dr. Martin Vogel

ZUM BUCHWERT DER LOCALITÄT

1. Einleitung	1
2. Die Localität	2
3. Die Localität im Vergleich mit anderen	3
4. Die Localität im Vergleich mit anderen	4
5. Die Localität im Vergleich mit anderen	5
6. Die Localität im Vergleich mit anderen	6
7. Die Localität im Vergleich mit anderen	7
8. Die Localität im Vergleich mit anderen	8
9. Die Localität im Vergleich mit anderen	9
10. Die Localität im Vergleich mit anderen	10

Veit Ernst

## ZUM BEGRIFF DER TONALITÄT

Der Terminus "Tonalität" ist allen Musikern und Musiksachverständigen unserer Musikkultur vertraut, wobei der Sachverhalt, auf den dieser Terminus hinweist, meist auf intuitive Weise erfaßt wird. Bei Versuchen, die musikalische Tonalität zu definieren, scheinen uns zwei grundsätzliche Gesichtspunkte besonders beachtenswert zu sein. Der eine betrifft die sachlichen Gegebenheiten des Problems, der andere die terminologischen. Unter dem sachlichen Aspekt geht es einmal darum, ob es sich bei dem gemeinten Sachverhalt um eine reale oder um eine imaginäre Angelegenheit handelt, zum anderen wird gefragt, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, wenn der gemeinte und als real erkannte Sachverhalt annähernd adäquat definitivisch widergespiegelt werden soll. Eine dritte Fragestellung zielt auf den heuristischen Wert von Formulierungen ab, in deren sprachlicher Gestalt Tonalitätsdefinitionen oder -beschreibungen erscheinen. Unter dem terminologischen Aspekt steht die Frage im Vordergrund, ob für den gemeinten Sachverhalt der Terminus "Tonalität" angemessen ist oder nicht.

Die sprachliche Seite des Terminus "Tonalität" beschränkt dessen sprachlich sinnvolle Verwendung von vornherein auf die Bezeichnung solcher Sachverhalte, die mit Tönen<sup>1</sup> zu tun haben. Andere Verwendungsarten des Terminus "Tonalität" halten wir für terminologisch indiskutabel.

Die herkömmlichen Tonalitätsdefinitionen beziehen sich auf die einfachsten Modalitäten bei der konkreten musikpraktischen Verwendung des jeweils innerhalb einer "Musikkultur" zu Verfügung stehenden Tonvorrates.

In diesem Zusammenhang scheint es uns notwendig zu sein, genau zwischen den Sachverhalten zu unterscheiden, die nur mit dem Umfang eines jeweils historisch und sozial zur Verfügung stehenden Tonvorrates zu tun haben, und jenen, die mit den elementaren Regeln bei Verwendung dieses Vorrates in Zusammenhang stehen, wobei wir allerdings bei beiden Angelegenheiten auf die Einheit und Interdependenz von gesamter musikalischer Praxis und grundsätzlichen gesellschaftlichen Bewußtseinserscheinungen hinweisen müssen.

Tonalitätsdefinitionen beziehen sich ausschließlich auf solche musikalischen Zusammenhänge, bei denen eine rationale oder intuitive Kalkulation unterschiedlicher Frequenzen die Verwendung von Tönen bestimmt. Solche Kalkulation beruht auf dem historisch und sozial bestimmten Ausbildungsgrad des menschlichen Diskriminationsvermögens für Tonhöhenunterschiede.

Offensichtlich regelt sich die Verwendung von Tönen auf Grund von Gegebenheiten, auf die der semiotische Syntaxbegriff abzielt. Diese semiotische Syntax hat mit den Beziehungen zwischen sprachlichen Zeichen zu tun, besonders mit den formalen Voraussetzungen, unter denen eine Zeichenverbindung sinnvoll sein kann.

Die Berufung auf die semiotische Syntax ist insofern angemessen, als es sich bei der Musik um eine kommunikative Angelegenheit handelt, die in vielen Aspekten sprachlichen Gegebenheiten ähnelt und in mancher Hinsicht auch ähnliche Funktionen erfüllt. Dementsprechend fallen unter den Begriff der musikalischen Syntax all jene historisch, ethnologisch usw. bedingten Vorschriften, die die Verwendung der zur Verfügung stehenden Töne innerhalb abgeschlossener musikalischer Vorgänge regeln. Sie legen die Modalitäten der Auswahl aus dem Gesamtvorrat an Tönen fest und begrenzen die Kombina-

tionsmöglichkeiten der ausgewählten Töne, und zwar in zeitlich sukzessiver und simultaner Hinsicht. Eine Nichttolerierung dieser Grenzen führt unter dem Aspekt der betreffenden historisch und sozial bedingten Syntax zu "sinnlosen" Tonkombinationen. Der konventionelle Charakter solcher Begrenzungen liegt auf der Hand. Der seitens des musikalischen Expedienten rational oder intuitiv erfaßten und angewendeten Vorschrift steht auf seiten des Rezipierenden ein analoges - rationales oder intuitives - mentales Erwartungsmuster gegenüber, das die in der Darbietung waltende Verteilung der verwendeten Töne mit einer erwarteten, Wahrscheinlichkeitscharakter tragenden Verteilung vergleicht. Bei Nichtentsprechung von Darbietung und Erwartungsmuster gilt die Darbietung dem Rezipierenden als "sinnlos". Andererseits kann eine einem Erwartungsmuster nur teilweise entsprechende Darbietung dieses Muster korrigieren und modifizieren. Unter diesem Aspekt ist eine Tonkombination auch dann "sinnvoll", wenn sie ein Erwartungsmuster modifiziert und korrigiert.

Bei einer Definition der Tonalität kommt es auf die explizite Bestimmung von solchen Grundvorschriften an, die zum Kriterium einer dichotomischen Einteilung von musikalischen Vorschriftensystemen in "tonale" und "nichttonale" erhoben werden können, wobei diese theoretische Einteilung nicht die Beantwortung der Frage vorwegnehmen soll, ob es überhaupt eine nichttonale Musik von praktischer Bedeutung gibt oder geben kann. Der traditionelle definitonische Aufwand zur Bestimmung der Tonalität ist weitgehend metaphorischer Natur. Die in diesem Zusammenhang verwendete Metaphorik zur Bezeichnung musikalischer Gegebenheiten bezieht ihren bildhaften Charakter aus einer Reihe von Bereichen der außermusikalischen Wirklichkeit. Am häufigsten werden räumliche, stoffliche und "energetische" Metaphern verwendet. Die räumlich-stofflich bezogene Metaphorik ist im Zusammenhang mit Tonalitätsdefinitionen die wichtigste. Sie und die von ihr abgeleiteten Vorstellungen intervenieren auch dort, wo räumlich-stoffliche Metaphern nicht im Vordergrund des definitonischen Aufwandes stehen. So ist in Hermann Ungers "Allgemein verständlicher Harmonielehre" folgendes zu lesen:

"... die Musik bewegt sich, da sie doch eine Raumkunst ist, (neben ihrer Eigenschaft als Zeitkunst, das heißt als einer Kunst, die den zeitlichen Ablauf zugrunde legt), in weiteren Umkreisen als innerhalb einer einzigen Tonart mit ihren beiden Dominanten. Unter Tonalität versteht man diese Raumbewegung, die dennoch immer sich auf die Grundtonart bezieht, so weit sie sich auch von ihr entfernen mag. Nur die moderne 'Atonalität' hat diesen Zusammenhang, den man mit der 'zentripetalen' Abhängigkeit, etwa der Planeten zu ihrer Zentralsonne, vergleichen kann, aufgehoben." Es sei zu zeigen, "welche 'Nebenräume' einer Grundtonart zur Verfügung stehen".<sup>2</sup>

Eine wichtige auf ortsfunktionale Gegebenheiten bezogene Metapher stellt im Zusammenhang mit Tonalitätsdefinitionen der Terminus "Zentrum" dar. Vielfach wird ein "Zentralton", ein "tonales Zentrum", ein "Zentralakkord" usw. als wichtigstes Kriterium für Tonalität bewertet. Einige Zitate aus bekannten Tonalitätsdefinitionen belegen diese vertraute Tatsache.

Hugo Riemann definiert Tonalität als "Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als das Centrum, durch die Stellung, zu welchem alle übrigen Harmonien ihren speziellen Sinn, ihre Bedeutung für die harmonische Logik, die Kadenzbildung usw. erhalten"<sup>3</sup>

Bei Ernst Kurth ist Tonalität "die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält zweierlei Voraussetzungen: einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartigen Zentrums. Die Vorgänge und Veränderungen in den Klangzusammenhängen und die am Klang sind daher gesondert in ihrer Einwirkung auf den Tonalitätsbegriff ins Auge zu fassen."<sup>4</sup>

Auch für Hermann Grabner ist Tonalität an das Vorhandensein eines "Zentrums" gebunden: "Tonalität" ist die "Beziehung der Harmonie auf das tonale Zentrum der T. Träger der Tonalität" sind "die Hauptfunktionen T, S, und D, auf die alle übrigen Klänge zurückgeführt werden können; die Nebenfunktionen, insbesondere Tp, Sp, Dp." <sup>5</sup>

Nach Siegfried Borris versteht man "unter Tonalität ... allgemein die Beziehungs-Eigenschaft einer bestimmten Auswahl von Tönen, (aufgereiht; als 'Tonleiter') zu einem Grundton, der als Basis (und Kraftzentrum) jedem einzelnen Ton seine Funktion und Strebekraft gibt" <sup>6</sup>

Auch Paul Hindemith <sup>7</sup> hält eine ortsfunktional bezogene Metaphorik zur Bezeichnung von musikalisch-syntaktischen Gegebenheiten für angemessen. Er spricht von "tonalen Kreisen" einer Komposition, in denen jeweils "Zentraltöne" eine Rolle spielen. In H. J. Mosers "Musiklexikon" <sup>8</sup> taucht im Zusammenhang mit dem Terminus "atonal" das "funktionelle Zentrum" auf: "Atonal heißt ein Stil, in dem man keinen Punkt im Tongewebe als funktionelles Zentrum (Tonika) aller Beziehungen anerkennt; ..."

Wie aus den schon angeführten Zitaten ersichtlich ist, steht die ortsfunktional bezogene Metaphorik in engem Zusammenhang mit einer Metaphorik, die auf "energetische" Sachverhalte abzielt. Deshalb können wir es in diesem Zusammenhang bei nur einem zusätzlichen Zitat belassen. Für Hindemith ist Tonalität "eine Kraft, wie die Anziehungskraft der Erde". <sup>9</sup>

Bei den Relations-Metaphern spielen Termini wie "Herrschaft" oder "Hierarchie" eine große Rolle. Ernst Pepping versteht unter Tonalität "die einheitliche Bezogenheit der Musik auf nur eine Skala, die Herrschaft einer Tonart. Sie kann zweifacher Art sein entsprechend der Beziehungsverschiedenheit Melodie-Tonschema und Akkordreihe-Akkordschema." <sup>10</sup>

Es erhebt sich nicht nur die Frage, inwieweit im Zusammenhang mit dem Problem "Tonalität" metaphorische Beschreibungen in der hier angeführten Art dem gemeinten Sachverhalt unter dem Gesichtspunkt der Unmißverständlichkeit angemessen sind oder nicht. Darüber hinaus stehen wir auch vor dem Problem, ob solche mit Metaphorik durchsetzten Definitionen mit ihren vorstellungsmäßig intervenierenden räumlichen u. a. Bildern im produktiven wissenschaftlichen Denken optimal praktikabel sind, und es erhebt sich die Frage, wie es in diesem Zusammenhang um ihren heuristischen Wert bestellt ist. Mir scheint eine ortsfunktional bezogene Metaphorik zur Kennzeichnung musikalischer Sachverhalte, die ja durchweg zeitfunktionaler Natur sind, nicht angemessen und auch nicht praktikabel zu sein. Sie beschränkt den heuristischen Wert von Definitionen und Begriffen. Selbst dort, wo sie unmißverständlich zu sein scheint, ist sie auf Grund ihrer umständlichen, gedankliche Vergleichsoperationen erfordernden Handhabung nicht optimal praktikabel. Die Irritierung der Vorstellungswelt kann das rationale Denken hemmen und in falsche Bahnen lenken, vor allem dann, wenn der metaphorische Charakter einer Definition nicht immer voll berücksichtigt wird. Die mannigfaltigen Mißverständnisse, die im Zusammenhang mit dem Problem Tonalität auftauchen, die relative Verschwommenheit dieses Begriffs, scheinen mir auf der nicht angemessenen Metaphorik der landläufig verwendeten Definitionen zu beruhen.

Die Problematik der Tonalitätsdefinition hat mit ihrem engen Zusammenhang mit der sogenannten Musiktheorie zu tun, mit deren Kategorien sie operiert und deren Betrachtungsweisen und Methoden sie übernommen hat. Die moderne Musiktheorie widmet sich syntaktischen Gegebenheiten der neueren europäischen Musik unter spezifischem Aspekt. In ihrer historischen Genese geht die Musiktheorie primär auf pädagogische Ansätze zurück und zielte ursprünglich nicht auf die ästhetische Beschreibung musikalischer Sachverhalte zum Zweck wissenschaftlich-stilistischer Vergleichs ab. Musiktheoretische Schriften waren ursprünglich nicht für den Ästhetiker und Stilforscher bestimmt,

sondern sollten "practicable Handleitungen für anfahende Musici" sein. Sie vermittelten Anweisungen zur Schulung des musikalischen Kompositionsvermögens des Studierenden. Die dafür notwendigen Beschreibungen musikalischer Sachverhalte bezogen sich auf deren papiergebundene Manifestation, das heißt auf den Notentext. Der Notentext stellt eine ortsfunktionale Speicherung von Anweisungen zur Realisierung musikalischer, das heißt zeitfunktionaler Darbietungen dar. Diese ortsfunktionalen Speicherungen sind also nicht mit der Darbietung, das heißt mit der Musik selbst identisch, sondern nur ein Hinweis auf sie. Im Beschreibungssystem der Musiktheorie und Kompositionslehre mischen sich Beschreibungen von Sachverhalten mit Beschreibungen von Zeichen für Sachverhalte.

Die ortsfunktionale Speicherung von Anweisungen zur Realisierung musikalischer Darbietungen stellt eine musikhistorisch bedeutsame Errungenschaft dar. Sie machte nicht nur eine Fixierung von musikalischen Sachverhalten und damit deren beliebige akustische Reproduzierbarkeit möglich, sondern sie machte auch auf Grund einer dadurch bewirkten gedanklichen Reproduzierbarkeit eine fast unbegrenzte Anzahl potentieller musikalischer Vorgänge mental kalkulierbar. Die subjektiven Kombinationsmöglichkeiten von musikalischen Tönen in zeitlich simultaner und sukzessiver Hinsicht wurden durch die ortsfunktionale Fixierung von musikalischen Anweisungen und Handlungen im Notentext enorm erweitert. In diesem operativen pädagogischen und kompositorischen Tätigkeitszusammenhang erweist sich eine stark ortsfunktional bezogene, aber unmißverständliche Metaphorik zur Bezeichnung und Beschreibung ortsfunktionaler Speicherungsstrukturen als unvermeidbar und angemessen.

Eine eindeutige Bezeichnung einer ins Ortsfunktionale annähernd strukturgleich transponierten zeitfunktionalen musikalischen Gegebenheit ist deren zeitfunktionaler Manifestation angemessen, wenn diese Bezeichnung frei von störenden, auf die ortsfunktionale Transpositionsebene bezogenen Bildelementen ist. Das metaphorische Bild, das immer auf einem Vergleich mit bestimmtem Schiefheitsgrad beruht, kann und soll bestimmte Eigenschaften eines Sachverhalts sinnfällig hervorheben. Es erfüllt diese Aufgabe, indem es sich auf einen sinnfälligen Aspekt des Sachverhalts bezieht und vergleichshaft auf ihn hinweist. Der Hinweis auf den bildhaften Aspekt wird dann als Hinweis auf den Sachverhalt selbst verstanden. Wenn der bildhafte Aspekt eines Sachverhaltes nur an eine seiner Manifestationen gebunden ist und auf anderen Transpositionsebenen verschwindet, so kann dieser bildliche Aspekt nicht mit dem Sachverhalt selbst, sondern nur mit einer seiner Manifestationen in Verbindung gebracht werden. Das in ortsfunktionalen Vorstellungen befangene und damit auch gehemmte musiktheoretische Denken und die von ihm beeinflussten Methoden zur Definition der Tonalität lassen zwar einen bestimmten Sachverhalt ahnen, machen diesen aber einer stilistischen Betrachtung nicht optimal zugänglich. <sup>11</sup>

Dieser Sachverhalt ist meiner Ansicht nach so zu formulieren, daß es in konkreten musikalischen Zusammenhängen in der Regel keine Gleichberechtigung bei der Verwendung der ausgewählten Töne gibt. Gegen eine Verwendung des Terminus "Tonalität" zur Bezeichnung dieser gemeinten oder geahnten Erscheinung lassen sich meiner Ansicht nach keine Einwände erheben. Es kommt nur darauf an, die Erscheinung selbst exakt und frei von störender Metaphorik zu beschreiben.

Als tonal bezeichnen wir solche autonomen oder relativ autonomen musikalischen Vorgänge, in denen nicht der gesamte Vorrat an unterscheidbaren und technisch realisierbaren Tönen einer Musikkultur gleichberechtigt verwendet wird. Tonalität besteht daher in einer Bevorzugung oder einer Benachteiligung von Tönen. (Bevorzugung und Benachteiligung sind selbstverständlich zwei äquivalente Aspekte desselben Sachverhalts. Der Hinweis auf diesen oder jenen Aspekt erfolgt nach praktischen Gesichtspunkten. In be-



stimmten Musikstücken ist die Bevorzugung eines einzelnen Tones oder einiger weniger Töne nicht so sinnfällig wie die Benachteiligung oder Vernachlässigung der übrigen.) In der Regel geht die Benachteiligung so weit, daß in autonomen musikalischen Vorgängen nur ein Teil der gesellschaftlich und historisch zur Verfügung stehenden Töne berücksichtigt wird, während alle anderen außer acht gelassen werden. Es findet also eine Beschränkung auf eine Anzahl von Tönen statt. Aber auch unter diesen Tönen waltet in der Regel keine Gleichberechtigung. Im Prinzip der nichtgleichberechtigten Verwendung von Tönen in autonomen bzw. relativ autonomen musikalischen Vorgängen scheint sich die elementarste und allen Musikkulturen eignende syntaktische Gegebenheit widerzuspiegeln. Dabei ist zu berücksichtigen, daß das Prinzip der nicht gleichberechtigten Verwendung sich nach historisch und ethnologisch bedingten unterschiedlichen Modalitäten zu realisieren scheint. Das legt die Vermutung nahe, daß wir es mit von einzelnen Musikkulturen abhängigen unterschiedlichen Tonalitäten zu tun haben. Sie sind alle durch das Prinzip der Nichtgleichberechtigung charakterisiert, nur der Modus, wie sich diese Nichtgleichberechtigung manifestiert, ist historisch, ethnologisch usw. unterschiedlich. Es ist nicht auszuschließen, daß es in der zeitgenössischen Musik gewisse Erscheinungen gibt, die nicht in diesem Sinne tonal sind, das heißt, daß dort angenähert eine gleichberechtigte Verwendung aller zur Verfügung stehenden Töne waltet.<sup>12</sup>

Am sinnfälligsten drückt sich die Nichtgleichberechtigung von Tönen unter dem Gesichtspunkt der Häufigkeit ihres Auftretens innerhalb von autonomen oder relativ autonomen musikalischen Vorgängen aus. (Der Häufigkeitsaspekt ist aber nicht der einzige, in dem sich das Phänomen der Nichtgleichberechtigung widerspiegelt.)

Gleichhäufigkeit aller zur Verfügung stehenden Töne scheint nur bei Kompositionen vorzuliegen, die nach der Wende zum 20. Jahrhundert entstanden sind. Dabei ist die angenäherte Gleichhäufigkeit nicht nur vom Aspekt des gesamten Stückes her zu berücksichtigen; denn das Konstatieren gleichhäufigen Auftretens der verwendeten Töne durch Errechnung einer Endsumme schließt nicht aus, daß die gleichhäufig verwendeten Töne innerhalb der zeitlichen Gesamtheit der Darbietung ungleichmäßig verteilt sind, so daß in bestimmten Zeitabschnitten sich durchaus eine Nichtgleichberechtigung ergeben könnte. Das Phänomen der angenäherten Gleichhäufigkeit von Tönen ist deshalb nicht nur summenmäßig, sondern auch verteilungsmäßig zu bestimmen.

Gemäß unserer Definition ist die Verwendung des gesamten Vorrates an historisch und sozial zur Verfügung stehenden Tönen innerhalb eines autonomen musikalischen Verlaufs zwar eine notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für Nichttonalität. Die Verwendung aller zwölf Töne unseres temperierten Systems bedeutet noch nicht ihre gleichberechtigte Verwendung, weder unter dem Gesichtspunkt der Häufigkeit noch unter anderen Gesichtspunkten.

Bevorzugung und Benachteiligung von Tönen kann sich auch auf anderen Ebenen, nicht nur auf der der Häufigkeit, manifestieren. Es sei darauf hingewiesen, daß kompositionstechnisch Nichtgleichberechtigung sich auch durch Zuwendung unterschiedlicher Anteile an der zeitlichen Gesamtdauer eines autonomen musikalischen Verlaufs herstellen läßt. Eine weitere Gruppe von musikalischen Techniken kann eine "qualitative" Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen bewirken. (Der Terminus "qualitativ" wird in diesem Zusammenhang nur provisorisch verwendet, er soll eine sinnfällige Unterscheidung zum Häufigkeitsaspekt ermöglichen. Selbstverständlich läßt sich eine solche "qualitative" Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen auch quantitativ beschreiben.) Die qualitative Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen kann sich in der Reservierung von ausgezeichneten Zeiteinheiten eines autonomen musikalischen Verlaufs für bestimmte Töne ausdrücken. In diesen Zusammenhang gehört z. B. das Finalis-Problem. Von besonderer Bedeutung ist die qualitative Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen

dort, wo unter dem Häufigkeitsaspekt eine angenäherte Gleichberechtigung festzustellen ist. Das betrifft z. B. gewisse dodekaphonische Kompositionen, die durch qualitative Bevorzugung von Tönen einen tonalen Charakter tragen. <sup>13</sup>

Die Bedeutung anderer musikalischer Techniken aus den Bereichen der Stimmführung, Satz- und Instrumentationstechnik, Rhythmik und Dynamik für das Auffälligmachen bestimmter Töne kann hier nur erwähnt werden. Auch hier handelt es sich um Bevorzugung und Benachteiligung; sie ergibt sich aus einer unterschiedlichen Verteilung der für einen musikalischen Verlauf aufgewendeten akustischen Gesamtenergie auf die verwendeten Töne bzw. aus einer bevorzugten Zuweisung solcher klanglicher Spektralanteile, die für eine gehörmäßige Erfassung optimal sind.

Es ist nicht auszuschließen, daß Tonalitätsuntersuchungen, die über das einfache Konstatieren der unterschiedlichen Häufigkeit der verwendeten Töne hinausgehen, zu wichtigen stilistischen Vergleichsmöglichkeiten vorstoßen können. Sie müßten dann von einer modalen Fragestellung ausgehen und auf die konkrete Art und Weise abzielen, wie sich das Prinzip der Nichtgleichberechtigung jeweils in bestimmten historischen, ethnologischen und stilistischen Zusammenhängen manifestiert. Bestimmten musikalischen Stilen und Typen gemeinsame Art von Tonalität würde sich als bestimmte Art von Wahrscheinlichkeitsverteilungen der verwendeten Töne in bezug auf ihre Reihenfolge, in bezug auf den zeitlichen Gesamtverlauf eines Stückes und in bezug auf die Aufteilung der Gesamtenergie eines Stückes beschreiben lassen. Dabei liegt auf der Hand, daß solche Untersuchungen eines gewaltigen technischen Aufwandes bedürfen, über den zur Zeit die Musikwissenschaft noch nicht verfügt.

Die hier vorgeschlagene Definition der Tonalität scheint mir dem zeitfunktionalen Charakter der Musik angemessener zu sein als der Rückgriff auf eine ortsfunktionale Metaphorik. Musik als Kommunikationserscheinung wird unter diesem Aspekt auch einer informationstheoretischen Behandlung zugänglich.

Abschließend soll betont werden, daß es bei dem Problem "Tonalität" nicht nur darauf ankommt, dessen phänomenalem Aspekt gerecht zu werden. Unter diesem Aspekt können Tonalitätsuntersuchungen zwar dem Stilforscher wesentliche Aufschlüsse vermitteln, lassen aber eine Reihe wichtiger ästhetischer Fragen offen. Zu diesen gehört z. B. das Problem, ob auch eine nichttonale Musik einen ästhetisch sinnvollen Charakter haben kann. Gleichfalls läßt eine phänomenale Behandlung des Problems offen, ob jede denkbare Art von Tonalität für sinnvolle musikalische Produktionen geeignet ist. Es ist auch zu überlegen, inwieweit der sinnvolle Charakter einer bestimmten Art von Tonalität von historischen und gesellschaftlichen Umständen abhängt. <sup>14</sup>

Intuitiv neige ich zu der Ansicht, Tonalität, in dem hier zur Diskussion gestellten Sinn, als notwendige, wenn auch nicht hinreichende Voraussetzung für musikalisch sinnvolle Produktionen anzusehen. Eine definitive Antwort kann indessen natürlich nicht durch Annahmen gegeben werden, die intuitiv zustande kommen. Bei diesem Problem intervenieren Gegebenheiten, die zum Gegenstand physiologischer, psychologischer und soziologischer Untersuchungen genommen werden müssen.

Die zur Zeit der Musikwissenschaft zur Verfügung stehenden Methoden vermögen gerade einen Hinweis auf die umfassende Bedeutung des Problems zu geben.

#### Anmerkungen

- 1 Unter "Ton" ist in diesem Zusammenhang ein akustisches Ereignis von quasiperiodischer Schwingungsform zu verstehen, das von einer diskreten Schallquelle ausgeht.
- 2 H. Unger, Allgemein verständliche Harmonielehre, Frankfurt a. Main 1948, S. 30f.

- 3 H. Riemann, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig <sup>5</sup>1912, S. 214.
- 4 E. Kurth, Romantische Harmonik, Bern, Leipzig, S. 273.
- 5 H. Grabner, Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Berlin u. Wunsiedel, S. 207.
- 6 S. Borris, Praktische Harmonielehre, Berlin <sup>9</sup>1948, S. 17.
- 7 P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, Bd. I, Mainz 1940.
- 8 H. J. Moser, Musiklexikon, Bd. I, Hamburg <sup>4</sup>1955, S. 53.
- 9 Hindemith, a. a. O., S. 183.
- 10 E. Pepping, Stilwende der Musik, Mainz 1934, S. 33.
- 11 Vgl. Unger, a. a. O., S. 30. Er sieht "Harmonik als Anordnung von Raumeinheiten" an und erweitert "dieses Bild in der Weise, daß wir uns diesen Raum, der unendlich ist, als Kreis (Zirkel) oder noch besser vielleicht als Kugel vorstellen" ... "Die zur Lösung in den Grundton treibende Kraft des Leitetons, die wir als eine Art Hebelwirkung bezeichnen können, kann dadurch gesteigert werden, daß man sie dadurch zur Zangenbewegung macht, indem man ihr von oben her eine Gegenstimme gegenüberstellt, die ihrerseits abwärts drängt" (a. a. O., S. 28).
- 12 Vgl. hinsichtlich der angenäherten Gleichläufigkeit z. B. A. Schönberg, op. 25, Nr. 2.
- 13 Vgl. dazu: Hanns Eisler, op. 32, Nr. 6.
- 14 Davon wird auch das Problem der historischen Kontinuität bei der Entwicklung der Tonalität betroffen. In diesem Zusammenhang scheint mir die mißverständliche Formulierung einer relativen autonomen Entwicklung der Tonalität unangebracht zu sein. Die Tonalität entwickelt sich nicht selbst, sondern wird durch menschlich-mentale Aktion entwickelt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die weiteren Entwicklungsrichtungen durch das zu entwickelnde Objekt, das heißt in diesem Zusammenhang durch den historisch bereits erreichten Entwicklungsstand der Tonalität, bis zu einem gewissen Grade festgelegt sind.

#### Literatur (Auswahl)

F. Attneave, Informationstheorie in der Psychologie, Bern/Stuttgart 1965; - H. Franck, Kybernetische Grundlagen der Pädagogik, Baden-Baden/Paris 1962; - E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, in: JbP 1912, S. 11f.; - ders., Psychologie der Gehörserscheinungen, in: Hdb. der norm. u. pathol. Physiol., Bd. 11/I, Berlin 1926; - ders., Musikalische Tonsysteme, in: Hdb. d. Physik, Bd. VIII, Berlin 1927; - G. Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin 1963; - H. Lang, Begriffsgeschichte des Terminus "Tonalität", Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1956; - D. Langer, Informationstheorie und Psychologie, Göttingen (1962); - W. Meyer-Eppler, Informationstheorie, in: Die Naturwissenschaften, Jg. 39, H. 15, S. 341ff.; - H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898; - A. Schaff, Einführung in die Semantik, Berlin 1966; - J. G. Walther, Musicalisches Lexicon, 1732; - F. Winckel, Phänomene des musikalischen Hörens, Berlin u. Wunsiedel (1960).

Hans-Peter Reinecke

## ZUM BEGRIFF DER TONALITÄT

Die nach wie vor aktuelle Auseinandersetzung um den Begriff der Tonalität weist nicht allein auf die Tatsache hin, daß derselbe offenbar nicht eindeutig fixierbar ist, sondern vor allem auch auf die Frage, inwieweit die Diskussion über theoretische Probleme der Musik über diese Ebene selbst hinausweist und in Bereiche führt, die ganz allgemeine Sachverhalte des Erlebens, Fühlens und Denkens sowie sozialpsychologische Aspekte ansprechen.

Die Diskussion innerhalb dieses Kongresses zielt auf die Problematik, ob bzw. in welchem Ausmaß der Inhalt dessen, was unter "Tonalität" zu verstehen ist, klar umgrenzt werden kann oder ob sich nicht vielmehr unter einem hinsichtlich seiner Bedeutung einst mehr oder minder konkret abgesteckten Begriff heute mehr so etwas wie eine auf musikalische bezogene Allgemeinvorstellung verbirgt, deren Gehalt zugleich auch programmatischen bzw. polemischen Charakter besitzt.

Immerhin gibt es dafür genügend Anzeichen. So hat sich zum Begriff der Tonalität mit dem gleichfalls aus der Musiktheorie entlehnten Begriff des Atonalen ein umgangssprachliches Gegenstereotyp gebildet, dessen Bedeutung sich von der klassifikatorischen Definition für eine bestimmte die strenge Tonalität meidende Art zu komponieren, losgelöst hat und zum Klischee mit eher negativem Wertakzent geworden ist.<sup>1</sup> Man wird daher zumindest auf zwei Ebenen der Bedeutung zu achten haben: Einmal ist es die Ebene, die per definitionem musiktheoretische Sachverhalte beschreibt; zum anderen aber ist die umgangssprachliche, klischeehafte Bedeutung des Stereotyps<sup>2</sup> gemeint, hinter der nicht allein musikalische Erwägungen im engeren Sinne stehen, sondern vor allem Emotionen bzw. allgemeine Einstellungen, die sich aus dem sozialen Gefüge heraus gebildet haben. Zunächst sei kurz auf die Frage eingegangen, auf welchem Boden der Tonalitätsbegriff erwachsen ist. Es ist der Bereich etwa zwischen 18. und 19. Jahrhundert, innerhalb dessen das Tonalitätsbewußtsein langsam entstand. Hat schon Jean-Philippe Rameau mit seinem im "Traité de l'harmonie" (Paris 1722) geäußerten Gedanken, den Grundton eines Dreiklages bzw. Septakkordes zum "Einigungspunkt der Beziehungen der Töne eines Akkordes"<sup>3</sup> zu erheben, einem quasi in der Luft liegenden Bewußtseinsphänomen der musikalischen Auffassung gewisse Konturen verliehen, so vergingen immerhin noch mehr als hundert Jahre, bis der Begriff "Tonalität" als eigener terminus technicus für die Beziehungen zwischen Tönen, Klängen und Akkorden etabliert war, die über diejenigen des Toncharakters hinausgehen. Damit stand eine konkrete Bezeichnung für die Tatsache zur Verfügung, daß auf einer gegenüber dem Tonsystemdenken erweiterten Dimensionsebene wiederum ein mehr oder minder geschlossen erlebbares und nachvollziehbares System existiert.

Entscheidend ist dabei das sogenannte Evidenzerlebnis der Tonalität, womit der Sachverhalt umschrieben sei, daß die tonalen Beziehungen nicht als von außen dekretiert, sondern als evident, als unmittelbar einleuchtend erscheinen. Diese Tatsache wurde immer wieder zum Anlaß genommen, hinter diesem Phänomen waltende unverbrüchliche "Naturgesetze" zu vermuten, die zumeist mit mathematischer Spekulation mehr oder minder großen Ausmaßes nachzuweisen versucht wurden (z. B. H. von Helmholtz bis in die neueste Zeit hinein).

Die Bezeichnung "Tonalität" (tonalité) findet innerhalb der musiktheoretischen Auseinan-

dersetzung zuerst bei Fr. J. Fétis Berücksichtigung, und zwar in seinem "Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art", Paris 1844. Hier läßt sich bereits erkennen, daß der Bedeutungsakzent des Begriffes mehr auf den Eindruck der Notwendigkeit, der Augenscheinlichkeit (Evidenz) der Tonbeziehungen hinzielt als etwa auf die Frage, auf welchen Ebenen diese Beziehungen repräsentiert sind.

Wir wollen daher die musiktheoretischen Einzelheiten tonalen Denkens am Rande der Betrachtung lassen und auf einige derartiger Begriffsbildung zugrunde liegende psychologische Fragen kommen. Fassen wir die beiden Kriterien zusammen, die im Mittelpunkt des Werdens eines Tonalitätsbewußtseins stehen: einmal ist es das Evidentwerden übergeordneter Systemzusammenhänge, zum anderen handelt es sich um die - selbstverständlich damit in Verbindung stehende - Auffindung von Bezugspunkten, Systembildung oder Strukturierung aber ist einer der grundlegenden Prozesse der Wahrnehmung wie auch des Denkens. Und daß in unserem Fall die Wahrnehmung in bedeutendem Ausmaß beteiligt ist, steht außer Zweifel. Die Durchstrukturierung der hörbaren Klangverwandtschaften aber macht zugleich die Wahrnehmungsobjekte, Töne und Klänge, in dem Ausmaß, als sie strukturiert erscheinen, zu "geistfähigem Material", wie es Eduard Hanslick<sup>4</sup> vor mehr als hundert Jahren ausdrückte.

Die dem Zustandekommen von Wahrnehmungsgegebenheiten zugrunde liegenden Bedingungen sind ausführlich durch die Gestaltpsychologie beschrieben worden: Voraussetzung oder besser Prinzip der wahrnehmungsmäßigen Verarbeitung von Reizkonfigurationen ist vor allem die spontane Tendenz zu gestalthafter Organisation. Es entstehen auf diesem Wege übergeordnete Einheiten, die - wie es heißt - "mehr sind als die Summe ihrer Teile". Allein diese Tatsache - als sogenanntes Ehrenfels'sches Kriterium der Übersummativität bekannt - sowie die weitere Tatsache, das Kriterium der Transponierbarkeit, gehen auch in den modernen Modellen der Informationstheorie auf, mit der sich derartige Vorgänge zumindest ausschnittsweise bereits quantifizieren lassen. Quantifizierbarkeit aber ist eine der Voraussetzungen für die sich an die reine Beschreibung anschließende strenge und exakte wissenschaftliche Behandlung, die über sie hinauszugehen versucht.

Faßt man die musikalischen Elementargrößen innerhalb des Beziehungssystems, das durch den allgemeinen Begriff der Tonalität gedeckt wird, als Signale auf, so kann man - mit gebotener Umsicht - von der Häufigkeit ihres Auftretens auf ihre Bedeutung schließen.<sup>5</sup> Nun ist die tonale Ordnung zugleich eine hierarchische Ordnung, deren einer Aspekt eben auch die Häufigkeitsgewichtung von Elementarsignalen ist: Häufig auftretende Elemente haben das Gewicht des Selbstverständlichen, bringen indessen nichts Wesentliches an neuer Information (wobei dieser Begriff der Information nicht mit dem umgangssprachlichen identisch, sondern rein statistisch definiert ist). Selten auftretende Zeichen besitzen größeren Neuigkeitswert, haben jedoch im Rahmen des Systems zumeist geringeres Gewicht. Haben wir z. B. ein Repertoire von zwölf Tönen ( $m = 12$ ), deren Auftreten - wie annähernd in der Zwölftonmusik - als gleichwahrscheinlich angenommen werden kann (die Wahrscheinlichkeit  $p$  beträgt dann  $\frac{1}{m}$  also  $\frac{1}{12}$ ), so gelingt eine verhältnismäßig einfache, auch für den Laien überschaubare mathematische Darstellung der Zusammenhänge. Die maximale Information ( $H$ ), die einer Folge von gleichwahrscheinlichen Signalen innewohnt, wird nun durch den Logarithmus zur Basis 2 ( ${}_2\log$  oder  $\text{ld}$ ) ausgedrückt:

Allgemein gilt:  $\hat{H} = \text{ld } m$

In unserem speziellen Fall ( $m = 12$ ) gilt:

$$\hat{H} = \text{ld } 12 = 3,58 \text{ Binärziffern (bit).}$$

Für gleichwahrscheinliche Signale beträgt die Wahrscheinlichkeit  $p_i$  jedes einzelnen Elementes

$$p_i = \frac{1}{m}$$

Haben wir es aber - wie in der tonalen oder auch schon in der tonsystemlichen Ordnung - mit der noch nicht "neuen" Musikpraxis zu tun, so entsteht für jedes einzelne Element ein gesonderter Informationswert ( $h_i$ ), der in der informationstheoretischen Psychologie als Überraschungswert bezeichnet wird.

Die Überraschungswerte der einzelnen Elemente summieren sich zu einer Gesamtinformation ( $H$ ) auf, und zwar unter Berücksichtigung des Gewichtes jedes einzelnen Wertes ( $h$ ) durch Multiplikation mit der jeweiligen Wahrscheinlichkeit ( $p$ ):

$$H = p_1 h_1 + p_2 h_2 + p_3 h_3 + \dots + p_m h_m.$$

$$= \sum_i p_i h_i.$$

Der sich ergebende Informationsbetrag ( $H$ ) bleibt im allgemeinen unter dem theoretischen Optimalwert ( $H$ ) zurück, der für Gleichwahrscheinlichkeit aller Signale gilt. Eine aus dieser Tatsache abgeleitete wichtige Größe wird als relative Entropie ( $R$ ) bezeichnet:

$$R = \frac{H}{H}$$

Ihr Komplementärwert ist die relative Informationsredundanz

$$\rho = 1 - R.$$

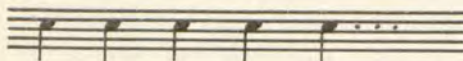
Uns interessiert vor allem der Absolutwert der Redundanz

$$\underline{Q} = \hat{H} - H \quad [ \text{bit/Symbol} ].$$

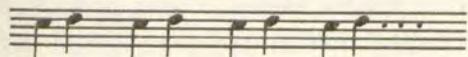
Damit haben wir eine quantitativ bestimmbare Größe, die in einem gewissen Ausmaß für unsere weiteren Überlegungen brauchbar scheint. Voraussetzung dafür ist, aus methodischen Gründen anzuerkennen, daß in einer musikalischen Elementenfolge Wahrscheinlichkeitsgesetze walten. Wir sprechen von einem stochastischen Prozeß, der sich nun durch den Redundanzbegriff näher kennzeichnen läßt.

Bei gleicher Wahrscheinlichkeit ( $p = \frac{1}{m}$ ) aller Elemente wäre die Redundanz = 0, denn die Kenntnis eines Elementes läßt keinen Schluß auf das nächstfolgende zu. Im Gegensatz dazu wäre eine hundertprozentige Redundanz gegeben, wenn man mit absoluter Sicherheit von einem beliebigen Element auf das nächstfolgende schließen könnte. Beide Fälle der Signalkonfiguration stellen Grenzfälle dar, zwischen denen sich die waltenden Prozesse abspielen. Bleiben wir der Einfachheit halber bei dem Grenzfall totaler Vorhersehbarkeit, so können wir zeigen, daß diese auf verschiedenen Ebenen repräsentiert sein kann:

Gilt für eine Note  $p = 1$ , während für die übrigen Noten innerhalb des verwendeten Systems  $p = 0$  gilt, so entsteht eine vollständig redundante Folge auf elementarer Ebene (Redundanz 1. Ordnung):



Redundanz 2. Ordnung hingegen entsteht, sofern zwei Elemente vorhersehbar alternieren, im Extremfall:



Eine Note läßt sich voraussagen, wenn die unmittelbar vorhergehende bekannt ist. Sind zwei Elemente zur Vorhersage nötig, so ergibt sich die 3. Ordnung usw. Ein bekanntes Beispiel für Redundanzen 4. Ordnung sind die Alberti-Figuren:



Ganz allgemein läßt sich sagen, daß eine Redundanz höherer Ordnung eine gewisse Strukturierung der Ereignisfolge impliziert bzw. umgekehrt, daß man die Größenordnung der Strukturierung von Ereignisfolgen auch durch deren Redundanzen beschreiben kann.

Es bestehen sequentielle Abhängigkeiten zwischen den Elementen, die sie zu bestimmten Folgen ordnen. Man spricht bei Zweierfolgen von Digrammen, bei drei Elementen von Trigrammen, bei  $N$  Elementen von  $N$ -Grammen. Nun kommt man bei einer größeren Anzahl von Alternativen sehr schnell in astronomische Zahlen von Klassen. Ein System von  $m$  Elementen ergibt  $m^2$  Digramme,  $m^3$  Trigramme, kurz jeweils  $m^N$   $N$ -Gramme. Schon bei zwölf Tönen hätten wir allein 22 736 Tetragramme zu berücksichtigen. Nun könnte aus Untersuchungen an Buchstabenfolgen gedruckter englischer Sprache geschlossen werden, daß der Mensch in der Lage ist, die komplizierte Struktur von Ereignisfolgen dadurch in hohem Maße zu vereinfachen, daß er Redundanzen höherer Ordnungen, also sequentielle Abhängigkeiten, in solche der ersten Ordnung transformiert (C. E. Shannon <sup>6</sup>). Lautfolgen also werden zu Worten, Wortfolgen zu Sätzen, Tonfolgen entsprechend zu Motiven, Themen, Melodien usw. Dieser Sachverhalt drückt informationstheoretisch dasselbe aus, was in der Gestaltpsychologie als "spontane gestalthafte Organisation" bezeichnet wird.

Von außerordentlicher Bedeutung für unser Problem aber ist die Frage nach der Informationsmenge, die einem Beobachter mittels einer oder mehrerer Reizdimensionen mitgeteilt werden kann: Wie viele alternative Merkmale kann ein Beobachter auf einem Reizkontinuum identifizieren, ohne einen objektiven Maßstab zu Hilfe zu nehmen? Versuche, die I. Pollack 1952 <sup>7</sup> mittels Sinusschwingungen unternahm, weisen auf eine interessante Tatsache hin: Pollack stellte fest, daß die den Reizen eigene gemeinsame Information unter optimalen Bedingungen bei 2, 3 bit, bei Zusammenfassung aller Versuchspersonen hingegen nur bei 2, 2 bit lag. Das heißt nichts anderes, als daß auf dem Reizkontinuum der Frequenz, wie weit es auch immer ausgedehnt sein mag oder über welchen Bereich es sich auch erstreckt, nicht mehr als fünf (höchstens sieben) Alternativen perfekt identifiziert werden. Identifizierbare Alternativen sind offenbar etwas fundamental anderes als etwa die Feststellung eben merklicher Unterschiede. Dieser Sachverhalt berührt auch die Diskussion um den Begriff der Tonalität.

Diese und andere Versuche (E. A. Alluisi <sup>8</sup>), auf die im einzelnen nicht näher eingegangen werden kann, zeigen, daß die Hypothese einer Gliederung der akustischen Reize nach eben merklichen Unterschieden als notwendige Bedingung für die unterscheidende Identifizierbarkeit als widerlegt zu gelten hat. <sup>9</sup>

Mehr als fünf bis sieben Reize auf einem eindimensionalen Reizkontinuum musikalisch zu verwenden, ist - wahrnehmungsmäßig gesehen - zwecklos, weil die Elemente nicht

schärfer identifiziert werden. Die gleichberechtigte, sprich: gleichwahrscheinliche Verwendung von zwölf Tönen (= 3,58 bit) innerhalb des Oktavraumes geht offenbar schon über das menschliche Vermögen hinaus, was sich darin äußert, daß Tonreihen, in diesem Sinne aufgebaut, nicht mehr als "Melodien" empfunden werden. Treten an die Stelle hierarchischer Ordnungen der Töne (Tonsysteme) nicht einmal mehr Skalen ( $p_1 = \frac{1}{m}$ ), sondern soll "ein jeder Aspekt des Klangphänomens (Frequenz, Amplitude, Timbre, Dauer) als Kontinuum" verstanden werden, nicht aber "als eine Reihe durch ... Konvention begünstigter Stufen" (John Cage<sup>10</sup>), so ist kaum zu erwarten, daß aus diesen Parametern ein verbindliches musikalisches System entsteht, weil die überlieferte "Information" weit oberhalb der Apperzeptionsgrenze liegt, die Hörobjekte daher aber höchstens nach zufälligen Strukturierungsprinzipien wahrgenommen werden, deren Deutbarkeit eingeschränkt oder gar ausgeschlossen ist. Eine gewisse Bestätigung dieser Annahme zeigt die experimentelle Untersuchung des Stereotyps "Atonale Musik" mit Hilfe der Methode des Polaritätsprofils<sup>11</sup>, das in den Bereich des Drängenden, Nüchternen, gar Fremdartigen verwiesen wird und auf wenig redundante Information bis zur Reizüberflutung hinweist, deren Reaktion zumeist Abwehr ist.

Für unser Problem gilt es, folgende Befunde im Auge zu behalten, die experimentell verifizierbar sind: 1. Es werden nur etwa fünf bis sieben Tonhöhen absolut identifiziert; 2. hinsichtlich der Lautstärke liegt die Zahl der unterscheidbaren Alternativen ebenfalls bei fünf; schließlich nimmt 3. bei Verwendung eines festen Standardtones die Informationsübertragung zu, vor allem sofern dieser etwa in der Mitte der Reizskala liegt. All diese Fakten spiegeln und bestätigen auf der experimentellen Ebene musikhistorisch und ethnologisch bekannte Sachverhalte. Heinrich Husmann weist auf einen eben solchen Sachverhalt hin, wenn er das Prinzip der Äquidistanz als autonomes Klassifizierungsprinzip der Musik gleichwertig neben das Konsonanzprinzip stellt, wenn er zugleich dem fünfstufigen Slendro die Priorität gegenüber der siebenstufigen Temperatur zuweist und wenn er schließlich diesen temperierten Systemen den Primat gegenüber den auf dem Konsonanzprinzip basierenden zuschreibt.<sup>12</sup> Am Rande scheint sich allerdings ein Problem zu erledigen, das lange Zeit im Mittelpunkt musikethnologischer Diskussion stand: die Frage, ob man Hypothesen wie etwa die Blasquintentheorien überhaupt noch zu Hilfe nehmen muß, um derartige Systembildungen zu erklären. Durch die angedeuteten experimentellen Ergebnisse scheint mir das überflüssig: Die Oktavidentität umgrenzt den Tonraum, die Anzahl der Stufen ist gegeben durch die Speicherkapazität für als selbständig identifizierbare Töne, etwa in dem von Attneave<sup>13</sup> angedeuteten Sinne, daß fünf bis sieben "Schubfächer" zum Einsortieren der Töne zur Verfügung stehen.

Daß es sich um Systeme im Sinne von Hierarchien handelt und nicht um Skalen, bedarf vielleicht deswegen der Erwähnung, weil oft nur die den Systemen zugrunde liegenden Skalen ("Materialleitern") diskutiert werden.

Für die Lautstärke gelten - wie schon erwähnt - analoge Größenordnungen; W. R. Garner<sup>14</sup> konnte das experimentell nachweisen. Indessen war bisher nur von eindimensionalen Reizskalen die Rede, während es sich im tonalen Bereich zweifellos um eine Reihe von neben- und übereinander gelagerten Dimensionen handelt. Bisher liegen über mehrdimensionale Reizkonstellationen für unseren Zusammenhang nur wenige unmittelbar brauchbare Untersuchungen vor. Immerhin ließen Pollack und Ficks<sup>15</sup> Tonreize nach sechs Dimensionen hin beurteilen, die allerdings den im tonalen System waltenden Ebenen nicht sonderlich ähnlich sind. Trotzdem lassen sich allgemeine Aussagen ableiten und auf unser Problem ausschnittsweise übertragen. Pollack und Ficks differenzierten nach Frequenz, Lautstärke, Unterbrechungsrate, Prozentsatz der durch den Reiz ausgefüllten Zeit, Gesamtdauer und Richtung. Bei fünf Stufen in jeder Dimension kamen sie auf Werte zwischen 6,2 und 7,9 bit, was etwa 240 Alternativen entspricht. Andererseits



hat Pollack 1953 auch schon Töne in zwei Dimensionen - Frequenz und Intensität - beurteilen lassen und 2,9 bis 3,1 bit ermittelt; Daraus ergibt sich die Wahrscheinlichkeit einer außerordentlichen Bedeutung der Anzahl von Dimensionen, innerhalb welcher die Reize variieren. <sup>16</sup>

Die Leistungsfähigkeit hinsichtlich der Unterscheidung einer sehr großen Zahl von Wahrnehmungsobjekten beruht offenbar auf der Tatsache, daß sie sich über sehr viele Dimensionen erstreckt.

Fassen wir zusammen, so können wir feststellen, daß sich im Bereich eindimensionaler Reizkontinua die experimentellen Befunde der Psychologie in überraschender Weise mit bekannten musikalischen Sachverhalten decken und daß für komplexere Zusammenhänge Vergleichbares zu erwarten ist. Behalten wir die bedeutsame Feststellung im Auge, daß identifizierbare Reizpunkte keinesfalls mit Schwellenwerten gleichgesetzt werden dürfen, so kommen wir zu der allgemeinen Aussage, daß der Begriff "Tonalität" auf musikalische Sachverhalte bezogen wird, die ihrerseits in den einzelnen Dimensionen als identifizierbar zu gelten haben und deren Beziehungen - nicht zuletzt deshalb - als evident empfunden werden. Deutlich zeigt sich, daß ein Überangebot an metrischer Information - etwa die Verwendung von Schwellengrößen der Frequenz, Amplitude oder Dauer - keine Erweiterung der musikalisch identifizierbaren und damit relevanten Elementargrößen mit sich bringt. Aber auch die Information, die sich aus der Einbeziehung verschiedener Dimensionen ergibt, strebt einem endlichen Grenzwert zu, der offenbar nicht wesentlich über 7 bis 8 bit hinausgeht.

Wir haben es innerhalb des tonalen Systems jedoch zweifellos mit einer weit größeren Anzahl von Alternativen zu tun, als diese Zahl erwarten läßt ( 8 bit = 256 Alternativen ); indessen liegt darin kein Widerspruch, da wir doch ein System nicht nur unterschiedlicher, sondern auch einander überlagernder Dimensionen besitzen. Mit anderen Worten: Die Musik besteht nicht allein aus Elementen - etwa Einzelnoten -, sondern aus hochkomplexen Gebilden, die wiederum für sich als Einheiten erlebt werden, im informationstheoretischen Sprachgebrauch auch Superzeichen genannt. Das Prinzip der Superierung <sup>17</sup> wurde eingangs schon erörtert; Es handelt sich um die Transformation von Redundanzen höherer Ordnung in solche der 1. Ordnung; nichts anderes bedeutet das Erleben bzw. Wahrnehmen von Gestalten. Gestalten aber sind auf den verschiedensten musikalischen Ebenen erlebbar: Von der Melodie, die mehr ist als eine Folge von Tönen, dem Klang, der mehr ist als die Summe seiner Töne, bis hin zum Einzelton, der akustisch ebenfalls ein hochkomplexes Gebilde darstellt, treffen wir immer wieder auf das gleiche Phänomen: Die Elemente wirken in spezifischen hierarchischen Ordnungen, letztere aber sind gleichfalls systemlich untereinander verbunden. Nun kommt noch etwas hinzu: Nicht allein die Klangobjekte figurieren im angedeuteten Sinn als Zeichen, auch die hierarchischen Ordnungen selbst besitzen Zeichenfunktion. Dieser Sachverhalt ist insofern von großer Bedeutung, als eben dasselbe dann auch für die systemlichen Ordnungen gilt, was wir für die Zeichen gefunden haben: Wir haben erkannt, daß Zeichen durch häufige Wiederholung redundant werden. Zu hohe Redundanzen aber führen zu einem Grad an Selbstverständlichkeit, der an Banalität grenzt. Daher sind die musikalischen Strukturgesetze, auch wenn ihnen "Evidenz" innewohnt, einem ständigen Wandel unterworfen, indem sie bei zu hoher Redundanz abgeworfen werden; auf der anderen Seite jedoch werden sie erst bei einem gewissen Redundanzmaß akzeptiert, weil sie erst dann identifiziert werden können. So ergibt sich die Folgerung, daß musikalische Systeme, sollen sie erlebbar und nachvollziehbar sein, ein überschaubares Ausmaß an gegenseitigen Beziehungen besitzen müssen, daß sie aber infolge ständig wiederholter Anwendung ausgehöhlt würden, sofern nicht redundanter Ballast abgeworfen und wenig Redundantes hinzugenommen würde. Das bedeutet: Wir können nicht damit rechnen,

festen und unverbrüchlichen, an die klanglichen Objekte gebundene musikalische Gesetze aufzufinden, weil ihre Funktion sich zwangsläufig ändert, wir können aber andererseits nicht erwarten, daß außerhalb des Apperzipierbaren dekretierte Kategoriensysteme einfach als musikalisch brauchbar hingenommen werden müßten, nur weil sie "neu" sind. Es erhebt sich die Frage, ob der Begriff der Tonalität operational als musikalisches Systemdenken mit innerer Schlüssigkeit (Evidenz) in übergeordnetem Sinne verwendet werden sollte oder ob man ihn begrenzt auf den Bedeutungsspielraum, den er im Laufe des 19. Jahrhunderts im Rahmen musiktheoretischer Erörterung angenommen hat. Diese Frage mag hier offenbleiben. Allein die Tatsache, daß der Begriff schon in diesem Sinne zumindest zweischichtig ist, scheint mir als Grundlage für die weitere Diskussion von Interesse.

#### Anmerkungen

- 1 H. P. Reinecke, Über Allgemeinvorstellungen von der Musik. Eine experimentelle Untersuchung musikalischer Stereotypie mit der Methode des Polaritäts-Profiles, in: Fs. Walter Wiora, Kassel 1967.
- 2 P. R. Hofstätter, Einführung in die Sozialpsychologie, Stuttgart <sup>3</sup>1963.
- 3 H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Berlin <sup>2</sup>1920.
- 4 E. Hanslick, Vom Musikalisch Schönen, Leipzig <sup>1</sup>1854, S. 35.
- 5 Vgl. hierzu: F. Attneave, Informationstheorie in der Psychologie, Bern und Stuttgart 1965; - P. Fey, Informationstheorie, Berlin <sup>2</sup>1966; - W. R. Garner, Uncertainty and Structure as Psychological Concepts, New York-London 1962; - W. Meyer-Eppler, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1959; - P. Neidhardt, Informationstheorie und automatische Informationsverarbeitung, Berlin <sup>2</sup>1964; - A. Rényi, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Berlin 1966.
- 6 C. E. Shannon, Prediction and entropy of printed English, in: Bell Syst. techn. J. XXX, 1951, S. 50-64.
- 7 I. Pollack, The information of elementary auditory displays, in: J. Acoust. Soc. Am. XXIV, 1952, S. 745-749; XXV, 1953, S. 765-769.
- 8 Vgl. u. a. E. A. Alluisi, Conditions affecting the amount of information in absolute judgements, in: Psychol. Rev. LXIV, 1957, S. 97-103.
- 9 Attneave, a. a. O., S. 99.
- 10 J. Cage, Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. II, 1959 (zitiert nach: J. Rohwer, Neueste Musik, Stuttgart 1964, S. 81).
- 11 Reinecke, a. a. O.
- 12 H. Husmann, Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg 1958, S. 105ff.
- 13 Attneave, a. a. O., S. 99.
- 14 W. R. Garner, An informational analysis of absolute judgements of loudness, in: J. exp. Psychol., XLVI, 1953, S. 373-380.
- 15 I. Pollack and L. Ficks, Information of multidimensional auditory displays, in: J. Acoust. Soc. Am. XXVI, 1954, S. 155-158.
- 16 Diesem Sachverhalt tragen die informationstheoretischen Begriffe Logonengehalt für die Dimensionalität bzw. Metronengehalt als Funktion der Zahl unterscheidbarer Schritte je Dimension Rechnung.
- 17 Im Sinne von Bildung von "Superzeichen" (vgl. Lexikon der Kybernetik, Quickborn bei Hamburg 1964).

## Diskussion

Walter Wiora:

Die Aufgabe der Referate war die Exposition des Themas, die Aufgabe der Diskussion ist seine Durchführung. Wir werden die Diskussion in zwei Richtungen konzentrieren müssen:

1. auf diejenigen Seiten des Problems, für die wir als Wissenschaftler zuständig sind, und damit auf eine methodische Erörterung, die vom Stande der Forschung ausgeht und diese weiterführt;
2. da der Titel unseres Symposiums "Zum Begriff der Tonalität" heißt, auf nichts anderes als auf "Tonalität" und ihren "Begriff"; wir sollen dazu beitragen, diesen Grundbegriff zu definieren.

Enthält aber der Titel nicht ein Vorurteil, indem er voraussetzt, es gäbe "den" Begriff der Tonalität? Gibt es nicht vielmehr eine Anzahl recht verschiedener Begriffe, wie sie z. B. im MGG-Artikel "Tonalität" oder in H. Langs "Begriffsgeschichte des Terminus 'Tonalität'" (Freiburger Dissertation von 1956) dargestellt worden sind? Und hat man nicht angesichts der Vieldeutigkeit des Wortes gesagt, es sei utopisch, eine einzige Bedeutung als Norm festzusetzen? Doch darüber läßt sich kein wissenschaftliches Urteil abgeben, solange nicht eine umfassende systematische Untersuchung des Begriffs vorliegt.

### I.

Der Terminus sollte dem Wesen der Sache, aber auch dem geschichtlichen Wandel entsprechen. Er sollte ferner an die ursprüngliche Prägung des Ausdrucks anknüpfen: die "Tonalité" im Sinne von Fétis. Und schließlich sollte er die im Fach und der breiteren Öffentlichkeit verbreitete, wenn auch vage Bedeutung des Wortes "Tonal" als Gegensatz zu "Atonal" berücksichtigen.

Die wohl zuerst von Guido Adler vertretene Definition, Tonalität sei Inbegriff der Tonbeziehungen überhaupt, dürfte zu weit und zu leer sein. Wenn alles tonal wäre, Webern in gleichem Maße wie Mozart, dann wäre nichts wirklich tonal. Das Problem wäre verschüttet.

Andererseits ist es zu eng, Tonalität mit Dur-Moll-Tonalität seit dem 17. Jahrhundert oder gar mit der Definition Hugo Riemanns gleichzusetzen. Nach Fétis, den wir als Urheber des Wortes Tonalität respektieren sollten, ist die neuzeitliche Art der Tonalität nur einer der geschichtlichen "types des tonalité". Er nennt daneben andere Typen: im Gregorianischen Choral, in der Mehrstimmigkeit um und vor Palestrina, in chinesischer und in keltischer Musik.

Gibt es Grundzüge, die allen diesen Typen trotz ihrer großen Unterschiede gemeinsam sind und sie von nichttonaler Musik unterscheiden? Unter anderen sind es wohl diese beiden: a) ein Gerüst von Konsonanzen (z. B. Quinte und Quarte als Kernintervalle in Melodien aller Erdteile); b) ein Gerüst von "Funktionen", aber Funktionen nicht im Sinne Hugo Riemanns, sondern im weiten Sinne der Psychologie und Strukturlehre: Funktionen als Rollen der Teile in einem Ganzen. Ein Ton "fungiert" z. B. als Ruhelage im Auf und Ab der Stimme.

Demnach wäre zu unterscheiden: 1. Tonalität im engeren Sinne, das heißt die Dur-Moll-Tonalität der Neuzeit, 2. Tonalität im weiten Sinne, die seit der Urgeschichte der Musik in allen Kulturen und Epochen verbreitet, wenn auch nicht überall allein herrschend

ist. Zwischen dem engen und dem weiten Begriff liegen solche Typen von Tonalität, die dem engeren Begriff mehr oder weniger nahe stehen, z. B. das "Dur" im Mittelalter. Ich möchte nun zunächst die Frage aufwerfen: Wo in der älteren abendländischen Musiktheorie tritt ein Bewußtsein von Tonalität hervor, oder was geht in diese Richtung?

Heinrich Hüsch:

In Beantwortung Ihrer Frage, Herr Kollege Wiora, möchte ich zum Problem des Tonalitätsbewußtseins oder, besser gesagt, des allmählichen Werdens dieses Tonalitätsbewußtseins im Mittelalter Stellung nehmen. Ich möchte das in der Weise tun, daß ich mich im wesentlichen auf die musiktheoretischen Aussagen beschränke, und denke, daß sich in diesen Aussagen sehr schön die Entwicklung, die allmähliche Festigung eines Tonalitätsbewußtseins manifestiert, gleich wie man nun den Tonalitätsbegriff faßt, ob im engeren Sinne (als Modalität, im Mittelalter im Gegensatz zur Tonalität seit dem 17. Jahrhundert) oder im weiteren Sinne.

"Tonus sive modus" - "tonus" und "modus", das sind die Termini für die Tonart im Mittelalter - "est species diapason". In dieser Definition - wir sind ja dabei, den Begriff der Tonalität zu erklären, müssen also mit Definitionen operieren - haben wir zwar ein Festhalten des Begriffs Oktavgattung, ein Festhalten also dessen, daß die Musik aus Halbtönen und Ganztönen beziehungsweise die Skala aus gewissen Oktavgattungen besteht, die nebeneinandergesetzt werden (dabei ist der Bezug auf Tetrachorde relevant). Es handelt sich jedoch noch nicht um einen Zentralton, wie Sie ganz deutlich an dieser Definition sehen: "species diapason".

Die nächste Definition, die ich hier heranziehen möchte: "Tonus sive modus" - diese Alternative ist immer gegeben - "est regula quae de omni cantu in fine diiudicat" - eine Regel, ein Gesetz, das über jeden Gesang am Ende urteilt, das jeden Gesang am Ende festlegt, wenn Sie das übertragen gesprochen nehmen wollen. Ich muß vorhersprechen, daß im gesamten Mittelalter die Frage der Tonalität, überhaupt die Frage der Tonart, des modus, am Psalmgesang demonstriert wird. Der Psalm hat ja die Form: initium, dann der Halteton bis zur mediatio, dann anschließend wieder der Halteton, der tenor, bis zur finalis.

Walter Wiora:

Heißt "finis" hier nur zeitliches Ende, oder kommt es vor, daß so etwas wie Ziel oder telos mitgemeint ist?

Heinrich Hüsch:

Wohl nicht. Nach dem, was jetzt an weiteren Definitionen kommt, stellt es sich deutlich heraus: "Tonus sive modus est regula quae de omni cantu in fine diiudicat", das heißt, ein Psalmgesang ist hinsichtlich seiner Tonalität dann erfaßbar, wenn man den Endton erfaßt. Wir kennen ja die viel spätere Regel aus dem Generalbaßzeitalter, daß ein Musikstück am Schlußton erkennbar ist. Das wäre also ein erster Schritt, daß man einen Zentralton bestimmt.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung haben wir folgende Situation. Die letzte Definition wird wie folgt erweitert: "Tonus sive modus est regula quae de omni cantu in principio, medio et fine diiudicat." Damit erledigt sich, glaube ich, eindeutig Ihre Frage. "... in principio, medio et fine diiudicat" - das heißt, man will nicht nur den Endton als bedeutsamen Ton in der Definition genannt wissen - und die Theorie kommt ja immer

hinter der Praxis her und summiert das, was in der Praxis geschieht -, sondern man bezieht den Anfangston in die Definition mit ein und auch das medium ("medium" ist wohl hier nicht nur die mediatio, also der Mitteleinschnitt, sondern gleichzeitig der tenor, der Halteton).

Sie sehen also, von der Begriffsbestimmung "Tonus sive modus est species diapason" - der ganz allgemeinen Bestimmung ohne irgendeine Zentrierung eines Tones - bis zur Begriffsbestimmung "Tonus sive modus est regula quae de omni cantu in principio, medio et fine diiudicat" ist es ein weiter Weg. Chronologisch gesehen haben wir die erste Definition: "species diapason", die aus der Antike herkommt, bei Boethius, also kurz nach 500, und die letztgenannte Definition bei Engelbert von Admont, also im ausgehenden 13. Jahrhundert. Zwischen beiden liegt ein Zeitraum von rund 800 Jahren. Die Definitionen machen deutlich, daß man sich allmählich der Modalität bzw. der Tonalität bewußt wird; die Theoretiker zeigen dies ganz deutlich.

Ich möchte aber noch ein paar andere Worte sagen, ebenfalls zu Fragen der Terminologie.

Es gibt noch Unterbegriffe zu den Begriffen tonus und modus, so z.B. den Begriff tonus regularis und irregularis. Diese Begriffe beziehen sich auf den Finalton: Es heißt: "Tonus regularis est qui in loco regulari finitur." "Finitur" - damit ist sofort das Stichwort gegeben.

Es gibt dann weitere Begriffe, wie beispielsweise tonus perfectus und imperfectus oder tonus neutralis und plusquamperfectus. Es handelt sich hier um den jeweiligen Ambitus, der gemeint ist. Auch da kommen Prinzipien des tonalen Bewußtseins hervor. Und schließlich und letztens die Begriffe tonus mixtus und tonus commixtus. Beim tonus mixtus handelt es sich um eine Tonart, bei der ein authentischer mit dem zugehörigen plagalen Ton gemischt ist, wie der Name sagt; beim tonus commixtus handelt es sich um eine mittelalterliche Tonart, bei der ein authentischer Ton mit einem nichtzugehörigen plagalen zusammengebracht ist.

Hierfür haben wir also ebenfalls Termini: Man sieht, daß man sich im Mittelalter sehr wohl Gedanken über das tonale System, das tonale Empfinden gemacht hat.

Ich will mich hier gar nicht weiter verbreiten über die Darstellung des Tonartencharakters im Mittelalter, ich möchte auch nicht eingehen auf die ausführlichen Darstellungen der Ordnung der Psalmtöne usw., wie man sie in mittelalterlichen Traktaten findet.

Ich will mich auf die Terminologie beschränken und glaube, daß Sie gesehen haben, wie sich im Mittelalter das Tonalitätsbewußtsein ganz allmählich entwickelt hat. Man könnte geradezu vom Paradigma sprechen, von einem beispielhaften Vorgang, der hier stattgefunden hat.

Walter Wiora:

Das ist gewiß einleuchtend, für das Bewußtsein vom Begriff Tonalität, zugleich aber auch für die Entwicklung der Tonalität in der Praxis.

Ich habe vorhin unterschieden: Tonalität im engen neuzeitlichen Sinne, im weiten über-europäischen Sinne und in einem mittleren Sinn, der besonders die ältere Musik des Abendlandes betrifft. Für die Fundierung und Anbahnung der abendländischen Tonalität war gewiß die Mehrstimmigkeit, und in ihr das Organum, von großer Bedeutung.

Heinrich Bessler:

Die Tonalität des "Abendlandes" - mit der tonalen Harmonik der Klassik als Gipfel - diese Tonalität entwickelte ihre Sonderart sehr früh gegenüber dem Byzantinischen, des-

sen Zentrum Konstantinopel war. Eine Parallele hierzu in der Malerei war die Perspektive, genauer die Zentralperspektive, von Italienern im 15. Jahrhundert geschaffen und allgemein anerkannt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Sowohl malerisch wie musikalisch wurde hierdurch der Mensch zum Mittelpunkt, in Spannung zum Theozentrischen des Mittelalters. Die erste Frage ist also: Worauf beruht die Sonderart der abendländischen Tonalität? Und die zweite Frage: Seit wann trat sie ans Licht?

1. Wie ein Blick auf die Geschichte zeigt, war hierbei die Quint entscheidend, nicht die Terz. Die Tonalität des Abendlandes beruht auf der regelhaften Zuordnung von Grundton, Oktav und Quint, wobei die Terz, das 4. Element, groß oder klein sein kann. Dieses System steht im Widerspruch zu den acht Kirchentonarten, den Modi, kann also von dort nicht erklärt werden. Vor allem widerspricht es den acht Echoi der Byzantiner, die bekanntlich auch noch an den Neumen festhielten. Mit Guido von Arezzos Notenschrift, spätestens 1028, trennte sich das voranschreitende Abendland von Osteuropa, wo unter byzantinischem Einfluß im Kiew-Rußland, in Griechenland und bei Slawen des Balkans eine recht andersartige Kirchenmusik entstand.

Der Gegensatz verschärfte sich, als die Kirchen von Rom und Konstantinopel einander 1054 als "Häretiker" erklärten (was 1204 zur Eroberung von Byzanz, einem Lateinischen Kaiserreich bis 1261 und erbittertem Haß aller Griechen führte; nach kurzer Union 1439 bis 1453 kam erst Papst Johannes XXIII. 1962 wieder ins Gespräch mit den Kirchen des Ostens). Dem voranschreitenden Abendland erschien also Byzanz rückständig, zumal seit 1453 die Feindschaft der dort herrschenden Türken hinzukam. Rußland gewann kulturell den Anschluß an Westeuropa erst durch Peter den Großen († 1725); für die Musik erreichte es im 19. Jahrhundert seine eigene Sprache.

2. Nun die zweite Frage: Seit wann trat die abendländische Tonalität ans Licht? Möglich war sie erst nach Guido von Arezzo († 1050), und erwarten wird man sie nicht im Gregorianischen Choral, sondern allenfalls in Sequenzen oder Hymnen. In der Tat beobachtet man reines F-Dur in der Sequenz "Stabat mater dolorosa" (Text vom Franziskaner Jacopone da Todi, † 1306); ebenso klares d-Moll herrscht im "Dies irae, dies illa" der Totenmesse (Text vom Franziskaner Tomas von Celano, † um 1260). Den Anstoß zur religiösen Erneuerung der Italiener gab der auch von Protestanten bewunderte hl. Franz von Assisi († 1226), und lebendighielten sie die Franziskaner, von denen zweifellos die Musik beider Sequenzen stammt. Wichtig war der Übergang zur Volkssprache, zum Italienischen. Noch im 13. Jahrhundert entstand nach dem Vorbild von Franz von Assisis Dichtungen die Lauda, in ganz Italien bald so beliebt, daß in jeder Stadt Gesellschaften für den (einstimmigen) Laudengesang entstanden, oft mit eigenen Lehrern. Die Melodien der ältesten, noch ins 13. Jahrhundert zurückreichenden Hs. Cortona 91 haben, nach Ausweis von F. Ludwigs Beispielen in Adlers "Handbuch der Musikgeschichte" (1930, S. 211), als charakteristisches Intervall die Quint am Anfang und sehr oft im Verlauf, regelmäßig Oktavsprünge und eine tonale Melodik, gern in Dur. Aus dem 14. Jahrhundert stammen zwei umfangreiche Laudenhss. in Florenz, wo mehr Melismatik herrscht, aber die bisherige Tonalität maßgebend ist. Denn von den 89 Melodien der durch F. Liuzzi 1935 herausgegebenen Sammlung haben 77 Quint-Tonalität, davon 49 in Dur.

3. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts brachte die Mehrstimmigkeit der Madrigale und Caccien als Neuerung die Idee der "Tonalität", worauf ich schon 1931 hinwies ("Die Musik des Mittelalters", S. 159). Diese Quint-Tonalität wirkte bei vielen Musikern aus dem Norden als Gegenkraft gegen die Polyphonie auf kirchentonaler Grundlage, im 15. Jahrhundert bei Ciconia und Dufay, dann in Gestalt von Lauda und Frottola um 1500 auf Josquin Desprez († 1521). Die Kirchentonarten, von Glarean 1547 auf zwölf vermehrt, waren im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert maßgebend. Den allgemeinen

Sieg von Dur und Moll, nachdem Italien vorangegangen war, bezeugt erst 1703 de Brosards "Dictionnaire de musique" (Artikel "modo"). Damals wirkte der Italiener Vivaldi als Wegbereiter der tonalen Harmonik der Klassik, in der sich das Tonalitätsprinzip voll entfaltete.

4. Nun kennt man aus dem 13. Jahrhundert den englischen Sommer-Kanon in F-Dur, mit 2 x 2stimmigem Kanon über 2stimmigem Pes, gewiß der Abschluß alter Improvisationspraxis. Giraldus Cambrensis beschrieb sie im 12. Jahrhundert für Wales und Northumberland getrennt, wobei sich nur für das 2stimmige Singen Nordenglands als Beispiel "Jesu Cristes milde moder" (abgedruckt bei G. Reese, Music of the Middle Ages 1940, S. 389) erhalten hat; ein Parallelgesang in Terzen mit einiger Freiheit.

Aus der für England charakteristischen Neigung zum Parallelführen in Terzen und Sexten ergab sich nach 1400 der englische Diskant mit Choral in der tiefsten Stimme, auf dem Kontinent zum Fauxbourdon mit Oberstimmenchoral umgestaltet, der aber mit Tonalität nichts zu tun hat: Diese war schon seit dem 13. Jahrhundert in Italien zu Hause und wurde um 1700 durch Vivaldi umfassend fortgebildet.

In England trat nach unserer Kenntnis die vom Choral abweichende Tonalität sogleich zweistimmig auf. Der soeben genannte Parallelgesang in Terzen verweist auf das Organum des 9. Jahrhunderts. Wir kennen aus der "Musica Enchiriadis" als Parallelgesang in Quartan mit ähnlicher Freiheit das oft zitierte "Rex caeli domine" (abgedruckt bei H. Besseler, Die Musik des Mittelalters, 1931, S. 62).

5. Entscheidend neu war damals die viel diskutierte Dasia-Notierung, von Ph. Spitta schon 1889 (VfMw V, S. 443ff.) richtig erklärt: vier Tetrachorde, je eine Quint höher. Trotz der äußerlich festgehaltenen Kirchentonarten, deren Einfluß sich noch steigerte, wird nun im Prinzip eine andere Ordnung möglich, nämlich die auf der Quint beruhende Tonalität des Abendlandes. Den ungregorianischen Melodiecharakter betonte Br. Stäblein und wies besonders auf die C-Stücke hin (Kgr-Ber. Salzburg 1964, II, S. 73). Das Dasia-System entstand in Nordfrankreich und wurde zuerst in England übernommen. Aber durch dieses Mittel war die Tonalität des Abendlandes überall möglich. Die innere Abkehr von Byzanz vollzog sich schon im 9. Jahrhundert. Der Grund lag darin, daß man im Frankenreich eine Mehrstimmigkeit nach einheimischer Methode neu eingeführt hat.

6. Diese primär klangliche Haltung unterstrich Th. Georgiades 1954 besonders im Hinblick auf die Sprache (Musik und Sprache, Kap. 4). Auf dem Salzburger Kongreß 1964 erörterten J. Smits van Waesberghe und Georgiades den Zusammenhang mit Instrumenten, wegen des C als tiefstem Ton von Tibia, Lyra und Kithara (Kgr-Ber. Salzburg II, S. 76-77). Aber das erklärt nicht den Quintabstand aller Tetrachorde über C und G in der "Musica Enchiriadis", das Fundament der abendländischen Tonalität. Hier müssen Hörner im Spiel gewesen sein.

In der Normandie beobachtete R. Ficker um 1929, wie zwei oder mehrere Hörner von genau gleicher Stimmung Folgen von vier oder fünf Obertönen improvisierten; sie brachten also Grundton, Oktav, Quinten und große Terz. Der Brauch geht mindestens bis 911 zurück, als diese nordfranzösische Landschaft von Normannen erobert wurde. Er wanderte mit, als die Normannen 1066 England besetzten, und erklärt die Neigung zum Dur in der englischen Musik.

7. Die Zahl von zwei Hörnern verweist offenbar auf die paarweise gespielten Luren der Bronzezeit, also aus dem 16. bis 6. vorchristlichen Jahrhundert. Man kennt 49 aus Dänemark, Norddeutschland und Schweden. Sie waren kunstvoll gegossene Kultinstrumente und wurden mindestens paarweise gespielt (H. Besseler, Artikel "Luren", in: Riemann, Musiklexikon, Sachteil, 12. Aufl. 1967).

8. Vor und neben den Luren benutzte man Hörner, nach Ausweis von drei Funden schon

in der Bronzezeit. Nach dem Ende der Luren blieben Hörner unverändert Kultinstrumente, nachweisbar bei den Germanen. Aus der Völkerwanderungszeit um 400 u. Z. stammen zwei Goldhörner in Dänemark, mit Runenschrift ihres Verfertigers (W. Niemeyer, Artikel "Germanische Musik", in: MGG Bd. IV, Sp. 1814-1816).

9. Beim Zugriff auf die Normandie 911 waren die Normannen bereits Christen, behielten aber ihre Kultinstrumente bei (der Gregorianische Choral gewann erst nachträglich die Alleinherrschaft, vor allem in England).

10. Wenn die Normannen ihr Hörnerpaar noch bis 911 behielten, dann gilt dasselbe für die germanischen Franken nach ihrer Reichsgründung im 6. Jahrhundert. Zwei oder mehrere Hörner dienten als Kultinstrumente, neben dem gallikanischen Choral. Einheitlichkeit schufen hier erst König Pipin und Karl der Große durch Auferlegung des römischen Chorals, so daß seit 800 dieser allein herrschte. Im 9. Jahrhundert gelang dem Verfasser der "Musica Enchiriadis" seine Verschmelzung mit der altüberlieferten Praxis der Hörnermusik, die dem Dasia-System zugrunde liegt.

## II.

Walter Wiora:

Wir haben nun durch zwei systematische Referate und zwei historische Korreferate die Basis erhalten, um durch gemeinsame Erörterung nach Möglichkeit zu gemeinsamen Feststellungen zu gelangen. Im Anschluß an die Referate sollten wir zunächst die verschiedenen Merkmale des Begriffs "Tonalität" (und zwar des weiteren, des umfassenden Grundbegriffs) zusammenstellen. Danach wäre dann Tonalität mit nichttonalen Ordnungen zu konfrontieren.

Im Anschluß an etwas, das ganz am Anfang Herr Ernst gesagt hat, können wir als eine erste elementare Voraussetzung aller Tonalität festhalten: Sie setzt feste und klar unterschiedene Tonhöhen voraus, sei es im Ganzen oder mindestens in den Kerntönen einer Musik; sie setzt voraus Wille und Fähigkeit zur Unterscheidung von Tonhöhen, zu einer Unterscheidung, die man sich in Bildern, wie den Stufen einer Leiter oder den Saiten eines Instruments, vorstellen kann.

Eine zweite Komponente hat Herr Reinecke dargelegt. Indem er die Informationstheorie auf unser Problem anwandte, wies er auf die Bedeutung der Grenzen des menschlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögens hin. Die Zahl der als selbständig identifizierbaren Tonstufen sei jeweils begrenzt. Ein Grund für die Beschränkung auf tonale Gehäuse liege in der beschränkten Anzahl von Informationen, die in einer kurzen Zeitspanne und simultan menschenmöglich sind.

Jens Rohwer:

Es ist immer sehr schwer, von historischen Aspekten eines Themas unvermittelt in systematische Gedankengänge überzugehen. Ich bin jedenfalls sehr dankbar, daß wir durch die Ausführungen von Herrn Hüsch und Herrn Bessler unsere Diskussion über terminologische Fragen soweit verdinglicht haben, daß es möglich scheint, Aspekte auch der systematischen Behandlung des Themas jetzt in einer etwas weiter führenden, zugespitzten Art zu verfolgen.

Wenn der Gang der abendländischen Musikgeschichte so weiter sich entwickelt hätte, wie er sich im Mittelalter und in der frühen Neuzeit angelassen hat, und keine wesentlichen außereuropäischen und keine durch die Musik der Gegenwart in ganz andere Bereiche mu-



sikalischer Gestaltungsmöglichkeiten verweisenden Aspekte gebracht hätte, wäre es unserer wissenschaftlichen Bemühung vermutlich möglich gewesen, von diesen historisch gewonnenen und durch die vergleichende Musikforschung darüber hinaus noch einbezogenen Aspekten her zu einer jetzt schon verhältnismäßig klaren Abgrenzung der Begriffe Tonalität im Ganzen und im Speziellen, also Modi der Tonalität, zu gelangen.

Das ist nun leider nicht der Fall. Selbst bei unseren jüngsten Publikationen, wie dem "Tonsystem"-Artikel von Dahlhaus in MGG oder dem "Tonalitäts"-Artikel von Marius Schneider in der gleichen Enzyklopädie, treten Schwierigkeiten terminologischer Verständigung auf.

Das Tonsystemproblem, das Dahlhaus anschneidet, führt zentral zu der Frage, die Herr Wiora beantwortet haben möchte, soweit man sie beantworten kann. Es ist die Frage der Systematisierung der Tonalität, und sie ist von eminenter Bedeutung für den Ansatz der Informationstheorie. Soll man die vier Momente, von denen Dahlhaus spricht:

die Betrachtung des Tonhöhenvorrates;

die Betrachtung der Organisation des Schemas, nach dem dieser Tonvorrat in erster Übersicht gegliedert ist;

das lebendige Musikstück;

zahlreiche Melodien, in denen sich eine bestimmte Organisation wieder niederschlägt;

- oder welche Momente noch? - berücksichtigen bei dem Einstieg in die Messungsversuche informationstheoretischer Methoden? Da ergibt sich das Problem, daß wir einerseits Gefahr laufen, den Tonalitätsbegriff unverbindlich weit zu fassen, wie es Herr Dr. Ernst etwa dargestellt hat. Und überhaupt das Problem: Wie soll man letztlich ein Phänomen, das mit einem landläufigen Namen als "Atonalität" bezeichnet wird, davon abgrenzen? Ich glaube, daß wir durchaus ausgehen können - um bei Herrn Ernst anzuknüpfen - von einer Auswahl einerseits des Tonhöhenvorrates, weiter, in zweiter Verdichtung, von einer Bevorzugung innerhalb dieser Auswahl; ich meine, daß wir diese beiden Aspekte anerkennen müssen als Kriterien für die Bildung eines klaren Tonalitätsbegriffs. Man müßte das weiter differenzieren, indem man den Aspekt der Bevorzugung von Sonanzen - von Konsonanz und Dissonanz - unterscheidet von Aspekten der Bevorzugung anderer Motivationen, etwa des Distanzprinzips oder Instrumentenbaus.

Das dürfte hier zu weit führen.

Was nun die Abgrenzung gegen die Forderung der Gleichberechtigung aller Töne in der modernen Musik betrifft, so mache ich hier rein begrifflich auf eine nötige Differenzierung aufmerksam. Die Gleichberechtigung der Töne ist nur eine intentiöse Voraussetzung für die moderne Komposition, nämlich zu einer gleichgewichtigen Behandlung in der Komposition zu gelangen. Also der Begriff des Gleichgewichtes scheint mir hier zu fehlen und gerade wichtig zu sein, um dem klassischen, überlieferten, abendländischen Tonalitätskomplex, wo es sich wohl immer um Spannungs- und Entspannungspolarität handelt, gegenübergestellt zu werden. Dem wird nun in der modernen Musik der Begriff des Gleichgewichtes auf Grund des Postulats der Gleichberechtigung der Töne, der Faktoren, gegenübergestellt.

Richtig ist es ganz gewiß, daß - wie Herr Ernst sagte - die Gefahr besteht, daß ortsfunktionelle Metaphorik den für die Musik so bedeutenden Zeitaspekt in den Hintergrund drängt. Und wenn man nun einmal von hier den Anspruch der modernsten Theorie, also der Theorie der sogenannten atonalen Musik nimmt, dann macht diese Theorie ja ständig den Fehler - es ist aber hier kein Fehler, sondern es ist ein vom neuen Wesensbegriff der modernen Musik her stammender Gedankenzug, ich sage "Fehler" also in Anführungsstrichen -, den "Fehler", den Gleichgewichtsbegriff rein ortsfunktional und nicht zeitfunktional zu entwickeln. Für mich ergibt sich daraus der Vorschlag, daß man den Tonalitätsbegriff verankert in einem Polaritätsschema, wo man auf der einen Seite von

einer Tendenz zur Hierarchisierung in verschiedenen Graden sprechen kann, auf der anderen Seite von einer Tendenz, immer mehr Gleichgewicht (Gleichberechtigung) hineinzubringen durch die Art der Behandlung des Tonvorrats.

Ich würde also etwa so formulieren (als Vorschlag): Tonalität meint die hierarchische Auswahl und die Behandlungsweise eines Tonhöhenvorrats, jeweils angesiedelt in einem spezifischen Ausschnitt des polaren Spannungsfeldes zwischen weitgehenden Über- und Unterordnungsverhältnissen einerseits oder weitgehenden Gleichberechtigungs- oder Gleichgewichtsverhältnissen andererseits. Faßte man nun, um speziell jetzt auf die Frage Herrn Wioras zu kommen, den Begriff sehr weit, so würde für die Atonalität praktisch nicht mehr viel übrigbleiben, denn wir können ja nachweisen, daß es ein vollendetes Gleichgewicht nicht gibt. Es wurden schon Andeutungen in dem Referat von Herrn Reinecke darüber gemacht: das Gleichgewicht wird schon allein dadurch zerstört, daß die gleichberechtigte Behandlung der Töne ja nicht im selben Zeitmoment geschieht, sondern daß in dieser Sekunde dieser Ton bevorzugt wird, in der nächsten Sekunde jener usw.: es ist ein ständiges Schaukeln. Und wenn man die andern Aspekte, die des Rhythmus, der Betonung, der Lautstärke, der Spitzentöne, der Wendepunkte und aller dieser uns bekannten Phänomene einbezieht, dann ist es ganz ausgeschlossen, diese Forderung der Gleichgewichtigkeit nicht für utopisch zu halten.

Walter Wiora:

Herr Rohwer hat mehrere weitere Aspekte der Tonalität zur Sprache gebracht. Damit wir aber den roten Faden unseres Versuchs, die Merkmale des Begriffs Tonalität zusammenzustellen, nicht verlieren, wiederhole ich die ersten beiden, die wir den Referaten von Herrn Ernst und Herrn Reinecke entnommen haben: 1. Unterschiedenheit und Bestimmtheit der Tonhöhen, mindestens der Kerntöne; 2. die wegen der Grenzen der jeweils möglichen Informationsmenge jeweils begrenzte Zahl der Tonhöhen. Auch ein drittes Merkmal konnten wir dem Referat von Herrn Ernst entnehmen: Es ist die Auswahl der möglichen Tonstufen, ihre nach Kulturen und Epochen wechselnde Bevorzugung. Dabei spielen zumeist diese oder jene Konsonanzen als Kernintervalle eine maßgebliche Rolle.

Ein viertes Merkmal, eine schon speziellere Eigenschaft, scheint für die Definition besonders konstitutiv zu sein: die Zentrierung. Ist Tonalität als Beziehung auf eine Tonika zu definieren? Ist Zentrierung der einzige Faktor, welcher den Begriff Tonalität konstituiert? Und ist er unerlässlich?

Martin Vogel:

Ich glaube, daß er unerlässlich ist und daß der Begriff Tonalität sich durchaus festlegen läßt innerhalb einer Tradition, in der auch unser Musikbegriff steht. Unter "Musik" verstand man früher die Lehre von den Zahlenbeziehungen - "Beziehung" wäre hier das Stichwort.

Zentrierung wäre hier zu verstehen als Bezug auf einen Bezugston. Und so war das auch bei den Griechen. Das griechische System war auf einen Ton bezogen, auf die Mese des Systems, den mittleren Ton. Dieser Ton wurde "hegemōn" genannt, der herrschende Ton, "archē", der erste Ton des Systems, und zwar der erste in bezug auf den Einstimmvorgang, aber auch der rangerste Ton. Und um diesen Ton wurde dann ein festes System von Stütztönen gelegt, bestehend aus Oktaven, Quinten, Quartan, also aus Tonverhältnissen der Primzahl 3. Das sah dann so aus, daß über der Mese 2 Tetrachorde lagen, getrennt von der Mese durch den großen Ganzton 9:8, der diazeuktischer Ganzton genannt

wurde oder Tonos - und hier wären wir bei dem Wort, das der Tonalität den Namen gab. Unter diesem Tonos verstand man das Intervall über der Mese, den großen Ganzton 9:8 über der Mese. Wenn man nun einen Oktavausschnitt nahm, beispielsweise die dorische Oktave, kam der Tonos in die Mitte dieser Oktave zu liegen zwischen a und h (innerhalb der Oktave von e bis e'). Nahm man einen anderen Ausschnitt, wanderte dieser Ganzton, und nach der Lage des Ganztones konnte man in leichtverständlicher Ausdrucksweise sich dann erklärend äußern zu den einzelnen Oktavgattungen, den Eidē, den species. Und diese Eidē wurden folglich dann auch Tonoī genannt. Hier hat sich das Wort also wieder niedergeschlagen, und - nur als Hinweis - wir wissen, daß der Ausdruck Tonalität ja auch hin und wieder für Tonart gebraucht wird. Das hat also eine längere Tradition. Neben diesen Gerüsttönen gab es die Zwischentöne, neben den Hestotes, den festen Tönen, die beweglichen Töne. In die festen Bezugstöne und Stütztöne, die Rahmentöne der Tetrachorde konnten - nicht beliebig, aber immerhin sehr variabel - die Tetrachordteilungen eingesetzt werden, die nicht so zu verstehen sind, daß es dem Theoretiker freistand, welche Gliederung er nahm. Auch die Tetrachordteilungen waren auf die Mese bezogen, beispielsweise das Tetrachord Diezeugmenon des Archytas, die beliebteste Einstimmung des Altertums, mit dem Frequenzverhältnis 28:27 für die Diesis - ein für uns etwas merkwürdiges Intervall, das nicht so merkwürdig ist, wenn man die Tritē Diezeugmenon versteht als bezogen auf die Mese, als das Verhältnis 7:6 ( $9:8 \times 28:27 = 7:6$ ). So werden die Verhältnisse einfacher, die vorher differenziert erschienen. Auch die anderen Tetrachordteilungen - die hier von Belang sind, wenn es um die Frage geht: wie steht es mit der Tonalitätserweiterung? -, auch diese anderen Tetrachordteilungen waren nicht willkürlich. Innerhalb des Systems des Archytas, dessen Diesis ich erwähnt habe, waren die Tetrachordteilungen nur Ausschnitte aus diesem System.

Wir lesen, daß Didymos und Ptolemaios beide schon die physikalische Stimmung haben (großer Ganzton, kleiner Ganzton, diatonischer Halbton), nur daß der eine eben mit 9:8 anfängt und dann 10:9 setzt, der andere umgekehrt: Beide Tetrachorde sind bereits in dem 21stufigen System enthalten, sie sind nur abgezogen aus diesem System. Hieraus folgt: Wer die Tonalität erweitern will, muß Stütztöne setzen und kann dann sehr variabel sein. Andererseits folgt hieraus, daß die Tonalität sich definieren ließe, im Sinne also dieser alten Tradition, als die Bezogenheit der Töne auf einen Bezugston, wobei die Tonverhältnisse genau festzulegen wären durch die kleinen ganzzahligen Tonverhältnisse, die wiederum sich zurückführen lassen auf die Primzahlen 3, 5 und 7. Eine solche Definition würde sowohl die Tradition von den Griechen durch das Mittelalter hindurch fassen als auch die verschiedenen anderen Anwendungen des Tonalitätsbegriffes: beispielsweise das Dur-Moll-System, das nur ein Ausschnitt wäre, bezogen auf einen Dreiklang, statt auf einen Ton; oder die Systeme, die von Tonleitern ausgehen und zunächst mit tonleitereigenen Tönen arbeiten, mit denen man natürlich in einer komplizierteren Harmonik nicht auskommt. Das würde also bedeuten, daß wir wieder einen Überbegriff bekommen, einen Begriff, der sich dann auch ausweiten läßt. Denn wenn wir die harmonische Analyse nicht mehr auf einen Dreiklang - wie Riemann - beziehen oder auf eine Skala - wie Sechter -, dann haben wir auch Möglichkeiten, beispielsweise die Unterhaltungsmusik in den Griff zu bekommen, die ja nicht mit einem Dreiklang anfängt und endet, wo also die Tonverhältnisse wesentlich komplizierter sind.

Walter Wiora:

Die Bedeutung einer zentralen Tonstufe in der griechischen Musiktheorie ist um so wichtiger, als diese eine Basis für das Abendland und weitgehend auch für andere Kulturen bildet. Doch möchte ich zu bedenken geben, daß die Zentrierung im Zusammenhang zu se-

hen ist. Es scheint mir nicht richtig zu sein, Tonalität einzig und allein als Beziehung auf ein Zentrum zu definieren, denn der Zentralton ist nur ein, wenn auch ein besonders wichtiges Glied in einem musikalischen Organismus; er steht in Korrelation zu andern Gliedern. Zudem kann die Tonika an Bedeutung zurücktreten. In manchen Musikstücken erklingt sie gar nicht, in andern (z. B. "schwebenden" Typen der Pentatonik) ragt sie wenig hervor, in wieder andern (z. B. freier Phantasie, die ohne Modulationsplan in den Tonarten umherschweift) gibt es eine Folge von Zentraltönen kleiner Partien, aber keinen gemeinsamen Zentralton des Ganzen.

Daran schließt sich ein fünftes Teilmoment aller tonalen Musik; wir können es den Ausführungen von Herrn Rohwer entnehmen. Auch abgesehen von der Tonika als Bezugszentrum haben die Tonstufen verschiedenes Gewicht; sie gliedern sich in Haupt- und Nebentufen. Es stellt sich die Frage, ob diese Gewichtsunterschiede quantitativ faßbar sind; wie steht es mit der "Häufigkeit", muß ein gewichtiger Ton häufig erklingen?

Martin Vogel:

Der Bezugston braucht nicht der häufigste Ton zu sein. Wir wissen, daß in vielen durbetonten Stücken die Dominante wesentlich häufiger ist als die Tonika. Andererseits kann der Bezugston wechseln, was ja bei jeder Modulation stattfindet, also nicht gegen eine solche Definition spräche.

Walter Wiora:

Auch in archaischer Musik, z. B. Psalmformeln, ist die "Reperkussion", der häufige Ton, zumeist die Hauptstufe der gehobenen Stimme, nicht der Ruheton.

Mit der Abstufung des Gewichts hängt offenbar eine sechste Seite des Begriffs Tonalität eng zusammen: Die Tonstufen haben verschiedene Stellenwerte oder "Funktionen" (im weiten Sinne der Psychologie, nicht im Riemannsches Sinne). Gibt es vor dem 20. Jahrhundert europäische Musik ohne Funktionen in diesem weiten Sinne? Ich glaube, das ist nicht der Fall. Für außereuropäische Musik aber erinnere ich nur an die Hornbostelschen Strukturformeln, welche Gewichtsunterschiede und Stellenwerte der Stufen bezeichnen, sowie an Marius Schneiders Ausführungen in MGG, Art. "Tonalität", über die funktionale Auszeichnung von Ruhe-, Eck- und Wendepunkten (auch in Musik, die nur partiell "tonal" ist).

Herrn Reinecke, besonders dem Schluß seines Referates, verdanken wir den Hinweis auf ein siebentes Merkmal: Zur Tonalität im weiteren wie im engeren Sinne dürfte eine gewisse Schlüssigkeit oder Evidenz gehören. In MGG (13, 520) sagt Reinecke: "Die Bedeutung der Tonalität liegt vor allem in der Tatsache, daß die hier bezeichneten Beziehungen evident oder sogar notwendig erscheinen." Bei Fétis hieß es: "La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires ... des sons de la gamme." Die Tradition des Tonalitätsbegriffs von Fétis her scheint sich gut mit dem Begriff der Evidenz im psychologischen Sinn zu vertragen.

Damit hängt ein achttes Teilmoment der Tonalität zusammen. Herr Ernst hat von einer Parallele zur Syntax gesprochen. Daß Vorstellungen, wie Sprachähnlichkeit der Musik oder "musikalische Logik" bei Riemann, den Sachverhalt nicht ganz treffen, liegt auf der Hand. Aber zu jeder tonalen Musik dürfte ein sinnhaftes Gleichgewichtsspiel mit Tönen gehören.

Schließlich können wir aus dem Referat von Herrn Ernst wohl noch ein neuntes Merkmal übernehmen: daß nämlich tonale Ordnungen nicht nur als ausdrückliche regulae, wie man im Mittelalter sagte, existieren und auch nicht nur als immanente Regelmäßig-

keit in usueller Musik, sondern zugleich als Erwartungsmuster im Hörer. Stimmen wir hierin überein?

### III.

Der tonalen Musik steht solche gegenüber, welche die neun genannten Merkmale nicht oder nur teilweise besitzt. Bilden wir uns zwei Grenzbegriffe: auf der einen Seite Musik, die tonal durchorganisiert ist, z. B. klassische Symphonien, die architektonisch nach einem sinnvollen Modulationsplan geordnet sind, und als Gegenpol gänzlich nicht-tonale Musik - ich sage "nichttonal", weil "atonal" ein Klischee geworden ist, das wir lieber ausklammern. Dieser gänzlich nichttonalen Musik müßten alle Eigenschaften fehlen, die wir soeben aufgezählt haben. Es bleibe dahingestellt, ob dieser Gegenpol in der musikalischen Komposition und Praxis jemals rein verwirklicht oder nur ein Denkgebilde ist. Zwischen den beiden Polen aber gibt es offenbar eine Mannigfaltigkeit des Mehr oder Weniger: tonale Ordnungen mit nichttonalen Einschlägen oder Residuen und umgekehrt nichttonale Ordnungen mit tonalen Einschlägen oder Residuen. Es wird gut sein, wenn wir uns wenigstens einiges zur Anschauung bringen.

Otto Goldhammer:

Wir haben, schon gestern und auch heute, eine ganze Anzahl von Theorien gehört. Ich habe gar nichts gegen Theorien, aber sie müssen einer Forderung genügen: Sie müssen dem Kriterium der Praxis entsprechen, das heißt, jede Aussage, jede Behauptung der Theorie muß durch die musikalische Praxis belegt werden können.

Was ist das, musikalische Praxis? Genügt es schon, wenn ich ein System künstlich mit einem Computer erzeugen kann? Ich bin der Meinung: nein! Ich bin auch verwundert darüber, daß niemand bisher gefragt hat, ob denn alle diese schönen Theorien auch von der Seite des Menschen realisierbar sind. Was meine ich mit dem Menschen? Den Menschen, der singt, denn aller Musik liegt das Singen zugrunde.

Bestärkt werde ich darin durch eine Textstelle, die ich in einer Broschüre des Herrn Kollegen Wiora gefunden habe: "Die Übereinstimmung des ganzen Menschengeschlechts in den geistig-seelischen Anlagen ist überraschend groß." Und in einem Lehrbuch der Ethnologie finde ich: "Die schillernde Vielfältigkeit der geschichtlichen Äußerungen wirkt sich in einer begrenzten Spielbreite des Menschenmöglichen ab." Und nun komme ich zur Sache, zur Theorie der Tonalität. Ich bin gebeten worden, das zu zeigen besonders am Beispiel der Oktavteilung Indonesiens.

Es ist bekannt, daß in Europa und in den Zentren, die die Musik von uns übernommen haben, die Oktave in zwölf gleich große Intervalle gegliedert wird. Nun möchte ich Ihnen aber zeigen, wie eine Oktave, die man in sieben gleich große Intervallteile (nicht diatonisch!) gegliedert hat, klingt.

[ O. Goldammer führt auf dem von ihm selbst konstruierten Instrument - einem Harmonium mit auswechselbaren Stimmsätzen - zuerst die beschriebene Leiter, danach ihre Quinte vor. ]

Und nun etwas Eigenartiges: Es wird zwar behauptet, die Oktave sei in sieben gleich große Intervalle gegliedert, trotzdem ergibt sich, nur durch puren Zufall natürlich, daß dieses Intervall, das vierte, überraschend dicht bei der Quinte liegt, die wir alle kennen. Die selbstverständliche Folge davon ist, daß diese Slendro-Leitern in ganz Indonesien als Angelpunkt gelten. Man beginnt die Slendro-Leitern sowohl auf der ersten als auch auf der fünften Stufe [ Vorführung ]; man beginnt sie auch mit dem vierten Ton [ Vorfüh-

rung]. Nun spiele ich Ihnen die wirklich benutzte Leiter dieser Slendro-Stimmung, wie Sie sie im Artikel von Jaap Kunst in MGG nachlesen können, vor [Vorführung]. Was folgt daraus? Es liegt offensichtlich zutage, daß ähnliche tonale Bildungen, wie wir sie kennen in den Begriffen Tonika, Dominante und Subdominante, auch hier vorwalten. Das scheint zuerst ein grenzenloser Widerspruch deshalb zu sein, weil man bisher glaubte, es sei ein Kinderspiel, die Oktave in sieben gleiche Teile zu teilen. Nun ergibt sich aber ein noch viel größerer Widerspruch: Angeblich verfährt man in Indonesien nach diesem Prinzip. Wenn Sie aber Messungen vornehmen, dann sehen Sie, daß dieses Prinzip der hier auf das Instrument gelegten theoretischen Stimmung geradezu exemplarisch durchbrochen wird. Was bedeutet das? Der Mensch ist eben nicht imstande, nach Belieben die Oktave in eine bestimmte Anzahl gleich großer Teile zu gliedern. Wohl aber ist er selbst in dem von hier Tausende Kilometer entfernten Indonesien imstande, die Quinte und die Quarte genau zu denselben tonalen Angelpunkten werden zu lassen, wie sie bei uns im Abendland schon im Mittelalter und lange davor bestanden haben. Denn ob ich "Tonika", "Dominante" dazu sage oder "finalis", "confinalis" mit allen Figurationen, der Fakt bleibt genau der gleiche. Die Konsequenz davon: Ich glaube, jedes theoretisch postulierte Musiksystem muß einer Forderung genügen, nämlich alle in ihm enthaltenen Intervalle müssen vom Musiker, das heißt vom Sänger und Instrumentalisten, ohne künstliche Hilfe reproduziert werden können, mittels des Singens. Wenn wir diesen Satz zum Leitsatz der Forschung erheben, wird sich etwas sehr Eigentümliches zeigen: Von der Unzahl von Theoriesystemen bleiben, wenn man sie durch dieses Sieb gibt, die meisten außerhalb, weil sie außermenschlich, außermusikalisch sind, weil sie die menschliche Leistungsfähigkeit um ein vielfaches überschreiten. Ich schlage deshalb vor, jeder Formulierung des Begriffes Tonalität - sei sie vergangen, gegenwärtig oder künftig - einen Satz anzufügen, daß sie im Kriterium der Praxis dadurch bestehen muß, daß der Musiker imstande ist, ihre Intervalle samt und sonders klingend ohne Hilfe in die Realität umzusetzen.

Walter Wiora:

Herr Goldhammer hat eine brennende Frage angeschnitten: Ist Tonalität das Um und Auf aller Musik, und bedeuten nichttonale Ordnungen nur einen bedauerlichen Abweg? Es gibt partiell tonale und nichttonale Ordnungen bei manchen Naturvölkern und in einigen Hochkulturen, obwohl der Grenzbegriff völliger Nichttonalität im Rahmen wirklicher Musik kaum je erreicht worden ist. Und es gibt die nichttonalen Ordnungen, die seit der Krise, in welche die Tonalität seit Beginn des 20. Jahrhunderts geraten ist, aufgekommen sind. Die beiden einfachsten Denkschemata wären: 1. Tonalität ist das Eigentliche, alles andere ist bedauerlicher Abweg; 2. Tonalität und Nichttonalität sind gleichwertig. Wird eines dieser einfachen Denkschemata der geschichtlichen Wirklichkeit gerecht? Wir sollten ohne Voreingenommenheit überlegen, was die verschiedenen tonalen, partiell tonalen und nichttonalen Ordnungen für Form und Gehalt der Musik geleistet haben und leisten. Was leisten sie für das Zustandekommen bedeutender Kunstwerke mit hohem Formniveau? Was leisten sie im Rahmen der Volksmusik und Unterhaltungsmusik?

Georg Knepler:

Bei unserem Gespräch sind leider die historischen und systematischen Theorien recht weit voneinander entfernt worden, und die Definitionen, die wir bisher erarbeitet haben, die wir versucht haben, in Einklang zu bringen, haben natürlich den Nachteil, daß sie

selbst - jedenfalls zum Teil - mit nicht definierten Begriffen arbeiten. Ich bin der Meinung, daß die Geschichte eines Begriffes nicht die seiner Definition ist. Man kann natürlich von der Geschichte der Definition nicht absehen, sie ist eine ganz enorm wichtige Leistung und alles, was dazu gesagt wurde, ist wertvoll und muß sorgfältig in Betracht gezogen werden, schon deshalb, weil uns die historischen Definitionen Zugang zu dem Denken der jeweiligen Epochen bieten, und weil durch die verschiedenen Bedeutungen das Wesen der Sache - in der Regel wenigstens - hindurchschimmert, soweit die Definitionen nicht allzusehr durch falsches Bewußtsein getrübt sind. Man darf annehmen, daß sie auf etwas Wesentliches hinweisen, man darf sie nur nicht wörtlich nehmen.

Wenn man sich nun der systematischen Betrachtungsweise zuwendet, muß man sich, denke ich, von den historisch scheinbar so fest etablierten Begriffen lösen, ich würde denken, zeitweilig vollkommen lösen.

Eine so respektlose Formulierung, wie sie Dr. Ernst vorgelegt hat, hat doch zumindest den heuristischen Wert, daß man von dort aus nun - er spricht davon - den Aspekt der Bevorzugung untersuchen kann. Das scheint also bestechend einfach.

Worin besteht die Bevorzugung? Wenn wir Zentralton sagen, dann haben wir schon unterstellt, daß wir wüßten, worin. Es wird ganz zweifellos etwas Vergleichbares geben.

Aber wäre es nicht sehr erfrischend, zu erfahren, worin es nun eigentlich besteht, worin die Bevorzugung besteht? Über weite Epochen der Geschichte hin wird uns eine historische Definition sicher helfen können, soweit es sich um mehr oder minder ungebrochene Entwicklungen handelt, sagen wir in groben Zügen von der Renaissance zur Aufklärung, beispielsweise. Natürlich wird man auf die lange Gültigkeit der griechischen Terminologie, auf die Dr. Vogel hinwies, sorgsam achten müssen. Wenn man sich aber dann davon löst und es neu untersucht, muß man, denke ich, auch neue Methoden anwenden, die uns ja heute zur Verfügung stehen. Ich würde also bei allem Wunsch, zu einer brauchbaren Definition zu kommen, davor warnen, sich zu schnell damit zu begnügen, daß man schon eine Definition gefunden hat, solange man nicht jeden einzelnen Bestandteil, jeden einzelnen Begriff oder - sagen wir vorsichtig - jeden einzelnen Terminus einer solchen Definition, inklusive "Zentralton", selbst überprüft hat daraufhin, was nun eigentlich dahintersteckt. Es wird schon etwas dahinterstecken, darf man annehmen, nur wissen wir noch nicht präzise, was.

Was soll die Definition leisten können?

Ich glaube, eine Definition im allgemeinen soll doch verschiedene Leistungen zu vollbringen imstande sein. Definitionen und Begriffe sind ja Instrumente des Denkens, sie sollen im Denkvorgang weiterhelfen können und müssen daher auch immer wieder neu überprüft werden. Neue Tatbestände erfordern dann eben auch neue Definitionen und neue Begriffe. Unser Begriff "Tonalität" soll doch vor allem helfen - wenn ich das richtig sehe, - die historischen Entwicklungen zu begreifen, er soll bei der musikalischen Analyse handhabbar sein, er soll schließlich und endlich auch dem Komponisten, denke ich, einen Hinweis auf das geben, worauf es ankommt.

Nun, wir befinden uns doch ohne jeden Zweifel in einer Zeit der Revolutionierung der musikalischen Mittel. Schon in dem Versuch, die Tonalität abzugrenzen, zu unterteilen - ein Versuch, den man natürlich zunächst einmal machen muß, um handhabbare Formulierungen zu haben - in klassische Tonalität, erweiterte Tonalität, kommen wir dann schon zu dem Nichttonalen; wie sollen wir denn das bewältigen? Wir leben doch in einer Zeit, in der es kaum einen Komponisten gibt, der sagen kann, mit den Mitteln der Tonalität könne man jede Stelle seines Werkes analysieren. Ernst Hermann Meyer hat wiederholt darauf hingewiesen, daß, zumindest streckenweise, in seinen Werken der Begriff der Tonalität, der klassischen, traditionellen Tonalität nicht mehr anwendbar sei. Das gilt für andere Werke dann erst recht. Wie soll man ihrer habhaft werden?

Ich würde denken, daß wahrscheinlich auch dort so etwas wie Bevorzugung von Elementen, von bestimmten Elementen, die man nur genauer untersuchen müßte, vorliegt; sonst kann man sich ja in der Musik nicht zurechtfinden, sonst beginnt dieses Sinnloswerden. Worin aber diese Elemente bestehen, glaube ich, können wir mit den bisherigen Definitionen nicht erfassen, und ich würde also raten, daß wir uns zwar zur Selbstverständigung bestimmte, vorläufige Definitionen zurechtlegen, daß wir uns aber ihrer Vorläufigkeit bewußt bleiben und daß wir versuchen, mit allen Methoden, über die die Musikwissenschaft heute verfügt oder über die sie verfügen könnte, wenn sie sich ihrer bediente, diese Definitionen selbst zu überprüfen auf ihre Stichhaltigkeit hin nach den Gesichtspunkten, die ich versuchte anzudeuten.

Walter Wiora:

Herr Knepler wies mit Recht darauf hin, daß wir mit unserer Definition nicht den Anspruch auf Endgültigkeit erheben können. Wir geben nur einen Beitrag zur Definition und sollten diesen für Berichtigungen und Erweiterungen offenhalten. Auch bedarf jedes der genannten Merkmale weiterer Klärung.

Mit den genannten Vorbehalten hätten wir zum Begriff "Tonal" beigetragen; was aber ist "Nichttonal", was bedeutet hier das "Nicht"? "Nicht" kann ein Fehlen bedeuten oder einen Widerspruch. Volle Tonalität fehlt beispielsweise in solcher Engmelodik von Pygmäen, in der es zwar "Funktionen" gibt, wie Ruhelage und erhöhte Lage der Stimme, aber keine bestimmten Intervalle, nur ein ungefähres Schrittmaß, und keine konstitutiven Konsonanzen. Dagegen ist radikal durchgeführte Dodekaphonie oft als Widerspruch gegen tonale Musik, als antitonal verstanden worden.

Hans-Peter Reinecke:

Ich möchte nur kurz etwas zur Erleichterung der Unterscheidung der Begriffe "Tonal", "Atonal" und "Nichttonal" beitragen. Hier hilft uns wahrscheinlich das Konzept des Korrelationskoeffizienten weiter. Korrelationen können positiv sein, z. B.: bei totaler Identität ist der Korrelationskoeffizient  $r = + 1$ . Es gibt den Gegensatz davon, das ist die totale gegensätzliche Korrelation,  $r = - 1$ , das heißt, zwei Merkmale sind miteinander korreliert, sie stehen miteinander in Verbindung, aber gegensätzlich. Dazwischen gibt es die O-Korrelation, das heißt, die zwei Merkmale haben nichts miteinander zu tun. Dasselbe gilt wahrscheinlich auch für den Begriff der Tonalität, der Nichttonalität und der Atonalität.

Wenn Sie das auf einen Sachverhalt anwenden wollen: Wenn ich in die Kirche gehe, und ich darf keinen Hut aufsetzen, dann ist das Hutaufsetzen mit dem Kirchgang hoch korreliert, aber negativ.

Wenn ich tonale Musik von atonaler absetze, dann ist damit u. U. gesagt, daß atonale Musik hoch korreliert ist mit tonaler Musik, aber negativ, indem sie ganz bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Regeln expressis verbis vermeidet, die dort angegeben werden. Nichttonale Musik liegt im Sinne des Korrelationsbegriffes dann vor, wenn die Regeln, die für Tonalität gelten, in der nichttonalen Musik höchstens zufällig erscheinen können, aber nicht verboten sind. Insofern gibt sich doch eine ganz klare Scheidung zwischen der Nichttonalität und der Atonalität, z. B. in bestimmten frühen Werken von Schönberg sind bestimmte harmonische Wendungen einfach verboten, insofern ist die Musik tatsächlich atonal, weil ganz bestimmte Dinge, eben die in der tonalen Musik selbstverständlich sind, hier selbstverständlich nicht sind.



Walter Wiora:

Faßt man den Begriff "Nichttonal" als umfassenden Gegenbegriff zu "Tonal" auf, also weiter als Herr Reinecke, so möchte ich im Anschluß an seine Ausführungen den Unterschied betonen zwischen einer geschichtlichen Situation, in der es nur tonale Musik gibt, und einer solchen, in der tonale und nichttonale Musik nebeneinander bestehen. Koexistieren sie in der Praxis und Vorstellungswelt ein und desselben Hörers und Zeitalters, so dürfte es psychologisch unmöglich sein, daß sie überhaupt nichts miteinander zu tun hätten. Sie werden vielmehr bewußt oder unbewußt aufeinander bezogen und miteinander verglichen. Seitdem nichttonale Ordnungen hohe Bedeutung erlangt haben, hat die Tonalität anderen Charakter, andere Bewandnis, einen anderen Ort im Zusammenhang unserer musikalischen Kultur.

Aber vielleicht könnten wir jetzt noch einmal auf die Frage zurückkommen, die ich vorhin aufgeworfen habe: Was haben die tonalen Ordnungen für das Zustandekommen bedeutender Kunstwerke, zumal solcher mit hohem Formniveau, geleistet?

Jens Rohwer:

Die Frage, was die einzelnen tonalen Ordnungen für die Kunst leisten, muß wohl differenziert werden. Was sie für den Komponisten leisten, ist eine andere Frage, als was sie für unsere Wissenschaft leisten und was sie für den Komplex der Musik überhaupt leisten.

Es besteht die Gefahr, daß der Komponist nach dieser Leistung fragt. Die Unbefangenheit hat wohl heute bei vielen Komponisten dadurch etwas gelitten, daß sie sich selbst zu viele Gedanken über die Fragen machen: In welchem System, welcher Tonalität siehst du dich eigentlich an? Das nur am Rande bemerkt.

Wichtiger scheint mir die Frage zu sein, die Herr Wiora vorhin schon anschnitt, was sie für den inneren Reichtum, das Beziehungsgefüge der Komposition leistet, der verschiedenen kompositorischen Stile. Aber das ist natürlich eine Frage, die viel zu weit geht, als daß wir heute auch nur im entferntesten Vergleiche anstellen könnten. Selbst etwas Globales, etwas Pauschales über die bisherige Leistungsfähigkeit der dodekaphonen tonalen, doch immerhin noch mit tonalen Momenten durchdrungenen Ordnungen auszusagen, dazu sind wir heute wohl noch gar nicht in der Lage. Es gibt zweifellos einige bedeutende Werke, wo man das Gefühl hat, durch die Preisgabe der traditionellen tonalen Organisation seien neue Ausdruckskräfte, auch neue Kombinationsreichtumsmomente gewonnen worden, die einige dieser Kompositionen ausdrucksmäßig auch für den Hörer mit Momenten versehen, die tief in ihn eindringen, auch als unmittelbare Ausdrucksqualität. Aber darüber schon etwas Bestimmtes zu sagen, würde ich, obgleich ich mich viel mit diesen Problemen beschäftigt habe, nicht wagen, jedenfalls aus dem Stegreif nicht.

Walter Wiora:

Ich möchte nur an folgendes erinnern. Die Tonalität hat Imponierendes für den Aufbau großer Werke mit rein musikalischen Mitteln geleistet, zumal durch Modulationspläne. Große Gattungen, wie Fuge und Concerto grosso, Symphonie und Sonatenform, sind ja auf Modulationsplänen errichtet, und darin besteht eine besondere Leistung der Tonalität. Zum anderen ist mit tonalen Strukturen jene eigentümliche Farbigkeit mitgegeben, der Wellek und vorher schon Handschin auf der Spur waren. Aus Toncharakteren, Intervallcharakteren und entsprechenden Gestaltcharakteren ist die Farbigkeit der neuzeitli-

chen Harmonik erwachsen. Es scheint, daß die Möglichkeiten nichttonaler Systeme in diesen Hinsichten enger begrenzt sind.

Georg Knepler:

Ich denke, der Terminus Tonalität hat vielleicht noch einen Nachteil, auf den ich gekommen bin, als Sie jetzt Ihre Ausführungen machten.

Es gibt ja in der Theorie eine weitverbreitete Tendenz, von den bisherigen Aspekten Melodik, Harmonik, Rhythmik, Klangfarbe abzukommen und zu anderen, höher organisierten Synthesen zu kommen. Ich verweise auf einen sehr schönen Aufsatz von Bengtsson, der das versucht, und auf viele andere. Ich weiß auch nicht, ob es allen bekannt ist, daß Jeppesen eine Bemerkung machte, der zufolge er bei aller Hochachtung vor den Leistungen europäischer Theoretiker von Zarlino bis Riemann nicht an die Möglichkeit eines einheitlichen, auf Naturgegebenheiten begründeten Systems der Musiktheorie glauben kann. Dieser Satz ist weniger bekannt, als er verdiente. Ich würde denken, daß, solange wir uns an die traditionellen Aspekte halten, wir bestimmte Elemente der Musik einfach nicht erfassen können. Diese Erkenntnis liegt verschiedenen Überlegungen und Versuchen zugrunde. Ich denke, man muß versuchen, sich von ihnen zu lösen, und eine Fragestellung, wie sie in den Referaten enthalten war, könnte dazu verhelfen. Natürlich hat die neue Musik noch nichts an die Stelle dieser modulatorisch bedingten Architektonik zu setzen. Das ist durchaus richtig.

Ich weiß nicht, ob nicht eine Definition dessen, was Tonalität ist, auch dem Komponisten helfen könnte, solche neuen Gesetzmäßigkeiten ihrerseits aufzudecken.

Walter Wiora:

Wohl keiner von uns glaubt an die Verbindlichkeit aller einfachen akustischen Naturgegebenheiten. Das hat besonders Herr Reinecke dargelegt. Doch gibt es Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung, und diese haben zum Teil physikalische Substrate. Wir werden nicht der Meinung sein, daß man diese Gesetze immer aufs strikteste einhalten müßte; es kann ein besonderer Reiz darin bestehen, daß man an ihre Grenzen gelangt oder, soweit es menschenmöglich ist, diese sogar überschreitet. Doch zeigt sich am Fortschritt strenger Wissenschaften, daß früher erkannte Gesetzmäßigkeiten später großenteils nur umgedeutet oder in ihrem Geltungsbereich beschränkt, nicht aber gänzlich aufgegeben werden. Wir sollten uns hüten, das gesamte Erbe der großen Musiktheorie seit Aristoxenos über Bord zu werfen.

Martin Vogel:

Zu der Frage Bezugston - Zentrierung: Ich habe, um das ins Praktische zu überführen, Unterhaltungsmusik, ferner auch Stücke von Chopin, Liszt und Grieg analysiert. Das sieht so aus, daß man zunächst den Bezugston festlegt und dann alle Tonverhältnisse auf diesen Bezugston bezieht.

Nun ist es bei komplizierter Harmonik so, daß man nicht unbedingt von vornherein weiß, welcher Ton Bezugston ist. Schon im "Tristan"-Vorspiel tritt ja der a-Moll-Akkord, der stark durchklingt, nicht mehr selbst auf. Da ist es so: auch wenn man ihn falsch ansetzt - der Bezugston ergibt sich, er ist also definiert.

Innerhalb meiner Definition, Herr Prof. Knepler, ist alles definiert. Die Tonverhältnisse sind definiert als Verhältnisse, die sich auf die Primzahlen 3, 5 und 7 zurückführen lassen, und der Bezugston ergibt sich aus den Beziehungen. Ist nämlich der Bezugston

falsch angesetzt, nicht der richtige, dann bekommen Sie kompliziertere Tonverhältnisse. Wenn Sie - um ein ganz grobes Beispiel zu nehmen - die C-Dur-Tonleiter auf Fis beziehen, bekommen Sie überall einen Tritonus (45:32) hinein; wenn Sie ihn verkürzen, sind Sie wieder bei C. Sie erkennen also genau an den Tonverhältnissen, die sich dann einstellen, ob Sie den richtigen Bezugston gefunden haben. Insofern glaube ich, Herr Prof. Knepler, daß meine Definition in allen Stücken gesichert ist und nach der traditionellen Ansicht über Zahlen- und Tonverhältnisse übernommen werden kann, ohne daß wir nun die Geschichte ausklammern oder überhaupt die einzelnen Begriffe neu fassen oder neue Namen für diese Dinge finden müßten.

Georg Knepler:

Wissen Sie genau, worauf diese Beziehungen beruhen?

Martin Vogel:

Sie beruhen auf der Hörfähigkeit des Ohres überhaupt, auf dem musikalischen Hören.

Georg Knepler:

Das möchte ich gerne genauer wissen!

IV.

[Walter Wiora eröffnet die Saaldiskussion]

Jürgen Elsner:

Ich möchte mich auf einige Thesen beschränken, um Erklärungen zu sparen, die eventuell nur einiges wiederholen würden.

1. Die Begriffsgeschichte der Tonalität ist vom Sachverhalt zu trennen. Es besteht ein Unterschied zwischen dem Bewußtwerden des Tonalitätsbewußtseins und der Existenz des Tonalitätsbewußtseins.

2. Tonalität ist als musikpraktisches Prinzip zu verstehen. Es ist syntaktischer Natur, es hat Systemnatur, und zwar in kybernetischem Sinne. Es ist auf jeden Fall nötig eine Trennung vom Systembegriff im Sinne etwa der Theorie bzw. vom Systema teleion oder ähnlichen Systemen. Zudem scheint es mir nötig, daß man aus dem Begriff der Tonalität aussparen sollte, die Vorstellung von Dissonanz und Konsonanz bzw. man müßte den Begriff der Dissonanz und Konsonanz neu definieren oder anders definieren, als es bei uns üblich ist.

3. Dr. Reinecke hat vor allen Dingen das Problem der Tonalität von der physiologisch-psychologischen Seite behandelt. Mir erscheint diese Behandlung der naturgegebenen Voraussetzungen als sehr nötig und wichtig. Darüber hinaus aber ist es nötig, die historisch gegebenen Modi der Tonalität zu berücksichtigen, die selbst die vorgetragenen Überlegungen zur Informationsmenge und -möglichkeit modifizieren werden. Die Musikethnologie liefert hierfür die Belege. Man müßte also, wenn man die Grenzen für die Aufnahme einer bestimmten Informationsmenge feststellt, unter anderem auch konsultieren einen - sagen wir - Südsee-Insulaner, einen Kubu. Zudem scheint mir nötig, das Problem des Lernens in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen.

4. Die tonale Organisation kann sich über Gesamtzusammenhänge und auf dem Wege über Teilzusammenhänge ergeben. Man sollte etwa als Beispiel nehmen Musik von Völkern, die in urgesellschaftlichen Zuständen leben, und dann aber eventuell Musik aus den sogenannten Hochkulturen dagegenstellen, wo bestimmte tetrachordale Strukturen ineinandergreifen, aufeinander bezogen werden und wo über diese hinaus dann eine tonale Zentrierung im Sinne eines Systems, einer Syntaxis gegeben ist.

Reiner Kluge:

Ich möchte kurz über die methodische Frage sprechen, wie sich Tonalität an einem konkreten musikalischen Objekt feststellen läßt. Damit hängt m. E. eine weitere, nicht methodische Frage zusammen: Wie kommt Tonalität einem zeitlich abgegrenzten musikalischen Organismus überhaupt zu? Ich habe an hundertfünfzig altmärkischen Volksliedern bestimmt, welche Tonhöhe an Taktanfängen die größte Notenwertsumme in der abgegrenzten Melodie auf sich vereinigt. Sie werden mir - und mit Recht - sagen: Wenn Sie Tonalität so bestimmen wollen, werden Sie sehr fehlerhafte Ergebnisse erhalten. Das stimmt, ich habe mit diesen Fehlern aber gerechnet: Interessant ist, wie sich die fehlerhaften Ergebnisse verteilen. Ich habe folgende Häufigkeitsverteilung festgestellt:

c	-	40 %
g	-	25 %
e	-	20 %
d	-	8 %
a	-	3 %
f	-	2 %
h	-	2 %

Es existieren also Melodien, in denen h der häufigstbetonte Ton ist. Diese Feststellung ist Aussagen äquivalent, die vorhin auf dem Podium gemacht wurden: Der Bezugston muß nicht der häufigste Ton sein, er kann sogar im begrenzten Organismus ganz fehlen. Bemerken muß ich dazu noch, daß vor der Analyse alle Melodien nach C-Dur oder den parallelen Tongeschlechtern transponiert wurden und daß (bis auf zwei Melodien) die Stichprobe nur aus Dur-Melodien bestand. Wir können also annehmen, daß C der "wahre" Bezugston fast jeder untersuchten Melodie war. Dann aber läßt sich der wahre Bezugston mit dem genannten Kriterium - größte Wertsumme an Taktanfängen - an der einzelnen Melodie offenbar nicht feststellen.

Soll man deshalb auf quantitative Kriterien verzichten? Oder läßt sich die methodische Lücke zwischen der Feststellbarkeit des Bezugstons für den abgegrenzten einzelnen Organismus und der Feststellbarkeit des Bezugstones in der Grundgesamtheit schließen? Es ergibt sich ja für die hundertfünfziger Stichprobe (die die Grundgesamtheit altmärkischer Melodien hier repräsentiert) eindeutig c am häufigsten als häufigstbetonter Ton - also überhaupt als häufigstbetonter Ton. Das in bezug auf den einzelnen Organismus unwirksame quantitative Kriterium ist also wirksam in bezug auf die Grundgesamtheit. Hofstätter hat 1940 einen Syllogismus angegeben, der es gestattet, unbekannte Eigenschaften eines Individuums (also auch schwer feststellbare Eigenschaften) aus den bekannten Eigenschaften seiner Grundgesamtheit mit Wahrscheinlichkeit abzuleiten, indem man alle schon bekannten Eigenschaften des Individuums (z. B. einer Melodie) berücksichtigt:

1. Ein Individuum A hat die Merkmale  $a_1, a_2, a_3$ ;
2. die Merkmale  $a_1, a_2, a_3, a_4, a_5$  kommen häufig zusammen vor, das heißt, sie bilden den Typ Alpha.

Conclusio: Das Individuum A gehört wahrscheinlich zum Typ Alpha und hat wahrschein-

lich auch die Merkmale  $a_4$ ,  $a_5$  (z. B. einen bestimmten Bezugston, eine bestimmte Tonalität).

Meiner Ansicht nach wird, wenn einem abgegrenzten musikalischen Organismus - methodisch oder intuitiv - eine Tonalität zugesprochen wird, auf Grund aller vorliegenden Merkmale - nicht nur der mit den Tonbeziehungen zusammenhängenden, sondern auch formaler, rhythmischer, usw. - zunächst tatsächlich ein typologischer Schluß vollzogen auf die Grundgesamtheit, und danach wird die Tonalität der Grundgesamtheit dem musikalischen Einzelorganismus zugesprochen.

Es ergibt sich die Frage, ob Tonalität - da dies an Einzelobjekten schwer möglich ist - nicht überhaupt an Grundgesamtheiten, historisch oder geographisch konkreten Genres, Typen, studiert werden sollte, an Stichproben aus solchen Grundgesamtheiten, mit Hilfe quantitativer Kriterien.

Siegfried Borris:

Ich möchte auf ein Dilemma aufmerksam machen, das auch heute sich wieder bemerkbar gemacht hat, nämlich auf die merkwürdige Tatsache, daß wir den Begriff Tonalität ja in zwei sehr verschiedenen Ebenen synonym immer zu gebrauchen verpflichtet oder leider gezwungen sind. Wir verwenden den Begriff Tonalität nämlich einerseits als ein Prinzip der abendländischen Musikgeschichte, andererseits als einen Ausschnitt, als eine wesentlich darunterliegende Spezies, nämlich die Musik, die Tonika, Dominante hat, also als Dur-Moll-Tonalität. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, daß man z. B. sagt, Schönbergs Stücke op. 11 seien atonal oder nichttonal, weil sie jene tonalen Beziehungen nicht erkennen lassen. Das stimmt aber gar nicht. Es würde, glaube ich, sehr vereinfachen, wenn man den Begriff Tonalität als Oberbegriff freihalten würde, dagegen für den kleinen Ausschnitt der Musik, die sich etwa von den ersten Anzeichen von Dur und Moll bis zu dem Höhepunkt zwischen 1600 und, sagen wir, 1900 ergeben hat, Tonikalität sagen würde. Dann würde sofort klar sein, daß eine nichttonikale Musik eben um 1900 eine Rolle gespielt hat, und da würde man nicht immer sagen "nichttonal". Denn tonal ist das alles, das erkennen wir u. a. daran, daß wir in Stücken, die wir noch vor dreißig Jahren als atonal - immerhin waren sie nur atonikal - gehört haben, heute tonale Zusammenhänge zu hören imstande sind. Das ist bei Schönberg so, ebenso bei Berg, wo ja etwa im Violinkonzert, trotz der dodekaphönen Struktur, sogar Tonikales, im g-Moll-Bereich, vorhanden ist. Das ist das eine, worauf ich hinweisen wollte, eine Schonung, nicht Überstrapazierung des Begriffs Tonalität als übergeordnetem Begriff und für den untergeordneten Begriff, für diese bestimmte Zeit, Tonikalität!

Das zweite wäre eine Antwort auf die Frage, die Herr Wiora vorhin stellte: ich möchte jedoch nur ganz kurz hindeuten auf einige Skalenstrukturen, die in unserem Jahrhundert entstanden sind, einige Relevanz bekommen haben und die nicht diese tonikalen Prinzipien haben, die z. B. nicht transponierbar oder nur teilweise transponierbar sind. Ich meine hier besonders folgende Skalen: Die ganztönige Skala, die ja schon bei Debussy eine Rolle spielt und die nur zwei Transpositionen hat und die keinen Beziehungston erkennen läßt, außerdem auch die Modi von begrenzter Transponierbarkeit von Olivier Messiaen, in denen sehr unterschiedliche Modelle vorhanden sind, aber die eines erkennen lassen, daß sie nur beschränkt transponierbar sind, und die eine Neuerung enthalten, nämlich das Routieren in Klangbereichen.

Und dann möchte ich noch auf folgendes hinweisen: Durch Weberns Technik der Spiegelkanons, etwa in seiner Symphonie op. 21 (1928), ergeben sich fixe Tonhöhen. Wenn die Symphonie mit a, fis anfängt, dann in ihrem weiteren Verlauf zwanzigmal hintereinander der Baßton D gehört wird und anschließend der erste Teil wiederholt wird und man

da wieder dieses a, fis hört, wird der Baßton D zum Grundton, und es ergibt sich eine Ordnung, einfach schon vom Hören her, ein Beziehungssystem, das vielleicht in zehn oder fünfzehn Jahren der eigentliche Grund dafür sein wird, daß man dieses Werk leichter hören kann. Die Musikwissenschaft ist verpflichtet, schon jetzt auf dieses Phänomen achtzugeben und dafür eine Terminologie zu finden.

Siegfried Bimberg:

Mich interessiert bei der Frage der Tonalität, daß in einer Zeit, in der die Überwindung tonaler Zusammenhänge sehr hart zur Diskussion gestellt wird, die Festigung des Begriffs angestrebt wird. Das ist wahrscheinlich ein legitimer Zusammenhang. In gleichem Zusammenhang muß ich darauf hinweisen, daß viele Diskussionen darüber geführt werden, ob die althergekommene tonale Grundlage notwendige Voraussetzung für viele Versuche der Überwindung der gleichen Tonalität sei. Diese Frage ist leider heute zu kurz gekommen, und ich habe heute auch nicht die Zeit, dazu Stellung zu nehmen. Ich glaube, das würde an den gestrigen Vormittag unmittelbar anknüpfen und seitens psychologischer und ästhetischer Fragen einige Antworten geben können.

Es wurde in einigen Feststellungen im Referat von Kollegen Ernst meines Erachtens etwas sehr viel die Funktionalität attackiert, und ich möchte doch sagen, daß etwas fraglich die Verallgemeinerung von Funktionalität und Energetik gezogen wurde und daß energetische Zusammenhänge doch ein völlig anderes theoretisches Feld verlangen als die Funktionalität - noch dazu die Funktionalität in der Musik, die sich vielleicht sogar auch auf naturwissenschaftliche Grundlagen bezieht. Das gleiche gilt meines Erachtens auch für die Begriffe ortsfunktional und zeitfunktional, denn die eigentliche Definition des Funktionsbegriffes zeigt, daß Funktionalität gleichzeitig ein Zusammenhängen und ein Verändern ist. Wie also Funktionalität als statisch erklärt werden kann, ist mir schleierhaft.

Darüber sollte man streiten.

Im selben Zusammenhang die Frage der Gestaltpsychologie: Es gibt nicht die Gestaltheorie, sondern es gibt so zahlreiche negative und positive Dinge, daß man das nicht vergrößern darf, noch dazu bei den ausgezeichneten Modellbildern, die dann bei Herrn Reinecke zitiert wurden.

Bleibt vielleicht noch die Bemerkung, daß, gerade durch die naturwissenschaftlich bedingten Methoden, die vielleicht etwas elementenhaften Versuche einer Auszählung mit Prozentwerten doch wahrscheinlich ganz deutlich ad acta geführt wurden.

Ich meine ferner, daß die Frage nach dem ästhetischen Charakter einer nichttonalen Musik doch beantwortet werden müßte. Ich möchte erinnern an die einleitenden Bemerkungen von Kollegen Goldhammer. Ich möchte sagen, daß die Musikpraxis sehr empfangsreif ist für die Fragen, die wir bisher noch nicht beantworten konnten.

Und hier haben wir etwas viel Zeit verloren, vielleicht in Überbetonung der historischen Dinge. Ich möchte da niemandem irgendwie zu nahe treten, aber die systematischen Fragen sollten in Zukunft mehr Raum und mehr Platz haben. Die Psychologie hat genug Munition, ich glaube, daß auch hier die Ästhetik und auch die Musikgeschichte sehr viel aufnehmen und verarbeiten können.

Walter Wiora:

Jetzt geht es mir so, wie Ernst Hermann Meyer gestern: Ich hätte gern noch ein zusammenfassendes Schlußwort gesprochen, aber dafür ist keine Zeit mehr. Ich danke Ihnen allen und hoffe, daß ein klarerer Begriff der Tonalität, zu dem wir beitragen wollten,

helfen wird, die Geschichte der Tonalität und die Lage, in welche sie durch den Aufstieg nichttonaler Ordnungen seit Schönberg geraten ist, besser zu verstehen.

Nachträglich eingereichter Beitrag zum Symposium II

Carl Schmidt:

Es kann nicht genügen, den Begriff Tonalität zu klären. Auch der Sachverhalt Tonalität sollte untersucht werden. Über seine Entstehung können wir nichts wissen. So viel ist aber ersichtlich, daß der Anfang aus der Musikpraxis kommt, aus dem Singen und dem Instrumentenspiel. Es ist nicht denkbar, daß das System zuerst rational festgelegt wurde und daß dann erst danach musiziert wurde. Das auswählende Hören der Musiker muß zu dieser Systembildung im Tonhöhenvorrat geführt haben. Im Hörerlebnis von Musik ist zwar Tonalität maßgebend für die Sicherheit im Erkennen und im aktiven Finden von Tonhöhen beim Singen, doch die vielfachen tonzeitlichen, klanglichen und tonräumlichen Vorstellungen im Hörerlebnis, die meist synästhetisch erlebt werden, haben eine solche Fülle sinnlicher Erscheinungen, die zudem an körperliche Bewegungsansätze gebunden sind, daß das Tonhöhenmodell der Tonalität dabei nicht rational erkannt wird. Für das hörende Musikerlebnis ist Tonalität ein integrierender Bestandteil der Musikalität. Der Hörer orientiert sich im vorgestellten Tonraum mit unbedingter Sicherheit. Die durch das System festgelegten Positionen im Tonraum werden zu Hörgewohnheiten, mit deren Hilfe der Hörer alle tonräumlichen Bewegungen der Melodie als selbstverständlich hinnimmt.

Die wissenschaftliche Forschung hätte nunmehr zu ergründen, ob dieses Teilgebiet der Musikalität angeboren oder anerzogen ist. Insbesondere wäre zu untersuchen, ob die physiologische Struktur der Basilarmembran im menschlichen Ohr für bestimmte Tonstufenverhältnisse im Sinne der Tonalität prädestiniert ist. Möglicherweise wäre dann Tonalität eine Norm des menschlichen Hörens überhaupt. Das Beispiel einer indonesischen Tonleiter, das Prof. Goldhammer in der Diskussion klingend vorführte, zeigt, daß auch scheinbar rationale Systeme eine wesentliche Annäherung an die europäischen Hörgewohnheiten aufweisen, wobei zu bedenken ist, daß die Neigung zur Anpassung des Gehörten an gewohnte Hörweisen nachweisbar ist. Sicherheit in der Erkenntnis von Tonssystemen erlangten die Menschen zuerst durch Instrumente und ihren Gebrauch. Meßbare Abstände von Tonlöchern und Maßverhältnisse von schwingenden Saiten gaben den rationalen Erkenntnissen sichere Grundlagen.

Im Gegensatz zu den durch das Notenbild festgelegten Positionen im Hörraum und ihrer akustischen Klanggestalt werden beim Hören von Musik durch das Bewegungserlebnis die Stufen im Hörraum durch Wege verbunden, die dem Hörer mindestens ebensoviel bedeuten wie die Positionen, die durch Tonalität festgelegt sind. Die Musikwissenschaft beschäftigte sich bisher nur mit den tonräumlichen Positionen und ihren Beziehungen mit rationalem Charakter. Im Hörerleben dagegen werden die Wege zwischen den Positionen mit Leben erfüllt. In diesem doppelten Aspekt steht auch das musikalische Kunstwerk überhaupt. Die Klanggestalt, wie sie vom Komponisten im Notentext verankert vorliegt, ist ein Gefüge, das die Positionen im Tonraum objektiv festlegt. Die gehörte und erlebte Gestalt des Kunstwerkes aber ist gekennzeichnet durch die Wege, die "werdende" Gestalt in der Zeit. Nur beide Aspekte zusammen ergeben das wirkliche Kunstwerk. Aus dieser Feststellung ergeben sich Konsequenzen auch für den wissenschaftlichen Standpunkt der Untersuchungen zur Frage des Kunstwerkes überhaupt wie zu den Problemen der Tonalität und Musikalität. Alle Sachverhalte der normativen Beziehungen der

einzelnen Positionen im Tonraum durch Tonalität sind abstrakter Natur. Ihnen liegt die akustische Klanggestalt zugrunde. Das musikalische Kunstwerk aber, das ebenfalls in der Tonalität verankert ist, erfordert auch eine Betrachtungsweise, die das Hörerlebnis berücksichtigt.

Im Kunstwerk bestehen neben der Sukzessivordnung der Melodie auch Simultanklänge als wesentliche Bestandteile der Gesamtgestalt. Mit der Stimmigkeit in der Musik wird Tonalität in vielfältiger Weise wirksam. Die Musiktheorie, die als Harmonielehre die Zusammenhänge der Simultanklänge beschreibt, ist bisher aber vom Standpunkt der akustischen Klanggestalt nicht abgegangen. Obwohl die Theoretiker von jeher analytisch eingestellt waren und nur Klangverbindungen, die vom Komponisten geprägt und künstlerisch verwertet wurden, nachträglich im Rahmen eines ihrer zahlreichen Systeme beschrieben, blieben sie am Notentext, an der objektiven Klanggestalt stehen. So wie das wirkliche Kunstwerk zwei Seiten hat, eine im Notentext vorliegende objektive Klanggestalt und eine im Erlebnis synästhetisch umgewandelte Hörgestalt - eine "Seins-" und eine "Werdensgestalt" -, so muß auch die Wissenschaft beide Seiten untersuchen und beschreiben. Es fehlt die Melodielehre, die Sukzessivgestalten untersucht, und eine Harmonielehre, die das Werden im Ablauf der Simultanordnungen untersucht. Nicht die absoluten Positionen der Klänge in einem System sind wichtig, sondern die relativen Beziehungen von Klang zu Klang in den Einheiten einer Form. Die funktionale Musiktheorie vertrat bisher nur einen absoluten Standpunkt in den Beziehungen zur Tonika. Das war ein Fortschritt gegenüber der Generalbaß- und Stufenlehre. Das echte Kunstwerk des Hörerlebens verlangt auch die relative Betrachtung der werdenden Gestalt. Was bisher nur räumlich-stationär gesehen wurde, muß im zeitlichen Ablauf, als Weg, als Geschehen zwischen den Stationen betrachtet werden. Das kann wertvolle Erkenntnisse zum Zeit- oder Personalstil geben. Aus dem Begriff und den Sachverhalten der Tonalität ergeben sich so vielerlei Aspekte für neue Forschungen.



## SYMPOSIUM III

### ZUM BEGRIFF DER KLASSIK

Vorsitz: Professor Dr. Walter Salmen

Referenten: Dr. Ludwig Finscher  
Professor Dr. Harry Goldschmidt

Podium: Dr. Georg Feder  
Dr. Karl-Heinz Köhler  
Dr. Jürgen Mainka  
Professor Dr. Gerhard Scholz  
Dr. Wolfgang Seifert  
Professor Dr. Walter Wiora

The first part of the report deals with the general situation of the country and the progress of the war. It is a very interesting and detailed account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The second part of the report deals with the military operations of the year. It is a very detailed and accurate account of the campaigns and battles, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The third part of the report deals with the political situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The fourth part of the report deals with the economic situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The fifth part of the report deals with the social situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The sixth part of the report deals with the foreign relations of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The seventh part of the report deals with the internal affairs of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The eighth part of the report deals with the military operations of the year. It is a very detailed and accurate account of the campaigns and battles, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The ninth part of the report deals with the political situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The tenth part of the report deals with the economic situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The eleventh part of the report deals with the social situation of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The twelfth part of the report deals with the foreign relations of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

The thirteenth part of the report deals with the internal affairs of the country. It is a very detailed and accurate account of the events of the year, and is written in a clear and concise style. The author has done a great deal of research, and his information is accurate and reliable.

Ludwig Finscher

ZUM BEGRIFF DER KLASSIK IN DER MUSIK

I.

Der Begriff "Klassik" mit seinem lexikalischen Wortfeld (klassisch, Klassiker, Klassizität) wird in der Musikwissenschaft mehr oder weniger umgangssprachlich und mehr oder weniger reflektiert als historischer Begriff offenbar in dreifacher Bedeutung gebraucht: als Allgemeinbegriff, als Stilbegriff und als Epochenbegriff. In alle drei Verwendungsweisen spielt außerdem ein zwar historisch gewachsener, aber ahistorisch gebrauchter Wertbegriff des Klassischen hinein. Gerade diese Überlagerung historisch gemeinter Begriffe mit einem Wertbegriff aber gibt dem Wort- und Begriffsfeld Klassik in der Musikwissenschaft eine überaus komplizierte Struktur, deren Spiegelung eine nahezu totale Verwirrung der Terminologie im wissenschaftlichen Alltag ist. Einige Beispiele aus der jüngeren Literatur sollen diese Verwirrung belegen.

1. Klassik als Allgemeinbegriff

Wenn Norbert Dufourcq<sup>1</sup> "jede Art von Tonkunst, die in Frankreich zwischen 1571 und der Revolution entstanden ist", als "klassische französische Musik" bezeichnet, so gibt er damit offenkundig weniger eine Begriffsbestimmung als eine sprachliche Abbréviation. Klassik bezeichnet hier weder einen als Einheit faßbaren Stil in der Geschichte noch eine umgrenzbare Epoche; andererseits trägt der Terminus einen deutlichen Wertakzent darin, daß mit den Jahreszahlen 1571 und 1789 eine Zeitspanne umschrieben werden soll, in der die französische Musik ihre höchste Blüte und Differenzierung im Rahmen der größten staatlichen Machtentfaltung und kulturellen Fruchtbarkeit Frankreichs erreicht habe. Klassisch in diesem Allgemeinbegriff Klassik ist eigentlich nicht die Musik, sondern ihr Ambiente im weitesten Sinne. Diese Begriffsverwendung entspricht etwa einem in der Romanistik verbreiteten Sprachgebrauch.<sup>2</sup> Es handelt sich also nicht nur um einen Allgemeinbegriff ohne spezifisch musikalische Inhalte, sondern auch um eine der Begriffsübertragungen aus einer Nachbardisziplin, wie sie in der Musikwissenschaft - nicht zu ihrem terminologischen Heil - so beliebt sind.

Auf andere Weise, aber nicht weniger unverbindlich benutzt Wilhelm Fischer<sup>3</sup> den Begriff, wenn er gleichzeitig von der "Vollendung des altklassischen oder Barockstils" und der "Hochblüte des Wiener klassischen Stils" spricht, der sich "wenigstens bis 1781 in einen Haydn'schen und einen Mozart'schen spaltet". Da hier die verschiedensten Stile als "klassisch" bezeichnet werden, ohne daß ausdrücklich oder implizit ein Wertakzent gesetzt würde, der als tertium comparationis den Begriff füllen könnte, leert er sich zu einer bloßen Verständigungsmarke. Sie entstammt dem unreflektierten Sprachgebrauch zweier Begriffstraditionen, auf die wir noch zurückkommen werden. Vollends zur Redensart verkommt der Begriff schließlich in Formulierungen wie "one or other of the Classical styles"<sup>4</sup> - der skeptische Unterton trägt zur Klärung nicht bei, sondern rückt diesen Sprachgebrauch vollends in die Nähe des umgangssprachlichen "klassischen Schallplattenrepertoires" oder der "klassischen Pferderennen".

Konkreter, aber zugleich in ein historisches Entwicklungsmodell schematisiert erscheint der Allgemeinbegriff dort, wo Klassik als reine Verwirklichung einer menschlichen Grundhaltung verstanden wird. Vor allem die Übertragung des kunstgeschichtlichen Denkansatzes Heinrich Wölfflins und seiner berühmten - um nicht zu sagen klassischen - antithetischen Begriffspaare auf die Literaturwissenschaft und die Geistesgeschichte, wobei Wölfflins Begriffe zumeist mißverstanden wurden, gehört in diesen Zusammenhang; sie ist bekannt und hat ihrerseits eine ganze Literatur hervorgerufen.<sup>5</sup> Für die Musikwissenschaft hat vor allem Ernst Kurth<sup>6</sup> diese Begriffsübertragung fruchtbar zu machen versucht; Einwirkungen der kulturkritischen Ideologien Gustav Wynekens und Oswald Spenglers haben ihn dabei veranlaßt, das Wort "Klassik" grundsätzlich durch "Klassizismus" zu ersetzen. Der pejorative Teilgehalt des Ismus ist dabei durchaus gewollt; die Folge ist das nur durch die Eliminierung des Wortes Klassik und seines Wertakzentes möglich gewordene Fazit, daß "der Klassizismus, wo immer seine Welteinstellung in der Kunst zum Durchbruch kommt, . . . eine Krise" sei. Der positive Wertakzent hat sich vom Begriff "Klassik" auf den Begriff "Romantik" verlagert; an die Stelle eines gleichgewichtigen Begriffspaars sind je ein positiv und negativ geladener Spannungspol getreten. In grundsätzlich derselben Denkform, im Gedankeninhalt allerdings gänzlich Wölfflin verhaftet, hat Paul Moos<sup>7</sup> noch lange nach dem Abklingen dieser geistesgeschichtlichen Strömung versucht, Klassik und Barock als nicht nur antithetische, sondern polare Allgemeinbegriffe zu fassen, die den Epochenbegriffen wie Antike, Romanik oder Gotik übergeordnet und jeweils beide jeder dieser Epochen zugeordnet seien.

## 2. Klassik als Stilbegriff

Zeigen schon diese Beispiele, daß Klassik als Allgemeinbegriff bisher nahezu unbegrenzt manipulierbar und entsprechend unverbindlich für die Musikwissenschaft geblieben ist, so erweist sich Klassik als Stilbegriff im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch als ein wesentlich exakteres Instrument. Als Knud Jeppesen<sup>8</sup> 1949 von der "klassischen" Harmonielehre sprach, meinte er die Harmonielehre von Rameau bis Riemann als ein System, das sich im Geschichtsablauf durch "Kontinuität und . . . zähe Beharrlichkeit" herausgehoben hat und als spekulatives System in sich geschlossen ist - allgemeiner ausgedrückt die reine, historisch abgeschlossene und sachlich in sich geschlossene, einmalige und höchste und damit musterhafte Verwirklichung einer bestimmten Kulturleistung, die "klassische" Lösung eines Problems oder Darstellung eines Sachverhalts. In diesem Sinne ist es im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch üblich, bestimmte ausgezeichnete Ausprägungen von Stilen, Techniken und Gattungen als klassisch zu bezeichnen - so ist Schubert der Klassiker des deutschen Liedes, Haydn der Klassiker des Streichquartetts, Palestrina der Klassiker der Vokalpolyphonie. Es ist offenkundig, daß der Wertakzent im Begriff Klassik hier ganz in den Vordergrund rückt. Reife und Vollkommenheit sind nahezu Synonyme zu Klassik, allerdings nur nahezu, da das Element des Mustergültigen, Beispielhaften hinzutritt. Der im Falle des "Klassikers" der Vokalpolyphonie Palestrina scheinbar naheliegende Einwand, es schwinde in diesem Sprachgebrauch ein Unterton von Klassizismus mit, so als seien "in ewiger Schönheit und Harmonie alle Dunkelheiten aufgelichtet"<sup>9</sup>, trifft wohl das Palestrinaverständnis des Cäcilianismus, kaum aber den strengeren Gebrauch des Stilbegriffs Klassik. Vielmehr muß es sich bei ihm darum handeln, daß Palestrinas Stil als die vollkommene, vollständige und differenzierte Verwirklichung der Möglichkeiten begriffen werden kann, die in seinem Material, das heißt der vertikal-horizontal schlüssig durchorganisierten Vokalpolyphonie, angelegt waren - also als zugleich historisch reinste und unter ihren historischen Bedingungen reinstmögliche Verwirklichung der Sache Vokalpolyphonie selbst.

Faßt man den Stilbegriff Klassik so streng und eng, zeigt er sogleich Grenzen, die seiner exakten Anwendung nur dienlich sein können; einerseits muß nicht jeder Stil oder jede Gattung der Musikgeschichte notwendig einen Klassiker gehabt oder eine klassische Ausprägung erlebt haben; andererseits erweist sich die oft gebrauchte Bezeichnung Bachs als Klassikers der evangelischen Kirchenmusik als eine bloße Sprachfigur<sup>10</sup> - die evangelische Kirchenmusik erscheint als eine zu sehr historisch differenzierte, gewachsene und gewandelte Sache und zuwenig als eine solche, deren immanente Möglichkeiten je bis zum Punkt der Vollkommenheit entfaltet werden könnten, als daß sie je einen Klassiker ihrer selbst haben könnte. Wohl aber ließe sich Bach als Klassiker der barocken Instrumentalfuge, der evangelischen Kirchenkantate oder der Passion begreifen. Klassik als Stilbegriff erscheint also nur auf Gattungen und Stile, das heißt auf solche musikgeschichtlichen Phänomene anwendbar, die eine erkennbare und isolierbare Sachspäre haben, nicht auf primär historisch bestimmte allgemeinere und komplexere Geschichtsinhalte.

### 3. Klassik als Epochenbegriff

Der Epochenbegriff Klassik - meist, in Analogie zur Weimarer Klassik, als Wiener Klassik gefaßt - ist im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch der am festesten eingebürgerte, am wenigsten umstrittene und scheinbar einfachste der drei Klassikbegriffe. Über seine Abgrenzung bestehen kaum Zweifel: die musikalische Klassik bilden Haydn, Mozart und Beethoven, ihre epochale Wirksamkeit wird mehr oder weniger übereinstimmend mit etwa 1780-1820 umgrenzt. Die Zeit des Stilwandels, der zu ihnen hinführt, wird gelegentlich Vor- oder Frühklassik genannt; die folgende Epoche wird von Friedrich Blume und anderen mit der Klassik zusammen als klassisch-romantische "Doppelepoche" betrachtet. Beides kann hier zunächst außer Betracht bleiben.

Gerade die durch Tradition eingewurzelte Selbstverständlichkeit, mit der dieser Epochenbegriff gebraucht wird, läßt jedoch seinen inneren Widerspruch zum Stilbegriff Klassik deutlich werden, einen Widerspruch, den eine konsequente Terminologie nicht dulden dürfte. Wenn Klassik die einmalige und musterhafte Vollendung verschiedener Gattungen und Stile ist, wie kann sie gleichzeitig der Inbegriff der Personalstile dreier Meister sein? Wenn sie ein in verschiedensten Epochen möglicher und verwirklichter Punkt der Vollendung ist, wie kann sie gleichzeitig eine einzige Epoche sein, die nicht als Inbegriff aller Vollkommenheiten aller anderen klassischen Epochen und Stile begriffen werden kann? Und wenn umgekehrt Klassik gleich Wiener Klassik ist, wie ist der Wertakzent, der dem Begriff so fest eingewachsen zu sein scheint, in den Epochenbegriff Klassik zu integrieren, da er doch Vollkommenheit, also eine qualitative Erhebung dieser einen Epoche über alle anderen Epochen impliziert? Setzt Klassik als Epochenbegriff so nicht ein teleologisches Geschichtsbild voraus, das eben bei ihm nicht anwendbar ist?

Den radikalen Ausweg aus dem Dilemma dieses Widerspruchs könnte der Entschluß bieten, Klassik als Epochenbegriff abzuschaffen. Aber dieser Ausweg scheint nicht gangbar zu sein - weniger die unmittelbare Evidenz der Einheit und Vollkommenheit des Stil-Inbegriffs der Wiener Klassik als vielmehr Kraft und Würde der Tradition scheinen ihn zu versperrern. Ernst Bücken, der versucht hat, ihn dennoch zu gehen, ist sehr bald zum traditionellen Epochenbegriff zurückgekehrt.<sup>11</sup> Eben diese offenkundige Macht der Tradition aber weist uns den Weg zu einer möglichen Klärung unserer Fragen: historisch gewachsene Begriffe lassen sich nur durch Begriffsgeschichte erhellen. Ihr wenden wir uns daher zunächst zu.

## II.

Die Geschichte des Begriffsfeldes Klassik außerhalb der Musikwissenschaft ist in den Grundzügen bekannt, als Wort- und Begriffsgeschichte allerdings noch nicht zusammenfassend dargestellt worden - wohl nicht zuletzt deshalb nicht, weil die Komplexivität und Schwierigkeit und zugleich die zentrale Bedeutung dieser Aufgabe für die ganze abendländische Geistesgeschichte schon bei Teiluntersuchungen immer wieder dazu verführt haben, die Wort- und Begriffsgeschichte zu überspringen und mit der Ideengeschichte, also mit dem, was am Ende einer Untersuchungsreihe stehen müßte, zu beginnen.<sup>12</sup>

Die neuere Geschichte des Begriffs Klassik scheint, nach seiner entscheidenden Transposition aus dem römischen Staatsdenken auf geistige Rangordnungen seit Cicero und spätestens Gellius und seiner Festsetzung als Epochen- und kanonischer Qualitätsbegriff durch die alexandrinische Grammatik, bemerkenswert spät einzusetzen. Der italienische, deutsche und französische Humanismus greifen zwar die Vorstellungen von Sprach- und Kulturmustern und von einer mustergültigen, nachahmenswerten Epoche wieder auf und erweitern sie auf die gesamte wiederentdeckte Antike, verwenden aber das Wort Klassik zunächst offenbar nicht. Ein Beleg findet sich erst 1548 in der Poetik des Thomas Sebillet, also im französischen Späthumanismus - als "bons et classiques poètes françois" werden hier aber "entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun" verstanden, also mittelalterliche Schriftsteller<sup>13</sup>, und die Einschränkung "entre les vieux" scheint zu besagen, daß vielleicht auch "entre les modernes" Klassiker der französischen Sprache (vermutlich Sebillet selbst) zu finden seien. Das Wort wird also erst verwendet, als bereits eine Transposition und Erweiterung des Begriffs stattgefunden hat. Dagegen scheinen Ronsard und seine Schule, "notre première poésie classique avortée", wie sie Sainte-Beuve boshaft genannt hat<sup>14</sup>, das Wort Klassik nicht zu verwenden. Häufiger lassen sich Wort und Begriff erst wieder dort belegen, wo die normative barocke Poetik schrittweise einer Poetik nach "klassischen" Mustern weicht, also in der deutschen Poetik und Ästhetik seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, die sich bis zur Jahrhundertwende immer stärker mit neuhumanistischem Gedankengut anreichert.<sup>15</sup> Entsprechend dieser Entwicklung zum Neuhumanismus zielen die frühesten Belege noch weniger auf antike als vielmehr auf französische Muster oder verwenden Klassik als Allgemeinbegriff des Mustergültigen: Wedekind sagt 1748 über Gottscheds "Critische Dichtkunst", es sei "kein Zweifel, daß sie sich klassisch machen werde".<sup>16</sup> Eine Art Apotheose der französischen Musterhaftigkeit bietet knapp eine Generation später die Definition der Klassischen bei Sulzer: "Clasische Schriftsteller werden diejenigen genennet, die als Muster der guten und feinen Schreibart können angesehen werden . . . Nicht die Besten jeder Nation [sind] clasische Schriftsteller, sondern die Besten der Nation, welche die Kultur der Vernunft auf das Höchste gebracht hat. . ." <sup>17</sup> Allgemeiner nennt Lessing "gute Muster von klassischem Ansehen" und meint, Wielands "Agathon" sei "der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmack".<sup>18</sup>

Spielt bei Lessings Beurteilung des Wielandschen Romans schon dessen "klassisches" Sujet mit, so differenziert sich der Begriff klassisch im weiteren Verlauf der Entwicklung immer deutlicher in einen neuhumanistischen antik-klassischen und einen allgemeinen Begriff der Musterhaftigkeit. Goethe empfindet sich "froh . . . nun auf klassischem Boden begeistert, / Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir. / Hier befolgt' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß" ("Römische Elegien", V, 1-4; 1786); zur gleichen Zeit berichtet er, wie er sich "auf dem überklassischen Boden (des homerischen Sizilien) in einer poetischen Stimmung fühlte" ("Italienische Reise", 7. 5. 1787, Aus der Erinnerung). In direktem Zusammenhang mit diesem Italienerlebnis und Klassikbegriff Goethes stehen die gleich-

zeitigen Äußerungen von Karl Philipp Moritz über "klassische Autoren" (womit antike Schriftsteller gemeint sind) und "klassischen Boden".<sup>19</sup> Neben diesen wesentlichen Zeugnissen, teilweise schon erheblich früher, findet sich die einfache Gleichsetzung klassisch-antik nicht selten, so bei Hamann 1759<sup>20</sup>, bei Schubart 1774, bei Denis 1777<sup>21</sup>, bei Alxinger gegen Ende des Jahrhunderts<sup>22</sup> und - sicherstes Indiz für ihre allgemeine Verbreitung - auch im populären Roman.<sup>23</sup> Allen diesen Stellen ist gemeinsam, daß klassisch ein fast wertfreier Begriff, nahezu synonym mit antik, geworden ist. Die Vorstellung, daß das Klassische zugleich etwas qualitativ Ausgezeichnetes sei, scheint nur noch untergründig mitzuschwingen.

Die entschiedene Reaktion auf die Gleichsetzung von Klassik sowohl mit französischer Musterhaftigkeit als auch mit Antike oder antiker Musterhaftigkeit scheint - nicht überraschend - von Herder ausgegangen zu sein.<sup>24</sup> Herders Umwertung des Begriffs beginnt mit der Kritik an einer "merkwürdigen" Stelle der "Literaturbriefe", in der die Ansicht vertreten wird, Übersetzungen griechischer und lateinischer Dichter könnten deutsche "klassische" Schriftsteller heranbilden. Herder setzt dem seinen Begriff des Originalschriftstellers und der Original-(National-)Sprache entgegen: unserer Sprache "steht nichts so sehr im Wege, als das Zierliche, das Regelmäßige, das Classische, das sich jeder geben will" (Werke, ed. Suphan, II, S. 47-48).<sup>25</sup> Der hier noch negativ gebrauchte Begriff, in dem offenbar klassisch gleich französisch und klassisch gleich antik zusammenfließen, wird sehr bald positiv gewendet und mit "original" gleichgesetzt; das "18. Fragment über die neuere deutsche Literatur" (1766) beschreibt den "Charakter unserer klassischen Schriftsteller", nämlich Winckelmann, Hagedorn, Moser, Abbt, Spalding, Moses Mendelssohn, Lessing und Hamann (Werke, I, S. 138, 218/27). Offenbar aus Sorge, daß die Begriffsumwertung durch den - demnach fest eingebürgerten - bekämpften Begriff von Klassik doch wieder verdunkelt werden könnte, hat Herder in der zweiten Auflage der "Fragmente" schließlich das Wort klassisch ganz getilgt und durch "eigenthümlich" ersetzt. 1794 kehrt er zum Wortgebrauch klassisch gleich antik zurück: "feinere, ich möchte sagen, classische Bildung" sei "meistens nur auf classischem Boden ... erworben" (Briefe, XVII, S. 151).

Aber inzwischen hatte die Vorstellung, der durch Nachahmung der Franzosen oder der Antike erlernbaren Klassik eine nationale und "originale" Klassik entgegensetzen zu können, Frucht getragen. Adelung verzeichnet nur noch den qualitativen Allgemeinbegriff klassisch und versucht eine ausführliche inhaltliche Definition: "classisch. 1) in seiner Art vortrefflich, so daß es andern zum Muster und zur Richtschnur dienen kann; am häufigsten von den Producten des Geistes. Ein classischer Schriftsteller der in seiner Wissenschaft der vornehmste ist, darin anderen zur Richtschnur dient. - 2) In engerer Bedeutung sind classische Schriftsteller, welche die Regeln des Schönen, so wohl in Rücksicht auf die Gedanken, als auf den Ausdruck auf das genaueste befolgen, und in so fern andern zum Muster dienen, dergleichen Schriftsteller man auch wohl Classiker zu nennen pflegt. Ein classischer Geschmack, der den möglichsten Grad der Richtigkeit und Feinheit hat." <sup>26</sup>

Dagegen knüpft Goethe an den Herderschen Begriff von klassischen Nationalautoren an, problematisiert ihn aber und leugnet seine Anwendbarkeit auf die Gegenwart, wenigstens auf die des Jahres 1795 und auf das zu Ende gehende Jahrhundert allgemein: "... Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält. ... Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerlässliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen. Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner

Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er selbst, vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangnen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist. Man halte diese Bedingungen, unter denen allen ein klassischer Schriftsteller, besonders ein prosaischer, möglich wird, gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben, so wird wer klar sieht und billig denkt, dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern und das, was ihnen mißlang, anständig bedauern ... einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern. Aber auch der deutschen Nation darf es nicht zum Vorwurfe gereichen, daß ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt. Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten." <sup>27</sup> Und schließlich trägt Friedrich Schlegel Herders zeitweilige Kampfhaltung gegen die Bildung nach klassisch-antiken Mustern über die Schwelle der literarischen Romantik: "Voß und Wieland ... Das sind sie, die negativen Classiker." <sup>28</sup> Gegen diese "negativen" Klassiker, gegen den von Goethe bekämpften Jenisch, aber auch gegen Goethe selbst entwarf er 1797 eine "Charakteristik der deutschen Klassiker", deren erster ihm Georg Forster war und deren Klassizität nicht in Korrektheit, in Genialität und auch nicht in Unsterblichkeit, sondern in einzelnen nachahmenswürdigen Eigenschaften, im "urbildlichen" Fortschreiten auf eine nie wirklich erreichbare Vollkommenheit hin, das das Fortschreiten der Menschheit repräsentiert, zu suchen sei. <sup>29</sup>

Das Gegeneinander unvereinbarer Anschauungen, das den Stand der Begriffsentwicklung um 1800 in der Literatur und Literaturkritik kennzeichnet, spiegelt sich im Interesse, das die Ästhetik dem Begriff Klassik um dieselbe Zeit zu widmen beginnt, vor allem im Streit zwischen Bouterwek und Jean Paul. Dabei gilt als unausgesprochene Voraussetzung, daß Klassik als qualitativer Allgemeinbegriff eingeführt sei - Hegel, der an der Gleichsetzung von klassisch und antik festhält, bildet die große Ausnahme. Für Bouterwek <sup>30</sup> ist Klassik ein "stetiger", das heißt ein nicht epochal begrenzter ästhetischer Grundbegriff - die Antike ist das Muster alles Klassischen, aber nicht seine einzige und unwiederholbare Verwirklichung. Das Klassische ist vielmehr "das Siegel der ästhetischen Vortrefflichkeit", und diese Vortrefflichkeit entsteht "durch vollendete Cultur, sowohl der ästhetischen Form, als des Ausdrucks". "Vollendete Cultur" bedeutet dabei nicht den "Grad des ästhetischen Wertes", sondern den "höchsten Grad der ästhetischen Cultur, nämlich Vollendung der poetischen Sprache, reinste Natürlichkeit der Bilder, Ebenmaß der Gedanken ohne Nachteil der Kraft und Wärme"; "Cultur" ist definiert als "das richtige Ebenmaß zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig". Muster dieser höchsten ästhetischen Kultur sind Homer, Pindar, Sophokles, aber auch Petrarca, Ariost, Tasso, Cervantes, Klopstock und Goethe. Falsch ist die Gleichsetzung von klassisch und "correct", falsch auch die Gleichsetzung des "Classischen mit dem Vortrefflichen überhaupt", derer sich Jean Paul schuldig mache. Die Anspielung bezieht sich auf die erste Auflage der "Vorschule der Ästhetik", in der der Begriff des Klassischen im Geniebegriff aufgehoben wird: "Das klassisch überall jedes Höchste in seiner Art bedeutet ... folglich das Höchste jedes Stoffs, ... so muß das Höchste dieser Höhen ... jenes sein, das Stoff und Form zugleich zu einem Höchsten verschmelzt; und dies ist nur der Fall der poetischen Genialität." <sup>31</sup>



Vermutlich hat diese Diskussion nicht unwesentlich dazu beigetragen, klassisch als qualitativen Allgemeinbegriff zu festigen und mittelbar auch dazu, die diesem Gebrauch nicht entsprechenden Begriffsinhalte abzuklären. Hinzu kommt, daß um und nach 1800 Romantik als polarer Gegenbegriff zu Klassik allgemeines Gedanken- und Sprachgut der Ästhetik und Literaturkritik wird. Damit wächst dem Begriff Klassik eine neue Bedeutungsschicht und eine neue Geschichtsdimension an; zugleich wandelt er seine Struktur insoweit, als er von nun an, wie in August Wilhelm Schlegels "Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" (1801/02), kaum noch ohne seinen Gegenbegriff gedacht werden kann. Der späte Goethe ist Kronzeuge dieser Wandlung und dieser neuen Vielschichtigkeit des Klassischen; klassisch bedeutet ihm im allgemeinsten Sinne nicht mehr als denkwürdig<sup>32</sup>, daneben, "antiker Form sich nähernd", die unmittelbar stoffliche Beziehung auf die Antike und die Lenkung der Einbildungskraft auf sie hin<sup>33</sup>, daneben eine bloße "Form"<sup>24</sup>, daneben ebenso die französische Klassik und die Verflachung ihrer Nachfolge zur "Pedanterie der classischen Partey".<sup>35</sup> Ungeachtet aller Bemühungen der Ästhetik erscheint hier Klassik, wie immer begrifflich differenziert, aller qualitativen Akzente ledig. Die historischen Begriffsinhalte haben die ästhetische Begriffserklärung verdrängt, der Begriff Klassik selbst ist historisch geworden.

### III.

Die Ausbildung des Begriffs Klassik in der musikalischen Literatur vollzieht sich grundsätzlich in ähnlicher Richtung und in analogen Denkformen wie die skizzierte Entwicklung im literarischen und ästhetischen Schrifttum; sie unterscheidet sich von ihr dagegen teilweise in den Objekten, die als klassisch bezeichnet werden, da eine "klassische" Antike nicht ins musikhistorische Blickfeld treten konnte. Leider unterscheidet sie sich von der Entwicklung in der Literatur und Ästhetik auch durch die Spärlichkeit der Belege.

Am Anfang stehen, überraschend, zwei Zeugnisse des 17. Jahrhunderts. Marco Scacchi nennt 1643 Werke von Palestrina, Morales, Sweelinck, Porta, Suriano und Anerio als Werke "tum antiquorum, tum modernorum primae classis Authorum", an denen er sein Opfer Siefert mißt. Offenbar von dieser Stelle abhängig ist die Bemerkung in der Vorrede der "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz 1648, er wolle sein eigenes Werk keineswegs als "Modell vorstellen und recommendiren", wolle vielmehr "an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italienische und andere / Alte und Neue Classicos Autores hiermit gewiesen haben / als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera zu denen jenigen / die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; in einem und dem anderen Stylo als ein helles Licht fürleuchten / und auff den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können".<sup>36</sup> Scacchis gelehrte Formulierung "primae classis autores" verrät Cicero-Lektüre; sein Exempla-Denken scheint ein Relikt humanistischer Exempla-Sammlungen des 16. Jahrhunderts zu sein, das wohl der Sache nach, nicht aber mit dem humanistischen Terminus "klassisch" in die barocke Musiktheorie eingefügt werden konnte - Bernhardt und Mattheson übernehmen Elemente der Sache, jeweils direkt von Scacchi, aber nicht das Wort.

Das Bemerkenswerte an Scacchis und Schützens Klassikbegriff ist jedoch sein Inhalt, die Vorstellung, daß es "alte und neue" klassische ("fürtreffliche und unvergleichliche") Muster gebe. Freilich nicht in dem Sinne, daß etwa die "prima" und die "secunda pratica" je schon ihre Klassiker habe - Scacchis Namensliste und Schützens Rekurs auf "den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti" zeigen deutlich, daß es sich stets

um Muster für den korrekten kontrapunktischen Satz handelt, die "in einem und dem anderen Stylo" ihre unbedingte Gültigkeit haben. Es geht also nicht um den Stil, sondern um die musikalische Grammatik, in der alle Stile zu reden haben. So erklärt sich einerseits, wie Scacchi den Begriff der klassischen Muster aus der humanistischen Latinität auf die Musiklehre übertragen konnte<sup>37</sup> und andererseits, wieso das humanistische Exempla-Denken in die primär nicht auf Exempla, sondern auf Normen zielende barocke Musiklehre eingefügt werden konnte; die Exempla classica liefern die Normen. Von Scacchi und Schütz bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint eine Lücke in der Überlieferung des Wortes Klassik zu klaffen; als es, zunächst sporadisch, erneut auftaucht, hat es seine Bedeutung gründlich gewandelt. Daß Hawkins<sup>38</sup> 1776 an Glareans "Dodekachordon" nur die "classical purity of its style" rühmend findet, gehört eher in die Geschichte des Neuhumanismus als in die der Musikanschauung. Wichtiger ist der merkwürdige Titel einer Sammlung von Klavierstücken, die 1762 bei Wever in Berlin und bei Breitkopf in Leipzig erschien: "Tonstücke für das Clavier, vom Herrn C. P. E. Bach, und einigen anderen classischen Musikern."<sup>39</sup> Leider fehlt jede weitere Begriffserklärung, doch geben der Inhalt der Sammlung und der veränderte Titel der zweiten Auflage 1774<sup>40</sup> einen Hinweis: es handelt sich um Sonaten, vor allem aber um Fugen von Händel, Nichelmann und Kirnberger. "Klassisch" ist also einerseits der (wenigstens im Berlin der Zeit) unumstritten erste Komponist der Epoche, Carl Philipp Emanuel Bach, andererseits die Fuge als das Muster anspruchvollster und durch Historizität glaubigster kontrapunktischer Setzkunst. Die Differenzierung des Begriffs entspricht genau der oben skizzierten literatur-ästhetischen Situation: Bach ist der Nationalkomponist der musikalischen Original-(National-)Sprache; die Fuge ist das (von Herder her gesehen "verfluchte", von Gottsched her gesehen unbedingt gültige) Muster aus der Tradition.<sup>41</sup>

Daß der Begriff als ein musikalischer sich nicht einzubürgern vermochte, scheint die Titeländerung der zweiten Auflage der Sammlung anzudeuten. In Schubarts "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (1784) erscheint er zwar, verengt zum musiktheoretischen Normbegriff, konnte aber nicht wirksam werden, da das Werk erst 1806 gedruckt wurde.<sup>42</sup> Jedenfalls taucht er erst um 1800 wieder öffentlich auf<sup>43</sup>, nun in erneut breiter gewordener Differenzierung mit wachsender Häufigkeit und nicht nur in der Musikkultur, sondern auf Musik bezogen vereinzelt auch in der Ästhetik. Zuerst allerdings als ein auf Musik ausdrücklich nicht anwendbarer Begriff bei Tieck: "Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirkliche klassische Periode erlebt. Die großen Meister haben einzelne Teile des Gebietes angebaut, aber keiner hat das Ganze umfaßt, auch nicht zu einerlei Zeit haben mehrere Künstler ein vollendetes Ganzes in ihren Werken dargestellt. Vorzüglich scheint mir die Vokal- und Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert, und jede auf ihrem eigenen Boden zu wandeln, man betrachtet sie noch zu sehr als ein verbundenes Wesen, und daher kommt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird."<sup>44</sup> Tiecks Vorstellung von einer zukünftigen musikalischen Klassik ist also offenbar zugleich Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff: Klassik ist das Ziel einer "erfahrungsreichen" Entwicklung, wie sie bisher nur "alte" Künste durchgemacht haben, sie ist zugleich als "Periode" abgrenzbar, sie ist nicht möglich ohne systematischen "Ausbau" des Gesamtgebietes der Musik durch einen oder mehrere Komponisten, und zu diesem Ausbau gehört unter anderem die reinliche Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik und die Selbstverwirklichung einer eigenständigen Musik in der letzteren. Die Vorstellung, daß erst die Zukunft eine Klassik, als Krönung aller bisherigen Bemühungen, bringen könne, erinnert auffallend an den Klassikbegriff Goethes in diesen Jahren; sie ist die Konsequenz der Ein-

sicht, daß die Musik als einzige der Künste nicht an eine Klassik anknüpfen, also keinem historischen Muster folgen, sondern Klassik im Sinne von Vollkommenheit nur aus ihren spezifischen Sachverhalten entwickeln kann. Tiecks Klassikbegriff ist ahistorisch, zukunfts- und entwicklungsbezogen.

Eine ähnliche ahistorische, aber durchaus gegenwartsbezogene Vorstellung von Klassik in der Musik hat etwa gleichzeitig mit Tieck jener Johann Gottlieb Karl Spazier entwickelt, dem der "klassische" Goethe in seinem rüden "Ultimatum", solche Verdienste seines journalistischen Widersachers nicht ahnend, ein Denkmal gesetzt hat. 1800 schreibt Spazier in einem Exkurs seiner Bearbeitung der "Mémoires" Gretrys, es bleibe "eine ewige Wahrheit, daß nur beides: Genie und Fleiß, als reine Disciplin, verbunden mit wahrem Naturtalent, den Künstler macht, und Werke hervorbringt, die auf wahres, reines Vergnügen wirken, und daß nur der überall den wahren Ausdruck der Natur ... treffen wird, der Alles beobachtet und in Einigung zu bringen weiß, was zu einer klassischen Korrektheit stempelt ... Daß aber jedes wahrhaft schöne, ächt ausdrucksvolle Werk bey jeder Zergliederung gewinnen müsse, das lehrt die Erfahrung an allen klassischen Werken. Ich kann mich in Bezug des Vorigen eines Hinblicks auf Pergolesi's Stabat mater nicht erwehren; mögen mir es doch seine Verehrer übel nehmen!"<sup>45</sup> Drei Jahre später rühmt Spazier dem zweiten Heft von Nägelis "Repertoire des Clavecinistes" nach, es enthalte "Drei, in jeder Hinsicht klassische Sonaten, dabei nicht zu lang". Die Sonaten sind von Clementi, "von welchem", wie es kurz zuvor geheißen hatte, "sich eine neue Epoche für dieses Kunstfach anhebt".<sup>46</sup>

Spaziers Anschauung scheint aus konventionellen und selbständigen Zügen eigentümlich zusammengesetzt zu sein. Der Begriff der klassischen Korrektheit deutet stark auf die Tradition der Poetik Gottscheds; andererseits zeigen die Betonung des wahren und reinen Vergnügens und die Ersetzung der Nachahmung der Natur durch wahren Ausdruck der Natur begriffliche Schärfe und Originalität, und die Kritik an Pergolesis "Stabat mater" und seinen Bewunderern ist geradezu kühn - es gehörte um 1800 Mut dazu, gegen die (bis zu Geibel nachklingende) tränenreiche Pergolesi-Schwärmerei anzugehen. Vor allem aber klingt die Einsicht, daß klassische Werke bei jeder Analyse gewinnen müssen, fast schon wie eine musikästhetische Übertragung der Maxime Friedrich Schlegels: "Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen"<sup>47</sup> - eine Übertragung, für die es in der zeitgenössischen Musikliteratur außer bei Niemetschek offenbar kein Gegenstück gibt.

Spaziers Klassikbegriff ist also bereits höchst komplex: er umfaßt Korrektheit, Überschaubarkeit der Dimensionen, "epochemachende" Originalität, Einheit in der Mannigfaltigkeit als wahren Ausdruck der Natur, wahres und reines Vergnügen in der Apperzeption durch Schönheit und "echten" Ausdruck, unbegrenzte Analysierbarkeit aus unerschöpflicher Fülle und Vielschichtigkeit, und er ist auf zeitgenössische wie auf historische Werke anwendbar. Die Komponenten der Korrektheit und Überschaubarkeit machen es verständlich, daß seine praktische Anwendung durch Spazier selbst relativ eng begrenzt war - so erklärt sich, daß er schon Beethovens zweite Sinfonie "ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm", also gewiß kein klassisches Werk, nennen konnte.<sup>48</sup>

Fehlt bei Spazier jeder Bezug auf Klassik als historischen Epochenbegriff, so klingt dieser doch zur gleichen Zeit vernehmlich an in einer Anzeige des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs, in der die postume Veröffentlichung der sechs Streichquartette von Matthias Georg Monn angekündigt wird, "faisant partie d'une collection des œuvres (des) différents auteurs autrichiens classiques".<sup>49</sup> Zusammen mit den im selben Verlag veröffentlichten Quartetten Gassmanns können die Werke Monns als klassisch aber nur

in dem Sinne angesehen werden, daß sie Fugenquartette sind - der Begriff Klassik ähnelt also hier dem in den Klavierstücken von 1762 gebrauchten, er meint eine gerade vergangene und dazu national begrenzte Zeit und Technik, und er ist auf dem Wege zu Klassik als Stilbegriff für die klassische Polyphonie.

Am Ende dieses Weges steht Thibaut, der den bis heute lebendigen Stilbegriff Klassik in seiner ebenso bis heute fortwirkenden Anwendung auf die Vokalpolyphonie Palestrinas und seiner Zeit begründet hat. Allerdings ist Thibauts Klassikbegriff<sup>50</sup> sehr viel differenzierter als seine spätere Anwendung: einerseits ist er offenbar der erste, der auf musikalischem Gebiet das Wort klassisch als bloße preisende Redewendung gebraucht<sup>51</sup>, andererseits hat er genau definierte Vorstellungen über den Inhalt eines musikalischen Klassikbegriffs und die Grenzen seiner Anwendbarkeit. "Das klassische ... ist das Werk großer Geister, die freie Kraft eines mächtigen Gemüts durch die Tat bewährend und insofern allen Zeitaltern angehörend, welche Sinn für das Geniale haben" (S. 35), das Genie ist stets musterhaft (S. 36), und "Belehrung und Bildung durch klassische Muster" ist "dem Freunde der veredelten Musik immer ein großes Hilfsmittel, welches überall den ersten Platz einnimmt, wo auf den Geschmack und das Gefühl gewirkt werden soll" (S. 59). "So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Klassische herausgefunden haben, und damit erfolgt der beglückende Stillstand, weil das Klassische den Charakter hat, daß es oft genossen werden kann und durch die Wiederholung eher gewinnt als verliert" (S. 61). Das Wesen dieses Klassischen in der Musik sind "feine, den herrschenden Charakter nie aufhebende Abwechslungen ... reine Dreiklänge ... feine Beweglichkeit ... doch ewig dasselbe Hauptgefühl". "Beruhigend" ist der Gedanke, "daß Regeln, welche in den Zeiten der größten Kraft so viele Klassiker befolgten, auf einem festen Grund beruhen müssen" (S. 67). Die Klassiker dieser Zeiten der größten Kraft sind nicht nur Palestrina und seine Zeitgenossen, sondern praktisch alle bedeutenden Komponisten von Josquin und Senfl bis Hasse und Graun, soweit sie den "Kirchenstil" und den "Oratorienstil" gepflegt haben.

Die Fundamente der Anschauungen Thibauts sind der Neuhumanismus und die Idee der klassischen Bildung: "Wohl nie ist es so allgemein wie jetzt anerkannt, daß geschichtliches Studium und Kenntnis des vorhandenen Klassischen die Grundlage alles gediegenen Wissens ist und sein soll", beginnt die zweite Auflage seiner Schrift (S. 1).<sup>52</sup> Der Gedanke, das geschichtliche Studium in Ermangelung antiker Muster auf die Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu wenden, lag spätestens seit Schubart, Reichardt und der frühromantischen Verklärung der A-cappella-Polyphonie nahe<sup>53</sup>, die damit verschmolzene Vorstellung vom Genie, das der Kunst die Regeln gibt, wird aus Thibauts Kantstudium herzuleiten sein, und die Überzeugung, daß das klassische Kunstwerk durch wiederholtes Studium "gewinnt", erinnert an Friedrich Schlegel und Spazier. Neu und folgenswer war dagegen Thibauts Forderung, im Palestrinastil eine ausschließende klassische Norm zu sehen und an ihr alle spätere Entwicklung zu messen, neu auch der Versuch, über allgemeinere Kategorien der Einheit in der Mannigfaltigkeit hinaus engere Regeln ("reine Dreiklänge") als Normen aufzustellen. Und schließlich deutet sich in der Formulierung, daß die musterhaften Genies des 16. Jahrhunderts klassische Regeln nicht aufgestellt, sondern im Gegenteil "auf festem Grund" beruhende Regeln befolgt haben, im Widerspruch zu anderen Stellen der Schrift eine Ahnung davon an, daß die Regeln der klassischen Verwirklichung der Sache selbst entsprechen (was, als unreflektiertes Urteil der Geschichte, darin vorweggenommen worden war, daß gerade Palestrinas Werk im ganzen 17. und 18. Jahrhundert, in ununterbrochener Tradition, als das Muster des "reinen" Satzes gegolten hatte). Die Konsequenz, seine eigentlich als Epochenbegriff konzipierte, zum normativen Allgemeinbegriff erweiterte Vorstellung von Klassik zum Stilbegriff zu wandeln, hat Thibaut aus diesem Ansatz nicht gezogen.

In seiner auf andere Aspekte konzentrierten Polemik gegen Thibaut hat auch Hans Georg Nägeli einen freilich bescheidenen Beitrag zum Begriffsfeld einer musikalischen Klassik geleistet, der vor allem dadurch bemerkenswert ist, daß er sich - auf dem Höhepunkt des literaturkritischen Kampfes zwischen Klassik und Romantik - auf überhaupt keine epochale Fixierung einer Klassik festlegen und statt dessen diese Arbeit der Zeit und dem "Nationalurteil" überlassen möchte: einerseits "giebt [es] in der Tonkunst gar kein classisches Alterthum"<sup>59</sup>, andererseits werden "zu Klassizität ... ja die Geistesprodukte aller Art erst erhoben, nachdem sie die Zeitansicht überlebt, die Veränderungen des Zeitgeschmacks überstanden haben und hierauf die Anerkennung ihrer Musterhaftigkeit sich zum Nationalurteil gesteigert hat".<sup>55</sup> Die Anrufung des Nationalurteils mag eine Anspielung auf Herders mittleren Klassikbegriff sein - im übrigen ist diese Vorstellung von Klassik die bequemste, die alle Probleme und Definitionsmöglichkeiten kurzerhand verschüttet, aber vielleicht gerade deshalb gelegentlich weitergetragen worden ist.<sup>56</sup>

Etwa zur gleichen Zeit, da Thibaut seinen Klassikbegriff prägte und Nägeli seinen Beitrag zur Diskussion beisteuerte, scheint mit der Ausbildung eines auf die jüngste Vergangenheit bezogenen Epochenbegriffs Klassik endgültig die bunte Vielfalt der musikalischen Klassikbegriffe vervollständigt worden zu sein, vor der wir heute stehen. Dieser Epochenbegriff Klassik entstammt dem geistigen Umkreis der "Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung", ist aber offenbar unabhängig von Friedrich Rochlitz geprägt worden und war jedenfalls durch die Anwendung des Wortbegriffs klassisch auch auf Werke der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart gerade in der musikalischen Presse hinreichend verbreitet.<sup>57</sup> Formuliert und in Ansätzen definiert findet er sich 1836 bei dem Philosophieprofessor und Mitarbeiter der AMZ, Amadeus (Johann Gottlieb) Wendt. Fünf Jahre zuvor hatte Wendt ganz hegelianisch die griechische Kunst, die "wir ... auch vorzugsweise die classische oder die antike" nennen, definiert und daneben, wohl unter Thibauts Einfluß, von der "classischen Kirchenmusik der Italiener" gesprochen.<sup>58</sup> Nun schrieb er: "Es ist aber unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen, durch welche sie (die Gegenwart) vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven entgegen." Das Kleeblatt vertritt die wiederum hegelianischen drei Schritte einer Entwicklung, die nach dem Verhältnis von (sinnlicher) Form und Stoff (Geist) schematisiert ist: bei Haydn herrscht die Form über den Stoff, seine Gedanken unterwerfen sich der Form ohne Zwang. Mozart, der "Mittelpunkt der classischen Periode", verwirklicht die "völlige Durchdringung der Form und des Stoffes", die "schönste Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik in ächt deutschem Sinne. Der Gipfel seiner Schöpfung ist die größte deutsche Oper: Don Juan". Bei Beethoven schließlich gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form, "sein Gedanke dringt bis an die Gränzen des Hörbaren", und der Akzent der weiteren musikalischen Entwicklung ist durch ihn auf die Instrumentalmusik verlagert worden<sup>59</sup> - hegelsch gesprochen: Haydn vertritt die symbolische, Mozart die classische, Beethoven die romantische Stufe der Kunst.<sup>60</sup>

Die Charakterisierung Haydns und Mozarts läßt sich aus der Studie von 1831 noch vervollständigen: bei Haydn "idealisieren" die Instrumente "gleichsam die den Menschen umgebenden Töne der Natur; Haydn der gemüthlichverständige, heitere, voll Unschuld und reinem Natursinn, horcht den Klängen der Schöpfung und läßt sie durch seine Instrumente, aufgefaßt in menschlicher Empfindung, wahrhaft sprechen und Gott loben. Wegen dieser allgemein verständlichen Sprache ist Haydn auch der erste Instrumentalcomponist gewesen, welcher von ganz Europa verehrt worden ist." Gerühmt wird die "Bestimmtheit seiner Instrumentalsprache in Verbindung mit der Schlichtheit, welche sei-

nem Gesange eigen war". Mozart "individualisierte" die Musik noch weiter als Haydn und "drang tiefer in das menschliche Gemüt", Kontrastreichtum bei größter Klarheit des Ganzen ist seine Stärke, "größere Mannigfaltigkeit neuer melodischer Gedanken so notwendig verkettet, als ob er sie mit einem Male als ein Ganzes empfunden hätte". Seine falschen Nachahmer haben von ihm wohl die "Volltönigkeit" und "reiche Harmonie" und die schnelle und weitgespannte Modulatorik übernommen, aber ohne "die gründliche Schreibart", durch die sie bei Mozart diszipliniert worden waren.<sup>61</sup>

Wendts Anschauung ist bedeutsam als ein früherer Ansatz zu einer ausgeführten Musikästhetik aus dem Geiste Hegels, aber ebenso als Begründung des musikalischen Epochenbegriffs Klassik, der hier nicht nur aufgestellt, sondern zumindest indirekt, durch die Charakterisierung der drei Komponisten, auch definiert wird. Wendt überträgt die allgemeinen Definitionsmerkmale, wie Einheit in der Mannigfaltigkeit, Durchdringung von Form und Stoff, auf die bei Mozart erreichte "schönste Vermählung" von Vokal- und Instrumentalmusik und versucht damit eine Synthese, die den zu seiner Zeit schon alten Streit über den ästhetischen Vorrang der einen oder anderen endgültig schlichten soll: der größte Klassiker ist der, bei dem Vokales und Instrumentales ebenso ausgewogen vereinigt sind wie in jeder einzelnen Komposition ihre Elemente. Allerdings ergeben sich hieraus Widersprüche, die Wendt selbst in seinen Schriften nicht ausgetragen hat: ein solcher Klassikbegriff läßt sich nicht mehr, wie es Wendt 1831 noch tat, auf andere Klassiken als die der drei Wiener Meister anwenden, er setzt also eine einzige historische Verwirklichung des Klassischen absolut; andererseits entzieht die Abstufung in annähernde, reife und zerfallende Klassik dem Wort und Begriff die normative Werthaltigkeit in gefährlichem Maße - nicht umsonst hatte Bouterwek geeifert, ein Werk sei nicht mehr oder weniger klassisch, sondern entweder klassisch oder nichtklassisch.<sup>62</sup> Zusätze wie "Mittelpunkt der Klassik" (vielleicht instinktiv ist Wendt davor zurückgeschreckt, das konsequentere Wort Höhepunkt zu gebrauchen) werden notwendig - der Epochenbegriff Klassik, kaum geprägt, ist bereits auf dem Wege, sich zum bloßen Epochen-Epitheton zu verflüchtigen.

Abgesehen hiervon aber bietet Wendt in der Charakterisierung seiner Muster Haydn und Mozart eine Reihe von Definitionsmerkmalen, die weitergewirkt haben und bedenkenenswert sind: zur Klassik gehören Idealisierung der "Natur", Individualisierung im "tiefen Eindringen in das menschliche Gemüt", Mannigfaltigkeit, die sich "notwendig" zum Ganzen zusammenschließt, Scheitern der Idee in der ausgewogenen Durchdringung von Form und Stoff, Allgemeinverständlichkeit und Bestimmtheit der musikalischen "Sprache", Schlichtheit, aber auch Reichtum, der durch "gründliche Schreibart" (die offenbar, da Mozart als Muster genannt wird, nicht mehr mit Kontrapunkt identisch ist, dessen Elemente aber einschließt) diszipliniert wird. Ebenso wichtig wie diese Elemente, die natürlich meist nicht neu sind, nur in den neuen Klassikbegriff integriert werden, ist die Vorstellung von der geschichtlichen Existenz musikalischer Klassik: sie ist das Ergebnis eines die klassischen Elemente mehr und mehr integrierenden Entwicklungsprozesses, der in einem einmaligen Höhepunkt kulminiert. Was auf ihn folgt, ist Desintegration, schon bei Beethoven. Aus diesem Ablaufschema in seiner Anwendung auf eine eben erst sich desintegrierende Epoche erklärt sich zum Teil, warum der Gegenbegriff Romantik als Epochen- oder "Schul"-Begriff bei Wendt fehlt; zum anderen Teil erklärt es sich wohl aus der Zeitlage, die Romantik in der Musik als Epochenbegriff noch nicht kannte. Musikalische Romantik existiert für Wendt nur im Sinne E. Th. A. Hoffmanns und Friedrich Schlegels, "in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist".<sup>63</sup>

#### IV.

Mit Thibaut und Wendt ist die Entwicklung des musikalischen Begriffsfeldes Klassik im wesentlichen abgeschlossen; seine weitere Entfaltung über Europa<sup>64</sup> und seine Ausprägung in kleine alltagssprachliche Münze kommen ohne Erweiterung und Präzisierung der Begriffsinhalte aus. Der Abriss der Wort- und Begriffsgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt liefert uns daher mutmaßlich alle wesentlichen historischen Fakten, die wir zum Begriff Klassik in der Musik erwarten dürfen. Sie sind für den letzten Teil unserer Untersuchung eine notwendige Voraussetzung und lassen sich wie folgt zusammenfassen, weiterbilden und anwenden.

1. Klassik ist nicht nur im heutigen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch, sondern schon seiner Entstehung nach Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff. Jeder dieser drei Klassikbegriffe impliziert einen stärker oder schwächer ausgeprägten Wertakzent.

a) Der musikalische Allgemeinbegriff Klassik meint im wesentlichen nichts anderes als Normen des guten, das heißt des korrekten musikalischen Satzes, die für alle Stile und Epochen zu gelten haben, also eine musikalische Grammatik, die in Analogie zur humanistischen Grammatik der alten Sprachen klassisch genannt wird. Klassisch und korrekt sind identisch, und was korrekt ist, wird in Normen gefaßt, die aus den exempla classica abgeleitet werden.

b) Der musikalische Stilbegriff Klassik entsteht dort, wo musiktheoretisches Denken historisch zu werden beginnt, also dort, wo Regeln und Muster für das musikalisch Korrekte und Gute nicht mehr nur als Normen über der Geschichte, sondern auch als Normen in der Geschichte, als in einer bestimmten historischen Konstellation musterhaft verwirklichte Regeln begriffen werden. Diese historische Konstellation ist natürlich stets eine aurea aetas, fast immer eine vergangene, möglicherweise aber auch eine erst zukünftige. In dem Maße, in dem sich der musikhistorische Horizont erweitert, entrückt und erweitert sich der musterhaft korrekte und gute musikalische Stil in die Tiefe der Geschichte: 1762 ist er der Stil der spätbarocken Instrumentalfuge, 1824 bereits die gesamte Vokalpolyphonie von Josquin bis ins 18. Jahrhundert und der strenge vokal-instrumentale Kirchenstil bis Hasse und Graun, der auf ihr beruht, zwischen 1831 und 1836 sowohl dieser klassische Stil wie derjenige Haydns, Mozarts und Beethovens. Gleichzeitig erweitert und vertieft sich die weiterwirkende normative Komponente des Allgemeinbegriffs Klassik zu der beginnenden Einsicht, daß ein musikalischer Stil nur dann klassisch genannt zu werden verdient, wenn sich in seiner historischen Konstellation diejenigen seiner Züge, die sich als Elemente der Sache selbst begreifen lassen, rein und vollständig ausgebildet haben. In diesem Sinne mit vollem Recht ist Thibauts allzu umfassender Begriff der klassischen Vokalpolyphonie auf den Palestrinastil eingeengt worden.

c) Der musikalische Epochenbegriff Klassik entsteht kurz nach Beethovens Tod und umfaßt die Schaffenszeit Haydns (das heißt des reifen Haydn ab etwa 1780), vor allem Mozarts und mit Einschränkungen noch Beethovens. Seine Wurzeln, weit verzweigt, reichen in den Allgemeinbegriff wie in den Stilbegriff Klassik, die in letzter Konsequenz beide in ihm aufgehoben werden; sie reichen ebenso in die allgemeine Ästhetik wie in das Geschichtsbewußtsein des beginnenden 19. Jahrhunderts. Er meint die einmalige, ein für alle Male erreichte Verwirklichung höchster Kunstschönheit in musikalischen Werken von höchster Individualität - das musikalisch Klassische und das musikalisch Schöne sind in ihm synonym. Er meint auch einen musikalischen Stil, der nicht nur als historisch gewachsen und bedingt, sondern als reine und umfassende Verwirklichung seiner immanenten Möglichkeiten verstanden wird - nur weil dies so ist, kann die musikalische Klassik für das Scheinen der Idee so beispielhaft eintreten wie in der bildenden

Kunst die griechische Plastik, kann sie, um den Tatbestand mit Kategorien der Musik-ästhetik Schillers zu umschreiben, zur vollkommenen Gestalt gewordene Analogieform menschlicher Gemütsbewegung sein. Er meint schließlich das Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses, der als ein Reifeprozess auf dieses eine Ziel hinführt. Und er ist definiert durch seine isolierbaren und beschreibbaren Elemente: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Allgemeinverständlichkeit und charakteristische Bestimmtheit, Schlichtheit und Reichtum, Fülle neuer musikalischer Ideen und Gestalten, die durch handwerkliche Gediegenheit diszipliniert wird.

2. Da musikwissenschaftliche Terminologie selbst ein historisch Gewordenes und zugleich historische Tatbestände Meinendes und in diesem doppelten Sinne geschichtsbedingt ist, wäre es fruchtlos, von der historischen Dreiteilung des musikalischen Klassikbegriffs von vornherein abstrahieren und das Wort Klassik mit neuen, begriffsgeschichtlich nicht legitimierten Inhalten füllen zu wollen. Allerdings legen die geschichtlichen Inhalte des Begriffsfeldes es nahe, ihre Anwendbarkeit von unserem eigenen Standort aus zu überprüfen und etwa anwendbare Klassikbegriffe nicht nur im Lichte unserer Kenntnis von den historischen Anschauungen über die Sache, sondern von der Sache selbst her zu präzisieren und zu differenzieren.

Dabei zeigt sich sogleich, daß ein Allgemeinbegriff Klassik in seiner geschichtlich gewachsenen Bedeutung nicht mehr anwendbar sein kann. Nachdem das Exempla- und Regel-Denken, das diesem Begriff seinen Inhalt gab, selber Geschichte geworden ist, könnte er nur noch als leere Floskel, als epitheton ornans des wissenschaftlichen Sprachstils oder als konventionelle Verständigungsmarke weitergeschleppt werden - gewiß kein für die Musikwissenschaft wünschenswerter Zustand. Weiterwirken könnte der Allgemeinbegriff Klassik nur in dem Maße, in dem er in den Stilbegriff und in den Epochenbegriff eingegangen ist, vorausgesetzt, daß beide Begriffe für uns akzeptabel bleiben. In der Tat ist kein Anlaß gegeben, auf diese Begriffe zu verzichten - wohl aber die Notwendigkeit, sich ihrer Verschiedenheit bewußt zu bleiben und sie inhaltlich zu differenzieren. Dabei scheint für den Stilbegriff Klassik der durch die Geschichte vermittelte Begriffsapparat die Sache selbst bereits hinreichend zu erfassen und zu umfassen. Der Palestrinastil als klassischer Stil der Vokalpolyphonie gibt uns, vor allem dank der Forschungen Knud Jeppesens, das voll ausgebildete - sozusagen klassische - Anschauungsmodell. Für viele andere Gattungsstile wie diejenigen einzelner Gattungen des Gregorianischen Chorals, des Madrigals, der Chanson, der hochbarocken Instrumentalfuge, der evangelischen Kirchenkantate, des Streichquartetts, der Symphonie, des deutschen Liedes erscheint eine analoge Fragestellung und Untersuchung möglich, ist aber weitgehend noch zu leisten. Dabei wird es sich um solche Gattungen handeln müssen, in denen sich Klassik als Wertnorm wie als Stilprägung historisch entfalten konnte, Gattungen also, die einerseits ihrem Wesen und ihrer Struktur nach einen hohen Grad von Differenzierung erreichen und beispielhaft ausprägen können und die andererseits genügend Geschichtstiefe haben, um diese Reife auch wirklich zu erreichen. Es wäre sinnlos und könnte bestenfalls in sprachliche Hyperbolik münden, nach einer klassischen Gestaltung des Organum oder der isorhythmischen Motette zu suchen. Und es wäre allzu bequem, für jede der Gattungen und jeden der Stile, in denen sich Klassik verwirklichen kann, einen durch die Geschichte beglaubigten Klassikerkanon aufzustellen und sich damit zu beruhigen, daß die Definition des Klassischen als Stilbegriff dazu vorausgesetzt werden kann. Soll Klassik als Stilbegriff wirklich ernst genommen werden, so wird es nötig sein, analytisch die Elemente darzustellen, aus denen er sich in seiner jeweiligen historischen Ausprägung zusammensetzt.

Anders als der Stilbegriff verlangt der musikalische Epochenbegriff nach einer Klärung, die über den durch die Geschichte vermittelten Begriffsbestand hinausgeht - nicht um-



sonst ist er derjenige, der bisher die meisten musikwissenschaftlichen Federn in Bewegung gesetzt hat. Offenkundig reichen die von Wendt formulierten Begriffsinhalte noch nicht aus, um die einzigartigen Qualitäten zu erfassen, die die Wiener Klassik seit hundertdreißig Jahren im musikgeschichtlichen Bewußtsein über jede andere Epoche der abendländischen Musikgeschichte emporgehoben haben. Als Allgemeinbegriffe sind sie schon von sich aus zu vage, um das eigentlich Klassische der Wiener Klassik, ihre Sonderstellung als Epoche, zweifelsfrei zu bezeichnen; als Begriffe einer historisch gewordenen Anschauung bedürfen sie der historischen Interpretation, die nur im Blick auf die gesamte Musikästhetik und Musikanschauung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leisten sein wird. Aus dieser notwendigen Forderung ergibt sich, daß wir abschließend eine Differenzierung der Inhalte des Epochenbegriffs Klassik nur andeutend versuchen können.<sup>65</sup>

### 3. Die Inhalte des Epochenbegriffs Klassik

#### Die Aspekte der Geschichtlichkeit

- a) Die musikalische Klassik ist in höherem Maße und in differenzierterer Weise geschichtlich als alle anderen Epochen der Musikgeschichte, die uns als abgeschlossene und abgrenzbare Epochen greifbar sind. Sie ist nicht nur das Ergebnis einer unmittelbar in sie mündenden Entwicklung, die etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt, sondern sie ist stärker und anders als jede andere Epoche auch mit weiter zurückliegenden Abschnitten der Musikgeschichte verknüpft, einerseits durch Traditionen satztechnischer und satzästhetischer Ideale, andererseits durch bewußte historische Rückgriffe, vor allem auf Bach und Händel.
- b) Sie setzt zu ihrem vollen Verständnis Hörer voraus, die bewußte historische Bezüge im musikalischen Kunstwerk erkennen und verstehen. Auch in diesem Sinne hat sie Teil am Geschichtsbewußtsein ihrer Epoche, das sich aus Neuhumanismus und beginnendem Historismus bildet und von dem die besondere Geschichtlichkeit der Epoche mitbestimmt ist.
- c) Sie wirkt in der Geschichte weiter, in einem umfassenderen Sinne als jede Epoche vor ihr, nicht nur zufolge ihrer besonderen Qualitäten, sondern ebenso zufolge ihres geschichtlichen Ortes am Beginn des historistischen Zeitalters.

#### Die Aspekte der Stilvollendung<sup>66</sup>

- a) Der musikalische Entwicklungsprozeß, an dessen Ende die Wiener Klassik steht, ist ein Reifeprozess, dessen Punkt höchster Reife sie ist. Die Stilelemente der Entwicklung erscheinen in diesem Punkt der Reife in ihrer jeweiligen Eigenart voll entwickelt, als Elemente verschiedener Art und Herkunft erkennbar, zugleich zu "notwendig" erscheinender Einheit zusammengefaßt und so ausgewogen, daß kein einzelnes Element auf die Dauer dominiert, kein einzelnes fehlen könnte, kein einzelnes hinzutreten dürfte.
- b) Nicht nur die Stilelemente der vorangegangenen Entwicklung sind in der Wiener Klassik zur vollen Entfaltung und zur Synthese einer neuen, höheren und differenzierteren Stileinheit gebracht. Ebenso sind bestimmte Gattungsstile vollständig und rein ausgeprägt, die sich zur Klassik hin ausgebildet hatten.

#### Die Aspekte der Stilsynthese

- a) Elemente des "galanten" und des "empfindsamen" Stils (bei Mozart und vor allem Beethoven auch Einzelzüge der klassizistischen Komponenten in der französischen Musik seit Gluck) werden in der Wiener Klassik zu einem neuen Ganzen verschmolzen.

b) Ebenso verschmolzen und in die neue Stileinheit integriert werden Elemente verschiedenster Epochen-, National- und Gattungsstile, vom Hochbarock bis zum Sturm und Drang und vom englischen Oratorium in der Stilprägung Händels bis zur italienischen Klaviersonate, der italienischen Oper oder dem französischen Streichquartett und dem französischen Konzert. Keine andere musikalische Epoche ist aus so verzweigten Wurzeln gewachsen.

c) In allen diesen Fällen handelt es sich um Integrierung und Synthese - nicht um Synkretismus (zu dem die beflissen-enzyklopädische Haltung fehlt) oder um klassizistische Nachahmung (zu der die Betonung des Regelhaften, die aufdringliche Korrektheit gehören würde).

#### Der Aspekt der Stileinheit

Das Zusammenspiel der Stilelemente verschiedenster Art, Herkunft und Geschichtstiefe übergreift die neu entwickelten Gattungsstile wie die übernommenen Elemente früherer Gattungen, Stile und Formen; es übergreift ebenso Vokal- und Instrumentalmusik und stiftet so die höhere Einheit des Epochenstils.

#### Die Entfaltung der Stilmöglichkeiten

a) Im Zusammenspiel der Elemente entfaltet sich der Epochenstil bis zu einem Punkt, der als volle Entfaltung seiner ihm immanenten, einerseits historisch, andererseits durch die Herkunft und Art der Elemente bedingten Möglichkeiten in vollkommener ästhetischer Harmonie und künstlerischer Ökonomie verstanden werden kann. Jedes Mehr oder Weniger gefährdet nicht nur die Gestaltung des klassischen Werkes, sondern wirkt gegenüber dieser verwirklichten Norm als hypertrophes Zuviel oder als kümmerhaftes Zuwenig: "Der Kontur des wahren Großen ist sehr fein. Wenn die Hand nur ein klein wenig rückt, so kann es übertrieben werden." <sup>67</sup>

b) Gleiches gilt von den Gattungsstilen, die der Epoche eigentümlich sind. Die Möglichkeiten der Sinfonie, bedingt durch Gattungsgeschichte, Formentwicklung, Instrumentarium, frühere nationale und regionale Typusbildungen, sind in den späten Sinfonien Haydns und Mozarts bis zu einem Punkt verwirklicht, über den hinaus jede Detailänderung die übergeordneten charakteristischen Qualitäten des klassischen Gattungsstils gefährdet. Die Streichquartette Haydns ab op. 33, Mozarts ab KV 387 und des frühen Beethovens (op. 18) sind entsprechende Muster ihrer Gattung; Mozarts "Le Nozze di Figaro", "Don Giovanni" und "Cosi fan tutte" bilden zusammen, als drei jeweils völlig individualisierte und verschiedene Modelle, den Kanon dessen, was der Gattung Oper erreichbar ist.

#### Ordnung zum Ganzen und innere Schlüssigkeit

Herders Vorstellung von der Musik als höchstem Muster zusammenstimmender Ordnung ist in keiner Epoche der Musikgeschichte so rein und umfassend Wirklichkeit geworden wie in der Wiener Klassik - rein in dem Sinne, daß die Ordnung des musikalischen Werkes gänzlich in ihm selbst liegt; umfassend in dem Sinne, daß die Elemente dieser Ordnung in sich vielfältig differenziert und wiederum historisch gewachsen, geschichtlich bedingt und aus verschiedenster Herkunft zur Synthese gebracht sind und daß die Ordnung selbst differenzierter als je zuvor ist. So verwirklicht sie sich nicht nur in musikalischen Formkategorien und ihrer Verschmelzung (für die das Sonatensatzrondo ein in doppelter Hinsicht klassisches Beispiel ist), sondern ebenso in typischen Strukturbildungen und ihrer Übertragung von einer Gattung zur anderen (so die sinfonische Struktur der Opernfinali Mozarts und der späten Messen Haydns) und in der übergeordneten Einheit von Ausdruckstypen ("Charakteren"). Gleiches gilt für die Mikro-

struktur, die ebenso melodische Fortspinnung wie thematisch-motivische Arbeit, einmotivige und in sich kontrastierende Themen, Themeneinheit und Themenvielfalt, Fuge und Fugato, Homophonie und Polyphonie, Modulationsgang und Rückung kennt und nur als Ineinanderspiel aller dieser Elemente zu fassen ist. Wiederum deutet dieses Ineinander so vieler und so verschiedener Elemente der Ordnung auf einen neuen Typus des Hörers, der der Musik der Wiener Klassik ideell zugeordnet zu sein scheint - Einheit und Ordnung des Ganzen ist zwar in jedem Falle dem Werk selbst immanent, verlangt aber, um erkannt und nachvollzogen zu werden, in der Apperzeption eine differenzierte Aktivität, für die es vor dieser Epoche kein Beispiel gibt.

#### Typik und Individualität

Das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik ist reine Individualität in dem Sinne, daß seine Elemente zu einer jeweils einzigartigen, unwiederholbaren Gestalt zusammen treten, aber es ist gleichzeitig jeweilige Individualisierung eines Typus, auf den es ständig bezogen bleibt. Der inneren Differenziertheit des klassischen Werkes entspricht es, daß diese Typik als wechselseitige Durchdringung von Gattungs-, Form-, Themen-, Bewegungs- und Ausdruckstypen in Erscheinung tritt, die als solche im Einzelwerk mitgedacht ist. Haydns "Militär"-Sinfonie zehrt nicht nur von der (durch Haydn selbst geschaffenen) Gattungstypik der großen Konzertsinfonie und der ihr zugeordneten Form- und Ablaufserwartung, die sie im Hörer evoziert, sondern ebenso davon, daß das Instrumentarium und die Thematik des langsamen Satzes mit bestimmten martialischen Vorstellungsinhalten verknüpft sind; zur integrierten Gesamtgestalt des Typus Sinfonie wie dieses individuellen Werkes gehört es, daß die Typik des langsamen Satzes Konsequenzen auch für die übrigen Sätze hat.

#### Allgemeinverständlichkeit

Die musikalische Klassik zielt auf eine Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit des einzelnen Kunstwerkes nicht nur in der Reflexion der Musikästhetik, sondern auch in (wenn auch vereinzelt) Äußerungen der Komponisten selbst. Daß Haydn musikalische "Sprache" die ganze Welt versteht und daß Mozart für alle Arten Ohren, nur nicht für die langen schreibt, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: im Reichtum der Verständnismöglichkeiten, im Verhältnis von Typik und Individualität und in der Beziehung zur Volksmusik.

a) Das klassische Kunstwerk braucht, selbst durch den gebildeten Hörer, "nie ganz verstanden zu werden", es bietet sich aber durch seine beispiellose Differenziertheit vielen Arten des partiellen Verständnisses an. Sie sind defekt, aber nicht illegitim; solange sie nicht (im Sinne Mozarts) "eselhaft" sind, mögen sie vordergründig und fragmentarisch sein. So wie es zum klassischen Charakter des Werkes gehört, daß es bei der Analyse nur "gewinnen" kann, so gewiß zeigt es verschiedenen Hörhaltungen verschiedene Aspekte, und so gewiß "gewinnt" es bei wiederholtem Hören, zu dem es durch seinen inneren Reichtum und seine verborgenen Möglichkeiten auffordert.

b) Die Bindung des Einzelwerkes an musikalische Typik auf den verschiedensten Ebenen ist das Geheimnis der "Kunst, öfter bekannt zu scheinen": sie ist eine "Kunst", die Beziehungsreichtum kunstvoll entfaltet, und sie hat den Spielcharakter des Scheinens und der Andeutung, der den Reiz des Werkes für den aktiven und gebildeten Hörer erhöht, während er den passiven und weniger gebildeten verborgene Beziehungen ahnen läßt. Im Wiedererkennen des Vertrauten und in dem Reiz, das Individuelle gegen das Typische abzuwägen und abzugrenzen, liegt eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Allgemeinverständlichkeit des klassischen musikalischen Kunstwerkes.

c) Keine andere Epoche der Musikgeschichte hat ein so enges und subtiles Verhältnis

zur Volksmusik ihres Umkreises gehabt wie die Wiener Klassik. Erst indem sie Tonfälle, Melodietypen, Spielweisen übernommen und in ihren Stil eingeschmolzen hat, konnte sie im vollen Sinne allgemeinverständlich werden. Gerade dadurch, daß sie nicht Volksliedzitate aufreichte und nicht Volkslieder sammelte, sondern Elemente der Volksmusik, ihren anderen Gestaltelementen gleichgeordnet, in eine höchst differenzierte musikalische Sprache integrierte, konnte diese Sprache "von der ganzen Welt" verstanden werden, wobei unter der ganzen Welt eine sowohl räumlich ausgedehnte als auch sozial und nach der Bildung geschichtete zu verstehen ist.<sup>68</sup> Das Moment der Schlichtheit, das so paradox noch in den kompliziertesten Strukturen der musikalischen Klassik erkennbar bleibt, hat hier seine Wurzeln.

4. Versuchen wir so, den musikalischen Epochenbegriff Klassik auf Grund der Begriffsgeschichte streng zu fassen, so ergeben sich abschließend zwei Folgerungen.

a) Viele der Definitionselemente, die wir zu formulieren versucht haben, lassen sich auf viele Werke außerhalb der Wiener Klassik anwenden, aber weder sind diese Werke darum klassisch noch ist die Epoche, der sie angehören, darum als eine Klassik anzusehen. Erst die Gesamtheit der Elemente und ihre "klassische" Verknüpfung ergeben die Definition dessen, was Wiener Klassik ist.

b) Nicht alle Werke Haydns, Mozarts und Beethovens oder ihrer Zeitgenossen zwischen etwa 1780 und 1820 oder 1830 genügen der Definition des Epochenbegriffs Wiener Klassik. Im Gegenteil wird ihre Zahl, bei Anwendung des Begriffs, klein sein und die meisten Werke Haydns und Mozarts vor 1780 ebenso wie viele Werke Beethovens nicht einschließen können, und vermutlich wird sie bei weiterer Schärfung des Begriffsapparates und der Methoden seiner Anwendung sich noch verkleinern. Doch scheint uns dies weder gegen den Begriff überhaupt noch gegen seine Anwendung zu sprechen. Wiener Klassik als Epoche, Stil und Qualität kann nur als Inbegriff weniger künstlerischer Höchstleistungen verstanden werden, und da es im Wesen dieser Werke liegt, daß sie "nie ganz verstanden werden können", müssen sich die Grenzen des Begriffs und seiner Anwendung notwendig mit unserem sich wandelnden Verständnis der Sache selbst wandeln - sofern dieses Verständnis wirklich ein Verständnis heißen darf. "Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen."

#### Anmerkungen

- 1 Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft, in: AfMw XXII, 1965, S. 194.
- 2 Vgl. etwa V. Klemperer, Zur französischen Klassik, in: Vom Geiste neuer Literaturforschung, Fs. Oskar Walzel, Potsdam (1924), S. 126-144, bes. 128-129; auch C. J. Burckhardt, Zum Begriff des Klassischen in Frankreich und in der deutschen Humanität, in: Concinnitas, Fs. f. Heinrich Wölfflin, Basel (1944), S. 13-33.
- 3 Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: StMw III, 1915, S. 24.
- 4 P. A. Evans in einer Rezension in: Music and Letters XLVII, 1966, S. 49.
- 5 R. Unger, Vom Sturm und Drang zur Romantik. Eine Problem- und Literaturschau, in: DVjschr. II, 1924, S. 616-645.
- 6 Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Bern-Leipzig (1920), S. 15-19.
- 7 Gehören Gluck, Händel und Bach zur barocken Kunst ihrer Zeit?, in: Kgr-Ber. Lüneburg 1949, Kassel-Basel (1950), S. 195-197.

- 8 Zur Kritik der klassischen Harmonielehre, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel o. J., S. 23-34.
- 9 F. Blume, Artikel Klassik, in: MGG VII, Sp. 1028.
- 10 Vgl. auch Blumes - anders akzentuierten - Vorbehalt, a. a. O., Sp. 1028-1029.
- 11 Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert, in: Kgr-Ber. Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 103-107, bes. 105-107; dagegen Die Musik des Rokokos und der Klassik, Potsdam (1927), S. 1-2.
- 12 Vgl. die trotz dieses Vorbehaltes und der Einwände von Hans-Georg Gadamer (Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 270-271) noch immer beste und umfassendste Darstellung "Das Problem des Klassischen und die Antike", hrsg. v. W. Jaeger, Leipzig-Berlin 1931; ferner die in Anm. 2 genannte Fs. f. Heinrich Wölfflin.
- 13 Vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern-München 3/(1961), S. 255 Anm. 3 - Die von Curtius am selben Ort zitierte Gracian-Stelle ("gran felicidad conocer los primeros autores en su clase") kommt dem Wort und Begriff Klassiker wenigstens umschreibend - vielleicht sogar anspielend, was allerdings einen (unwahrscheinlichen) allgemeineren Gebrauch des Wortes selbst voraussetzen würde - nahe.
- 14 Curtius, a. a. O., S. 269.
- 15 Die Belege im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 5, bearbeitet von P. Hildebrandt, 1873, Sp. 1006-1007) sind leider nur spärliche Zufallsfunde, da Klassik nach den Redaktionsgrundsätzen der ersten Bände des Wörterbuches als Fremdwort galt, also nur cursorisch behandelt wurde. Vgl. ergänzend H. Schulz und O. Basler, Deutsches Fremdwörterbuch, Straßburg 1913, Bd. I, S. 345-346. Die in beiden Werken vertretene und von dort vielfach in die Sekundärliteratur eingegangene Auffassung, Klassik sei im 18. Jahrhundert zuerst im Sinne des antik-klassischen benutzt und später zum Allgemeinbegriff erweitert worden, ist eine systematische Konstruktion, die mit der geschichtlichen Wirklichkeit nicht übereinstimmt.
- 16 Zitiert bei Grimm-Hildebrandt, a. a. O., nach Danzel, Gottsched und seine Zeit, S. 230.
- 17 Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 276-277. - Ein Nachklang noch bei Goethe, als eine der vielen Bedeutungen, in denen er das Wortfeld Klassik gebraucht; das französische "Haupttheater" als ein Theater "der ganz reinen, regelmäßigen, sogenannten klassischen Art" (Französisches Haupttheater, 1828).
- 18 Beide Zitate nach Grimm-Hildebrandt, a. a. O.
- 19 Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, Dritter Theil, Berlin 1793, S. 252-253. Dasselbst S. 69: "Klassischer Boden. Alle diese Plätze sind durch schöne und große Gedanken geweiht, die hier gedacht, und durch edle und große Thaten, die hier gethan wurden. Der Ausdruck; klassischer Boden ist daher sehr wohl gewählt, um diesen Begriff zu bezeichnen. Denn die klassischen Werke der Alten erhalten gleichsam ein neues Leben, wenn sie auf diesem ihren einheimischen und vaterländischen Boden, dem sie entsprossen sind, in dem Gedächtniß des Lesers wieder aufgefrischt, und ihre unnachahmlichen Schönheiten an Ort und Stelle empfunden werden." Es ist nur eine Konsequenz dieses die Vorstellung der Nachahmbarkeit klassischer Muster verwerfenden Klassikbegriffs, daß er in Moritz' für die Ästhetik der Jahrhundertwende so bedeutender Abhandlung "Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) nicht erscheint. - Ganz ähnlich wie bei Goethe und Moritz der Begriff "classischer Boden" auch bei F. L. Stolberg (Brief an Chr. M. Wieland, 11. September 1793, Autograph im Germanischen Nationalmuseum

- Nürnberg, abgedruckt in; Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600 bis 1900, Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums Marbach 1966, Katalog, Nr. 180, S. 130-131).
- 20 Kreuzzüge des Philologen (1762), Kleeblatt hellenistischer Briefe, 1. Brief (1759): "Man muß nicht nur wissen, was gut Griechisch ist, ... nicht nur, was die Wohlredenheit eines klassischen Schriftstellers ... sei".
  - 21 Schubart, Deutsche Chronik 1774, S. 395; Denis, Bücherkunde 1777, Bd. I, S. 157. Beide Belege nach Schulz-Basler, a. a. O.
  - 22 Johann Baptist von Alxinger (1755-1797) plante eine Übersetzung antiker Schriftsteller unter dem Titel "Classische Aerndte". Vgl. G. Croll im Vorwort zu Serie I, Band 11 der Gluck-GA (Iphigenie auf Tauris, deutsche Fassung), Kassel 1965, S. VII, Anm. 8; dort Verweis auf G. Gugitz, Artikel Alxinger, in: ADB I, 1953.
  - 23 Johann Timotheus Hermes, Sophiens Reise von Memel nach Sachsen, Schaffhausen 1778, Bd. 6, S. 612; Herr Puff liest "jetzt nichts als die Alten" und hat "die aus-gesuchteste Bibliothek ... aus den besten Ausgaben der classischen Schriftsteller".
  - 24 Vgl. W. Oelsner, Der Begriff Klassisch bei Herder, Würzburg 1939 (Diss. Münster 1939). Oelsners Materialsammlung ist nützlich und gründlich; seine Schlußfolgerungen sind größtenteils von nationalsozialistischer Ideologie geprägt und entziehen sich daher der wissenschaftlichen Diskussion.
  - 25 Ähnlich I, S. 412: "O das verwünschte Classisch!"
  - 26 Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 1. Theil, zitiert nach der 2. Aufl., Leipzig 1793.
  - 27 Literarischer Sansculottismus, veröffentlicht im 5. Stück der "Horen" 1795 gegen Daniel Jenischs Aufsatz über Prosa und Beredsamkeit der Deutschen im Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks I, 1795. - Es ist dieser Goethesche Katalog der Bedingungen der Möglichkeit des Klassischen, von dem T. S. Eliot (implicite, nicht expressis verbis) in seinem Vergil-Essay "What is a Classic?" ausgeht (deutsch "Was ist ein Klassiker?", Frankfurt 1963, Edition Suhrkamp 33). - Goethes mehr als dreißig Jahre spätere Bemerkung zu Eckermann mit der berühmten Formel "Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" (Gespräche mit Eckermann, 2. April 1829) ist weniger Extrakt einer neuen Begriffsbildung als vielmehr ein Einfall ("Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen") aus dem Unbehagen an der Unordnung des zeitgenössischen Wortgebrauchs: "Wenn wir nach solchen Qualitäten Classisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im Reinen seyn." Er sollte, trotz der Bedeutung des "Gesunden" für den späten Goethe, in unserem Zusammenhang nicht überbewertet werden. Ähnlich vage (und ähnlich gereizt über den Streit um Begriffe) auch am 17. Oktober 1828: "... was will all der Lärm über classisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sey, und es wird auch wohl classisch seyn".
  - 28 An Caroline Schlegel, 26. Oktober 1798. Zitiert nach Curtius, a. a. O., S. 278, Anm. 1.
  - 29 Georg Forster, Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker. Der Aufsatz erschien 1797 in Reichardts Lyceum der Schönen Künste I/1, S. 32-78. Neudr. in: Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hrsg. v. J. Minor, Wien 1882, Bd. II, danach in: Meisterwerke deutscher Literaturkritik, hrsg. v. H. Mayer. (Bd. 1:) Aufklärung, Klassik, Romantik, (Stuttgart 1962), S. 557-584.
  - 30 Aesthetik, Leipzig 1806, S. 228-233.
  - 31 Vorschule der Ästhetik, 3. Abteilung, 1. oder Misericordias-Vorlesung über die Kunst für Stilistiker, 4. Kapitel über Einfachheit und Klassischsein, 1/1804. In der

2. Auflage 1813 wird Bouterweks Einwand mit der lapidaren Einschaltung abgetan: "kurz das Klassische kann nicht in der Minderzahl der Flecken, sondern in der Mehrzahl der Strahlen bestehen".
- 32 "Hier hat Voß (also Schlegels "negativer Classiker") gewohnt, ... und ich will Sie doch auch auf diesen classischen Boden einführen". Gespräche mit Eckermann, 7. Oktober 1827.
- 33 Die "klassische Walpurgisnacht"; Klassiker und Romantiker in Italien (1818); Nachschrift dazu (1819); Moderne Guelfen und Ghibellinen (1825).
- 34 "Die Franzosen fangen nun auch an, über diese Verhältnisse richtig zu denken. Es ist alles gut und gleich, sagen sie, Classisches wie Romantisches, es kommt nur darauf an, daß man sich dieser Formen [!] mit Verstand zu bedienen und darin vor-trefflich zu seyn vermöge"; vorher im gleichen Zusammenhang der Hinweis auf den Helena-Akt des Faust, "... wo beyde Dichtungsformen [!] entschieden hervor-treten und eine Art von Ausgleichung finden" - Gespräche mit Eckermann, 16. Dezember 1829. Eine ähnliche Formulierung der Begriffe bei Grillparzer: seine "Absicht bei der barocken, aber von vornherein gewollten Vermengung des sogenannten Romantischen mit dem Klassischen" im "Goldenen Vließ", das heißt die Verwendung "romantischer" freier Verse für die Kolcher und "klassischer" Jamben für die Griechen - "gleichsam als verschiedene Sprachen" (Selbstbiographie 1853, zitiert nach GA, hrsg. v. P. Frank u. K. Pörnbacher, Bd. IV, München 1965, S. 110 und 111).
- 35 Gespräche mit Eckermann, 27. März 1825 und 4. Januar 1827. Der Hinweis auf "Pedanterie" ist nur allzu berechtigt, wenn man "Definitionen" wie die von A. L. Millin liest (Dictionnaire des Beaux-Arts, Paris 1806): "Classique. La Connoissance des auteurs classiques est indispensable aux artistes, ou du moins ils doivent en avoir lules traductions, pour trouver, dans la fable et dans l'histoire, les sujets dignes d'exercer leur talent, et pour ne point commettre des fautes de chronologie, des erreurs de costume, qui décèlent l'ignorance. Cette connoissance a manqué à quelques grands artistes, et mêle quelques regrets aux charmes que l'on trouve à voir leurs compositions." Das ist - 1806 - schlimmer als Gottsched.
- 36 Zu beiden Stellen vgl. C. Dahlhaus, *Cribum musicum*. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert, in: Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963, Kassel 1965, S. 108-112 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 16).
- 37 Dahlhaus, a. a. O.
- 38 A General History of the Science and Practice of Music, London 1776, Bd. I, S. 325.
- 39 Auch angezeigt als "Morceaux ... de ... Bach et auteurs classiques ...". Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Dr. Horst Heussner, Marburg (Lahn). Vgl. RISM B II (Recueils imprimés. XVIII siècle), S. 391; erwähnt wird der Druck in anderem Zusammenhang schon bei F. Chrysander, *Händel*, Bd. III, Leipzig 21919, S. 149, und bei F. Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939, S. 8.
- 40 C. P. E. Bachs, Nichelmanns und Händels Sonaten und Fugen für Clavier, Zweite Auflage (in RISM nicht als Neuaufl. der Sammlung von 1762 gekennzeichnet, trotz der Identifizierung in MGG I, Sp. 931).
- 41 Aus demselben Umkreis die sogar noch frühere Äußerung Marpurgs (Kritische Briefe über die Tonkunst, VII. Brief an Nichelmann vom 4. 8. 1759) "Sollte ich in meinen Anmerkungen alles ohne Ausnahme loben, einen jeden Componisten zu einem claßischen Auctor, zu einem Graun oder Telemann etc. machen ..." (frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Heussner). Hier dürfte ein ursächlicher Zusammenhang vorliegen, der weiter zu verfolgen wäre. - Wie mir Herr Dr. Heussner ebenfalls mitteilt,

- sind Werke Grauns noch in einer um 1800 geschriebenen Kopie von Johann Buback aus Rakonitz als "classisch" bezeichnet (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. ms. 30444).
- 42 Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 237; Riepels "Anweisung zum Satze, hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Seine Grundsätze darin sind unverbesserlich gut ...". Ähnliche auf "klassische" Theoretiker - und nur Theoretiker, also "classici auctores" im schon traditionellen Sinne - bezogene Äußerungen bei J. M. Hertel (Selbstbiographie 1784, ed. Schenk, S. 34; Krauses "Musikalische Poesie" sei ein "fürtreffliches claisches Werk") und Gerber NTL, Artikel Heinichen (Heinichens Generalbaßschule sei ein "klassisches Werk") (die Stellen bei Hertel und Gerber nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Heussner); auch bei Forkel (Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. III, Gotha 1779, S. 193; Kirnbergers "Kunst des reinen Satzes" sei ein "so gründliches und classisches Werk"); bei Vogler und seinem Anhänger Pixis (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, 1778/79, S. 213; Vogler, "unser berühmter musicalischer Autor Classicus" (Pixis); S. 277-278 spricht Vogler selbst von seinen Gewährsmännern als "klassischen Tonschriftstellern"); bei Johann Samuel Petri (Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig <sup>2</sup>1782, S. 104: "... da seit 1750 so viele klassische Schriftsteller in Deutschland geschrieben haben").
- 43 Die von Blume (a. a. O., Sp. 1031) zitierten Belege Adelmo Damerinis (Classicismo e Romanticismo nella musica, Florenz 1942, S. 11) für den Begriff musikalischer Klassizität in Frankreich vor 1800 (Gretry 1789, Condorcet 1794) sind zunächst mit einiger Skepsis aufzunehmen. Bei Gretry habe ich keine entsprechende Stelle finden können, wohl aber in Spaziers Übersetzung und Bearbeitung der "Mémoires" (dazu unten), die Stelle von Condorcet ist noch zu überprüfen.
- 44 Symphonien, Anhang zu Wilhelm Heinrich Wackenroder, Phantasien über die Kunst (1799). Zitiert nach Wackenroder, Werke und Briefe, hrsg. v. F. von der Leyen, Jena 1910, Bd. I, S. 302-308.
- 45 Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszug und mit kritischen und historischen Zusätzen hrsg. von D. K. Spazier, Leipzig 1800, S. 29-30. Sperrungen original.
- 46 Besprechung (Sp gezeichnet) in: Zeitung für die elegante Welt III, 1803, Sp. 611; das zweite Zitat ebenda bei der Ankündigung der Sammlung Nägelis durch Spazier, Sp. 605. - Ebenfalls 1803 spricht J. E. F. Arnold von Mozarts "neuern klassischen Werken", in denen wie in den sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten "alles ... durchdacht und vollendet" sei (Mozarts Geist, Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler, Erfurt 1803, S. 42). In Niemetscheks "Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart", Prag 1798, S. 76, heißen die sechs Quartette "die schönsten", in der 2. Auflage 1808 sind sie "klassisch". Andererseits nimmt Niemetschek schon 1798 "klassischen Gehalt" für Mozarts Werke in Anspruch, der ihnen im Gegensatz zu aller anderen Musik zeitliches Überdauern sichere und bewirke, daß ihre "tiefgedachten Schönheiten" auch "nach der häufigsten Wiederholung" nicht zu erschöpfen seien - "Dieses ist der wahre Probestein des klassischen Werthes!" (S. 46-47). - 1812 meint Giuseppe Carpani über Haydns Streichquartette ab Op. 9, "ognuno di questi quartetti dal 20 al 82 sarebbe bastato a dar nome di classico al suo autore" (Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812, S. 96).
- 47 Fragmente, zitiert nach der Ausgabe Minors bei Gadamer, S. 274, Anm. 2.
- 48 Zeitung für die elegante Welt IV, 1804. Zitiert bei A. B. Marx, Ludwig van Beethoven, Berlin 6/1908, Bd. I, S. 240.



- 49 Zeitung für die elegante Welt III, 1803, Intelligenzblatt vom 8. November.
- 50 Wir beziehen und im Folgenden auf die Ausgabe "Über Reinheit der Tonkunst", hrsg. von R. Heuler, Paderborn 1907, die die Texte der 1. und 2. Auflage (1824 und 1826) wiedergibt.
- 51 Ein St. Gallener Antiphonar aus dem 9. Jahrhundert ist ihm "ein klassisches Werk der Vorzeit" (S. 15).
- 52 Die humanistische Einstellung, die dem Juristen Thibaut ohnehin naheliegen mochte, zeigt sich auch in seiner bei der Konzentration auf "gegenreformatorische" Klassiker bemerkenswerten überkonfessionellen Haltung. - Einen ganz ähnlichen Klassikerkanon wie Thibaut, noch um einige weitere ihm teure Namen erweitert, an denen er sich gebildet habe, stellt 1830 Giacomo Gotifredo Ferrari in seinen Erinnerungen auf (Anedotti piacevoli e interessanti, London 1830, hrsg. von S. di Giacomo, Palermo [1930?], S. 131, 150, 220).
- 53 Eine Vorwegnahme des Thibautschen Gedankens nicht nur der Sache, sondern auch dem Wort nach ist die anonyme Besprechung der Wiener Privatkonzerte Raphael Goerg Kiese wetters als "Concerto für alte und neue classische Kirchenmusik" in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat I, 1817, Sp. 267-270, 275-277, 333-336, 365-367. Vgl. O. Wessely, Artikel Kiese wetter, in: MGG VII, Sp. 892-900, bes. 893 und 899. - Schon kurz vorher und danach häufiger taucht "klassisch" teils im Sinne von satztechnisch gediegen und vor allem kontrapunktisch, teils als allgemeiner Wertbegriff in der AMZÖ auf, so Sp. 66 (das Finale von Beethovens op. 101 vereinigt "alles überflügelnde[n] Phantasienflug mit alter, classischer Gediegenheit"), Sp. 91 (Hummels Septett ist ein "classisches Product"), Sp. 319; II, 1818, Sp. 92-93 (Beethoven), 95-96 (Mozart), 241 (Haydn), 304-305; III, 1819, Sp. 281, 341 (in I. F. von Mosels bedeutendem Aufsatz über "Kritik der Tonkunst"), 573 (Bach, Gluck, Graun, Händel, Hasse); IV, 1820, Sp. 291 (eine "classische" Aufführung der Jupitersinfonie!), 620-621. 1818 begann bei Steiner Pölchhaus Ausgabe "Musikalisch classische Meisterwerke der Deutschen alter und neuer Zeit" zu erscheinen (Ankündigung AMZÖ II, 1818, Sp. 825 bis 827; vgl. dazu A. B. Marx, Herausgabe klassischer Kirchenmusik, Berliner AMZ IV, 1827, S. 317-319).
- 54 Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart-Tübingen 1826, S. 199.
- 55 In (J. G. Hientzsch), Der Streit zwischen der alten und der neuen Musik, Breslau 1826, zitiert nach Thibaut-Heuler, a. a. O., S. L.
- 56 "Klassisch heißt ein Kunstwerk, dem die vernichtende Macht der Zeit nichts anhaben kann; da der Beweis für diese Eigenschaft erst durch den Verlauf der Zeit geführt werden kann, so gibt es keine lebenden Klassiker, und alle echten Klassiker galten in ihrer Zeit als Romantiker, d. h. als Geister, die aus dem Schema, der Schablone herausstrebten" (Riemann-Musiklexikon, 10. Auflage von Alfred Einstein, 1922).
- 57 Berliner AMZ III, 1826, S. 104 (Spontini), 365 (A. B. Marx über Bach, Haydn, Mozart und Beethoven); IV, 1827, S. 30 (Onslow), 400 und 468 (S. W. Dehn über Mörsers Abonnementskonzerte); V, 1828, S. 444 (Marx dgl.). Daneben "klassisch" im Sinne Thibauts; III, 409 (Marx), IV 241 (K. Breidenstein über "Händels classische Oratorien"), 317-319 (Marx, vgl. Anm. 53).
- 58 Über die Hauptperioden der schönen Künste, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt, Leipzig 1831, S. 74, 268. - Zu Wendt vgl. auch A. Schmitz, Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur, in: ZfMw III, 1920/21, S. 111-118, bes. 114-115. - Bei Schumann

taucht Klassik in wechselnder Bedeutung seit 1834 auf, teils in Anspielung auf die Literatur der Zeit ("klassisch-romantischer Halbschlaf"), teils im Sinne Thibauts ("alte klassische Form").

- 59 Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung, Göttingen 1836, S. 3-7.
- 60 Vorgeahnt, aber noch nicht durchformuliert erscheint Wendts Systematisierung schon bei Wilhelm Christian Müller, für den Haydn der (implicite noch nicht klassische) "Wegbereiter" zum Klassischen ist, das Mozart erfüllt, Beethoven bereits überschreitet: "... seine [Mozarts] Werke werden als klassisch-schön, wie wir Homer und Horaz nach 2-3000 Jahren als klassisch-schön lesen, wie wir die mediceische Venus von Praxiteles, die Caecilia von Raphael als klassisch-schön anschauen, bewundern und nachzuahmen suchen, noch nach 1000 Jahren mit Vergnügen gehört und bewundert werden; weil sie alle Bedingungen des Wahrhaft-Schönen, der Neuheit, der Wahrheit, der Natur, der Erhabenheit, der Anmuth, der Zierlichkeit, der absoluten Freiheit, der gesetzlichen Ordnung, in steter Mässigkeit aller Schilderungen der Gefühle - auf ein unbegreifliche Weise - wie inspiriert - vereinigen" (Versuch einer Ästhetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung, Leipzig 1830, S. 250-251. Sperrungen original).
- 61 Über die Hauptperioden ..., S. 297-300.
- 62 A. a. O., S. 230.
- 63 Über den gegenwärtigen Zustand ..., S. 81.
- 64 Spätestens 1843 in Paris; vgl. die in diesem Jahr gegründete "Société de musique vocale religieuse et classique" des Fürsten von der Moskowa, dazu den Bericht in der Revue et Gazette musicale de Paris XII, 1845, S. 170-171: "... la société fondée ... pour se vouer exclusivement au culte de cette musique grave, antique, solennelle, dénuée de passion, et qui ne produit que des émotions douces, calmes et pieuses". Gleichzeitig spricht dieselbe Zeitung (s. 20) von der Aufführung von Quintetten und Quartetten "classiques de nos grands maîtres".
- 65 Aus Raumgründen ist hier auch eine Auseinandersetzung mit den bisher umfassendsten Darstellungen des Begriffs und seiner Inhalte unmöglich: A. Heuß, Einiges über den Stil der Wiener Klassiker, in: Zs.f.M. 1927, S. 194ff.; R. Gerber, Klassischer Stil in der Musik, Die Sammlung IV, 1949, S. 652-665; F. Blume, Artikel Klassik, a. a. O.; H. Engel, Haydn, Mozart und die Klassik, in: Mozart-Jb. 1959, S. 46-79 (dort bes. S. 49 weitere Belege aus den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts).
- 66 Vgl. auch O. Ursprung, Stilvollendung. Ein Beitrag zur Musikästhetik, in: Fs. Theodor Kroyer, Regensburg 1933, S. 149-163.
- 67 Klopstock, Eine Beurteilung der Winckelmannischen "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten", GA, ed. Back und Spindler, Bd. XVI.
- 68 Diese dreifache Allgemeinverständlichkeit entspricht genau einer Forderung der Literaturästhetik Schillers, der Bürgers Grundsatz, "Alle darstellende Bildnerei kan und sol volkmässig seyn. Denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit" (Gedichte, Göttingen 1778, Vorrede) so differenziert: "Wenn ein Gedicht ... die Prüfung des echten Geschmacks aushält und mit diesem Vorzug noch eine Klarheit und Faßlichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volkes zu leben: dann ist ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt" - und noch deutlicher: "nicht ... jede Volksklasse mit irgend einem, ihr besonders genießbaren, Liede zu versorgen, sondern in jdem einzelnen Liede jeder Volksklasse genug zu tun" (Über Bür-

gers Gedichte, 1791; Nationalausgabe, Bd. XXII; Bürgers und Schillers Texte abgedruckt in: Meisterwerke deutscher Literaturkritik, a. a. O., S. 367, 463 und 464).

## Diskussion

Walter Salmen:

Der erste Punkt, der noch einer Erhellung bedarf, ist die Frage nach der Begriffsgeschichte. Das zeigt z. B. auch der Artikel "Klassik" in der MGG: diese Seite ist nur unzureichend erforscht, da gibt es noch vieles Dunkle.

Der zweite Fragenkomplex, der meines Erachtens hier erörtert werden sollte, ist "Klassik als Epochenbegriff". Ich möchte die verehrten Teilnehmer des Symposiums bitten, sich auf diese beiden Punkte einzustellen und zunächst einmal die geschichtliche Seite zu diskutieren.

Karl-Heinz Köhler:

Ich glaube, wir stimmen Herrn Kollegen Finscher alle zu, daß auf dem Begriffsfeld "Klassik", und wahrscheinlich nicht nur dort, eine totale Verwirrung der Terminologie besteht.

Wir akzeptieren wohl auch die vorgestellte Trias Allgemeinbegriff - Stilbegriff - Epochenbegriff, wengleich ich der Auffassung bin, daß die Bezeichnung "Stilbegriff" doch besser durch "gattungsgeschichtlicher Begriff" zu ersetzen wäre; denn darum handelt es sich doch wohl, wenn wir davon reden, daß etwa Haydn der Klassiker des Streichquartetts ist oder Schubert der Klassiker des Liedes (diese Formulierungen stammen aus Teilen des Referates, die hier nicht vorgetragen wurden).

Der Stilbegriff, in dieser Bedeutung angewandt, ist indessen peripher. Es wurde schon darauf hingewiesen: wirklich problematisch ist der Epochenbegriff. Bei der Darlegung der folgenden Gedanken kann ich den begriffsgeschichtlichen Bezug und den Epochenbegriff jetzt nicht trennen.

Das Referat von Herrn Finscher enthält eine eminent wichtige Mitteilung, daß nämlich der Epochenbegriff in der heute bei uns gebrauchten Terminologie, bezogen also auf Haydn, Mozart und Beethoven, erst um 1836 von Theodor Amadeus Wendt geprägt worden ist in einer kleinen, aber doch sehr interessanten Schrift "Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden". Wir hätten also einen Standpunkt, der dem Bedürfnis der Zeit um 1830 entspricht.

Herr Kollege Finscher hat ferner gesagt, der musikalische Stilbegriff Klassik entsteht dort, wo musiktheoretisches Denken historisch zu werden beginnt, und er bezieht sich dann auf Definitionen von 1760 - Stil der spätbarocken Instrumentalfuge -, womit er sich (das ist wiederum hier nicht vorgetragen worden) auf eine Publikation bei Breitkopf und Härtel bezieht, wo Sonaten und Fugen veröffentlicht wurden von Carl Philipp Emanuel Bach "und anderen klassischen Komponisten". Ich glaube, man interpretiert in diesen Titel etwas zuviel hinein, wenn man glaubt, daß damit die Formengemeint sind. Es sind doch nur die berühmten, die vorbildlichen Komponisten gemeint.

Schließlich bezieht er sich auf die Schrift von Thibaut, 1824, die letzten Endes aber nichts anderes darstellt als die Schwärmerei eines hochgebildeten Dilettanten über die gerade wiederentdeckte alte Musik, eine Schwärmerei über Palestrina und Händel, die so weit geht, sogar Mozart in den Hintergrund zu stellen.

Ich glaube, daß von eminenter Bedeutung das hier nur in Ansätzen erwähnte Geschichtsbewußtsein ist, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts auftritt, ein Geschichtsbewußtsein in ganzer Breite, das den interessanten Umschlag in der Musikpraxis mit sich gebracht hat, erstmals aus einer wirklich ernst zu nehmenden historischen Sicht heraus. Die Aufklärung mit ihren Strömungen hinein in universalgeschichtliche Bezüge und detailgeschichtliche Bezüge der Kunstwissenschaft und der Musikwissenschaft hatte jene großen Werke von Burney und Hawkins am Ende des 18. Jahrhunderts hervorgebracht, und nun entsteht insbesondere in der breiten Welt des bürgerlichen Musiklebens, wie beispielsweise in der von Zelter geleiteten Singakademie in Berlin, jenes praktische Bedürfnis, diese musikhistorischen Entdeckungen auch zu musizieren. Das ist ein Vorgang, der meiner Meinung nach noch gar nicht genügend erkannt und in seiner gesamten soziologischen Breite erfaßt ist. Aber, das ist das Entscheidende, dieses Geschichtsbewußtsein verhilft jener Epoche Mozart-Haydn-Beethoven dazu, gar nicht erst in die Vergessenheit zu geraten, wie das mit der Bach-Händel-Epoche, die wiederentdeckt werden mußte, der Fall war. Sie lebt weiter, nicht nur in der musikalischen Praxis, sondern auch als Vorbild für die Komponisten - ich könnte das sehr leicht an den Jugendwerken Mendelssohns belegen, der gar nicht, wie immer behauptet wird, an Bach, sondern vielmehr an Mozart angeschlossen hat -, und das Bedürfnis von 1830 ist ganz einfach das Bedürfnis nach Periodisierung, die vorhergehende Epoche gegen das Neue abzugrenzen - und das betont Wendt ausdrücklich, er bezieht sich auf Chopin ("eine neue Epoche bedarf neuer Formen"), er weist auf Mendelssohn hin, auf Marschner, auf Meyerbeer und auf die vielen kleinen Meister seiner Zeit. Der Begriff, die sogenannte "musikalische Klassik", sagte Wendt, sei ganz einfach daraus herzuleiten. Ich glaube, das muß man zunächst einmal sehen.

Walter Salmen:

Damit wir auch in dieser Frage jetzt zu exakten Feststellungen und Klärungen kommen, möchte ich fragen, ob dieses Stichdatum 1830 annehmbar ist oder ob es vielleicht andere Belege gibt.

Walter Wiora:

Ich glaube, es gibt andere Belege noch vor 1830. Es ist ja doch so, daß der Begriff der Klassik nicht in der Musik zu Hause ist, er ist übertragen worden.

Als Historiker muß man sich die Situation vorstellen, in der Frühere gestanden haben; versetzen wir uns also einmal in die Situation eines Denkenden im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Immanent ist der Begriff Klassik z. B. von Heinse auf Musik bezogen worden. Was hat Heinse sich vorgestellt?

Durch Winckelmann und andere war klar, daß es die Klassik in der bildenden Kunst gibt; es war also eine Denkform da, die nach musikalischer Erfüllung rief. Womit konnte man diese Denkform erfüllen? Es bot sich, für Heinse zunächst, die italienische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts an, soweit er sie kannte, einschließlich Jommelli und Traetta.

Für Spätere bietet sich anderes an. Für Thibaut - der vielleicht nicht ganz so dilettantisch ist, wie soeben gesagt wurde, als bedeutender Jurist hatte er den Musikern manches an Denkschärfe voraus, und der Streit mit Nägeli ist hinsichtlich der Denkschärfe eher zu seinen Gunsten zu werten - für Thibaut war dieses Modell namentlich mit Palestrina zu erfüllen, den er zwar wenig kannte, den er aber leicht verklären konnte. Spätere erfüllen das Modell anders, aber es kommt nun eine große Schwierigkeit auf.

Man stellte sich vor - außerhalb des musikalischen Schrifttums, in der allgemeinen Ideengeschichte -: Klassik, das ist doch insonderheit die antike Klassik, und diese hat es vor allem mit Plastik zu tun, mit etwas Dinglichem. Man kann Plastik, wie Herder gezeigt hat, mit dem Tastsinn erfassen. Gibt es dergleichen in der Musik? Muß nicht die Musik zu etwas anderem gehören als zum "Klassischen", da sie ja nicht so ruhend und gegenständlich ist?

Und so kommt es zu der Auffassung von Hegel und anderen, wie Ambros: Musik ist gar nicht "klassisch", sondern ist das, was man mit einem Wort, das inzwischen einen anderen Gehalt bekommen hat, damals "romantisch" nannte. Für Ambros, für Hegel gehört die Musik zur "Romantik", und man wundert sich dann nicht, daß E. T. A. Hoffmann z. B. die Sinfonien von Haydn als besonders "romantisch" auffaßt und sie mit etwas auch sehr "Romantischem", nämlich dem Straßburger Münster vergleicht. Das ist die große Schwierigkeit des Musikschriftstellers im frühen 19. Jahrhundert. Er hat keine eigene Begriffstradition, die ihm helfen könnte. Er muß in das Denkmodell, das er anderswoher gewinnt, etwas Geeignetes hineinnehmen. Das könnte er nun im Sinne des musterhaft Evidenten tun; aber da steht ihm entgegen die Auffassung, die ja bis Spengler reicht, daß Musik eigentlich gar nicht fähig ist zu einer - im Hegelschen Sinne - "klassischen" Gestaltung, daß klassische Gestaltung vielmehr eine Besonderheit der Antike und ihrer Nachfahren sei.

Walter Salmen:

Sie sagen, Hegel weist die Musik der "Romantik" zu; dazu nur eine kurze Ergänzung: Bei Reichardt, in den "Pariser Briefen" (von 1803ff.), kann man lesen, daß Haydn und Mozart "den hohen Grad der romantischen Kunst erreicht" hätten. Also bereits im Jahre 1803. Es wäre durchaus möglich, daß Hegel an Gedankenzüge, die vor ihm schon damals erwogen wurden, angeknüpft hat.

Nun noch eine andere kurze Bemerkung zur Begriffsgeschichte: Forkel schreibt in seiner Bach-Biographie von 1802: "Ausgemacht bleibt es, wenn die Kunst Kunst bleiben, und nicht immer mehr zu bloß zeitvertreibender Tändelei zurück sinken soll, so müssen überhaupt klassische Kunstwerke mehr benutzt werden, als sie seit einiger Zeit benutzt worden sind. Bach, als der erste Klassiker, der je gewesen ist, und vielleicht je seyn wird, kann hierin unstreitig die besten Dienste leisten."

Ich vermute, dies ist wohl die erste Kennzeichnung Bachs als eines "Klassikers", und zwar in dem Sinne verstanden, wie Sie es eben andeuteten, daß etwas, was man als historisch Gewesenes sich wieder aneignet, nun mit diesem Begriff hoher Dignität, der das Mustergültige, das Normative meint, bezeichnet und damit auch dieser wiedergewonnene Autor ganz besonders herausgestellt wird. Aber wenn man nun die Äußerungen von 1802 und 1803 miteinander vergleicht, sieht man, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Nomenklatur verworren war. Das Wort "Romantik" meint nicht das, was wir heute als Romantik verstehen, die Vokabel "Klassik" meint auch nicht, was wir heute darunter verstehen. Also, der Gebrauch beider Termini ist uneindeutig. Nun wäre doch noch einmal die Frage zu stellen: Wann wird das geklärt? Werden die Termini nach 1810 etwa eindeutiger benutzt?

Ludwig Finscher:

Ich möchte zunächst zu dem, was Herr Prof. Wiora sagte, noch eine Bemerkung machen.

Ich bin ganz bewußt das Risiko eingegangen, nicht einen Abriß der Ideengeschichte zu

geben, sondern einen Abriß der Wort- und Begriffsgeschichte. Und in der Wortgeschichte, das ist klar, gibt es eine ganze Reihe von Zeugnissen, von denen ich auch einige aufgezählt habe, für das Wort "Klassik" in sehr verschiedenen Bedeutungen. Früheste Belege geben, wie gesagt, Marco Scacchi und Heinrich Schütz, dann ist offenbar eine große Pause, und dann fangen um 1760 in Berlin, im Kreise der Berliner Musikschriftsteller wieder die ersten Belege an, zu denen der Fugendruck gehört. Ich verdanke den Hinweis Herrn Dr. Heussner (Marburg), daß es hier eine ganze Gruppe von Stellen gibt, wo Klassik als allgemeiner Normbegriff erscheint oder Klassik eben auf Carl Philipp Emanuel Bach angewandt wird. Das zieht sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein, dieses Durcheinander der Begriffsinhalte, in genauer Parallelität zur Entwicklung in der zeitgenössischen Literaturkritik. Es ist also das gleiche Durcheinander oder auch Ineinander ganz verschiedener "Klassik"-Begriffe oder Inhalte des Wortes Klassik wie z. B. bei Goethe in seinen verschiedenen Altersstufen, wie bei Herder, der unter Klassik in verschiedenen Schriften und zu verschiedenen Zeiten ganz Verschiedenes verstanden hat.

Das ist im Musikschrifttum nicht so zahlreich zu sehen, aber in ähnlicher Verwirrtheit.

Walter Salmen:

Die Stichwörter "Literaturkritik" und "Goethe" legen es nun nahe, Professor Scholz zu fragen, wie es in seinem Bereich, der Literaturgeschichte, steht.

Gerhard Scholz:

Ich möchte erst einmal zu dieser These, daß uns die Wortgeschichte gleichsam die Historie des Gehaltes des Begriffes "Klassik" bringt, einen Gegenbeweis führen. Bekanntlich hat Goethe in seinem "Literarischen Sansculottismus" von 1795, den Sie zitierten, für sich das Wort "Klassiker" und den Allgemeinbegriff "deutsche Klassik" abgewiesen und ausgerechnet in dieser Schrift jene Achsendrehung vollzogen, die Sie sozusagen im wörtgeschichtlichen Medium für die Jahre 1820 bis 1830 ansetzen. Die Literatur ist also hier um drei, vier Dezennien voraus - und mit diesem eigentümlichen Widerspruch, daß hier alle Kategorien für die von Ihnen an der Wortgeschichte 1830 entwickelten Inhalte von Goethe im "Sansculottismus" entwickelt worden sind. Dieses Rätsel klärt sich uns auf, wenn wir einmal den bisher überhaupt nicht interpretierten Anlaß dieser Achsendrehung in eine historische Betrachtung der eigenen Leistung der klassischen Periode der deutschen Literatur - und parallel der Wiener Klassik in der Musikgeschichte - einbeziehen, wenn wir also einmal nach dem Grund fragen, warum Goethe eigentlich nicht das Kind beim Namen genannt hat. Und hier gewinnen wir Einblick in den inneren Prozeß der Bewußtmachung, des eigentlich Historischen mit der Einschätzung des gewonnenen Gehaltes einer Periode, die Klassik war. Es war nämlich der Pfarrer Jänisch aufgetreten mit der Behauptung, als Klassik sei allein zu bezeichnen jene Periode seit Molière, Corneille, Racine bis hin zu Voltaire, die in der Traditionsbewußtheit dieses Zeitabschnitts der Entwicklung eine Art Block darstellten gegen das, was nach Voltaire kam in der Vorbereitung der Französischen Revolution, die er als kulturelle Dinge vorbereitende gesellschaftliche Bewegung abweist. Pfarrer Jänisch weist auch ab, was die Deutschen als Nation diesem Strom französischer Entwicklung - der mit dem "Sansculottismus", also mit dem, was nach Voltaire Vorbereitung der Französischen Revolution ist, einsetzt - entgegenzusetzen hätten. Das, was einzig besteht, ist der Abschnitt französischer Entwicklung von Corneille, Racine bis zu Voltaire, und dieser Teil ist letzten Endes gegenrevolutionär.

Und da tritt Goethe auf in diesem wichtigen Zeitpunkt, 1795, wo die große Ketzerverfolgung in Deutschland gegen die deutschen "Sansculotten" - Forster, und was alles damit zusammenhängt - auf der Höhe steht, da ist Goethe in die Lage versetzt, die deutsche Literaturbewegung als vorrevolutionäre Bewegung für Deutschland, nämlich für die Verbürgerlichung der deutschen Bewegung, als vorrevolutionären Einsatz gegen Jänisch auf den Sockel zu heben.

Er verteidigt die deutsche Klassik jetzt zum erstenmal als historisches Phänomen der Vorrevolution - also genau gegen die Aspekte des Pfarrers Jänisch - und entwickelt an dieser neuen Kategorie das, was die Deutschen geleistet haben als Vorrevolutionäre und noch immer Revolutionäre, was in Deutschland noch im Werden ist. In Deutschland sind die Rousseau und Diderot gleichsam noch im Werden. Und in diesem historischen Zusammenhang entwickelt er die Kategorien des "Klassischen": Es muß in einer Nation und in der Welt der Kunstentwicklung ein ungeheures Material aufgearbeitet sein, um einen klassischen Autor hervorzubringen, es muß eine Vereinigung, eine Erhöhung all des Gewesenen mit einem neuen Akzent ergeben. Und dieser Begriff "deutsche Klassik" als eine künstlerisch-stilistisch neue Aufgabe wird hier ebenso akzentuiert mit der harten Kritik, in der er den Jänisch als Thersites bezeichnet, der mit einem Dolchstoß gleichsam das, was die Deutschen in vorrevolutionärer Bewegung nach der Französischen Revolution für ihre Nation leisten, verlästert.

Und ich glaube, zum Begriff der Entstehung solcher historischen Rechenschaft, solch neuen historischen Bewußtseins ist diese Äußerung unmittelbar nach 1789 doch außerordentlich charakteristisch, und man müßte untersuchen, wieweit dieser Zusammenhang auch für die Musikgeschichte relevant ist.

Jürgen Mainka:

Begriffsgeschichte, das klang im letzten Diskussionsbeitrag m. E. stark an, soll, von uns aus gesehen, doch nicht zuletzt eine kritische Begriffsgeschichte sein, wenn wir weiterkommen wollen.

Und so, wie hier von dem Disput von Goethe und Jänisch die Rede war, möchte ich mir ein Zitat gestatten, auch aus der literarischen Sphäre - es wurde ja auch von Herrn Prof. Wiora betont, daß der Begriff Klassik eben nicht vom eigentlich Musikalischen herkommt -, ein Zitat eines neueren Schriftstellers, der diese Ausgangsposition, wie sie eben beschrieben wurde, aus seiner Sicht, nun aus der Perspektive zweier Jahrhunderte feststellt: "Nicht das allgemein Vorbildliche, so wollen wir es nun begreifen, ist das Klassische - obgleich es mit den beiden Bestandteilen dieses Wortes, dem 'Vor' sowohl wie dem 'Bilde' viel und alles zu schaffen hat. Denn es ist das Vorgebildete, die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch das Lebendig-Individuelle; es ist ein erzväterlich geprägter Urtypus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird - ein Mythos also, denn der Typus ist mythisch, und das Wesen des Mythos ist Wiederkehr, Zeitlosigkeit ... Nur in diesem Sinn ist das Klassische vorbildlich - nicht im Sinne leerer Musterhaftigkeit. Klassische Zeit, das ist Patriarchenzeit ..., Zeit anfänglicher Gründung und Prägung des nationalen Lebens. Denn man muß die Idee des Anfanges mit der des Nationalen in Verbindung bringen, wenn man nicht damit ins Uferlose geraten, sondern in ihr zu irgendwelchem Halt und Stillstand, irgendwelcher gedanklicher Beruhigung gelangen will. Wohin käme man, wollte man den Begriff des Anfangs seiner verhältnismäßigen Natur entkleiden?"

Soweit Thomas Mann zum Klassiker Lessing.

Ich glaube, daß wir diesen Begriff der Patriarchenzeit, wenn wir die Begriffsgeschichte, die Entwicklung des Begriffes in der Geschichte sehen wollen, auch für die Musik

sehr vorteilhaft zu verwenden haben werden. Und zwar - da möchte ich Herrn Finscher zitieren - eben von diesem wichtigen Ausgangspunkt aus, den er seinem Referat gibt. Allerdings legen die geschichtlichen Inhalte des Begriffsfeldes es nahe, ihre Anwendbarkeit von unserem eigenen Standpunkt aus zu überprüfen und etwa anwendbare Klassikbegriffe im Lichte unserer Kenntnisse nicht nur von den historischen Anschauungen, sondern von der Sache selbst - er sagt - "zu präzisieren und zu differenzieren". Das ist sehr vorsichtig ausgedrückt.

Der Begriff einer Anfangszeit für die Schöpfer der bürgerlichen deutschen Musikkultur - mit Mozarts Nationalsingspiel, das eigenartigerweise neben den drei italienischen Opern hier fehlte, neben der Lessingschen Unterscheidung von werdender und verderbter Bühne - wird eine ganz ähnliche Rolle dabei zu spielen haben, wobei wir sagen müssen, daß Thomas Mann als Schriftsteller spricht. Er ist kein Wissenschaftler, er hat immer betont, daß er sich Freiheiten nimmt und ihm eine gewisse Unvoreingenommenheit im Rezeptiven fehlt.

Ludwig Finscher:

Ich möchte kurz auf diesen merkwürdigen Goethe-Aufsatz "Literarischer Sansculottismus" eingehen.

Wenn ich den Aufsatz recht verstanden habe, dann ist doch der Tenor: Wir haben nicht die Verhältnisse, die uns Klassiker schenken könnten, nicht die politischen, nicht die geographischen, nicht die geistigen; wir sollten doch mit dem zufrieden sein, was die Schriftsteller unseres Jahrhunderts geleistet haben. Oder anders gesagt: "Man halte diese Bedingungen, unter denen allein ein klassischer Schriftsteller ... möglich wird, gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben, so wird, wer klar sieht und billig denkt, dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern ..."

Aber ich meine, er sagt ja keineswegs, daß nun die Verhältnisse geändert werden müßten, um "Klassiker" hervorzubringen, sondern genau das Gegenteil: "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen" - und ganz offensichtlich sind die politischen Umwälzungen gemeint -, "die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten."

Gerhard Scholz:

Aber meine Darlegungen haben, glaube ich, den Sarkasmus und die Ironie hinter dieser Stelle bloßgelegt. Er wünscht die Umwälzungen, aber kann, darf es nicht sagen. Wenn das einmal laut gesagt wird in Deutschland, was die unsichtbare Gemeinde - er spricht von den unsichtbaren Kreisen der Literatur -, was die unsichtbare Schulbildung dann einmal in die Sichtbarkeit getragen haben wird, wenn in Deutschland die Verbürgerlichung vorangegangen sein wird; dann wird allerdings klar sein, daß das, was in Deutschland durch diese unsichtbaren Gruppen entstanden ist, die Vorbereitung der Umwälzungen gewesen ist. "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen" - in dieser Parallelität des Anschlusses an die Frankophilen, wie sie Forster durchgeführt hat. Aber der Satz zeigt die Sicht in die Zukunft, das Sichten der Progression, wenn man den Sarkasmus dieser Literatursatire, dieser Kunstsatire in Betracht zieht.

Walter Wiora:

Es ist natürlich sehr wichtig, was diese Auffassung Goethes für die Musik bedeutet, denn um die musikalische Klassik und ihren Begriff geht es uns.



Wie steht es mit Goethes Begriff der Klassik zunächst in bezug auf die bildende Kunst? Würden Sie das, was Sie eben gesagt haben, auch auf Goethes Auffassung der bildenden Kunst übertragen?

Gerhard Scholz:

Ich würde es nicht auf die bildende Kunst übertragen, weil die bildende Kunst für Goethe sozusagen das Medium war für den starken Einfluß des antiken Klassizismus, der ja ein vorrevolutionäres Phänomen war. Die starke Betonung der griechischen Polis, Herders Arbeiten über die Alten und ihre Polis, das Vorbild dieser Polis, Goethes Bild der Entwicklung der Plastik waren orientiert auf die Klärung der Probleme - immer Rezeption als Voraussetzung für jede "Klassik" in der Literatur -, wobei diese sich der antiken Tradition zu vergewissern hat, der Vorbildlichkeit dieser Tradition.

Aber: in der bildenden Kunst hat er ja seine Standpunkte, die er bis 1808 vertreten hat - mit den kleinen Preisrätseln für die Künstler, antike Bilder nachzumalen -, dann mit seiner Rezension "Focierte Talente" selbst in die Luft gestellt. Es war also ein Prozeß für ihn, den Begriff der Klassik sozusagen am Rande auszuklären, in einem bestimmten Bereich seiner Klassik-Definition, hatte aber keine zentrale Bedeutung für die Disposition des Begriffes der deutschen Klassik als Literaturbewegung.

Walter Wiora:

Damit zeigt sich aber doch deutlich, daß Goethes Auffassung der Klassik differenziert ist. Er ist auf anderen Gebieten als auf dem der deutschen Dichtung durchaus nicht der Auffassung, daß hier so zu scheiden wäre wie in der von Ihnen zitierten Stelle über den "Sansculottismus".

Ich möchte noch ganz kurz auf folgendes hinweisen: Eine Besonderheit der Musik im Unterschied zur Literatur und im Unterschied zu den bildenden Künsten ist doch diese: Bis zum 18. Jahrhundert war die Musik der Vergangenheit wenig bewußt und wenig bekannt. Bis dahin war doch der Prozeß immer so: Der Komponist schuf im wesentlichen für seine Mitwelt, ein wenig blieb ein paar Jahrzehnte hängen, dann verging es. Das war durchaus anders als z. B. bei Petrarca, der einen Brief an die Nachwelt schreibt und an die "Klassiker" denkt und ganz anders als in der bildenden Kunst.

Nun aber, im späteren 18. Jahrhundert, beginnt auch in der Musik ein solches Verhältnis zur Vor- und Nachwelt. Das Modell "Klassiker" wird übernommen, es muß gefüllt werden - Sie sagen: "Forkel füllt es mit Bach". Das wäre vorher nur in Ansätzen möglich gewesen, in den berühmten humanistischen Ansätzen: Glarean vergleicht Josquin mit Vergil. Hier wurde im humanistischen Denken noch nicht das Wort "Klassik", aber doch ein innerer Begriff der Klassik auf die Musik angewendet. Das bleibt aber verhältnismäßig folgenlos, nur dünne Stränge gehen bis ins späte 18. Jahrhundert. Nun erst beginnt es, daß die Musik ähnlich wie die beiden anderen Künste in der Geschichte existiert. Und nun erst bildet sich ein großes Erbe von Werken, die weit bekannt sind und schriftlich vorliegen und in die Nachwelt tradiert werden.

An diesem Modell richtet sich nun auch der Komponist aus und schafft für die Nachwelt. Diese besondere ideengeschichtliche Situation erst hat es voll ermöglicht, den Begriff, die Idee, das Wort "Klassik" auf die Musik zu übertragen.

Walter Salmen:

Ja, nur mit dem einen gewichtigen Unterschied eben - um anzuknüpfen an das, was Sie von Goethe sagen -, daß dieses Orientieren an der klassischen Tradition eben praktisch in der Musik nicht möglich ist, weil es keine antike Überlieferung gibt, an der man dieses Sichvergewissern vornehmen könnte. Das bedingte eben dann doch für die Musik und auch für die Musikgeschichte einen völlig eigenen, von dem der Dichtung und auch der bildenden Kunst unterschiedlichen Sachverhalt.

Gerhard Scholz:

Der eigentliche Akzent dieser Streitschrift liegt auf der bürgerlichen Philosophie. Die Rolle des Philosophischen, die von dieser Generation deutscher Klassik vertretene würdige Tradition der großen Philosophie, die hat natürlich eine Bedeutung.

Ludwig Finscher:

Ich möchte nur ganz kurz ein paar Worte sagen zu dem, was eben in den letzten beiden Diskussionsbemerkungen kam. Wiederum zur Klärung meines Standpunktes: Sie sprachen vorhin von meiner These über den Zugang von der Wortgeschichte her. Keineswegs möchte ich es als These aufgefaßt wissen. Die Wortgeschichte erschien mir bloß als der relativ sicherste Zugang zum gesamten Problemkreis, in den wir ja ohnehin nur hineinstecken können.

Punkt 2, den ich gern noch rasch erwähnen möchte:

Die verschiedenen "Klassik"-Begriffe Goethes, das scheint mir ein unendliches Feld zu sein, dem wir uns, glaube ich, mit größerer Vorsicht nähern müßten.

Ich habe hier an ein paar Beispielen gezeigt, was beim späten Goethe alles klassisch heißt; das sind teilweise, ganz offensichtlich, mehr Wörter als Begriffe, mehr die Verwendung des Wortes "Klassik" als ein dezidierter Begriff dahinter. Wir müßten hier also bei jedem Punkt, glaube ich, wie wir es ja eben beim "Sansculottismus" angefangen haben, genau hinschauen: Wie ist die Situation, in der er das sagt, was meint er, steht da ein differenzierter Begriff hinter dem Wort, oder ist es einfach dahingesagt, wie z. B. "die Pedanterie der klassischen Partei" - das taucht in den zwanziger Jahren auf, damit ist die französische Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts gemeint.

Zum Einfluß Goethes auf die Ausbildung eines "Klassik"-Begriffs im Musikdenken: Mir scheint der fruchtbarere Ansatzpunkt doch die Diskussion über Klassik in der Literaturkritik der Zeit zu sein, die auch viel wirkungsvoller gewesen ist als Goethes Äußerungen über Klassik, nämlich die Äußerungen der Brüder Schlegel und die Kontroverse "Klassik - Romantik", z. B. der Ansatz Friedrich Schlegels zu einer Galerie klassischer Nationalschriftsteller, deren erster ja interessanterweise Forster sein sollte, 1800.

Walter Salmen:

Nun bitte ich noch, zu der Frage "Klassik als Epochenbegriff" Stellung zu nehmen.

Sie wissen, der Stand der Forschung ist ein recht uneinheitlicher. Wenn man jüngste Veröffentlichungen betrachtet, kommt man etwa auf drei Grundpositionen.

Die eine sagt: Klassik sei eine ziemlich große Zeitspanne, die man eventuell sogar von 1740 bis 1820 reichend ansetzen kann. Um diese Epoche etwas zu unterteilen, sagt man: Es gibt eine Frühklassik, und es gibt eine Hochklassik.

Eine zweite Position ist z. B. von Hans Engel vertreten worden. Demnach gibt es nicht

die Klassik, sondern es gibt eingeschränkt Personalstile, die "klassisch" sind, also besonders diejenigen Haydns und Mozarts.

Schließlich kann man noch eine dritte Position beziehen: Es gibt "klassische" Ausprägungen in den verschiedenen Gattungen, zu verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Meistern, und zwar nur in wenigen Werken ausgeprägt.

Das wären etwa die drei Ansichten, die derzeit nebeneinander für sich werben. Darüber gibt es bis jetzt keine wünschenswerte Klarheit. Vielleicht können wir hier in der Kürze der Zeit wenigstens die eine oder die andere Position so weit klären, daß wir es in Zukunft nicht mehr mit drei, sondern vielleicht nur noch mit zwei Positionen zu tun haben.

Georg Feder:

Ich möchte etwas sagen, was vielleicht die Diskussion nicht weiterbringen wird, was aber vielleicht doch einem allgemeinen Empfinden entspricht.

Wir können den allgemeinen Wortgebrauch des Begriffes "Klassik" niemandem vorschreiben. Es ist dem Autor freigestellt, den Begriff als Epochenbegriff, als Klassifizierung eines Meisters oder als Klassifizierung für meisterhafte Werke oder bestimmte Stilausprägungen zu gebrauchen, und ich fürchte, alles Diskutieren wird nicht dazu führen, daß wir eine Norm aufstellen können, was "klassisch" sein soll.

Zwischenfrage von mehreren Seiten: Warum nicht?

Georg Feder:

Dann müßten wir die Wurzel angeben, den Grund, woher wir diese Norm nehmen sollten.

Walter Salmen:

Gewiß müssen wir die Momente bestimmen, die insgesamt als Inbegriff das klassische Kunstwerk ausmachen. Darum geht es.

Georg Feder:

Wir haben nun eben Zitate von Goethe und von Thomas Mann gehört. Da würde ich nun also fragen: Ist es so wie im Mittelalter, wo die Kirchenväter und andere große Autoritäten maßgeblich sind für die Definition eines Begriffes? Oder ist das ein apriorischer Begriff, für den man von vornherein gewisse Regeln aufstellen kann, nach denen man dann das Vorgefundene mißt?

Der andere Weg wäre dieser: Man geht von dem allgemeinen Gebrauch aus, gewisse Werke als klassisch zu bezeichnen, die Herr Finscher in seinem Referat am Schluß kurz zusammenfassend angedeutet hat, und fragt, welche Eigenschaften haben diese Werke? Und das wäre eigentlich dann eine Aufgabe der Stilkunde, an der wir alle arbeiten in verschiedenen Forschungsbereichen und wo dann zuallererst - und davon sind wir vielleicht noch weit entfernt - einmal die allgemeinsten Regeln dessen, was der Inbegriff dieser Stileigentümlichkeiten ist, herauskommen werden.

Walter Salmen:

Wenn ich z. B. die Feststellung treffe, die auch im Referat angeklungen ist, daß es zum Wesen eines klassischen Kunstwerkes gehört, daß das Tiefste und das Einfachste darin

integriert sind - wenn ich das als verbindlich und gewichtig für die Begriffsbestimmung annehme -, dann möchte ich nun fragen: ist das z. B. in frühen Kompositionen von Haydn schon zu finden?

Georg Feder:

Ich würde sagen, das ist darin nicht zu finden.

Ludwig Finscher:

Das habe ich ja versucht, aus der Wort- und Begriffsgeschichte zu entwickeln, das ist ja der Inhalt meines Referates. Und dann müßten wir natürlich im nächsten Stadium an einzelne Werke herangehen und ganz konkret untersuchen; Lassen sich diese Kategorien wirklich auf die "Jupiter-Sinfonie", auf Mozarts d-Moll-Streichquartett, oder was auch immer, anwenden?

Wolfgang Seifert:

Vielleicht kann uns ein Blick auf die zeitgenössische Musikästhetik - und ich meine sogar einen ganz bestimmten Musikästhetiker dieser Zeit - weiterhelfen, zu diesen Kategorien zu kommen.

Was steht hinter solchen Kennzeichen klassischer Musik, wie sie Herr Finscher mit "Stilsynthese", "Stileinheit", "Entfaltung der Stilmöglichkeiten", "Ordnung zum Ganzen" und "innere Schlüssigkeit", "Typik" und "Individualität" umschrieb? Doch nicht mehr und nicht weniger als die ästhetische Grund- und Hauptidee der in komplizierten Wechselprozessen sich gerade in jener Zeit unmittelbar vor der Jahrhundertwende herausbildenden Kunstanschauung des - sagen wir - klassischen deutschen Idealismus, mit ihrem Kulminationspunkt in Schillers "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen". Ich meine die Idee des harmonischen Gleichgewichts, der Balance, des Ausgleichs auch der widersprüchlichsten Einzelelemente im Ganzen des Kunstwerks, der Versöhnung von strenger Gesetzmäßigkeit und individueller Freiheit im Kunstschönen. Hierauf näher einzugehen, ist jetzt nicht der Ort.

Ich möchte aber auf eine musikalische Konsequenz hinweisen und dabei an meine von Heinrich Bessler angeregte Arbeit über Christian Gottfried Körner, den Schillerfreund und Vater Theodor Körners, anknüpfen.

Dieser Körner, der ein gebildeter und versierter musikalischer Dilettant und in philosophischer Hinsicht sicherlich wenig mehr als ein Epigone war, ist als Musikästhetiker durchaus originell. Vor allem auf Grund persönlicher Beziehungen und ständigen gedanklichen Austausches mit den Weimarer Klassikern hat Körner wie ein Brennspiegel die Hauptströmungen des Kunstdenkens seiner Zeit eingefangen und auf Grund seiner nachgewiesenermaßen solide fundierten musikalischen Erfahrungen daraus eine spezielle Musikästhetik entwickelt. 1795 erschien, von Schiller angeregt, von Goethe gefördert und von so gegensätzlichen Köpfen wie Herder und Wilhelm von Humboldt positiv bewertet, in den "Horen" seine Abhandlung "Über Charakterdarstellungen in der Musik" - ein Begriff, der auch im Referat von Herrn Finscher bereits auftauchte. Seine Gedanken kulminierten in den Begriff der Charakterdarstellung durch autonome, von jeder Bindung an das Wort oder an den Tanz freie Musik, das heißt mit anderen Worten, durch die Instrumentalmusik, wie sie vor allem in den Formbereichen von Sonate und Sinfonie von den Wiener Klassikern entwickelt und - mit Herrn Finschers Stilbegriff gesagt - zu klassischer Vollendung gebracht wurde.

Körners Charakterbegriff entspricht deshalb sowohl der philosophisch-literarischen wie der musikalischen Klassik. Er ist auf das allgemeinste ästhetische Prinzip jener Zeit, auf das des Gleichgewichts verschiedener Elemente zurückzuführen und der Idee der schönen Humanität verpflichtet.

Genau so entspricht die musikalische Charakterdarstellung, wie sie Körner versteht, der musikalischen Situation seiner Zeit. Denn mit diesem Terminus wird die Tatsache beschrieben, daß die klassische Instrumentalmusik etwas darstellen, etwas bedeuten kann, was zwar evident, aber doch nicht ohne weiteres mit Worten und Begriffen zu beschreiben ist, und zwar mit rein musikalischen Mitteln, ohne Bezug auf Außermusikalisches.

Da ich annehme, daß im Zusammenhang mit den späteren Ausführungen von Herrn Prof. Goldschmidt noch Gelegenheit sein wird, auf diesen Inhalt einzugehen, möchte ich mich jetzt damit begnügen und nur ganz allgemein auf die Bedeutung der Körnerschen Musikästhetik für die Begriffsklärung hingewiesen haben.

Walter Salmen:

Damit haben Sie uns einen Hinweis gegeben, daß wir also nicht genötigt sind, die Kategorien sozusagen frei zu erfinden, sondern wir haben durchaus, auch aus der Zeit selbst, genügend Anhaltspunkte, an die wir uns halten können. Wir müssen sie allerdings interpretieren; und Sie haben ja gerade mit Ihrer Arbeit über Körner dazu einen sehr wertvollen Ansatz geleistet.

Ludwig Finscher:

Ich muß wieder darauf zurückkommen, daß ich versucht habe, von der Wortgeschichte auszugehen, und damit natürlich bewußt das Risiko auf mich genommen habe, auf Körner nicht zu sprechen kommen zu können, weil eben das Wort "Klassik" nicht bei ihm auftaucht. Seine Bedeutung für die Musikästhetik und für die Schillersche allgemeine Ästhetik, das haben Sie in Ihrer Arbeit gezeigt, ist natürlich vorhanden.

Harry Goldschmidt:

Da nun drei Begriffe aufgestellt worden sind, wie mir scheint, mit Recht aufgestellt worden sind - "Klassik" als Stilbegriff, als Epochenbegriff und als Allgemeinbegriff -, glaube ich, dürfte es sich doch noch lohnen, auch den Allgemeinbegriff nicht unter den Tisch fallenzulassen.

Ich bin auch der Meinung von Herrn Seifert, daß die Äußerungen der Zeit, auch wenn sie nicht direkt verbal im Zusammenhang mit dem Wort "Klassik" gefunden worden sind, zu berücksichtigen sind im Hinblick auf unsere Problemstellung, zur Sache "Klassik" und nicht nur zum Begriff der "Klassik".

Wenn Sie mir gestatten, diesen etwas zu kurz gekommenen Allgemeinbegriff "Klassik" etwas ins Auge zu fassen, so möchte ich fragen, ob nicht ein Fehler uns auch hier unterlaufen könnte, wenn wir den Allgemeinbegriff "Musikalische Klassik" nur so definierten, wie er von Wendt und anderen Zeitgenossen umschrieben wurde, nämlich im Sinne der Norm, des Korrekten, des Exemplarischen, der musterhaft verwirklichten Regeln.

Wir müssen, denke ich, ein bißchen optimistischer auf diese totale Verwirrung blicken, die Herr Köhler vorhin als Kennzeichen des Begriffs meinte geben zu können. Warum wollen wir nicht von einer Äquivokation des Begriffs "Klassik" sprechen? Der Begriff

ist zweifellos sehr äquivok. Es gehen zahlreiche Bedeutungen durch ihn hindurch; und weil eben auch sehr stark pragmatische Bedeutungen hindurchgehen, deswegen können wir ihn auch nicht abschaffen, sonst wären wir Sektierer und keine Wissenschaftler. Obwohl dieses Ungemach nun einmal mit dem Begriff verbunden ist, sind wir also nicht der Aufgabe enthoben, ihn zu klären, und mir scheint es sehr verdienstlich, daß Herr Finscher zu dieser Begriffsklärung einige wichtige Aspekte beigebracht hat. Aber wie steht es nun, um auf den Allgemeinbegriff zu kommen, mit dieser Verengung auf Musikalisches? Widerspricht es nicht dem Allgemeinbegriff des Klassischen, wenn wir ihn auf das Metier verengen? Ist nicht umgekehrt richtiger, gerade unter dem Aspekt des Allgemeinbegriffes, nicht auf stilistische Merkmale zuzugehen? Den Zeitbegriff können wir allenfalls gelten lassen, aber vor allem den Zeitbegriff in Verbindung mit dem Allgemeinbegriff.

Und hier dienen natürlich die Zeugnisse der Literatur und Philosophie als erstrangige Quellen. Das haben Sie ja auch in dem ersten, uns heute nicht unterbreiteten Teil Ihres Referates selbst ausführlich dargestellt. In diesem Zusammenhang hat heute der "Literarische Sansculottismus" eine nicht unbeträchtliche Rolle gespielt, und Sie haben Herrn Scholz entgegnet, daß Goethe sich distanziert von der Revolution, daß er sich davon abgrenzt. Allerdings haben Sie die Fortsetzung dieses Zitates in Ihrem Referat nicht erwähnt, und Sie gestatten mir vielleicht, daß ich hier das nicht vollständige Zitat ergänze. Goethe sagt nämlich, nachdem er sich von der Französischen Revolution distanziert hat: "Eine bedeutende Schrift ist, wie eine bedeutende Rede, nur Folge des Lebens; der Schriftsteller so wenig als der handelnde Mensch bildet die Umstände, unter denen er geboren wird und unter denen er wirkt. Jeder, auch das größte Genie, leidet von seinem Jahrhundert in einigen Stücken, wie er von anderen Vorteil zieht, und einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern."

Hier wird doch der allgemeine Aspekt, sogar für das individuelle Schaffen, ganz klar ausgesprochen, die soziale Funktion der Kunst von einem Klassiker der Literatur eindeutig bestimmt, im Hinblick auf die Nationalliteratur und die Nation. Diese Bestimmung wird auch von anderen Autoren, die sich mit dem Begriff des Klassischen dieser Zeit auseinandergesetzt haben, mit Nachdruck unterstrichen und noch erweitert.

Im ersten Teil erwähnen Sie auch Sulzer. Immerhin war er doch eine nicht zu übergehende Autorität auf dem Gebiet der klassischen Ästhetik. Sie haben selbst Sulzer zitiert, der da sagt: "Nicht die Besten jeder Nation sind klassische Schriftsteller, sondern die Besten der Nation, welche die Kultur der Vernunft auf das Höchste gebracht hat." Offensichtlich impliziert also dieser Allgemeinbegriff allgemeine Begriffe, die sich zunächst gar nicht spezifisch musikalisch fassen lassen, in diesem Fall z. B. Aufklärung.

Da stellt sich mir nun die Frage, ob Ihre Darstellung des Allgemeinbegriffes, den Sie nur gelten lassen möchten in dem Maße, in dem er in den Stilbegriff und in den Epochenbegriff eingegangen ist - vorausgesetzt, daß beide Begriffe für uns akzeptabel seien -, ob Ihre Darstellung uns eigentlich wirklich schon ganz befriedigen kann.

Wenn wir nämlich "Wiener Klassik" gleich "Klassik" setzten und sogar den Inbegriff der Klassik nur in gewissen Werken der Wiener Klassik, die Sie meinen, warum sprechen wir dann noch von Wiener Klassik? Der Allgemeinbegriff klammert die beiden anderen Begriffe ein.

Harry Goldschmidt

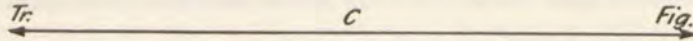
ÜBER DIE EINHEIT DER VOKALEN UND INSTRUMENTALEN SPHÄRE  
IN DER KLASSISCHEN MUSIK

Diese ästhetische Kardinalfrage zur begrifflichen Bestimmung der Klassik hat die Musikwissenschaft merkwürdig lange nicht beunruhigt. Das heißt nicht, daß ihre Bedeutung nicht erkannt wäre. Blume<sup>1</sup> bemüht sich, ihr mit quantitativen Maßstäben gerecht zu werden, ohne auf ihr Wesen einzugehen, während Wiora<sup>2</sup> die Einheit in metaphysischen Kategorien zu fassen sucht. Es sei mir erlaubt, einen anderen Weg einzuschlagen, indem ich von der induktiv gestellten Frage ausgehe: Bleibt die Vokalsphäre in der klassischen Instrumentalmusik erhalten? Wenn ja, in welcher Weise geht sie in ihr auf? Sind die Begriffe wie "das redende Prinzip" oder "das singende Allegro" nur als Metaphern zu akzeptieren, oder beinhalten sie echte Textäquivalenzen im Sinne gesungener Musik? Es ist wahr, die literarischen Quellen sind hierüber nicht sehr beredt, wenn auch bei weitem nicht so schweigsam, wie man annehmen möchte. Es gibt über diese Frage erheblich mehr historische Zeugnisse als etwa über die Ausbildung des klassischen Sonatenprinzips, dessen Evidenz doch von niemandem bestritten wird. In Deutschland muß vor allem Sulzer genannt werden, nach Baumgarten immerhin die anerkannteste zeitgenössische Autorität in den klassischen aestheticis. In Frankreich wäre in erster Linie Momigny hervorzuheben, dessen Seriosität in diesen Fragen gerade in jüngster Zeit wieder gebührend beachtet wurde.<sup>3</sup>

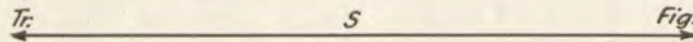
Allerdings melden sich um 1800 auch schon Stimmen, die genau das Gegenteil vertreten; es sei nur an Ludwig Tieck erinnert, der an der klassischen Instrumentalmusik bestandet, daß sie sich noch zu wenig von der Vokalmusik gelöst habe. Der von Finscher zitierte Abschnitt aus dem Essay "Symphonien", den Tieck im Anhang zu den "Phantasien über Kunst" seines Freundes, des Erzromantikers Wackenroder 1798/99 herausgab, kann als negative Beleuchtung der klassischen Positionen par excellence dienen!<sup>4</sup> - Halten wir uns dagegen an die klassischen Traditionen selbst, so darf nicht zuletzt an den intensiven Gedankenaustausch und die Experimente im Kreise C. Ph. E. Bachs und Gerstenbergs erinnert werden. In Bachs "Versuch" steht im dritten Hauptstück ("Vom Vortrage") als Grundregel für Komponierende und Ausführende der lakonische Satz: "Man lerne singend denken." - Dieses "singende Denken" möchte ich als ersten Regelkreis der klassischen Musikästhetik bezeichnen. Spätere Komponisten, vor allem Liszt und Brahms, verwendeten dafür einen eigenen Terminus in ihren Noten: "cantando".<sup>5</sup> Die Bezeichnung darf nicht mit "cantabile" verwechselt werden, sonst würde dieses Wort bei ihnen nicht gleichfalls Verwendung finden. Andererseits kommt "cantando" vorwiegend in ihrer Instrumentalmusik vor, in den Vokalwerken dagegen ausschließlich als Instrumentalbezeichnung. Wie nähere Untersuchungen ergeben haben, liegt der Nachdruck nicht auf dem gesanglichen Vortrag, sondern auf der Bedeutung "(wie) Worte singend". Das Kriterium ist nicht das Kantable an sich, sondern die rhythmisch-melodische Textäquivalenz.

Wir haben es demnach mit einem spezifischen Vokal-Prinzip zu tun, mit der Besonderheit, daß es "am Texte hängt". Derselben Spezifik verdankt der Satz ebenso seine Umkehrbarkeit, in dem Sinn, daß jegliche Textbeziehung singbar zu sein hat. Mit dem operativen Begriff "cantando" wird also ein Abhängigkeitsverhältnis nach beiden Seiten hin

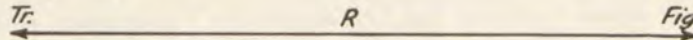
festgehalten. Dabei ist keineswegs erforderlich, daß es mit dem Wort zusammenfällt. Textierbarkeit oder, wie ich es prinzipieller formulieren möchte, Tropierbarkeit muß vielmehr als ein Grenzfall des Cantando definiert werden, nämlich jener, wo die Textäquivalenz bis zur Deckungsgleichheit geht. Der entgegengesetzte Grenzfall wäre dann die Figurierung (Melismatik).



Kommen wir nun auf den zweiten Regelkreis zu sprechen. Notwendigerweise kann er sich nicht aus dem "Singenden", sondern nur aus dem "Klingenden" herleiten lassen. Logisch betrachtet, bildet er zu jenem ein "negatives Korrelativsystem". Wie jener im Vokalen, wurzelt er ebenso vollständig im Instrumentalen, mit der spezifischen Gemeinsamkeit, daß auch er eine semantische Textbeziehung festhält. Nennen wir ihn daher in Analogie das "sonando".



Mit dem Cantando und dem Sonando haben wir die beiden wichtigsten korrelierenden Regelkreise eines Gesamtsystems beschrieben, in dem sich alle auf Singen und Spielen beruhende Musiziertätigkeit vollzieht. Dennoch ist er selbst für den uns hier interessierenden klassischen Bereich noch nicht vollständig. Dem Wort noch angenäherter als selbst das tropierte Cantando ist bekanntlich der Deklamationston, der eben die rhythmisch-melodische Bedingung der Kantabilität nicht mehr zu erfüllen braucht, das Rezitativ. Dennoch fällt auch dieses nicht aus dem musikalischen Bereich heraus, vertritt also immer noch ein Vokalprinzip. Infolgedessen muß es als ein Grenzfall dieses Vokalprinzips definiert werden, nämlich als ein tropiertes "recitando". - Auch das Rezitativ ist jedoch bekanntlich von Melismatik nicht ganz frei; denken wir bloß an "recitativo accompagnato" und das Appoggiaturenwesen. Auf der Gegenseite finden wir demnach auch hier die Figurierung.



Noch ein Wort über das definitorische Verhältnis zwischen Cantando und Recitando. Es ist klar, daß das eine Prinzip das andere bedingt, ebenso wie mit dem Entstehen der Arie das Rezitativ in seinen beiden klassischen Formtypen semiotisch entstehen mußte. Da uns jedoch die beiden Vokalprinzipien hier unter dem Gesichtspunkt der Textäquivalenz interessieren, wäre noch die Frage zu beantworten, ob es sich hier möglicherweise um zweierlei Textäquivalenz handelt. - Dem ist - zum mindesten im Bereich der klassischen Musik - in der Tat so. Das Cantando sehen wir generell der gebundenen Versform zugeordnet, das Recitando der, wenn auch gehobenen (stilisierten), Bühnen- oder Oratorienprosa.

Damit gelangen wir zu einem geschlossenen semantischen System, aus dem uns kein musikalischer Vorgang methodisch herausfallen kann. Dabei sei dahingestellt, ob es sich auf sämtliche musikalischen Erscheinungen unmodifiziert anwenden läßt. Für die Klassik hat es sich - wahrscheinlich nicht zufällig - als adäquat erwiesen.

Beschränken wir uns hier auf Cantando und Sonando. Der große Vorteil in der Anwendung beider Teilsysteme liegt zunächst darin, daß sie uns erlauben, uns vom realen Klangbild unabhängig zu machen. Beide erscheinen abgehoben vom aktuellen vokalen und instrumentalen Bereich. Instrumentale Cantando-Stellen können wir in engster Nachbarschaft mit tropiertem Sonando oder Gesangsstimme, vielleicht sogar in der "Beglei-



tung" oder in den Ritornellen beobachten. Ich werde auf einen solchen Fall bald zu sprechen kommen. Von "Begleitung" kann aber prinzipiell kaum mehr die Rede sein, sobald wir erkennen, daß es sich um ein Komponieren in gleichwertigen korrelativen Teilsystemen handelt. Die Hierarchie zwischen syntaktisch Über- und Untergeordnetem wird semantisch aufgehoben. Oder: Alles wird gleichmäßig mit Sinn erfüllt. Damit kämen wir einer Wesensbestimmung der klassischen Musik von semiotischer Seite nahe.

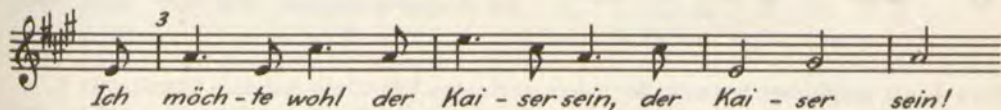
Der zweite prinzipielle Gewinn besteht in dem Riegel vor dem Auseinanderbrechen in zwei wesensverschiedene Sphären. Der Unterschied "vokal-instrumental" wird auf den Stellenwert eines Modus verwiesen, in dem das Vagieren zwischen dem Cantando- und dem Sonando-Prinzip erst voll zum Zuge gelangt. Dabei ist wichtig festzuhalten, daß die beiden Teilsysteme nicht mit dem Inhalt gleichzusetzen sind. Sie bedingen ihn erst, vergleichbar den "truth-conditions" in Carnaps Sprach-Semantik.<sup>6</sup>

Es kann gefragt werden, mit welchem Recht ich der Musik - hier der klassischen - die Semantik unterstelle. Sobald ich sie aber als ein geschlossenes Zeichensystem auffasse - und das erscheint mir unausweichlich -, habe ich ebenso nach der semantischen wie nach der syntaktischen und pragmatischen Funktion des Zeichens zu fragen.<sup>7</sup>

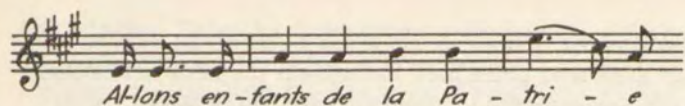
Soweit die erforderlichen prinzipiellen und methodischen Vorbemerkungen zu unserem Problem. Nun ein praktisches Beispiel. Mit Absicht wähle ich ein so oft kritisiertes Teilstück wie die 23 Anfangstakte aus dem 1. Satz von Mozarts "Jupitersinfonie". Bekanntlich wimmeln sie von musikalischen Allgemeinplätzen. Noch der kürzlich dahingegangene Hermann Scherchen glaubte einen prinzipiellen Trennungsstrich zwischen Beethoven und Mozart ziehen zu können, nämlich unter folgendem Aspekt: "Trotz der vielfachen und großen akkordischen Verflächungen der Beethovenschen Sinfonien finden sich in ihnen nirgends so äußerlich bleibende Traditionsleerläufe, wie das Dominant-Tonikälärmen zu Beginn von Mozarts Jupitersinfonie."<sup>8</sup>

In der Tat, die "Redundanz" dieser rund drei mal acht Takte ist so auffällig, daß mit Recht bemerkt wurde, sie könnten ebensogut von einem Kleinmeister geschrieben worden sein. Eine Ausnahme bilden einzig die Takte 3-4 und 7-8. Die Redundanz ist so hoch, daß man am liebsten kapitulieren möchte vor einer semantischen Analyse dieses Satzanfanges. Dennoch muß man wohl von der Frage ausgehen, was Mozart dazu bewogen haben mag, hier so radikal in Trivialzonen zu verweilen.

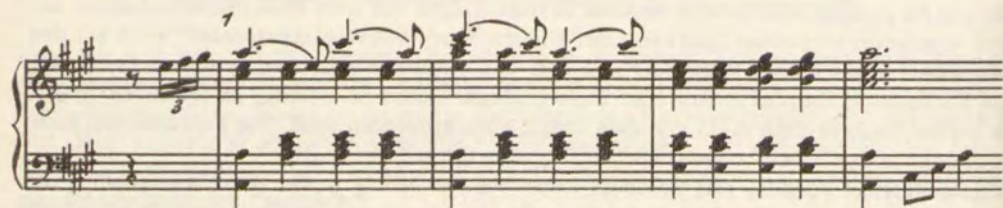
Gestatten Sie mir nun zum Vergleich ein Beispiel aus Mozarts Vokalmusik heranzuziehen. Natürlich kein beliebiges, sondern ein Stück mit auffallend hoher Struktur-Äquivalenz. Im Köchelverzeichnis figuriert es unter der Nummer 539 als "Ein deutsches Kriegslied" ("Ich möchte wohl der Kaiser sein").<sup>9</sup> Das vierstrophige Gleim-Gedicht mit dem Originaltitel "Meine Wünsche" wurde als Coupletlied für den Sänger Baumann im Theater in der Leopoldstadt vertont. Den Anlaß bot der Türkenfeldzug Josephs II. Komponiert wurde das Stück am 5. März 1788 - fünf Monate vor der Sinfonie. Dem Anlaß entspricht die "türkische Besetzung". Mit dem Genre hängt auch die fast durchgehende Sonando-Behandlung der Struktur zusammen. Selbst die Singstimme beschränkt sich vorwiegend auf tropiertes Sonando (Dreiklangsmelodik)!



Nur beiläufig sei auf das sehr verwandte Fanfaren-Sonando eines französischen Kriegsliedes hingewiesen, das vier Jahre später entstand:



Doch zurück zu Mozarts "deutschem Kriegslied". Die erste Verszeile wird bereits im Eingangsritornell angestimmt:



Das Orchester "singt" deutlich als prima volta:

Ich möchte wohl der Kaiser sein, der Kai-ser sein.

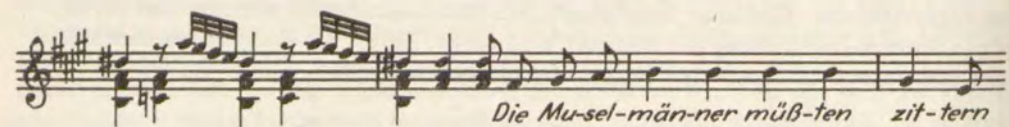
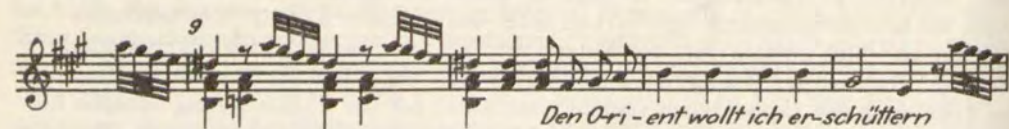
Hier handelt es sich demnach um genaue Antizipation. Anders bei der zweiten Verszeile. Hier hören wir zwei unterschiedliche Fassungen, im Ritornell ein Sonando, in der Singstimme ein Cantando (mit parlando-Elementen):



Das Gedicht Gleims verbindet die Verse 2 und 3 zu einem gereimten Verspaar:

Den Orient wollt ich erschüttern,  
die Muselmänner müßten zittern

Dieser Reim wird komponiert, indem Vers 3 nahezu unverändert Vers 2 wiederholt:



Vers 4: ein tropiertes Sonando über dem zerlegten Vierklang auf dem Orgelpunkt E. Dazu dreifache Sequenzierung, Triolenrepetition in den Violinen, Stillstand auf der Fermate.

16

Konstan - ti - - no - pel wä - re mein, Konstan - ti -

no - pel wä - re mein, Konstan - ti - no - pel wä - re mein!

Man beachte, wie Mozart hier die Violinen der Singstimme um ein Viertel vorausgehen läßt, wodurch ein Kanon in der Prim entsteht. Den Sinn dieses drastischen Kunstgriffs gibt die Textbeziehung zu erkennen. Die Mauern Konstantinopels werden ins Wanken gebracht.

Es fehlt nur noch der letzte Vers der Strophe:

Ich möchte wohl der Kaiser sein

Doch ist er auch gleichlautend mit Vers 1. Diesen Umstand macht sich Mozart zu eigen, um ihn als Refrain abzuheben, indem er genau auf Vers 1 zurückkommt (vgl. Beispiel 1). Ihm folgt ein Schlußritornell von acht Takten. Wenn es "singend gedacht" wird, wie haben wir dann zu lesen?

27

Zwei Takte sind bereits gegeben (vgl. Beispiele 1 und 3, T. 3-4). Folglich haben wir zurückzulesen:

31



[Ich möch-te wohl der Kai-ser sein, der Kai-ser sein!]

Damit wäre die zweite Hälfte des Ritornells aufgeschlüsselt. Die erste unterscheidet sich von ihr einzig durch Halbschluß:

27



[Ich möch-te wohl der Kai-ser sein, ich möch-te wohl der Kai-ser sein, ich möch-te wohl der Kai-ser sein, der Kai-ser sein]

Dadurch können die acht Takte im Zusammenhang gelesen werden. Über einem Gedichtvers kommt es zu einem musikalischen Verspaar mit deutlicher Reimäquivalenz (Halbschluß-Ganzschluß). Wir sehen, das eigentliche Couplet fällt auf das Ritornell, und zwar in folgender Gruppierung:

Ich möchte wohl der Kaiser sein,  
ich möchte wohl der Kaiser sein;  
ich möchte wohl der Kaiser sein,  
der Kaiser sein.

Dreimal wird der Vers wiederholt. Aller guten Wünsche sind ja auch drei. Und welche Gedanken und Hoffnungen an sie geheftet sind, zeigen die übrigen drei Strophen.

2. Ich möchte wohl der Kaiser sein.

Athen und Sparta sollten werden  
wie Rom die Königin auf Erden,  
das Alte sollte sich erneun!  
Ich möchte wohl der Kaiser sein!

3. Ich möchte wohl der Kaiser sein.

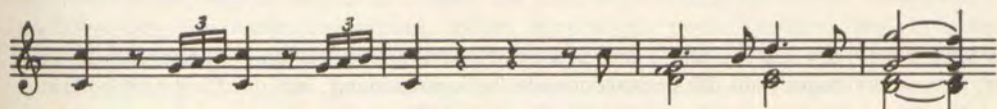
Die besten Dichter wollt ich dingen,  
der Helden Taten zu besingen.  
Die goldnen Zeiten führt ich ein!  
Ich möchte wohl der Kaiser sein!

4. Ich möchte wohl der Kaiser sein.

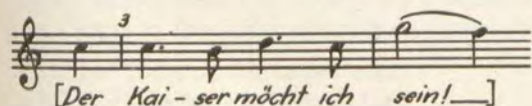
Weil aber Joseph meinen Willen  
bei seinem Leben will erfüllen  
und sich darauf die Weisen freun,  
so mag er immer Kaiser sein!

Das Gedicht Gleims darf als ein prachtvolles Beispiel politischer Anakreontik gelten. Der aufgeklärte Absolutismus erhielt seine demokratische Absolution: "Das Alte sollte sich erneuen - die goldnen Zeiten führt' ich ein." Wer wollte da nicht Kaiser sein! - So populär also der Wunsch, so populär hat Mozart, sich strikt ans Genre haltend, das Gedicht behandelt. Auch hier ist die Redundanz auffallend hoch, die pragmatische Funktion vollendet gewahrt.

Nun lassen Sie uns zum Vergleich des Coupletliedes mit der umstrittenen ersten Themengruppe des Sinfoniesatzes übergehen. Allein schon unabhängig vom Text kann uns die enge strukturelle Übereinstimmung schwerlich entgehen. Aber die Dinge ordnen sich, sobald wir uns genau an die Verse und ihren Bau halten. Beginnen wir wiederum mit dem ersten. Im Lied eine monistische Sonando-Gestalt auf Fanfaren-Basis (Beispiel 1), in der Sinfonie ein dualistisches Thema mit zwei Köpfen:



Wir bemerken die dreifache Wiederholung der Schleiferfigur in Übereinstimmung mit dem Ritornell (Beispiel 4). Der erste Themenkopf nimmt also die Stellung eines Tutti-Ritornells ein. Klares Sonando für "Ich möchte wohl der Kaiser sein", majestätisches Forte. Diesem Sonando steht nun ebenso klar ausgesondert ein Cantando gegenüber. Die Dreiklangsmelodik ist beseitigt; dafür dreifach wiederholter Vorhalt:

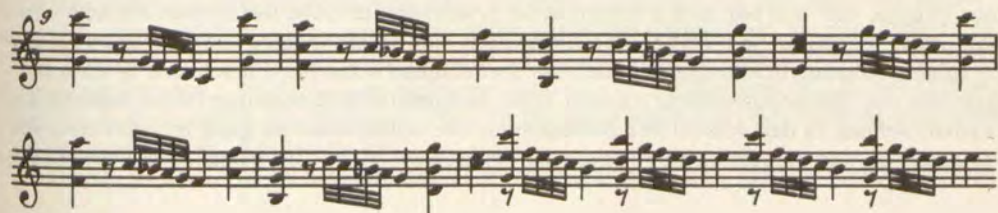


Wir sehen, die Textäquivalenz erstreckt sich bis in die Syntax hinein. Dreifach sequenzierter Vorhalt, dazu im Piano (solo). "Meine Wünsche". Es ist somit keine Metapher, wenn wir von einem musikalisch gefaßten Optativ sprechen. Genau wie im Ritornell des Coupletliedes wird diese Verszeile zweimal gegeben, mit einer Wendung einmal von der Tonika zur Dominante, das zweite Mal von der Dominante zur Tonika (T. 3-4, 7-8). Der Hauptgedanke wird also in musikalische Reimform gebracht.

Nun das Verspaar

Den Orient wollt ich erschüttern,  
die Muselmänner sollten zittern

Das Lied bringt hier, wie erinnerlich, den dreifach gehäuften Schleifer in seiner Umkehrung abwärts gerichtet (Beispiel 5). Die Sinfonie häuft nicht nur die Figur, sondern geht in den beiden letzten Takten der äquivalenten Stelle zu ihrer Verdichtung über:



Vers 4 bringt dann die "Erstürmung Konstantinopels" mit den Violintriolen (Beispiel 6). Melodisch ist an diesem tropierten Sonando die Pendelbewegung in den sequenzierten Terzstufen des Dominantseptakkordes zu beachten. Der äquivalenten Stelle begegnen wir an entsprechendem Abschnitt im Sinfoniesatz. Statt zu Triolen gehen die Geigen zu Quartolen über, anstelle sequenzierter Terzstufen ostinat wiederholte Quartstufen, die Pendelbewegung ist die entsprechende. Dazu anstelle des Orgelpunktes über dem Dominantseptakkord die unisono V-I-Kadenz.



17

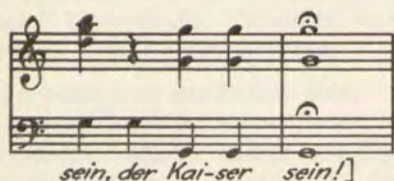
[Kon - stan - ti - no - pel wä - re mein]

Es fehlen noch die letzten fünf Takte bis zur Fermate. Sie lassen sich Viertel um Viertel, genau verlängert um die entsprechende Zeilenbrechung, auf die fünfte Verszeile tropieren:



19

[Ich möch - te wohl der Kai - ser sein, ich möch - te wohl der Kai - ser]



sein, der Kai - ser sein!]

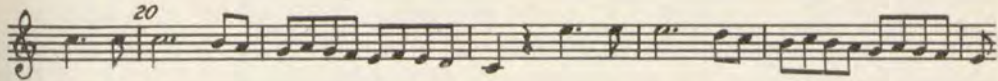
Zum Unterschied von der Liedfassung endet die Strophe hier mit einer unverwechselbaren Sonando-Gestalt (die Paukenschläge!).

Ich denke also, es ist keineswegs so aussichtslos, in einem so vieldeutigen Material die Eindeutigkeit zu bestimmen, sofern es gelingt, bestimmte Zuordnungsebenen wie hier zu der eigenen Liedfassung freizulegen. Entscheidend dabei ist die strukturelle Untersuchung unabhängig von Motiv und Thema. Sofern die Übereinstimmung wie in unserem Fall sich bis ins Motivische erstreckt - ich erinnere an die Schleiferfigur mit ihrer Umkehrung und Häufung -, muß das als ein glücklicher zusätzlicher Umstand betrachtet werden. Er könnte ebenso gut auch fehlen.

Natürlich müßte die semantische Strukturanalyse hier fortgesetzt werden. Es ließe sich dann zeigen, daß wir bei dem Fermatentakt praktisch am Ende der ersten Strophe angelangt sind, worauf dann allein in der Exposition sämtliche übrigen drei Strophen lückenlos folgen. Daraus erklären sich auch die mehrfachen scharfen Einschnitte in diesem Satz, die der Strophentrennung dienen. Eine ganz einfache Erklärung findet dadurch die Verdreifachung in der Anzahl der Seitensätze, die man bisher so gern mit den diversen Favoritinnen des Jupiter in Verbindung zu bringen beliebte. Die Dinge liegen jedoch we-

sentlich weniger romantisch, wenn auch keineswegs weniger poetisch. Daß Mozart für die Bühne in der Leopoldstadt die Form des unvariieren Strophenedes wählte, verstand sich eigentlich von selbst. Nur in dieser Gestalt konnte das Coupletlied ganz zum Zuge kommen. Anders in der Sinfonie; hier wird jeder Strophe ein anderer Satzteil, einschließlich der Durchführungsteile, zugeordnet. Die vokale Sphäre erscheint restlos in der instrumentalen integriert. Wir können den Satz ebenso liedmäßig wie nach dem Bau des Sonatensatzes durchhören. Es handelt sich um die Simultanität eines vokalen und eines instrumentalen Formmodelles. Erst in der Polarisierung mehrerer heterogener Formmodelle bemerken wir eigentlich den künstlerischen "Witz" des Satzes, die musikalische Aufgabenstellung.

Es sei hinzugefügt, daß alle vier Sätze der "Jupitersinfonie" diese Arbeitsweise "mit doppeltem Boden" zu erkennen geben, wobei Mozart jedem einzelnen Satz ein anderes Gedicht zuordnete, das er regelmäßig auch als Lied vertont hat. Im Finale steigert er noch die komplexe Aufgabenstellung, indem er nicht nur zwei, sondern vier verschiedene Formmodelle miteinander polarisiert: Sonatensatz, Rondo, Fuge und wiederum das gesellige Refrainlied. Als Textvorlage greift er auf das schon 1785 ebenfalls als unvariieren Strophenedes komponierte "Lied der Freiheit" des Aloys Blumauer zurück. Der durchgehend eingehaltene Refrain dürfte bekannt sein:



In der kanonischen Engführung des geselligen Rundgesanges<sup>10</sup> geht er dann als figuriertes Cantando über das regelmäßig wiederkehrende Verspaar

"Der ist's allein, der sagen kann:  
Wohl mir, ich bin ein freier Mann"

mit seinem Gegenrefrain

"Weh dem, der ist ein armer Wicht,  
er kennt die goldne Freiheit nicht"

Zwischen dem ersten und vierten Satz spannt sich also eine große gedankliche Konzeption, in der auch die beiden Mittelsätze einen festgefügtten Platz einnehmen.

Die große C-Dur-Sinfonie ist laut Mozarts Eintragung am 10. August 1788 beendet worden. Sie trägt die Köchelverzeichnisnummer 551. Am 11. August entsteht als KV 552 das Klavierlied "Dem hohen Kaiserworte treu", ein Gesang auf den Auszug der Truppen in den Türkenkrieg. Dazu bemerkt bereits Paul Hirsch<sup>11</sup> bei der ersten Veröffentlichung 1906: "Das Lied ist augenscheinlich, wie Jahn schon annahm, eine Gelegenheitskomposition; es ist gewiß kein hervorragendes Werk des Meisters, aber nichtsdestoweniger muß es für jeden Freund Mozarts von Interesse sein, nicht zum wenigsten darum, weil es am Tage nach Vollendung der großen C-Dur-(Jupiter-)Sinfonie geschrieben wurde." Daß ein innerer Zusammenhang wirklich vorhanden ist und noch viel weiter reicht, nämlich bis zu dem bereits im März verfaßten Coupletlied für das Theater in der Leopoldstadt, kann jetzt dank neuerer Methoden, die sich den Strukturen zuwenden, erwiesen werden. Mit dem Josephinismus verband der Freimaurer W. A. Mozart seine politische Konzeption der Freiheit. Weil es für ihn Joseph gab, brauchte er sich eben nicht zu wünschen, Kaiser zu sein.

Über das gegebene Instrumentalbeispiel wäre weiter zu sagen, daß es sich um keinen

willkürlich herausgegriffenen Einzelfall handelt. Auf Grund eingehender Untersuchungen kann vielmehr die Mitteilung gemacht werden, daß Mozart von seiner Knabenzeit bis zu seinem letzten Atemzug so gearbeitet hat. Das singende, textbezogene Denken konnte als ein entscheidendes Merkmal seiner instrumentalen Kompositionsmethode festgestellt werden. In den wenigen Selbstzitataten aus seinen Opern und Liedern - "Haffner-Sinfonie", Prager Sinfonie, Klavierkonzert B-Dur (KV 595) u. a. - streift er jene Vokalbereiche keineswegs nur zufällig. Eine genauere Strukturuntersuchung ergibt in jedem einzelnen Fall eine vollständige kohärente instrumentale Kontrafaktur jener Texte.<sup>12</sup> Bei dem Lied "Komm lieber Mai und mache" geht die instrumentale Fassung der vokalen sogar um 9 Tage voraus! Von den 21 Stücken der "Entführung" hat er in den Jahren 1782-1785 nicht weniger als 16 Nummern instrumental vertont, die meisten mehrfach, einige bis zu fünf- bis sechsmal. Unter diesem Aspekt stellen die sechs Haydn-Quartette mit zwölf, ebenfalls mehrfachen Vertonungen von "Entführungs"-Texten ein geschlossenes, in sich gerundetes zyklisches Opus mit eigener Werkidee dar. In der künstlerischen Aufgabenstellung wird auch die pragmatische Seite der Konzeption - die Versöhnung mit dem Vater in der Gestalt des Bassa Selim - greifbar. Nicht anders verhält es sich mit Haydn. Es erübrigt sich der Hinweis auf die drei Versionen der "Sieben Worte des Erlösers am Kreuze", worin Haydn ohne schneidende Eingriffe über die angeblich "rein-instrumentale" Quartettfassung bis zur deutschen Parodierung seiner ursprünglich gewählten Vulgatatexte gegangen ist. Es lassen sich bei Haydn gewisse Devisentexte nachweisen, die in so hoher Anzahl in seinen Instrumentalsätzen wiederkehren, daß die vergleichende Reihenuntersuchung der Strukturen sogar die Benutzung von Kerbblockkarten erforderlich macht. Eine Untersuchung dieser Art ist z. B. bei uns im Gang. Einer dieser Devisentexte sei wenigstens hier erwähnt. Es handelt sich um das geheimnisumwitterte "Abschiedslied", das nach neueren Feststellungen sogar nicht einmal von Haydn, sondern von Gyrowetz stammt.<sup>13</sup> Davon bleibt selbstverständlich unberührt, daß auch Haydn das Gedicht als Vorlage benützt haben kann, und zwar ebensogut vokal wie instrumental. Dank vergleichender Struktur-Untersuchungen, die sich auf das eingangs beschriebene semantische Bezugssystem stützen, konnte ermittelt werden, daß das Gedicht keineswegs etwa erst, wie zuerst auch von uns vermutet wurde, seit der Freundschaft mit Frau v. Genzinger eine zentrale Rolle als geheime Vorlage in Haydns Instrumentalschaffen - Sinfonien, Quartetten, Trios und Sonaten - spielt. Bereits die "Abschiedssinfonie" von 1772 ist über seine vier Strophen gearbeitet und gibt überhaupt erst in ihrem Licht ihre ganze Vielschichtigkeit und Eigenart zu erkennen, wobei der bekannte äußere Anlaß eben nur eine Zuordnungsebene darstellt. Auch muß in Frage gestellt werden, ob es sich bei den drei frühen Sinfonien "Le Matin", "Le Midi" und "Le Soir" überhaupt um Programm-Sinfonien im herkömmlichen Sinne handelt. Die strukturelle Untersuchung ergibt deutliche Vers- und Strophengruppierungen, möglicherweise sogar auf deutschsprachige Texte. Wenn jedenfalls unsere Klassiker bis zur Programm-Musik vordrangen, so kann jetzt schon gesagt werden, daß sie dabei niemals gegen die relative Selbständigkeit der textlichen Medien verstießen, im deutlich zu bemerkenden Unterschied zu den Romantikern, die mit ihren Texten, sofern sie solche heranzogen, weit willkürlicher umsprangen. Sämtliche Lizenzen gegenüber den Texten finden wir bei ihnen ebenso systematisch auch im vokalen Bereich durchgebildet, in erster Linie dank und mittels des universal gültigen Arienprinzips. Noch ein Wort über Beethoven. Es versteht sich von selbst, daß man mit Scherings Methoden bei ihm nur ein Fiasko erleiden kann. Ebenso indiskutabel sind daher Scherings Ergebnisse. Doch wird man zumindest seiner Fragestellung Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen. Seine Ansicht über das ungelöste ästhetische Rätsel der Instrumentalmusik<sup>14</sup> bleibt nach wie vor auf der Tagesordnung der Musikwissenschaft. Genaugenom-



men steht Beethoven in dieser Hinsicht fest auf dem Boden einer großen ungeschriebenen Tradition, die auch über Haydn und Mozart weit zurückreicht und sich bis zu den Anfängen der selbständig werdenden Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Die Tatsache, daß er vorwiegend Instrumentalkomponist gewesen ist, berechtigt jedenfalls weder zu der Annahme, daß er der eigentliche Klassiker der absoluten Musik geworden sei, noch zu der Auffassung, daß er nicht mehr zur Klassik zu rechnen sei, weil sich das für dieses so wesentliche Gleichgewicht zwischen vokalem und instrumentalem Schaffen bei ihm verschoben habe.<sup>15</sup> Unter unserem ästhetischen Aspekt gesehen, bedeutet seine Akzentuierung der Instrumentalmusik höchstens eine neue dialektische Qualität, das Cantando-Sonando-Prinzip - nicht zu vergessen auch das Recitando! - im instrumentalen Bereich immer neuen Aufgabenstellungen zu unterwerfen. Auch Beethoven hat "im Singen gedacht" - selbstverständlich ebenso im Klingen und in der stilisierten Rede. ("Recitativo - Worte denkend" heißt es in den Skizzen zum Solo der Kontrabässe in der Neunten Sinfonie.) Sein Verfahren unterscheidet sich in dieser Hinsicht in nichts von demjenigen Haydns oder Mozarts. Über seine Devisentexte möchte ich hier nichts weiter sagen und mich einzig auf die Mitteilung beschränken, daß er die ersten vier Strophen aus Schillers Ode "An die Freude" nicht einmal, sondern mindestens achtmal vertont hat, davon nur ein einziges Mal vocaliter; und selbst in der scheinbar so vertrauten Gestaltung im Finale der Neunten Sinfonie ist bisher nicht bemerkt worden, daß das große Doppelfugato nach dem Tenorsolo mit Männerchor 6/8 alla marcia die dazugehörige, angeblich übergangene Solostrophe des Gedichtes "Freude heißt die starke Feder in der ewigen Natur" bringt (111 Takte). Jedenfalls kann auch für Beethoven gesagt werden, daß die für die Klassik so relevante Einheit zwischen vokaler und instrumentaler Sphäre vollständig gewahrt erscheint, und dieses, obwohl er sich vorwiegend als Instrumentalkomponist betätigt hat.

Mit diesen Hinweisen muß ich mich begnügen, indem ich auf die von mir und meinen Mitarbeitern z. Z. vorbereitete Publikation verweisen möchte, in denen die Methoden und Ergebnisse der seit Jahren laufenden Untersuchungen zur Diskussion gestellt werden. Damit komme ich zum Schluß. Der Kürze und Überschaubarkeit halber sei es mir gestattet, ihn in Thesenform zu formulieren.

1. Der Begriff "absolute Musik" ist - wenn überhaupt - auf die Klassik nicht anwendbar. In den instrumentalen Genres werden die vokalen intakt integriert (Lied, Arie, Duett, Ensemble usw.). Instrumentale Formmodelle werden mit vokalen polarisiert. Motivisch-thematische Arbeit fällt mit der zerlegenden, reduplizierenden, wiederholenden Wortbehandlung, der zeilenbrechenden und zeilenpaarenden Versbehandlung im vokalen Bereich zusammen.

2. Die klassische Instrumentalmusik ist nur hinsichtlich der Gattung von relativer Selbständigkeit, nicht hinsichtlich ihres ästhetischen Gegenstandes. Im Rahmen einer allgemeinen Abbildtheorie kommt diesem der genau umrissene Stellenwert eines Sujets (Soggettos) zu. Der Dualismus "sujetgebundene Musik im Vokalbereich - sujetfreie Musik im Instrumentalbereich" ist sowohl mit den künstlerischen Zeugnissen als auch mit den undualistischen ästhetischen Grundanschauungen der Klassik unvereinbar. Dieser Widerspruch läßt sich auch nicht etwa mit dem Kunstgriff beseitigen, dem Thema selbst die Funktion eines Soggettos zu überschreiben.

3. Durch die Soggetto-Gebundenheit bewahrt sich die klassische Instrumentalmusik ihren objektiven Charakter, in innerster Übereinstimmung mit der klassischen Kunst und Literatur, Ästhetik und Philosophie. Der Gegensatz zwischen der vielbemerkten Naivität in bestimmten Instrumentalsätzen etwa Haydns und der geistvollen Reife der Faktur löst sich auf, sobald erkannt ist, daß die Naivität beim Gegenstand und nicht beim Komponisten liegt.

4. Klassische Instrumentalmusik ist nicht oder nur in den wenigsten Fällen "Programm-Musik" im herkömmlichen definierten Gebrauch des Wortes. Sie schildert nicht, sie stellt nicht dar. Wohl aber programmiert bzw. modelliert sie im Sinn der Kybernetik spezifisch Musikalisches und Nichtmusikalisches ab. Darunter fällt mit Notwendigkeit in erster Linie jener nicht-musikalische Bereich, an den auch die Vokalmusik gebunden ist, nämlich das Wort in der Form stilisierter Texte (gebundene und ungebundene Form). Anders ausgedrückt: Auch im instrumentalen Bereich gehen die Texte nicht verloren. Semiotisch betrachtet, steht die Vokalmusik zur Instrumentalmusik im Verhältnis einer Sprache zu ihrer Metasprache. Dabei sichert die Simultanität der mehrfachen Zuordnung die relative Autonomie der musikalischen Denkprozesse und stimuliert sie sogar. Die relative Heteronomie besteht, in Übereinstimmung mit der Vokalmusik, in der Textbindung, wobei die Respektierung zugeordneter Texte ungleich strenger ist als etwa in der Romantik. - Außer den Texten gehen in die Programmierung die verschiedenen sich polarisierenden Formmodelle ein, ferner die persönliche (aktuelle) Beziehung zu den Texten (pragmatischer Aspekt).

5. In der Wahrung der ästhetischen Einheit der Musik, unabhängig vom vokalen oder instrumentalen Genre, haben wir eine grundlegende Prämisse zu erblicken, um überhaupt zu einer zureichenden induktiven Begriffsbestimmung der Klassik zu gelangen. Entscheidend erscheint mir für diese Einheit die Aufbewahrung des Gegenstandes selbst im instrumentalen Bereich. Sie bildet zugleich die methodische Voraussetzung zur Realisierung ihres ideellen humanistischen Anliegens, ihrer Idealität mit ihrem gebieterischen Zug zur musikalischen Universalsprache. In engster Übereinstimmung mit der Literatur und Kunst vollzieht sich die Individualisierung und Emanzipierung der Tonsprache ohne den Verlust der Objektivität. Im Aufbewahren des Gegenstandes selbst im instrumentalen Bereich dokumentiert sich die Grundhaltung des klassischen Realismus schlechthin.

6. Die Dialektik der klassischen Instrumentalmusik ist keineswegs nur auf die formale Seite einzugrenzen. In der dualistischen Themenbildung und im organischen Ableitungsverfahren wird nur eine bestimmte Seite einer tieferen dialektischen Wechselwirkung evident, die vom Verhältnis zwischen Material, Stoff und Inhalt bestimmt ist. Zur Materialseite sind ebenfalls die verschiedenen historisch gegebenen Formmodelle zu rechnen. Erst in der Simultanität der Zuordnung zwischen der Materialseite, der in den Texten gegebenen stofflichen Sphäre (dem "Gegenstand") und der aktuellen Beziehung beider Seiten für den Komponierenden vom Individuellsten bis zum Weltanschaulich-Epochalen kommen die ästhetischen Antinomien der Dialektik vollständig ins Spiel. Dabei kann gezeigt werden, daß der namentlich von Haydn inaugurierte Dualismus der Themenbildung untrennbar mit der Äquivalenz zu dem gegebenen Versbau (Verspaarung oder symmetrischer Versbrechung) zusammenhängt. Mit anderen Worten: das Wort-Ton-Verhältnis bildet selbst ein unentbehrliches dialektisches Moment in der klassischen Instrumentalmusik.

7. Zu den generellen Prämissen klassischer Kunsthaltung gehört ferner erfüllter Sinn. Das Stiften sinnvoller syntaktisch-semantischer Zusammenhänge ist gleichbedeutend mit der Eliminierung alles Sinnwidrigen, Sinnlosen, Zufälligen und Überflüssigen. Davon ist ebenso die Einzelheit wie das Ganze berührt. Dementsprechend muß davon ausgegangen werden, daß die zyklische Instrumentalform der Klassik, gleichgültig, um welche Gattung es sich im Einzelfall handelt, konzeptionell angelegt ist. Darüber hinaus kann sogar einem ganzen Opus, das aus mehreren (in der Regel sechs) Werken besteht, eine nachweisbare geschlossene Konzeption zugrunde liegen. Was zur Ermittlung dieser Zusammenhänge bisher geleistet wurde, vermag in Anbetracht der Aufgabe weder methodisch noch im Ergebnis zu befriedigen. Der Abhebung der Sätze oder Werke als selbst-

ständige "Charaktere", die "irgendwie" zusammenhängen, fehlt jede induktive Beweiskraft. In Erkenntnis dieser mißlichen Sachlage wurden in neuerer Zeit erhebliche - und auch erfolgreiche - Bemühungen in der Ermittlung übergreifender motivisch-thematischer Zusammenhänge von Satz zu Satz, von Werk zu Werk unternommen. Doch müssen wir uns bewußt sein, daß sie kaum mehr als den Wert einer Indizierung konzeptioneller Zusammenhänge für sich in Anspruch nehmen können. Worauf soll jedoch geschlossen werden, wenn es - wie in der Mehrzahl der Fälle - solche motivisch-thematischen Zusammenhänge nicht nachzuweisen gibt? Überall, wo es bisher gelang, wird man auf eine konzeptionelle Anlage gelenkt, auch dann, wenn motivisch-thematische Beziehungen fehlen. Es zeigt sich, daß die zyklische Konzeption in erster Linie vom Gegenstand bzw. von der sinnvollen Verknüpfung mehrerer Gegenstände bedingt ist, z. B. von Texten aus einem und demselben Opernlibretto, von der Verteilung eines einzigen, sehr oft strophischen Textes auf mehrere, aufeinanderfolgende Sätze u. ä. Im Rahmen des klassisch Erlaubten sind alle operativen Möglichkeiten zu beobachten, die historisch gegebenen formalen Schemata zu befolgen, zu modifizieren und der textgebundenen Konzeption unterzuordnen.

8. Das klassische Verhältnis zur Form ist daher immer durch spezifisch nichtmusikalische Abbilder gebrochen, während diese selbst textvermittelt bleiben. Infolgedessen ist das Verhältnis selbst der Wiener Klassik zur französischen Nachahmungsästhetik zwar gelockert, aber nicht gelöst. Auch die klassische Instrumentalmusik dieser Epoche entfaltet sich auf dem unerschütterten Fundament der aristotelischen Ästhetik mit ihren beiden zentralen Begriffsklassen der "Mimesis" und "Katharsis". Sie ist deshalb denkbar ungeeignet, etwa als Triumph über die aristotelische Nachahmungstheorie in Anspruch genommen zu werden. Im Gegenteil kann sie sogar als deren neuzeitliche Reifeerscheinung bezeichnet werden, zieht man ihre "unaussprechliche" kathartische Wirkung in Betracht.

#### Anmerkungen

- 1 Art. Klassik, in: MGG VII, Sp. 1027ff.
- 2 Art. Absolute Musik, in: MGG I, Sp. 46ff.
- 3 Vgl. A. Palm, J. J. de Momigny, *Leben & Werk*, Diss. Tübingen 1957; ders., *Mozarts Streichquartett d-Moll KV 421 in der Interpretation Momignys*, *Mozart-Jb.* 1962/63, S. 256-279; ders., *Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys*, in: *Kgr-Ber. Kassel*, S. 187-190.
- 4 Vgl. S. 110 dieses *Kgr-Ber.*
- 5 Liszt z. B. in: *Faust-Sinfonie I*, *Tasso*, *Was man auf dem Berge hört*, *Ungarischer Marsch*, *Die Nacht*, *Sonnenhymnus des hl. Franz v. Assisi (Bratschen)*, *Legende d. hl. Elisabeth (2. Violinen)*, *Beethoven-Kantate*, *Consolations II*, *Années de pèlerinage (Vallée d'Obermann, Les cloches de Genève, Petrarca-Sonette 47 und 123, Tarantella, Les jeux d'eau à la villa d'Este)*, *Sonate h-Moll*.  
Brahms in op. 1 (II), 2(I), 4, 5 (II), 73 (I), 76 Nr. 1, 2 und 4, op. 79 Nr. 1 und 2, op. 120 Nr. 2 (II) u. a.
- 6 "To know the truth condition of a sentence is much less than to know its truth value, but it is the necessary starting point for finding out its truth value." *Introduction to semantics and Formalisation of Logic*, Cambridge Mass. 1959, S. 22.
- 7 "It seems convenient to take the terme 'language' in such a wide sense as to cover all the kinds of systems of means of communication, no matter what material they use." *ib.* pag. 1.

- 8 Vom Wesen der Musik,<sup>1</sup> Zürich o. J., S. 205.
- 9 Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Leipzig 1876-1905, Serie 6, 39.
- 10 Vgl. die übrigen geselligen Kanons Mozarts in diesen Jahren, darunter besonders KV 508 vom 3. Juni 1786.
- 11 Die Musik V, 4, S. 164.
- 12 Vgl. dazu besonders seine Opern-Ouvertüren.
- 13 Vgl. P. Mies, Joseph Haydns "Abschiedslied" von Adalbert Gyrowetz, in: Haydn-Yearbook II, S. 88.
- 14 Siehe A. Schering, Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936.
- 15 Blume, a. a. O.

Harry Goldschmidt las sein Referat nur bis zum zehnten musikalischen Beispiel und wurde dann - gelegentlich einer technischen Störung - durch eine Zeitmahnung Walter Wioras unterbrochen.

### Diskussion

Walter Salmen:

Wir haben hier einen Einblick nehmen können in ein offenbar größeres Forschungsprogramm, das die Einheit des instrumentalen und des vokalen Bereichs in der Musik der Klassik belegen soll. Die wenigen Klangbeispiele, die wir hier hören konnten, legten gewisse Ähnlichkeiten nahe. Wir dürfen annehmen, daß die weiteren Beispiele, die hier noch folgen sollten, diesen Sachverhalt erweitert belegen können.

Auf Grund der Anregungen, die die Einleitung zu diesem Referat gegeben hat, wollen wir in eine Sachdiskussion, und zwar am Material selbst, eintreten. Vielleicht kann Herr Dr. Feder gerade dazu etwas aus seiner speziellen Kenntnis der Werke von Haydn beitragen.

Georg Feder:

Ich habe von dem Referat von Herrn Prof. Goldschmidt nur einen Extrakt gelesen. Ich kann mir also auf Grund dieser fragmentarischen Ausführung, mit der wir uns wider Erwarten und in ganz ungewöhnlicher Weise begnügen müssen, kein richtiges Bild machen von der Beweiskraft der Beispiele, die uns angekündigt wurde. Aber trotzdem genügt das vielleicht doch, um auf den allgemeinen Gedanken der Verwandtschaft von Vokal- und Instrumentalsphäre in der Wiener Klassik einzugehen.

Wir können ja leider die großen Meister nicht herbeizitiieren, um uns Antwort geben zu lassen auf diese uns bewegende Frage. Aber sie haben uns einige Zeugnisse hinterlassen.

Der aus Mozarts wie aus Haydns Biographie bekannte Baron van Swieten war einer Ansicht, die sich wahrscheinlich etwa mit der deckt, die uns hier vorgetragen werden sollte, oder die doch in etwa ähnliche Richtung zielt.

Griesinger, der erste Biograph Haydns, berichtet über van Swieten am 25. März 1801 an den Verleger Härtel: "Mit Händel, Graun, Gluck, Bach, Mozart scheint er ganz vertraut sein; keiner habe aber noch Haydns Geist und Empfindung übertroffen; man könnte auf jedes Haydn'sche Trio und Quartett ein Gedicht machen."

Das ist sicherlich eine beachtliche Äußerung, denn van Swieten war der Textdichter der "Jahreszeiten" und der "Schöpfung" und hat seine Hand im Spiel gehabt bei der Textie-

rung der Vokalfassung der "Sieben Worte". Trotzdem sollten wir uns davor hüten, diese Ansicht für diejenige Haydns selbst zu halten oder als einen Grund für die Entstehung der Kompositionen anzunehmen.

Griesinger schreibt über diesen Punkt in seiner Biographie: "Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem anderen vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Symphonien öfters moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wußte, ist die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet, sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinne den Ermahnungen nicht Gehör gibt."

Die Stelle über die moralischen Charaktere wird gern zitiert. Man muß aber auch berücksichtigen, was der andere, ebenso glaubwürdige Biograph, der Maler Dies, schreibt: "Schon seit langer Zeit hatte ich mir vorgesetzt, Haydn zu fragen, inwiefern die Behauptung (die ich mehrmals gehört und auch gelesen hatte) wahr sei, daß er in seinen Instrumentalsätzen irgendeine selbstbeliebige wörtliche Aufgabe zu bearbeiten suchte? Ob er z. B. nie daran gedacht hätte, in einem Symphoniesatz eine Kokette, eine Spröde und dgl. auszudrücken." Das ist die Richtung, in der auch Schering die moralischen Charaktere deutet, als typische Figuren des zeitgenössischen Theaters.

"'Selten', antwortete Haydn. 'Ich ließ gewöhnlich in der Instrumentalmusik meiner bloß musikalischen Phantasie ganz freien Lauf. Nur eine Ausnahme fällt mir jetzt bei, wo ich in dem Adagio einer Symphonie eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder zum Thema wählte'... Er erinnerte sich aber nicht mehr, in welcher Symphonie es sich befinde."

Hierdurch wird eigentlich ganz klar der Ausnahmecharakter dieser Art zu komponieren gekennzeichnet.

Es gibt noch einige weitere Äußerungen.

Dies fragte Haydn: "'Haben Sie', fragte ich, 'sich je ein System oder Regeln gemacht, mit deren Hilfe Sie den Beifall des Publikums zu erzwingen wußten?' Haydn schwieg. Ich fuhr daher in meiner Rede fort: 'Sie wissen', sagte ich, 'daß unsere Philosophen alles zergliedern und mit dem 'es gefällt' solange nicht zufrieden sind, bis sie die Ursache gefunden, warum es gefällt. Haben Sie die Ursache entdeckt, so kennen Sie die Bestandteile des Schönen und können dasselbe unter Regeln bringen, die in dem Fall, wo einer die Absicht hat, etwas hervorzubringen, das gefallen soll, auf das Strengste beobachtet werden. Haydn antwortete: 'Daran habe ich im Feuer der Komposition nie gedacht. Ich schrieb, was mich gut dünkte, und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht.'"

Das sind, meine ich, eindeutige Äußerungen darüber, wie einer unserer klassischen Meister sich bewußt war zu komponieren. Etwas anderes ist, ob nicht in seinem Unterbewußtsein sich etwas anderes abgespielt hat. Er könnte ja also in seinem Unterbewußtsein sich so manches Dramas, Romans und dergleichen erinnert haben, was er gelesen hatte, und das dann irgendwie umgesetzt haben. Aber das, glaube ich, kann gar kein Gegenstand der Wissenschaft sein, weil wir zwar wissen, welche Bücher Haydn hinterlassen hat, aber nicht genau wissen, welche er gelesen hat, und uns deshalb damit begnügen müssen, einige kurze Hinweise zu berücksichtigen, die er in seinen Briefen über seine Inspirationsquellen gegeben hat.

Er schreibt an Artaria 1788: "Um Ihre drei Klaviersonaten besonders gut zu komponieren, war ich gezwungen, ein neues Fortepiano zu kaufen."

An die von ihm verehrte Maria Anna von Genzinger schreibt er 1791: "Um aber gute Ideen zu bekommen, so bitte ich, schreiben mir Euer Gnaden, aber schreiben Sie ja recht viel." Eine Gemütsstimmung hat ihn angeregt, aber er hat nicht geschrieben, daß er Inspiration in Lektüre gesucht hat.

Und 1792 schreibt er: "Mein Geist ist in der Tat müde. Nur der Beistand des Himmels kann das ersetzen, was meinen Kräften mangelt. Ich bitte ihn täglich darum, denn ohne seinen Beistand bin ich ein armer Tropf." Das Gebet war für ihn auch eine Inspirationsquelle.

Das alles schließt nun aber nicht aus, daß trotzdem starke Übereinstimmungen der Instrumental- und der Vokalsphäre bestehen können. Wir brauchen nur daran zu denken, daß in beiden Bereichen gleiche Stilmittel vorkommen und gleiche Sujets - wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf - z. B. das Motiv der Jagd; das Sujet der Jagd kommt in der Sinfonie "La Chasse" vor, das Finale der Sinfonie Nr. 65 hat ein typisches Jagdfinale. Fanfaren kommen in der Militär-Sinfonie, in der Sinfonie "Il Distratto", aber auch in der Vokalmusik vor. Wir finden Gewitterschilderungen in der Vokalsphäre, wir finden sie auch in der Instrumentalsphäre, wir finden Themen von bestimmtem Ausdrucksgehalt, den wir erschließen können aus der Vokalsphäre und - wenn die Methode der Analogie nicht verworfen wird - auch auf die Instrumentalsphäre übertragen können. Da bietet sich ein sehr weites Feld von Untersuchungen an.

Walter Salmen:

Sie gaben soeben das gewichtige Stichwort "Charakter" an, das auch schon in dem Beitrag von Herrn Dr. Seifert, der Körner zitierte, benutzt worden ist.

Ich möchte noch einen dritten Beleg dazu anführen. Im "Musikalischen Wochenblatt" von 1791 schreibt der Däne Grönland: "Wo Haydn auch nur erscheint, in Instrumental- oder Vokalmusik, im Ernsthaften oder im Launigten, da ist er allenthalben der unerschöpfliche Erfinder und Charaktermaler."

Nun frage ich Sie, Herr Dr. Feder, der Sie ja diese Sache besonders gut kennen, ist es möglich, an der Sache selbst zu bestimmen, was man mit diesem Wort "Charakter" meinte?

Georg Feder:

Ich gestehe, daß ich nicht in der Lage bin, eine so allgemeine Frage zu beantworten.

Jürgen Mainka:

Ich möchte etwas zur Tagesordnung sagen. Mir ist zufällig durch den die Tagung vorbereitenden Briefwechsel bekannt, daß Herr Prof. Goldschmidt mitgeteilt hatte, sein Referat werde die Redezeit etwas überziehen und etwa vierzig Minuten dauern. Es ist ihm daraufhin von der Leitung schriftlich, wenn ich recht orientiert bin, zugesichert worden, daß dagegen keinerlei Einwände bestehen. Ich finde eine Mahnung nach bereits 25 Minuten Redezeit in diesem Falle nicht korrekt. - Darf ich den Vorschlag machen, Herrn Prof. Goldschmidt zu fragen, ob er nicht doch bereit ist, sein Referat fortzusetzen, insbesondere aber die in Thesenform zusammengefaßten Schlußbemerkungen mitzuteilen. Es hat doch keinen Zweck, vor einem Auditorium über Gedanken zu diskutieren, die dieses Auditorium gar nicht Gelegenheit hatte zur Kenntnis zu nehmen.

[Walter Salmen fordert Harry Goldschmidt auf, sein Referat weiterzulesen.]

Harry Goldschmidt:

Ich muß Sie selbst bitten, den Strukturvergleich zwischen dem Ihnen sicher neuen Lied des Klassikers Mozart mit den ersten 23 Takten der "Jupiter-Sinfonie" vorzunehmen. Ich betone, Strukturvergleich, wobei es eigentlich irrelevant ist, ob motivische Beziehungen greifbar sind. Sofern sie greifbar sind, ist das ein glücklicher Umstand, um so zwingender. Ich muß das, wie gesagt, Ihnen selbst überlassen und bitte Sie, mir zunächst das Vertrauen entgegenzubringen, daß dieser Vergleich stichhaltig ist. [Harry Goldschmidt las nun sein Referat, beginnend mit der Stelle "Über das gegebene Instrumentalbeispiel wäre weiter zu sagen..." (S. 147 dieses Kgr-Ber.) bis zum Ende.]

Walter Salmen:

Ich möchte zum Abschluß des Symposiums noch die Podiumsteilnehmer um ein kurzes Schlußwort bitten, soweit das möglich ist.

Georg Feder:

Ich habe nur eben eine Frage.

Welches Abschiedslied haben Sie gemeint? "Nimm dies kleine Angedenken"? Das ist von Gyrowetz.

Harry Goldschmidt:

Steht aber in der Haydn-Gesamtausgabe!

Georg Feder:

Ja, es ist im Vorwort ein Echtheitsbedenken angemeldet worden, und das hat sich dann leider bestätigt. Damit ist die Beziehung zu der "Abschieds-Sinfonie", die Sie hergestellt haben, wenn ich recht verstanden habe, in dieser Form nicht aufrechtzuerhalten.

Harry Goldschmidt:

Doch, in diesem Falle wäre immer noch zu prüfen, ob der Text nicht auch für Haydn eine Rolle gespielt hat. Es gibt eine ganze Reihe von Fällen, wo dieselben Texte für Haydn und andere Komponisten eine Rolle gespielt haben.

Wolfgang Seifert:

Ich möchte ganz kurz zum Verhältnis Vokalmusik - Instrumentalmusik in der Zeit der Klassik etwas sagen.

Meiner Meinung nach sollte man nicht so sehr von der Frage ausgehen, ob die Vokalsphäre in der klassischen Musik erhalten bleibt, sondern zunächst einmal fragen, ob beide Sphären gleichberechtigt sind - Vokalmusik und Instrumentalmusik.

Und hier hilft uns doch wieder ein Blick auf die zeitgenössische Musikästhetik. In Körners "Horen"-Aufsatz haben wir meines Erachtens den ersten Fall, daß expressis verbis die Instrumentalmusik als gleichberechtigt gegenüber der Vokalmusik erwähnt wird. Ja, der "klassische" Akzent, der eigentliche Akzent dieser Ästhetik liegt gerade in dem Umstand, daß nach langer Vorherrschaft der Vokalmusik, z. B. in der Nachahmungs-

ästhetik, jetzt erstmals ästhetisch die weder an den Tanz noch an das Wort gebundene, freie Instrumentalmusik als gleichrangig angesehen wird. Das war 1796 etwas grundlegend Neues, und das ist meiner Meinung nach ein durchaus konstitutives Merkmal für den Epochenbegriff "Klassik", das sich selbstverständlich auch in der konkreten stilistischen Gleichrangigkeit von Vokal- und Instrumentalsphäre widerspiegelt.

Jürgen Mainka:

Da es nach Empfang des Referates zunächst schwierig war, mehr dazu zu formulieren als vielleicht eine Alternative, habe ich mir in der Vorbereitung des Symposiums selbst ein Beispiel vorgenommen, das ich natürlich jetzt nicht bringen will. Ich habe es mir leicht gemacht. Angeregt durch das Referat, habe ich mir Brahms op. 10 vorgenommen, und die Ergebnisse waren für mich, das muß ich sagen, überraschend.

Es ist keine Frage, Brahms hat hier instrumentaliter einen Text auskomponiert, und zwar nicht in dem Sinne, wie das die bisherige Brahms-Literatur feststellte - soweit mir das in der Kürze der Zeit möglich war zu eruieren -, eben nicht in dem oberflächlich allgemeinen Sinne einer Programm-Musik. Und es scheint mir doch ein wichtiger Ansatzpunkt des Referates zu sein, daß es in ihm nicht um die Übernahme von Texten geht im Sinne des von Berlioz u. a. weitgehend Bekannten, sondern um eine Strukturierung der Instrumentalmusik, in dem Falle bei Brahms vom Text her, der sich ganz exakt nachweisen läßt. Bei der zweiten Textzeile - "Ich habe geschlagen meinen Vater tot", usw. "... Mutter" - ist eben nachweisbar, daß er nicht zweimal "Mutter" bringt in diesem Instrumentalstück, sondern nur einmal "Mutter", während er "Edward" jedesmal zweimal bringt. Das wirkt sich so aus, daß es zu einer 10/4-Taktbildung kommt, weil das zweite "Mutter" wegfällt.

Das sind ganz offensichtlich textgebundene Strukturierungen. Ich hielt es nicht für günstig, nun mit einer Reihe literarischer Zeugnisse für und wider aufzuwarten. Brahms hat sich, so viel ich weiß, stets hartnäckig geweigert, irgend etwas Diesbezügliches zu sagen, z. B. Clara Schumann gegenüber, die immer wieder fragte. Andererseits bleibt es eine offene Frage, inwiefern Einzelfälle es erlauben, auf prinzipielle Verfahrensweisen zu schließen.

Bei aller mentalen Reserve, die man dem Referat entgegenzubringen hat - vor allem den Begriffen "cantando" - "sonando", die mir nicht klar erscheinen, wie sie hier vorgebracht werden; das scheinen mir ganz ungleichwertige Begriffe zu sein, ich verstehe sie in diesem Sinne, offen gestanden, nicht -, scheint mir doch auf jeden Fall die Zielrichtung geeignet, einer Sicht des Verhältnisses von instrumentaler und vokaler Sphäre einen gewissen Schlag zu versetzen, der nur nützlich sein kann.

Karl-Heinz Köhler:

Wenn mehr Zeit wäre, wäre darauf hinzuweisen, daß es tatsächlich überraschenderweise in der zeitgenössischen Literatur eine ganze Reihe von Belegen gibt, die für die Theorie von Prof. Goldschmidt sprechen.

Ich habe solche gefunden in der "Allgemeinen musikalischen Leipziger Zeitung" unter Bezugnahme auf Grétry. Rochlitz weist jene Theorien zwar zurück, räumt dann aber einem ihm Bekannten ein, daß er Haydn'sche Instrumentalwerke quasi als Lieder arrangiert.

Sechs Jahre später gibt es einen ähnlichen Aufsatz, wo jemand nach der Es-Dur-Sinfonie von Mozart ein Gedicht schreibt. Das sind ganz interessante Belege, die das hier vorgelegte Problem als sehr alt ausweisen.



Dennoch bleibt eine gewisse Skepsis, die mir sicher nicht verübelt wird, bestehen: nicht gegen die Möglichkeit solcher Kompositionsprinzipien, sondern gegen die Ausschließlichkeit ihrer Anwendung. Und vielleicht kann man sich hier auf das beste Spiegelbild zeitgenössischer oder nachzeitlicher Ästhetik berufen, nämlich auf Hegel, der - doch das müßte jetzt sehr weit diskutiert werden - immerhin drei Möglichkeiten zuließ, nämlich

- die völlig inhaltslose Musik, die er aber sofort verwirft als noch nicht eigentlich zur Kunst gehörend;

- die inhaltlich gebundene Musik, die man dann also, auch nach Hegel, bis zur Text-Äquivalenz aufschließen könne;

auf der anderen Seite aber auch

- im weitesten Sinne des musikalischen Geschehens.

Die Frage, die sich hier noch anknüpft, ist, inwieweit das dargelegte Prinzip für die Klassik zutrifft, inwieweit es auch nicht nachwirkt.

Ludwig Finscher:

Ich stimme im wesentlichen mit dem überein, was Sie eben sagten, Herr Dr. Köhler. Nur noch zur Ergänzung:

Das Unterlegen von Texten unter Instrumentalkompositionen ist in der Zeit der Wiener Klassik oder Weimarer Klassik oder in diesen Jahrzehnten nicht nur ein ästhetisches Problem, sondern offenbar ein Gesellschaftsspiel gewesen. Es gibt in der Memoirenliteratur einige sehr hübsche Belege, unter anderem bei Caroline Pichler, die im Klavierunterricht mit ihrem Klavierlehrer damit sich die Zeit vertrieben hat, und sie haben das ausgesprochen als belustigendes Spiel getrieben.

Nun der zweite Punkt: Man könnte in die Diskussion wohl erst eintreten, wenn man die Methoden genau kennt, nämlich die kybernetischen, nach denen Sie das belegen wollen. Ich persönlich meine, daß Fälle wie die Brahms-Ballade Ausnahmefälle sind, daß es solche Balladen oder sagen wir Kompositionen auf verschwiegene Texte geben kann.

Aber ich stimme mit Herrn Dr. Köhler darin überein, daß es sich hier keinesfalls um ein ästhetisches Prinzip handelt. Und selbst die Komposition eines Vokaltextes, eines unterlegten Textes, ist ja wieder mit einem ästhetischen Problem verbunden. Mit diesem ästhetischen Problem müßte man sich ja zuerst herumschlagen, bevor man auf das zweite Problem kommt, wie verschwiegene Texte überhaupt komponiert werden können. Sind es am Ende nur Analogie-Strukturen zur Wortstruktur?

Harry Goldschmidt:

Es wäre schon viel, wenn das festgestellt würde.

Selbstverständlich müßte über die Methode gesprochen werden, was aber jetzt hier nicht mehr möglich ist. Ich muß deshalb auf die Publikation verweisen, wo die methodischen Probleme einen breiten Raum einnehmen werden. Ich darf aber versichern, daß diese Frage, ob nun solche Fälle nachweislich sind, doch mit großer Vorsicht zu behandeln ist, und zwar in dem von mir gemeinten Sinne. Ich verstehe ja Ihre Skepsis, ich würde sie an Ihrer Stelle auch teilen. Ich bitte nur darum, daß sie vielleicht auch mit der entsprechenden wissenschaftlichen Neugier gepaart sei. Denn das gehört ja auch zur Wissenschaft, daß man sich mit einem Material erst näher beschäftigt, um dann zu sehen, was daran ist.

Bekanntlich gilt ja gerade die Klassik als die Zeit, in der alles klar zu sein scheint und mit der man sich nicht mehr weiter zu beschäftigen habe. Wenn ich an diesem Mythos

etwas gerüttelt und ein gewisses Gefühl der Unsicherheit hervorgerufen haben sollte, wäre der Zweck meiner Ausführungen bei dieser Gelegenheit bereits erfüllt.

Walter Salmen:

Wir können die von Ihnen vorgetragenen acht Thesen jetzt nicht mehr zureichend diskutieren. Aber wir nehmen sie gern als Anregung zu weiterführenden Überlegungen mit.

Georg Knepler:

Ich wollte aus eigener Anschauung der Arbeiten von Kollegen Goldschmidt wenige Sätze hinzufügen.

Ich habe insgesamt wohl gegen hundert seiner Analysen gesehen - etwa von Bach bis Brahms und Liszt reichend, Haydn, Mozart und Beethoven vor allem einschließend, auch die Brahms-Sinfonien.

Ich möchte jetzt nicht zu der Arbeit selbst etwas sagen, Sie werden sich ja mit den Thesen und mit dem gedruckten Referat beschäftigen können, und das wird sicher noch manche Diskussion notwendig machen.

Ich möchte gern in aller Kürze von zwei Schwierigkeiten sprechen, die vielleicht auch auf die Skepsis, von der hier die Rede war, hinweisen.

Das eine ist die Schwierigkeit, daß man doch offensichtlich auch ohne diese textlichen Zuordnungen eine Art von Erfahrung der Komposition mitnimmt.

Und die zweite Schwierigkeit besteht darin, daß die Komponisten in der Tat - das geht bis zu Mahler hin - bekanntlich sehr zurückhaltend sind, wenn es sich darum handelt, die Textzuordnungen, die ihren Werken in manchen Fällen nachweisbar, aber auch zugegebenerweise zugrunde gelegen haben, bekanntzugeben. Übrigens gibt es bei Haydn, wie Herr Dr. Feder sicher weiß, auch andere Stellen zu zitieren, so z. B. die von Carpani, die etwa das Gegenteil davon sagt.

Aber es bleibt die Zurückhaltung der Komponisten bestehen. Vielleicht könnte sie mit einem Problem zu tun haben, das natürlich auch zunächst einem jeden, der von diesen Arbeitsergebnissen Goldschmidts hört, Schwierigkeiten bereitet, nämlich mit der Frage: Ist der Inhalt des Gedichtes denn auch identisch mit dem Inhalt der Komposition? Das ist offensichtlich nicht der Fall, und ich darf darauf hinweisen, daß auch in den Thesen sorgfältig unterschieden wird zwischen dem Textinhalt und dem Gehalt - oder wie immer man das nennen will - der Komposition, und hier spielt sich auch die Dialektik vom Persönlichen und Allgemeinen ab, die dann eben in der Instrumentalsphäre ganz besonders integriert erscheint.

Ich wollte Ihnen diese Überlegungen noch mitgeben, da Sie das Referat nicht vollständig hören konnten. Ich denke, wir haben es hier mit einem sehr ernstesten Problem zu tun, das uns alle noch beschäftigen wird.

Walter Salmen:

Wir haben über die Entwicklung des Begriffes "Klassik" gesprochen, wir haben sodann in Ansätzen versucht, einige Stichworte zu nennen, die zu einer näheren Bestimmung dieses Begriffes beitragen können, und wir haben zum Schluß in acht Thesen Anregungen dazu erhalten, wie auch von einer neuen Sicht aus das, was wir gewöhnlich als "klassisch" bezeichnen, näher bestimmt werden kann.

Ernst Hermann Meyer:

Was die Sinn-Bestimmung des Terminus "Klassik" betrifft, so wäre zu beachten, daß dieser nicht ein fixer Begriff, sondern in seiner Bedeutung von Periode zu Periode und von Land zu Land zu differenzieren ist.

Einmal bedeutet "Klassik", das "Klassische" in allen künstlerischen Disziplinen ganz allgemein etwas Musterhaftes, Meisterliches, Vorbildliches, und in dieser Sinnhaftigkeit ist unser Terminus gewiß von bestimmten Zeitläufen, Kunstgattungen oder Ländergrenzen unabhängig.

Zum zweiten beinhaltet das Wort "Klassik" die künstlerische Leistung einer Schaffensperiode, die als zentrale Schaffensbasis für nachfolgende Bestrebungen, als fortwirkender Quell im künstlerischen Leben einer Nation gilt. Wenn für die deutsche Musik die deutsche und österreichische Klassik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts diese Stellung einnimmt, so besagt diese Tatsache keineswegs, daß sie für andere Völker und Nationen dieselbe Bedeutung hat. Sehr viele Engländer sehen als ihre nationale Klassik die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts etwa von Taverner bis zu Gibbons oder auch bis zu Purcell an; eine niederländische klassische Epoche wäre die Hochblüte niederländischen Musikschaffens im späten 15. und in den ersten zwei Dritteln des 16. Jahrhunderts. Auch die sogenannte russische oder die tschechisch-böhmische musikalische "Klassik" ist zeitlich keineswegs mit der deutschen oder österreichischen kongruent, sondern fällt in die Mitte und zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

All diese Epochen sind historisch klar definierbare Erscheinungen - sie sind verbunden mit einer ganz bestimmten Phase der Gesellschaftsgeschichte, nämlich den vorrevolutionären und revolutionären Stadien des bürgerlichen Aufstiegs in dessen Kampf gegen feudale Privilegien: diese Stadien fallen in verschiedenen Ländern in verschiedene Zeitperioden.

Die europäische Klassik des 16. bis 19. Jahrhunderts koinzidiert aber nicht nur zeitlich mit diesen historischen Stadien des bürgerlichen Aufstiegs in den verschiedenen Ländern, sondern sie ist innerlich stets verbunden mit und weitgehend inspiriert von den ideellen Zielen, wie sie das vorrevolutionäre und revolutionäre Bürgertum verkündete. Sie entwickelt sich auf der Basis einer großen Tradition mit dem Heranreifen einer Erfolgs- und Siegesperiode des Bürgertums in dessen Kampf um die Macht, in der die Verwirklichung der damals noch vom Bürgertum im Namen der Volksmassen proklamierten humanistisch-demokratischen Ziele greifbar nahe erscheint und in der Männer des Geistes auf unterschiedlichen geistigen Schaffensgebieten zu gewaltigen und oft prophetischen Taten entflammt werden und gleichzeitig durch ihre künstlerischen Taten am großen historischen Vorwärtstreben aktiv beteiligt sind. Dies bedeutet übrigens keineswegs, daß eine solche vitale und künstlerisch hochstehende Schöpferperiode in allen Kunstarten gleichzeitig vor sich gehen muß; es gibt hier im Gegenteil Einseitigkeiten und scheinbare Widersprüchlichkeiten - aus Gründen, die zu behandeln hier zu weit führen würde. Der Sieg der bürgerlichen Kräfte gegen den Feudalismus wird in England um die Mitte des 17. Jahrhunderts errungen, der Sieg des niederländischen Bürgertums gegen den spanisch-katholischen Absolutismus im späteren 16. Jahrhundert. Große künstlerische Leistungen der englischen und niederländischen Geschichte, diesen Siegen vorausgehend bzw. sie begleitend oder - von ihnen inspiriert - ihnen unmittelbar folgend, haben Anteil an der geistigen Wandlung vieler Menschen im Sinne der humanistisch-reformato- rischen Regeneration. Die deutsche Klassik ist eng mit den Ideen der deutschen, aber auch der englischen und französischen Aufklärung verbunden, wie ja auch die französi-

sche Aufklärung ein wichtiger Hebel für die Umwälzung von 1789 ist. Zur begrifflichen Klärung der deutsch-österreichischen "Klassik" gehört unbedingt diese Verbundenheit mit der Aufklärung - in der Musik die Verbundenheit führender Meister mit humanistisch-demokratischen Ideen, ihre Beziehungen zur Volksmusik bei gleichzeitig höchster künstlerischer Perfektion, ihre Hinwendung zu nationalen Aussageformen bei gleichzeitiger internationaler Aufgeschlossenheit, ihre Zielkraft der Schaffensrichtung, ihr Glauben an das Walten objektiv gültiger künstlerischer Gesetze, die Universalität ihrer Sujetsetzung und ihres künstlerischen Ausdrucks, die Zusammenfassung vieler Ideale und Kunstleistungen wie -richtungen der Vergangenheit und deren Verschmelzung zu neuer Einheit. Vor allem aber gehört zu ihr der klassische Realismus in dem Sinne, als die wesentlichen Erscheinungen der Wirklichkeit den Ausgangspunkt des Schaffens bilden - nicht eine Flucht vor ihnen wie in der Romantik mit ihrem Hang zur Mystik, zum Mittelalter, zum völligen Aufgehen in Natureinsamkeit, zu imaginären Geisterwelten oder zu neuartiger detaillierter Selbstanalyse des Innenlebens.

Ich bin gegen eine Beschränkung des "Klassik"-Begriffs auf die "Wiener". Bach und Händel bilden die erste große Phase der in Deutschland oder nach Deutschland hinüberwirkenden Klassik. Sie sind nicht Meister eines angeblichen "Barock"; dieser Terminus ist, auf sie bezogen, ganz irrig - er ist auch ungenau, trennt überdies in heutiger Sicht diese Meister vom zentralen Schöpferum und der großen Leistung unserer nationalen Vergangenheit ab und teilt sie einem Neben- und Sonderzweig in der heutigen Musikpraxis zu. Man müßte von zwei großen Schaffensperioden der deutschen und österreichischen Klassik sprechen. Auch Bach und Händel wuchsen - wie unter anderen auch Friedrich Blume, Walther Vetter und Heinrich Bessler bewiesen haben - an den humanitären, in der Aufklärung gipfelnden Ideen der Zeit und gehören selbst zu deren wichtigstens Trägern und Promotoren.

Walther Siegmund-Schultze:

Wenn wir den "Begriff" der musikalischen Klassik, insbesondere der Wiener Klassik, präzisieren wollen, müssen wir sie in ihrer Komplexität sehen, dürfen nicht bloße "Begriffsgeschichte" treiben oder allein das Stilistische sehen. Ich möchte versuchen, in einigen Thesen meine Auffassung von der musikalischen Klassik darzulegen.

1. Die Wiener Klassik ist eine historisch abgegrenzte Epoche in Nachfolge und zugleich als höchste Stufe der Aufklärung. Die Französische Revolution, obwohl nicht von allen Klassikern in ihrer Bedeutung erkannt, gibt den politischen Hintergrund auch für das musikalische Schaffen ab, was repräsentative Werke wie "Figaros Hochzeit" und "Eroica" unüberhörbar bezeugen.

Die Idee der "Aufklärung" wirkt von der Bach-Händel-Epoche bis in die Klassik hinein. Weimar und Wien treffen sich in dieser Beziehung nicht zufällig in der "Zauberflöte" und in der "Neunten". Es gibt in der Wiener Klassik zahlreich gesellschaftskritische Tendenz, politisches Engagement, eine starke national-patriotische Thematik und Zielrichtung, insbesondere bei Mozart und Beethoven; sie weisen auf die besten musikalischen Werke des 19. Jahrhunderts.

2. Der "Stil" der Klassik ist gekennzeichnet durch Dreiklangsmelodik, Themen-Dualismus, motivisch-thematische Arbeit, Durchführungstechnik, Fortspinnungsprinzip - sie sind alle nicht losgelöst von jener Gesamtidee zu sehen, dienen ihr unmittelbar, sind Mittel zu ihrer Durchsetzung. Es erscheint dringend notwendig, den Dualismus von Material und Idee bei Betrachtung klassischer Meisterwerke der Musik endlich zu überwinden; nur durch dialektische Verbindung stoßen wir zum "Inhalt" des jeweiligen Werkes vor.

Das selbstverständliche Zusammen, die trotz der gesellschaftlichen Widersprüche der Zeit erreichte Einheit von Idee, Auftrag und Gelegenheit bewirkt die Vollendung der großen Werke der Wiener Klassik. In ihr offenbart sich eine ideale Einheit von Tradition und Neuerertum, von Popularität und höchster Kunstfertigkeit; darin liegt wesentlich ihre Wirksamkeit beschlossen.

3. Das zentrale Anliegen der musikalischen Klassik besteht in einer - aus vielen Quellen gespeisten - Humanisierung der Tonsprache, ob es sich um die "musikalischen Charaktere" Haydns, um Mozarts Charaktermelodik oder um die Wiedergabe höchster Menschheitsideale (Beethoven) handelt. Typisch für diese Zielsetzung ist etwa Beethovens Brief, die Klaviersonate op. 109 betreffend: "Es ist der Geist, der edle und bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält und den keine Zeit zerstören kann; dieser ist es, der jetzt zu Ihnen spricht." Das Menschenbild der Klassik, ihr Humanitätsideal erhält ihre stärkste Symbolkraft in der Welt der "Zauberflöte", in der Freudenweise der "Neunten", in der F-Dur-Befreiungsmelodie Leonores.

4. Die Wiener Klassik erreicht ihren hohen Standard im Kontext von ideellen, emotionalen und spielerisch-tänzerischen Aspekten; das philosophische, Klang gewordene Ergebnis ist die "klassische Heiterkeit", die letzten Endes jedes Meisterwerk ausströmt, von Haydns Finali über Mozarts "Jupiter"-Sinfonie bis zu Beethovens Jubel am Schluß der "Fünften". Wir müssen also das ganze Ensemble der gesellschaftlich-künstlerischen Beziehungen und Werte der Werke der Klassik erkennen.

Wir sollten bei der Einschätzung der musikalischen Klassik den historisch-philologischen Aspekt stets mit dem ästhetischen verbinden, in die "Denkweise" der Zeit eindringen, aber gleichzeitig unseren Standpunkt vertreten, ihn bei der Klärung der Phänomene voll zur Geltung bringen. Nur dadurch kommen wir zu einer ebenso objektiven wie wesentlichen Betrachtung.

The following text is extremely faint and largely illegible. It appears to be a long paragraph or a list of items, possibly a table of contents or a detailed report. The text is too light to transcribe accurately.

*[Faint section header or title]*

The following text is also very faint and illegible. It seems to be a continuation of the text from the top of the page, possibly containing a list or a series of entries. The content is not discernible.

# DIE REFERATE

(Ordnung nach Sektionen;  
vgl. Programm S. IIIff.)

STAKOVICH  
1911



ZUR BEDEUTUNG DER SYNÄSTHETISCHEN WAHRNEHMUNG KOSMISCHER  
LICHTERSCHEINUNGEN FÜR DEN ALTINDISCHEN KLANGZAUBER

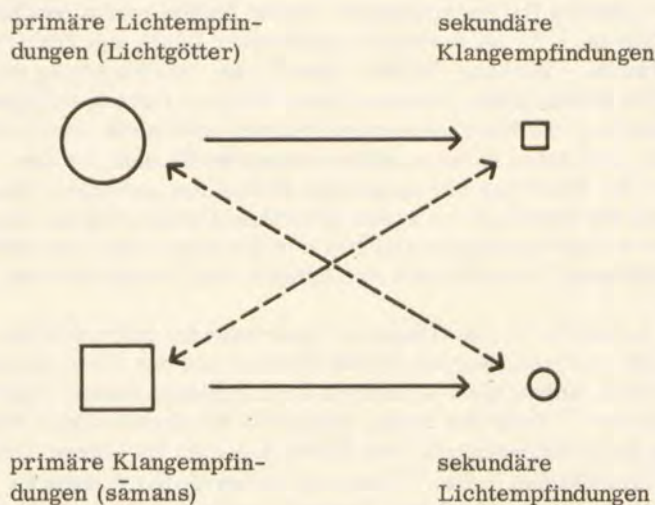
Es ist ein Kennzeichen der Hochkultur gegenüber den Frühkulturen, daß die Himmelsphänomene stärker in den um die Schaffung eines Weltbildes bemühten Blickkreis einbezogen werden. In diesem Zusammenhang gewinnt die göttliche Verehrung des Himmels und der Himmelskörper große Bedeutung. Es entstehen die Kunde von Deutung und Bedeutung der Himmelskörper und schließlich allgemeine Theorien über Himmelsphänomene. Das adäquate Darstellungsmittel dieser Inhalte vorphilosophischen Denkens ist das mythische.<sup>1</sup> Es ist Ausdruck spezifischer Denk- und Fühlart. Die Zusammenhänge von Ursache - Wirkung, Mittel - Zweck usw. werden häufig nicht logisch-kausal gedacht. Die subkortialen Prozesse haben auch am Geistig-Schöpferischen großen Anteil. Vorstellung und Wahrnehmung erscheinen noch nicht prinzipiell differenziert wie heute. Neben zahlreichen anderen paläopsychischen Eigenheiten der vorphilosophischen Ära kommt für die Frage der magischen Potenz der vedischen *sāmans* und des Klanges überhaupt der akustisch-optischen Synästhesie entscheidende Bedeutung zu.<sup>2</sup> Sie stellt eine der wahrnehmungsspezifischen Erscheinungen dar, auf deren Grundlage sich die verschiedensten Vorstellungen vom Klingen des Lichtes und vom Leuchten des Klanges gründen.

Die in den Sindh und später in das Gangestal vordringenden Inder schaffen sich eine Lichtreligion, in der die Gestirne, der leuchtende Himmel und das Feuer selbst den vordersten Platz einnehmen. Diese Licht sendenden Erscheinungen werden auch als klingende Substanzen überliefert.<sup>3</sup> Nicht nur Sonne, Mond und Morgenröte lösen Phonismen aus, sondern auch das helle Himmelslicht, der *ākāśa*, d. h. also die äußere Grenze der gerade noch sichtbaren himmlischen Helle.<sup>4</sup> Ursprünglich wurde diese äußere Grenze als eine feste klingende Substanz, als steinerner Himmel, gedacht.<sup>5</sup> Er hielt Licht und Regen von der Erde fern und wurde schließlich durch Einsatz klanglicher Mittel zerstört. An seine Stelle trat offensichtlich die *ākāśa*-Region, in der sich der *anāhatanāda*, der ungebundene kosmische Klang konzentrierte.<sup>6</sup>

In diesen *anāhatanāda* "seien die Götter eingegangen", und die Weisen, die ihr Selbst zum *anāhatanāda* weihen können, gehen in die Erlösung ein.<sup>7</sup> All der Klang, über den der Mensch mit Stimme und Instrumenten verfügen kann, gilt als gebundener, manifestierter Klang (als *āhatanāda*), aus dem *anāhatanāda* durch *Brahman* abstrahiert.<sup>8</sup> Der Klang der Stimme und der Musikinstrumente (von den Geräuschen und Tierstimmen soll in diesem Zusammenhang abgesehen werden) wird als ein Teil jenes göttlich vorgestellten ätherischen Klanges interpretiert.<sup>9</sup> Auf dieser gedanklichen Grundlage scheinen die *sāstras* die Wirkungsfähigkeit der Musik mit begründen zu wollen. Man hat dabei das Gefühl, daß die Autoren der *sāstra*-Zeit den *ākāśa* bzw. den *anāhatanāda* kaum noch klanglich empfanden und die betreffenden Ausführungen in den vedischen Schriften mehr als Metaphysikum fortsetzten. Über eine Charakterisierung der *śruti*-Inhalte durch ethische, ästhetische u. a. Eigenschaften (z. B. wunderkräftig, leuchtend, reizend und schönglänzend für den *sadja* oder glänzend, schlangenbezwingend, geduldig und durchdringend für den *madhyama*), was zweifellos auf einer schwächeren synästhetischen Basis erfolgte, wird in den *sāstras* nach einer zeitgemäßen Begründung der musikalischen Wirkungsfähigkeit der Musik gesucht.<sup>10</sup>

In vedischer Zeit war man, wie die zahlreichen Belege für akustisch-optische Synästhesie belegen, offenbar viel mehr befähigt, die Lichtphänomene klanglich zu empfinden. Die

klingenden Himmelsphänomene waren in vedischer Zeit in stärkerem Maße Götter als in nachvedischer Zeit, in der die Götterwelt transzendenter wird. Wenn wir nach der magischen Wirkungsfähigkeit der sāmāns fragen, so ergibt sich auf der Grundlage der auch-phonismischen Wahrnehmungsart der Licht-"Götter" folgende Beziehung zwischen Gottheit und sāmān, eine Beziehung, die als solche in der alten Literatur sprichwörtlichen Charakter hat: Das sāmān hat Substanzgemeinschaft mit der sekundären Klangempfindung der kosmischen Lichterscheinungen und umgekehrt das vielfach bezeugte Leuchten des sāmān-Gesanges<sup>11</sup> mit den Lichtphänomenen am Himmel. Es verknüpfen sich jeweils primäre und sekundäre Klangempfindungen und primäre und sekundäre Lichtempfindungen.



Da man durch den Klang nach indischer Auffassung der göttlichen Macht teilhaftig werden kann, kann man folglich auch "göttliche" Ziele erreichen. Jeder Stimm- oder Instrumentalklang verschmilzt irgendwie mit dem kosmischen Lichtklang. Beide Klänge, in der Substanz ähnlich, im Sinn, in Wertigkeit und Richtkraft unterschieden, gehen ineinander über und reagieren miteinander. Die Art des Reagierens wird offenbar weitestgehend durch das Prinzip der Analogie bzw. des Vorbildzaubers gesteuert. Dieses besteht darin, daß man ein durch bloße menschliche Kraft nicht erreichbares Ziel dadurch zu erlangen glaubt, daß man ein in irgendeiner Beziehung der Zielrealität verwandtes Modell schafft, das eben durch diese Verwandtschaft oder Analogie die Zielrealität eintreten läßt.<sup>12</sup> Was man im kleinen auf einer vorbildhaften Modellbasis tut, soll durch die Vorbildhandlung im großen geschehen. So sollen quakende Frösche Regen bringen,<sup>13</sup> Hierher gehört z. B. das Hervorrufen der Sonne durch Schreien und Lärmen.<sup>14</sup> Man greift hier nicht - wie häufig - zum Feuer als symbolischem Sonnenmodell, sondern zum synästhetisch-klanglichen Analogon.

Ein ähnliches Prinzip liegt bei bestimmten Seelenreinigungen durch Klang vor. So dürfte das Singen des yāndhājayasāmāns<sup>15</sup> zur Vorbereitung auf das Vedastudium, zur Selbstreinigung und Befreiung von Vergehen<sup>16</sup> auf dem Gedanken der Identifikation mit dem von sich aus ethisch und sittlich reinen Klang der Götter beruhen. Durch dieses kṛccha (Art Buße) wird der Büsser dann selbst rein. Die Erfolgsrealität geht hier ins Individuum über. Um eine möglichst geschlossene Identifikation zu erreichen, sind zum

Teil bestimmte Singweisen (gānās) - häufig bestehen sie in Imitation von Tierstimmen - zu beachten.<sup>17</sup>

In einer etwas modifizierten Art des Vorbildzaubers agiert das symbolische Klangmodell selbst mit einer bestimmten Zielstellung. Bei der Zerstörung des steinernen Himmels muß den betreffenden Hymnen der Angiras und des Bṛhaspati die Zielidee zugrunde gelegen haben, daß das Steingewölbe zerbrechen und das Licht auf die Erde herabfließen solle.<sup>17a</sup> Ohne diese Zielidee, die nicht in den Textworten ausgedrückt zu sein braucht, sondern in Gedanken und in Gefühlstendenzen bestehen kann, hätte das im Rgveda überlieferte Resultat wohl nicht zustande kommen können. Bei der Zauberhandlung selbst verschmolzen Hymnenklang mit der Zielformulierung und himmlischer (göttlicher) Lichtklang miteinander. Der Gedanke der Zielstellung geht also in die göttliche Klangsubstanz über, und diese bewirkt schließlich das Ziel. Steinhimmel und klingender Himmel sind nicht identisch. Beide fallen nur räumlich zusammen. Dabei ist der Steinhimmel eine Deutung, eine gedanklich-gefühlsmäßige Fixierung jener Grenze im Himmel, bis zu der das Auge gerade noch schauen kann. Das Klingen der Lichtphänomene ist dagegen eine Angelegenheit der Wahrnehmung.

Bei der Verwendung der sāmāns zu Zauberzwecken liegen Ziel des Zaubers und Medium (synästhetischer Lichtklang) räumlich gewöhnlich weit auseinander. Zauber und Zauberziel bzw. Opfer und Opferziel haben ihren Platz auf der Erde; der Entscheid über den Erfolg des Zaubers erfolgt nach indischer Anschauung im Himmel.<sup>18</sup> Wenn einer z. B. seinen persönlichen Feind durch Zauber zugrunde richten will, hatte er (nach Jaiminīyabrāhmana I, 325) in dem Moment, wenn der "him"-Laut eines bestimmten sāmāns erklang, seinen Feind aus der Himmelsrichtung fort zu wünschen, in der er sich gerade aufhielt. Die Umschaltung der Modellinformation (himkāra + gedankliche Zielformulierung) in die Erfolgsmeldung geschieht hier offenbar im himmlischen Lichtklang. Es braucht nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, daß dabei noch andere kultur-anthropologische Gegebenheiten wirken: vor allem der Wortrealismus im Sinne "er gehe zugrunde!" - "er geht zugrunde".<sup>19</sup> Die eines kommunikativen Sinnes freien Silben him, hum, om usw. können möglicherweise als reine Lichtklangsymbbole aufgefaßt werden.<sup>20</sup> Ihre magische Potenz ist besonders stark. Die Zielformulierung dazu geschieht in Gedanken. Das ist für vedische Verhältnisse bezeichnend. Das wirkliche innere Wissen und Überzeugtsein gilt mehr als die hörbare verbale Formulierung, und sehr häufig steht der Text des sāmāns mit dem Sinn der momentanen Handlung in keinem Zusammenhang. Die sāmāns und sāmāsanhitās des Sāmavidhānabrāhmanas bieten zahlreiche Belege. Durch Genealogien, die häufig eine Darstellung der an den Göttern bewiesenen Wirkungsfähigkeit der sāmāns zum Hauptinhalt haben, wird der psychologische Boden des Zaubers genährt (Beispiele im Jaiminīyabrāhmana).

Die Zauber macht des Klanglichen ist nicht speziell auf die sāmāns beschränkt. Jeder Klang scheint potenziert zu sein. Zahlreiche Belege weisen darauf hin, z. B. Jaiminīyabrāhmana II, 69f. bei der Schilderung des Machtkampfes zwischen Prajāpati und Mrtyu. Die Waffen des Prajāpati sind die sakralen klanglichen Mittel der Veden, die des Todes die "weltliche" Musik. Bei der Auseinandersetzung erweisen sich die Waffen beider als gleichstark. Erst als Prajāpati Mittel höheren göttlichen Wissens anwendet, besiegt er den Tod. Das Phänomen Klang ist, sofern es in der Macht des Menschen steht, nach indischer Auffassung generell ein Surrogat des kosmischen Lichtklanges. Auch der nicht-sakrale Klang ist von Brahman aus dem anāhatanāda abstrahiert und in alle die Dinge eingeschlossen worden, die wir als klangfähig kennen.

Die Ausnutzung des Klanges zu magischen Zwecken ist geistesgeschichtlich für die Hochkultur nichts prinzipiell Neues. Nur die Potenz, die dem Klang eigen ist, also das, was die Klangeigenschaften über das rein Wahrnehmungsmäßige hinaushebt, hat in früheren

Kulturen eine andere kulturanthropologische Grundlage. Denn die Magie des Klanges ist keine Eigenschaft, die objektiv im Klang vorhanden ist, sondern ein kulturelles und psychologisches Phänomen. So bezieht in einem animistischen Kulturgefüge der Klang seine Potenz von der Geisterwelt der unmittelbaren menschlichen Umgebung. Es besteht in derartigen Kulturen der Wortrealismus in weitestem Sinne viel stärker. Analog dazu werden etwa im Totemismus die Klänge von Musikinstrumenten direkt als Stimmen von Geistern aufgefaßt.<sup>21</sup> In der indischen Hochkultur jedoch sind diese engen Verknüpfungen von Vorstellung (Geister) und Wahrnehmung (Klang) viel lockerer geworden und haben sich völlig gewandelt, entsprechend den Veränderungen im geistigen und religiösen Leben. Die aktive Erschließung des Himmels für das Bewußtsein und die Erkenntnis einer dort lokalisierten Götterwelt bringen automatisch den Klang mit dem Himmel in Verbindung. Die in der unmittelbaren Nähe der Menschen bestehende Geist-Klang-Beziehung wandelt sich in eine Himmels(gott)-Klang-Beziehung, die zwischen Himmel und Erde besteht. Die Synästhesie der Wahrnehmung, die durch eine Konzentration auf die leuchtenden Himmelserscheinungen mehr in den gedanklichen Bereich gerückt wurde, schien die magische Klangauffassung im oben skizzierten Sinne zu begründen. Alte animistische Klangauffassungen leben jedoch, in neue verflochten, zum Teil weiter fort.<sup>12</sup> Es ist auch in Rechnung zu ziehen, daß durch die bis dahin erfolgte Menschheitsentwicklung die generelle Auffassung von der Magie des Klanges auch erbmäßig fixiert ist und sich in Form entsprechender Neigungen und Tendenzen weiterhin äußert. In jeder Art und Form des Zaubers wird die jeweilige Struktur der Kultur deutlich. Der Erfolg des Zaubers hängt von dem Grad der Abhängigkeit der Individuen von der Struktur der Kultur ab. Sobald die unbedingte Überzeugtheit von Sinn und Bedeutung des Zaubers schwindet, bleibt auch der Erfolg des Zaubers aus.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. E. Topitsch, Phylogenetische und emotionale Grundlagen menschlicher Welt-auffassung, in: Sbd. Kulturanthropologie, hrsg. v. W. E. Mühlmann und E. W. Müller, Köln/Berlin 1966, S. 50ff.; ders., Mythische Modelle in der Erkenntnis, in: Studium generale XVIII, 1965, S. 400ff.
- 2 Zur Synästhesie im allgemeinen vgl. H. Werner, Intermodale Qualitäten (Synästhesien), in: Hdb. der Psychologie in 12 Bänden, I/1, Göttingen 1966, S. 278ff. Hier die weitere Lit. Zu Erscheinungen der Synästhesie in der altindischen Literatur vgl. vor allem A. Wellek, Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte, in: ZfÄallgKw XXIII, 1929, S. 14ff.; ders., Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft, in: ZfMw XI, 1929, S. 470ff.; ders., Der Sprachgeist als Doppelerfinder, in: ZfÄallgKw XXV, 1931, S. 226ff.; F. Gysi, Über indische Musik-Auffassung, in: SMZ 64, Nr. 25, 1924, S. 326ff.
- 3 Vgl. Anm. 2; ferner L. v. Schröder, Mysterium und Mimus im Rgveda, Leipzig 1908, S. 15ff.; A. Hillebrand, Vedische Mythologie I, Breslau<sup>2</sup>1927, S. 13; M. Schneider, Die Natur des Lobgesanges, Basel 1964; ders. 1 Die Morgenröte in der vedischen Kosmogonie, in: Symbolon V (1966). - Der Sonnenklang wird nach Chāndogya-Upanisad I 6, 6ff. ätiologisch so erklärt, daß sich in der Sonne ein goldener Mann befinde, dessen Gesänge (genau) die *rc* und *sāman* seien. Analog dazu versucht Platon (Staat 617b) die Sphärenharmonie zu deuten, indem er auf den acht Schalen (*κῶσκι*) Sirenen sitzen läßt. In symbolisch-kausaler Erklärung sind sie die Urheber des synästhetischen Sphärenklanges.

- 4 Vgl. z. B. Chāndogya-Upanisad III, 18, 3; G. Huber, *Ākāśa - der mythische Raum*, Zürich 1955, S. 31ff.
- 5 H. Reichelt, *Der Steinerne Himmel*, in: *Indogerm. Forschungen* 32, 1931, S. 23ff.
- 6 Vgl. z. B. Nārada, *Samgītamakaranda* I, 5.
- 7 Vgl. Nārada, *Samgītamakaranda* I, 6; Śarngadeva, *Samgītamakaranda* I, 2, 164f.; Dāmodara, *Samgītadarpana* I, 16f.
- 8 Vgl. Nārada, *Samgītamakaranda* I, 10f.; Śarngadeva, *Samgītamakaranda* I, 2; I, 3; ferner A. B. Keith, *The appropriation of Śivas Attributes by Devī*, in: *BSOAS* XVII/3, 1955, S. 519ff.
- 9 Vgl. z. B. Nārada, *Samgītamakaranda* I, 7ff.
- 10 Vgl. Nārada, *Samgītamakaranda* I, 78ff.
- 11 Vgl. z. B. *Rgveda* I, 173, 1; X, 42, 1; *Sadvimśabrāhmana* I, 4, 8; I, 5, 8; *Jaiminīyabrāhmana* III, 96; III, 101; III, 165.
- 12 Vgl. R. Thurnwald, *Psychologie der primitiven Menschen*, in: *Hdb. d. vergl. Psychologie*, hrsg. v. G. Kafka, I, München 1922, S. 221ff.
- 13 Vgl. *Ṛgveda* VII, 103.
- 14 Vgl. *Chāndogya-Upanisad* III, 19, 3.
- 15 *Sāmaveda* II, 76.
- 16 *Sāmavishānabrāhmana* I, 2.
- 17 Vgl. z. B. *Chāndogya-Upanisad* II, 21, 1ff.; *Rgvedaprātiśākhya* XIII, 10 und 17.
- 17a Vgl. Reichelt, a. a. O.
- 18 Das Opfer wird als eine "Fahrt" in den Himmel aufgefaßt. Näheres bei M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich/Stuttgart 1957, S. 384ff.
- 19 Vgl. L. Rougier, *La métaphysique et la langage*, Paris 1960, S. 30ff., S. Freud, *Totem und Tabu*, in: *Gesammelte Werke* IX, London 1946, S. 95.
- 20 Vgl. *Chāndogya-Upanisad* I, 5, 1.
- 21 M. Schneider, *Primitive Music*, in: *NOHM* I, London 1960, S. 41ff.
- 22 Ein totemistischer Zug scheint vor allem im Gebrauch von Tierstimmen-Klangweisen beim *sāman*-Vortrag wirksam zu sein. Vgl. z. B. *Chāndogya-Upanisad* II, 21; *Rgvedaprātiśākhya* XIII, 10 und 17.

Manfred Schuler

#### ZUR GESCHICHTE DES KANTORS IM MITTELALTER

Dem Begriff "cantor" sind im Mittelalter verschiedene Bedeutungsinhalte eigen. So unterscheidet sich der frühchristliche Kantor von dem Kantor an den Dom- und Kollegiatkirchen, dieser wiederum von dem Kantor an den deutschen und lateinischen Stadtschulen sowie dem protestantischen Kantor. Daneben erscheint das Wort "cantor" auch als Bezeichnung für den gottesdienstlichen Sänger schlechthin. Während sich die musikgeschichtliche Forschung mit dem Kantor an den mittelalterlichen deutschen und lateinischen Stadtschulen sowie dem protestantischen Kantor in Einzel- und Gesamtdarstellungen verhältnismäßig eingehend befaßt, erfuhr der Kantor an den Dom- und Kollegiatkirchen eine bisher lediglich sporadische wissenschaftliche Behandlung. Im Folgenden soll nun versucht werden, in Umrissen eine Entwicklungsgeschichte des Domkantors zu geben, wobei der Kantor der deutschen Domstifte im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll.

Die früheste uns bisher bekannte Norm für das gemeinschaftliche Leben (*vita communis*) des Klerus an einer Bischofskirche stammt von Bischof Chrodegang von Metz, der um

760 für den Klerus seiner Kathedrale eine Regel nach dem Vorbild der Benediktinerregel verfaßte.<sup>1</sup> In der Folgezeit fand diese sogenannte "regula canonicorum" im Frankenreich eine weite Verbreitung. Dieser Regel zufolge lag die eigentliche Leitung des gemeinschaftlichen Lebens beim Archidiaconus; ihm zur Seite stand der Primicerius, der zusammen mit dem Archidiaconus den Klerus "in lege divina" zu unterrichten hatte und eine gewisse Disziplinargewalt ausübte. Außer diesen beiden Ämtern kennt die Regel das Amt des lector, des celerarius, des custos und des portarius. Obwohl ein eigenes Kapitel (cap. 50) von den Sängern ("De cantoribus") handelt, wird nirgendwo gesagt, wer die Kleriker im Chorgesang zu unterweisen und zu leiten hatte.<sup>2</sup> Man darf indessen annehmen, daß diese Aufgabe dem Primicerius zufiel. In verschiedenen mittelalterlichen Texten – allerdings aus späterer Zeit – wird nämlich das Amt des Primicerius dem des Kantors gleichgesetzt.<sup>3</sup> Noch im Jahre 1488 gebrauchte Rodericus Zamorensis in seinem "Büchlein genannt der Spiegel des menschlichen Lebens" die Wendung "der Cantor oder primicerius".<sup>4</sup> Ob bei Chrodegang ein Traditionszusammenhang zu dem Primicerius der römischen Schola Cantorum besteht, sei dahingestellt.<sup>5</sup> Jedenfalls nannte man seit alters her in Gallien wie auch in Spanien an den Kathedralen jenen Geistlichen Primicerius, welcher die Aufsicht über die niederen Kleriker ausübte und die Leitung der von ihnen abgehaltenen Gottesdienste innehatte.<sup>6</sup>

Im Jahre 816 ließ Kaiser Ludwig der Fromme auf der Synode zu Aachen eine neue Ordnung für das gemeinschaftliche Leben der Kleriker an den Bischofs- und den nachmaligen sogenannten Kollegiats- oder Stiftskirchen verkünden.<sup>7</sup> Auch in dieser Regel, die auf den Vorschriften Chrodegangs fußt, findet sich noch kein Hinweis auf das Amt des Kantors.<sup>8</sup>

Erst im 10. Jahrhundert, im Jahre 976, begegnet uns der früheste bisher nachweisbare Domkantor, und zwar am Mainzer Dom.<sup>9</sup> Ihm oblag die Leitung des Chorgesanges, ferner hatte er die Knabenkanoniker im Chorgesang zu unterweisen und die Kleriker für den Chor- und Messdienst einzuteilen. Die Tatsache, daß etwa zur selben Zeit am Mainzer Dom auch das bislang unbekanntes Amt des "dydascalus", des späteren Scholastikus, bestand, hingegen der Primicerius nicht mehr existent war, legt folgenden Schluß nahe: Das Amt des Primicerius wurde aufgeteilt in zwei neue Ämter, nämlich in das Amt des Kantors und das des Scholastikus (dydascalus).<sup>10</sup> Diese Entwicklung erfolgte offensichtlich – allerdings wohl zeitlich später – auch an den Kathedralkirchen zu Trier, Basel, Bremen, Köln und Merseburg.<sup>11</sup> Anders hingegen verlief die Entwicklung an den Bischofskirchen in Brixen, Konstanz und Regensburg: Hier ging das Amt des Primicerius ungeteilt auf den Scholastikus über, so daß dieser auch die Leitung der Liturgie und des Chorgesanges innehatte.<sup>12</sup> Umgekehrt übernahm an einigen Kathedralkirchen in Frankreich und England, so an Notre-Dame in Paris, ferner in Lincoln, Lichfield, Salisbury und York, der Kantor das ungeteilte Amt des Primicerius; daher oblag dem Kantor an diesen Kathedralen der Unterricht der Knaben sowie die Aufsicht über die Schulen; auch stand er in Abwesenheit des Dekans dem Kapitel vor und übte eine gewisse Disziplinargewalt aus.<sup>13</sup> An einigen Kathedralkirchen in Deutschland, so in Speyer, Salzburg, Osnabrück, Magdeburg, Meißen, Verden und Paderborn, wurde erst in späterer Zeit, wohl um den Scholastikus zu entlasten und, wie es 1213 in Speyer hieß, "quippe officium necessarium et honorificum ad servicium dei et cultum", das Amt des Kantors errichtet.<sup>14</sup> In Konstanz wiederum nahm im Laufe der Zeit der Scholastikus den Titel Kantor an<sup>15</sup>, während am Dom zu Halberstadt der erst seit Anfang des 14. Jahrhunderts nachweisbare Kantor offensichtlich nie dem Domkapitel angehörte, sondern vielmehr ein vom Domkapitel ernannter Vikar war.<sup>16</sup>

In England und Frankreich wurde häufig die Bezeichnung "praecentor" anstelle von "cantor" verwendet.<sup>17</sup> Auch an italienischen Kathedralkirchen begegnet man dem Praecentor,

jedoch scheint hier die Bezeichnung Kantor zu überwiegen.<sup>18</sup> Daneben hielt sich in Frankreich, Italien und besonders in Spanien auch noch die alte Bezeichnung *Primicerius* für den Leiter des Chorgesanges.<sup>19</sup> In den romanischen Ländern gab es übrigens auch öfters Bischofskirchen mit einem *Primicerius* und einem Kantor, einem Kantor und einem *Praeceptor* oder zwei Kantoren, wobei immer einer der beiden eine untergeordnete Stellung einnahm.<sup>20</sup> Die Bezeichnung "*chorepiscopus*" oder "*choriepiscopus*" für den Kantor dürfte, soweit die Quellenlage einen Schluß zuläßt, auf die Kölner Kathedral- und Kollegiatskapitel des 12. und 13. Jahrhunderts beschränkt gewesen sein.<sup>21</sup> Als Zeichen seines Amtes trug der Kantor im feierlichen Gottesdienst einen silbernen oder goldenen Stab, die *Cappa* oder das *Pluviale* und einen Hut oder eine Kappe.<sup>22</sup> Ein auf den Mainzer Domkantor beschränktes Vorrecht war es, an bestimmten hohen Festtagen die *Mitra* tragen zu dürfen.<sup>23</sup>

Zusammenfassend wird man die Hypothese aufstellen können, daß an den deutschen Domkapiteln der *Primicerius* im 10. und frühen 11. Jahrhundert vom Scholastikus abgelöst wurde und dieser im Laufe der Zeit an den meisten deutschen Domkapiteln einen Teil seiner Befugnisse an das neu errichtete Amt des Kantors abtrat. Im Gegensatz dazu übernahm an manchen Kathedralkirchen in den romanischen Ländern und in England der Kantor oder *Praeceptor* das Amt des *Primicerius*; an anderen Bischofskirchen dieser Länder wiederum blieb das Amt des *Primicerius* auch weiterhin bestehen. Bereits im 10. Jahrhundert setzte an einigen deutschen Kathedralkirchen ein Zerfall der "*vita communis*" ein. Die Kanoniker, die bisher gemäß der kanonischen Regel das "*officium divinum*" zu versehen und den Chorgesang zu übernehmen hatten, vernachlässigten ihre gottesdienstlichen Pflichten immer mehr und ließen sich von *Vicarii* vertreten. Auch der Kantor erhielt nun einen Stellvertreter, den *Succentor*.<sup>24</sup> Dieser gleichfalls ein *Vicarius*, übernahm nach und nach sämtliche gesanglichen Verpflichtungen, so daß dem Kantor schließlich nur noch einige wenige gottesdienstlichen Pflichten sowie Verwaltungsaufgaben und eine gewisse Disziplinargewalt verblieben. An manchen Domkapiteln setzte diese Entwicklung erst im 11. Jahrhundert, an einigen sogar erst im 13. Jahrhundert ein. Jedenfalls war Ende des 13. Jahrhunderts die "*vita communis*" an allen deutschen Kathedralkirchen beseitigt. Der Kantor brauchte nun keinerlei gesangliche und musikalische Fähigkeiten mehr zu besitzen. Nach A. Brackmann zeigt sich die veränderte Bedeutung der Kapitelsämter daran, "daß sie den Charakter von hohen kirchlichen Würden annahmen, und daß zugleich die niederen und mühevolleren Arbeiten niederen Gehilfen überwiesen wurden, während die Inhaber der Ämter Verwaltungschefs wurden".<sup>25</sup> Das *officium* des Kantors war wie das der anderen Domherren zu einer *dignitas* geworden. Meist blieb diese Würde, die an den deutschen Domkapiteln den dritten oder vierten Rang, an zahlreichen romanischen und englischen Domkapiteln den zweiten Rang einnahm, adligen Domherren vorbehalten. Diese besaßen meistens nur die Subdiakonats- oder Diakonatsweihe. Das Recht, die Kantorenwürde zu vergeben, stand in der Regel dem Bischof zu. Mit der Würde verbunden waren mehr oder minder große Einkünfte und ein besonderer Domherrenhof.

Die Entwicklung des Kantorenamtes zu einer reinen Dignität verlief an den Kollegiats- oder Stiftskirchen in ähnlicher Weise und war spätestens Ende des 14. Jahrhunderts abgeschlossen. Bis in die Zeit um 1800 änderte sich nun die Struktur der Dom- und Kollegiatskapitel im wesentlichen nicht mehr.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. *Chrodegangi Metensis episcopi (742-766) Regula Canonicorum*, hrsg. v. W. Schmitz, Hannover 1889.
- 2 Für die Behauptung von Ph. Schneider (*Die Bischöflichen Domkapitel, ihre Entwicklung und rechtliche Stellung im Organismus der Kirche*, Mainz 1885, S. 94), der Primicerius habe die niederen Kleriker im Chorgesang unterwiesen, finde ich in der Regel Chrodegangs keinen Beleg.
- 3 Vgl. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, T. VI, Paris 1938, S. 498.
- 4 G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, II, Leipzig 1932, S. 10.
- 5 Vgl. dazu M. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, T. I, St. Blasien 1774, S. 307.
- 6 Vgl. P. Hinschius, *System des katholischen Kirchenrechts mit besonderer Rücksicht auf Deutschland*, Bd. II, Berlin 1878, S. 97; Ph. Schneider, a. a. O., S. 94.
- 7 Vgl. J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum, et amplissima collectio*, T. XIV, Venetii 1769, Sp. 153ff.
- 8 Wenn gelegentlich behauptet wird (vgl. z. B. E. Weber, *Das Domkapitel von Magdeburg bis zum Jahre 1567*, Diss. Halle-Wittenberg 1911, Halle 1912, S. 51 und 66), die Aachener Regel kenne bereits das Amt des Kantors, so beruht dies auf einer Fehlinterpretation. Die Aachener Regel erwähnt zwar in Kapitel 76 die cantores und widmet ihnen außerdem ebenso wie die Chrodegangsche Regel ein eigenes Kapitel (cap. 137), doch sind mit diesen cantores die gottesdienstlichen Sänger im allgemeinen Sinne gemeint.
- 9 F. Biskamp, *Das Mainzer Domkapitel bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts*, Diss. Marburg 1907, Marburg 1909, S. 38f.
- 10 Die im Lexikon für Theologie und Kirche (Bd. VIII, Freiburg i. Br. <sup>2</sup>1963, Sp. 765) vertretene Auffassung, der Primicerius sei seit dem 10. Jahrhundert meist durch den Kustos oder Praecentor abgelöst worden, ist nur zum Teil richtig.
- 11 Vgl. L. Santifaller, *Das Brixener Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter*, Innsbruck (1924), S. 106, Anm. 17; A. Gnann, *Beiträge zur Verfassungsgeschichte des Domkapitels von Basel bis zum Ende des 15. Jh.*, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, N. F. VII, 1906, S. 137ff.; A. Müller, *Das Bremische Domkapitel im Mittelalter*, Diss. Greifswald 1907, Greifswald 1908, S. 39 und 42; F. Range, *Die Entwicklung des Merseburger Domkapitels von den Anfängen bis zum Ausgang des 14. Jh.*, Diss. Greifswald 1909, Hildesheim 1910, S. 63.
- 12 Vgl. L. Santifaller, a. a. O., S. 106; M. Schuler, *Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418*, in: *AMI XXXVIII*, 1966; D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 111.
- 13 Vgl. G. Birkner, *Notre Dame-Cantoren und -Succentoren vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, in: *In memoriam J. Handschin*, Straßburg 1962, S. 110; *Statutes of Lincoln Cathedral*, hrsg. v. H. Bradshaw und Ch. Wordsworth, Part II, Cambridge 1897, S. 16f., 94 und 283; *Statutes and customs of the Cathedral Church of the blessed virgin Mary of Salisbury*, hrsg. v. Ch. Wordsworth und D. Maclean, London 1915, S. 58.
- 14 Vgl. L. Santifaller, a. a. O., S. 106, Anm. 17; A. Gnann, *Beiträge zur Verfassungsgeschichte des Domkapitels von Speyer*, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, N. F. VII, 1906, S. 185; E. Weber, a. a. O., S. 66.
- 15 Vgl. M. Schuler, a. a. O.
- 16 Vgl. A. Brackmann, *Urkundliche Geschichte des Halberstädter Domkapitels im Mittelalter*, Diss. Göttingen 1898, Wernigerode 1898, S. 66f.



- 17 So beispielsweise an den Kathedralen in Lichfield, Lincoln, Herford, York, Salisbury, ferner an Notre-Dame in Paris, in Sens, Amiens und Tours. Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 98 und 99, Anm. 3; Statutes of Lincoln Cathedral, a. a. O., S. 16f., 63, 94 und 298; Statutes and customs . . ., a. a. O., S. 58; G. Birkner, a. a. O., S. 109, Anm. 2; Ph. Schneider, a. a. O., S. 94f.; vgl. ferner auch M. Gerbert, a. a. O., T. I, S. 299. - Die Bezeichnung praecentor kommt nach Isidor von Sevilla dem Sänger zu, "qui vocem praemittit in cantu" (vgl. W. Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla, in: Abh. der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akad. der Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Jg. 1950, Nr. 7, S. 553). Dies macht den gleichbedeutenden Gebrauch von Kantor und Praecentor verständlich, hatte der Kantor doch häufig im Gottesdienst liturgische Gesänge zu intonieren.
- 18 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 98, Anm. 7.
- 19 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 98, Anm. 2., und S. 99.
- 20 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 99f.
- 21 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 99; Ph. Schneider, a. a. O., S. 95; Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter, Bd. II, III und IV, Bonn 1901ff., passim.
- 22 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 100; J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907, S. 315 und 319; Du Cange, Glossarium, T. I, Paris 1937, S. 516, T. II, Paris 1937, S. 106; G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913, S. 41f.; K. von Fischer, Das Kantorenamt am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jh., in: Fs. Karl Gustav Fellerer, Regensburg 1962, S. 158.
- 23 E. F. Biskamp, a. a. O., S. 17.
- 24 Vgl. P. Hinschius, a. a. O., S. 99; Ph. Schneider, a. a. O., S. 95. Abweichend von dem allgemeinen Brauch hieß der Stellvertreter des Domkantors zu Gnesen Praecentor (vgl. B. Binder, Das Domkapitel zu Gnesen, Diss. Greifswald 1911, Greifswald 1912, S. 64f.). Am Dom zu Magdeburg gab es als Unterbeamte des Kantors sowohl einen Succentor als auch einen Praecentor (vgl. E. Weber, a. a. O., S. 71). - Im Laufe der Zeit begnügten sich übrigens zahlreiche Domkapitel nicht mehr mit einem Succentor, sondern errichteten eine zweite Succentorie und später noch weitere Succentorien. Damit aber erfuhr das Amt des Succentors eine Abwertung, hatten doch nun die Succentoren nicht mehr in erster Linie den Kantor zu vertreten, als vielmehr selbst anstelle der Domherren den Chorgesang zu übernehmen.
- 25 A. Brackmann, a. a. O., S. 39.

Gottfried Göller

#### ZUR BEZEICHNUNG DER NEUMEN IN DER GERMANISCHEN CHORALNOTATION

Auf dem I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig hielt Peter Wagner ein Referat<sup>1</sup>, in welchem er an Hand des Thomas-Graduale die charakteristischen Merkmale des germanischen Choralldialektes herausstellte. Da nach seiner Meinung die Zahl der uns überlieferten deutschen Choralhandschriften nicht groß sei<sup>2</sup>, forderte er die Katalogisierung des vorhandenen Bestandes<sup>3</sup> und das Anlegen eines Gesamtverzeichnisses. Jedoch sind bis heute diese Arbeiten noch nicht beendet. Allerdings werden zur Zeit an mehreren Bibliotheken Katalogisierungen des Handschriftenbestandes vorgenommen und die ersten Bände von Handschriftenverzeichnissen veröffentlicht. Außerdem hat Heinrich Husmann ein Gesamtverzeichnis der Tropen- und Sequenzenhandschriften<sup>4</sup> vorgelegt.

Bei der Erstellung von Handschriftenkatalogen wird jeder Bearbeiter vor die Frage nach der Methode des Beschreibens gestellt. Speziell hat der Musikwissenschaftler die Aufgabe zu lösen, wie er die jeweilige Choralnotation präzise bezeichnen soll. Die geläufigen Neumenbezeichnungen sind nämlich nicht aus dem Blick auf ein einheitliches System gewonnen. Die Bezeichnungen "deutsche Neumen", "germanische Neumen", "St. Galler Neumen" kennzeichnen die Herkunft. Die Ausdrücke "frühe Neumen", "späte Neumen", "gotische Neumen" weisen auf die Entstehungszeit hin. Der Begriff "Hufnagelnotation" wurde aus der Gestalt der Notenzeichen gewonnen. Mit der Bezeichnung "Akzentneumen" soll die Bedeutung der Neumen hervorgehoben werden.

Außerdem sind diese Bezeichnungen schwer zu verstehen, da sie einmal in ihrer engeren, dann wieder in ihrer erweiterten Bedeutung verwendet werden. Man kann z. B. unter "St. Gallner-Neumen" sowohl solche Neumen verstehen, die in St. Gallen geschrieben wurden, als auch solche, die an einem anderen Ort verwendet wurden und nur den St. Gallner-Neumen ähnlich sind. Ähnliche Mängel können auch bei den übrigen Neumenbezeichnungen festgestellt werden.

Eine andere Methode der Neumenbezeichnung schlug bereits Bannister vor. In seinen "Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina" (Leipzig 1913) legte er ein Tafelwerk vor, in welchem die einzelnen Neumen mit Buchstaben und Zahlen bezeichnet sind. Die Stärke dieser Methode liegt darin, daß sie viel differenzierter ist als die mit Begriffen arbeitende Neumenbezeichnung. Die Schwäche dieser Methode besteht in dem Fehlen konkreter Begriffe. Wägt man die Vor- und Nachteile ab, so scheint die Bezeichnung der Neumen mit Sigeln günstiger zu sein. Durch eine entsprechende Erweiterung des Materials und durch eine differenzierte Anordnung der Neumen in Tabellen kann vermutlich die Voraussetzung für eine Datenverarbeitung durch Maschinen geschaffen werden.

Die Tabellen kann man in folgenden Arbeitsgängen anfertigen:

1. Arbeitsgang: Die liturgischen Handschriften eines Ortes werden gesammelt und ihre Herkunft und Entstehungszeit festgestellt. Von den gesammelten Handschriften sind diejenigen auszuschneiden, welche nur zwischenzeitlich an dem betreffenden Ort gebraucht wurden. Dagegen sind die Handschriften vorzuziehen, die für diesen Ort geschrieben und möglichst in einem nahe gelegenen Scriptorium angefertigt wurden.
2. Arbeitsgang: Die Neumen der ausgewählten Handschriften eines Ortes werden in ein Koordinatensystem gebracht, deren Abszissenachse die einzelnen Neumenzeichen aufnimmt (z. B. virga, pes, clivis) und deren Ordinatenachse die zeitliche Einordnung der Handschriften angibt.
3. Arbeitsgang: Das Koordinatensystem wird mit Zahlen versehen. Für die Abszissenachse wird eine fortlaufende Numerierung gewählt. Für die Ordinatenachse werden die Jahreszahlen, das heißt die Entstehungszeiten der Handschriften, gebraucht. Beim Zitieren werden die Zahlen der Achsen durch ein Komma getrennt - z. B. 1230,11

Köln

1200

1230

1250

1310

1 2 3 4 5

Sind für mehrere, möglichst benachbarte Orte Neumentabellen erstellt, werden diese miteinander verglichen und auf ihre Verwandtschaft hin geprüft. Die Zahl, die für den

einzelnen Ort gewählt wird, soll den Grad der Verwandtschaft ausdrücken. Vermutlich ist der Bezugspunkt für die Neumentabellen einer Diözese die Kathedrale.

Die Neumentabellen sind jedoch nicht nur für die Katalogisierung liturgischer Handschriften wichtig, sondern auch für die weitere Erforschung des Gregorianischen Choralis von großer Bedeutung. Einige Hinweise mögen dies näher erläutern:

1. Die Neumentabellen geben die zeitliche Grenze eines bestimmten Neumentypus an.
2. Sie lassen erkennen, ob Neumenformen für ein bestimmtes Gebiet typisch sind oder nicht. Ein Beispiel hierfür bietet die Metzger-Notation, von der gesagt wird, daß für sie der Gebrauch zweier Zeichen für die clivis typisch sei:  $\overset{\curvearrowright}{\text{f}}$  (15. Jh.) =  $\overset{\curvearrowleft}{\text{f}}$  (15. Jh.) Diese beiden unterschiedlichen Formen kommen aber auch im Gebiet der Kölner Diözese und auch an anderen Orten vor.
3. Die Neumentabellen erhellen auch solche Neumen, deren Bedeutung uns durch das bloße Betrachten ihrer Gestalt nicht aufgeht.  $\overset{\curvearrowright}{\text{f}}$  (15. Jh.) =  $\overset{\curvearrowleft}{\text{f}}$  (15. Jh.)

Die paläographischen Untersuchungen sind demnach nicht Selbstzweck, sondern sie sollen der Erhellung des Gregorianischen Gesanges in seiner jeweiligen zeitlichen und örtlichen Ausprägung dienen.

#### Anmerkungen

- 1 Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang, in: Kgr-Ber. der dt. MGes. Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 21-34.
- 2 Ebd., S. 23.
- 3 Das Graduale d. St. Thomaskirche zu Leipzig, in: Päm V, Leipzig 1930, S. VIII, Anm. 1.
- 4 H. Husmann, Tropen und Sequenzhandschriften, Reihe B, Bd. V, 1, in: Repertoire internationale des sources musicales (München 1964).

#### Ursula Günther

##### ZUR DATIERUNG DES MANUSKRIPTS MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE,

α M. 5, 24 (OLIM LAT. 568)

Ort und Zeit der Entstehung des Manuskripts Modena α M. 5, 24 (olim lat. 568) = Mod sind schon mehrfach diskutiert worden, ohne daß es unter den Spezialisten zu einer Einigung gekommen ist.

Nino Pirrotta vertritt die These, daß die Faszikel 2-4, das heißt die älteren Lagen des Manuskripts, zwischen 1409 und 1414 in Bologna entstanden seien, die Faszikel 1 und 5 dagegen zwischen 1420 und 1430 in Mailand.<sup>1</sup> Diese Annahme stützt sich hauptsächlich darauf, daß der Hauptmeister der Handschrift, Matheus de Perusio, von 1402 bis 1407 und von 1414 bis 1416 am Dom zu Mailand gewirkt hat und dem Mailänder Kardinal Pietro Filargo 1407 nach Pavia gefolgt ist. Pirrotta nimmt an, daß der Komponist in Filargos Diensten blieb, als dieser 1409 in Pisa zum Papst gewählt wurde und im Januar 1410 nach Bologna ging.<sup>2</sup> Für Papst Alexander V. oder seinen ebenfalls in Bologna residierenden Nachfolger Johann XXIII. sind nach Meinung Pirrottas jene Balladen entstanden, deren Texte den Chor eines Papstes erwähnen.<sup>3</sup>

Für die wesentlich spätere Entstehung der jüngeren Faszikel spricht nach Pirrotta die in der 5. Lage notierte Ballade von Grenon, einem französischen Musiker, der erst 1425

nach Italien kam.<sup>4</sup> Einen weiteren Grund für den späten Ansatz sieht Pirotta in der humanistischen Schriftart, die in dem inhaltlich verwandten Fragment Parma wiederkehrt. Dort steht neben drei Werken, zu denen Matheus de Perusio einen Contratenor geschrieben hat, auch ein Rondeau von Bertrand Feragut, den Pirotta nicht vor 1430 in Mailand nachweisen konnte.<sup>5</sup>

Suzanne Clercx wies darauf hin, daß Feragut bereits 1425 in Mailand angestellt wurde.<sup>6</sup> Vor allem aber übte sie Kritik an Pirottas Datierung der älteren Faszikel. Die dort überlieferten Werke zu Ehren des avignonesischen Papstes Clemens VII. hätten auf den als dritten Schismapapst gewählten Alexander V. und dessen Umgebung schockierend wirken müssen. Mme. Clercx vertrat die Ansicht, es sei viel wahrscheinlicher, daß die Komponisten Matheus de Perusio und Zacharias im späten 14. Jahrhundert zeitweilig in Avignon gewirkt hätten und die älteren Mod-Faszikel dort geschrieben worden seien. Dafür sprächen auch die beiden Mod-Kompositionen von Ciconia, die in seine Avignoneser Zeit zwischen 1367 und 1372 fallen dürften.<sup>7</sup>

Pirotta ließ sich von dieser Hypothese nicht überzeugen. Nach seiner Ansicht wurden die avignonesischen Stücke nicht wegen ihres Textes, sondern nur als musikalische Vorbilder notiert.<sup>8</sup>

Weniger gewichtige Argumente führte Claudio Sartori gegen Pirotta ins Feld.<sup>9</sup> Er meinte, das Manuskript sei bereits 1406 oder 1407 in Pavia entstanden, wo Matheus de Perusio dem Kardinal Filargo diene. Als Papst, so argumentierte Sartori, hätte Filargo weder Mittel noch Gelegenheit gehabt, in Bologna eine Kapelle aufzubauen. Man könne allenfalls an eine Kapelle in Pisa denken, wo sich Filargo fast ein Jahr lang aufgehalten habe.

Gegen Sartoris Hypothese erhob Suzanne Clercx den Einwand, daß zwei Balladentexte aus Mod ausdrücklich von einem päpstlichen Chor sprächen, also keinesfalls in Pavia für den Kardinal Filargo geschrieben worden sein könnten.<sup>10</sup>

Kurt von Fischer<sup>11</sup> wandte sich gegen Sartori mit dem Argument, daß eine so frühe Datierung für die jüngeren Faszikel wegen der Ballade von Grenon unwahrscheinlich sei. Von Fischer meinte, man müsse sich vorläufig damit begnügen, die älteren Faszikel mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ins erste, die jüngeren ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu legen. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Willi Apel<sup>12</sup> das Manuskript auf Grund eines paläographischen Gutachtens erst zwischen 1425 und 1450 ansetzt.

Eine Überprüfung all dieser Hypothesen scheint mir notwendig und heute schon sinnvoll, denn in den letzten Jahren sind neue, in diesem Zusammenhang interessante Fakten ans Licht gekommen.

Aus den Rechnungsbüchern des päpstlichen Haushalts geht hervor, daß Matheus de Sancto Johanne, der in Mod mit zwei Werken vertreten ist, vier Jahre lang der avignonesischen Kapelle Clemens' VII. angehört hat.<sup>13</sup> Hasprois, Komponist eines Werkes aus Mod, hat mindestens zehn Jahre lang als päpstlicher Sänger gedient, anfangs unter Clemens VII., dann, bis 1403, unter Benedict XIII.<sup>14</sup> Magister Egidius Aurelianus, Komponist zweier Werke aus Mod, ist von beiden Päpsten mit wichtigen Missionen betraut worden.<sup>15</sup> Auch die vier Mod-Werke von Jacopinus Selesses könnte man zum avignonesischen Repertoire zählen, denn dieser Musiker war schon 1383 in Spanien in Diensten des Kardinals Pedro de Luna, des späteren Papstes Benedict.<sup>16</sup>

Diese Tatsachen scheinen auf den ersten Blick für die Clercx'sche These zu sprechen. Allerdings läßt sich die damit verknüpfte frühe Datierung der beiden Ciconia-Werke aus Mod nicht halten. Die drei in Ciconias "Sus un fontayne" zitierten Kompositionen von Philipp de Caserta zeigen nämlich eher den Stil der 1380er als den der 1360er Jahre.

Für eine spätere Entstehung spricht auch Philipps Ballade auf Clemens VII.<sup>17</sup>, der sich erst 1379 im päpstlichen Schloß an der Rhône niederließ. Zudem ist keinesfalls sicher, daß Ciconia Philipps Werke in Avignon kennenlernte. Mailand käme ebenfalls in Frage, denn Geneviève Thibault hat in ihrem noch unveröffentlichten Wégimont-Vortrag<sup>18</sup> darauf hingewiesen, daß beide Komponisten je ein Werk hinterlassen haben, das einem Visconti gewidmet, also vermutlich in Mailand entstanden ist. In Philipps "En attendant"<sup>19</sup> kommt die Devise "Souffrir m'estuet" vor, die der 1385 ermordete Bernabò Visconti benutzt hat. Eben dieses Werk zitiert Ciconia neben zwei anderen des gleichen Meisters in "Sus un fontayne"<sup>20</sup> aus dem Manuskript Mod. Ciconias "Le ray au soleil"<sup>21</sup> ist nach Ansicht Geneviève Thibaults gegen 1386 für Gian Galeazzo Visconti komponiert worden, denn der Text des Werkes erwähnt seine Devise "A bon droyt" und beschreibt sein Emblem, die Taube in einer strahlenden Sonne.<sup>22</sup>

Es ist offensichtlich und auch von Mme. Clercx schon betont worden<sup>23</sup>, daß die beiden in Mod überlieferten Werke Ciconias in wesentlichen Eigenschaften dem Proportionskanon "Le ray au soleil" ähneln und daher wohl der gleichen Stilphase angehören. Die geschilderten Entdeckungen Mme. Thibaults führen daher zur Vermutung, daß Ciconias Kanon "Quod iactatur" und "Sus un fontayne" ebenfalls in den 1380er Jahren in Mailand entstanden sein dürften.

Die älteren Faszikel der Handschrift Mod enthalten noch ein weiteres Werk, das in Italien entstanden sein muß und, wie ich glaube, die Clercx'sche These endgültig widerlegt: das Pandolfo III. Malatesta (1377-1427) gewidmete "Ore Pandulfum"<sup>24</sup>, eine dreistimmige Ballade, für die ein ungewöhnlich tiefer Ersatzcontratenor überliefert ist.

Pirrota hat, ohne jedoch eine präzise Datierung zu geben, bereits vermutet, daß diese Komposition dem besonders musikbegeisterten Pandolfo III. gewidmet ist und der Text des Stückes eine "investitura ottenuta in Terra Santa" erwähnt.<sup>25</sup> Pirrota scheint hier zwei Ereignisse zu vermengen, zwischen denen acht Jahre vergingen: Pandolfo Malatesta verwaltete seine Ländereien, Fano und Mondiano, als Vikar des Heiligen Stuhles.<sup>26</sup> Der römische Papst Bonifaz IX. gab seine Zustimmung zur "investitura perpetua delle terre" im Januar 1391.<sup>27</sup> 1399 reiste Pandolfo nach Jerusalem und wurde am Heiligen Grabe zum Ritter geschlagen.<sup>28</sup> Die drei letzten Zeilen von "Ore Pandulfum" lauten:

Freta<sup>29</sup> permensus Solima sub urbe  
vidit Excelsi tumulum tonantis  
militis signum referens decorum.

Sie erwähnen die Seereise zur Stadt Solima, den Besuch des Heiligen Grabes, umschrieben als Hügel des erhabenen Donnergottes, und die Rückkehr mit einer ritterlichen Auszeichnung. Solima war der älteste Name der Stadt Jerusalem, die im Neuen Testament *Ἱεροσόλυμα* (lateinisch Hierosolima) genannt wird. Die Erwähnung des höchsten heidnischen statt des christlichen Gottes oder dessen Sohnes war im 14. Jahrhundert üblich, kann in diesem Fall aber auch durch das Heiligtum des Jupiter Capitolinus erklärt werden, das Kaiser Hadrian in Jerusalem, dem römischen Aelia Capitolina, auf dem Tempelberg errichten ließ.

Das Jahr 1399 ist also ein sicherer terminus post quem für die Niederschrift der älteren Mod-Faszikel. Der modernere Ersatzcontratenor für "Ore Pandulfum" läßt sogar auf ein noch späteres Datum schließen. Damit scheidet die Möglichkeit einer Entstehung am päpstlichen Hof zu Avignon praktisch aus, denn Benedict XIII. lebte von 1398 bis zu seiner Flucht im März 1403 weitgehend von der Umwelt isoliert. Sein Palast wurde zunächst belagert. Anschließend wurde der Papst wie ein Gefangener des französischen Königs behandelt und streng bewacht. Nach der Flucht führte er ein unstetes Wanderleben, zunächst in der Provence, später in Italien.

Das Ziel seiner ersten Italienreise war Genua. Dort darf man ein wichtiges französisches Kulturzentrum vermuten, denn Genueser Gouverneur des französischen Königs war von 1401 bis 1409 Marschall Jean Le Maingre, genannt Boucicaut, ein großer Liebhaber der Poesie, der sogar selber Balladen verfaßte. Boucicaut bereitete Benedict XIII. Mitte Mai 1405 einen triumphalen Empfang. Das Genueser Minoritenkloster wurde Sitz der Kurie, bis Benedict und seine Kardinäle Anfang Oktober wegen einer Epidemie ins nahe gelegene Savona flüchteten. Dort blieben sie noch bis zum Sommer 1406. Der zweite Aufenthalt Benedicts in Genua im Dezember 1407 dauerte dagegen nur acht Tage. Der Papst befand sich damals auf der Durchreise nach Porto Venere, dem Südzipfel des Boucicaut unterstellten Gebietes. Von dort reiste er Mitte Juni 1408 überstürzt ab, weil ihm der französische König die Obediens entzogen hatte und das geplante Zusammentreffen mit seinem Gegenspieler, dem römischen Papst Gregor XII., endgültig gescheitert war. Kurz darauf trafen einige Kardinäle beider Parteien in Livorno die ersten Vorbereitungen für ein Konzil zur Beendigung des Schismas.

Die Reisen Benedicts haben sicherlich dazu beigetragen, das avignonese Repertoire in Italien zu verbreiten. Da das Manuskript *Mod* zwei französische Werke eines Johannes de Janua (aus Genua) enthält, ließe sich sogar denken, daß die für einen päpstlichen Chor bestimmten Werke der Handschrift für Benedicts Kapelle in Genua, Savona oder Porto Venere komponiert worden sein könnten. Dennoch ist es sehr unwahrscheinlich, daß die älteren *Mod*-Faszikel seinerzeit an Benedicts Residenz entstanden sind, und zwar wegen des Werkes auf Pandolfo Malatesta. Die engsten Vertrauten Benedicts können einen Fürsten, der Lehnsman des feindlichen Papstes war, unmöglich gefeiert haben. "Ore Pandulfum" könnte wie die Werke von Perusio und Ciconia über den Mailänder Hof in das Manuskript *Mod* gelangt sein, denn 1402 kämpfte Pandolfo als Heerführer des Herzogs Gian Galeazzo Visconti. Nach dessen Tode war Pandolfo Hauptstütze der Herzogin Caterina Visconti. Erst nach ihrer Gefangennahme im August 1404 wurde er von Giovanni Maria Visconti als Staatsfeind erklärt. Pandolfo hielt sich also zu einer Zeit in Mailand auf, als Filargo dort Erzbischof war und Matheus de Perusio die Domkapelle leitete.

Berücksichtigt man all diese Fakten, so kann man nur zu dem Schluß kommen, daß die Arbeit am Manuskript *Mod* an einem Ort begonnen wurde, wo sowohl das avignonese als auch das Mailänder Repertoire greifbar waren. Diese Möglichkeit bot sich in wirklich günstiger Weise wohl zum erstenmal auf dem Konzil zu Pisa, wo mehrere Kardinäle beider Obediens zur Wahl eines dritten Papstes schritten. Kardinal Pietro Filargo traf im August 1408, kurz nach den französischen Kardinälen, in Pisa ein, und mit ihm vermutlich Matheus de Perusio. Der in Pisa versammelte Klerus blieb aber noch fast ein Jahr lang ohne kirchliches Oberhaupt, denn Filargo wurde erst am 7. Juli 1409 zum Papst gekrönt.<sup>30</sup> Was sollte einen italienischen Musiker daran gehindert haben, in der langen Zeit der schismatischen Sedisvakanz musikalisch interessante Werke aus Avignon und Genua zu sammeln?

Dennoch hat Pirrotta vermutlich recht, wenn er glaubt, die endgültige Niederschrift der älteren *Mod*-Faszikel sei erst in Bologna erfolgt. Papst Alexander V. wurde nämlich im Herbst 1409 durch eine Pest aus Pisa vertrieben. Er ließ sich zunächst in Pistoia nieder und verlegte die Kurie im Januar 1410 nach Bologna.<sup>31</sup> Sollte es ein Zufall sein, daß ein Corradus de Pistoia und ein Bartholomeus de Bononia jene *Mod*-Werke geschaffen haben, in denen ein Papst oder päpstliche Sänger erwähnt werden? Man darf wohl eher vermuten, daß beide Komponisten in Pistoia und Bologna der Kapelle Alexanders V. beigetreten sind. Die Existenz eines Chores nach avignonesischem Vorbild kann man jedenfalls nicht bezweifeln, denn schon in Pisa ist schriftlich niedergelegt worden, daß der neue Papst eine Kapelle mit fünfzehn Personen (einem Magister, zwölf

Sängern und zwei Klerikern) haben sollte.<sup>32</sup> Dieser Plan dürfte auch verwirklicht worden sein, denn Papst Alexander verfügte schon sehr bald über so reiche Einnahmen, daß er seine Gelder geradezu verschwenden konnte.<sup>33</sup> Daß er auch in Bologna von Sängern umgeben war, geht im übrigen aus einer Chronik hervor, die eine genaue Schilderung der musikalischen Feierlichkeiten anlässlich der Wahl Johanns XXIII. gibt und u. a. berichtet: "Et sy avoit chantres, par espécial les chantres de la chappelle de son prédécesseur, et aussi les chanoines des cardinaux et plusieurs d'Ytalie, qui tous chevauchioient devant le pape et chantoient motetz et virelais, moult hault..."<sup>34</sup> Der Nachfolger Alexanders V. wurde am 17. Mai 1410 in Bologna gewählt. Einer der vier Konklavehüter war Pandolfo Malatesta, der am 7. Mai von der Kurie empfangen und alsbald vereidigt wurde.<sup>35</sup> Sollte der modernere Contratenor für "Ore Pandulfum" damals in Bologna entstanden sein?

Wie dem auch sei, Sartoris Einwände gegen Pirrottas Hypothese sind in jeder Hinsicht unhaltbar. Bezweifeln könnte man allenfalls Pirrottas späte Datierung der jüngeren Faszikel. Sie stützt sich hauptsächlich auf Daten aus dem Leben Grenons, Fontaines und Feraguts, die mit je einem Werk im Fragment Parma vertreten sind. Aber geben die Italienreisen Fontaines und Grenons 1420 bzw. 1425 und Feraguts Anstellung in Mailand 1425 bis 1430 wirklich sichere Anhaltspunkte? Grenons Ballade und Fontaines Rondeau sind nach Stil und Überlieferung Frühwerke, versehen mit Contratenores von Matheus de Perusio. Da Perusio im Januar 1418 mit großer Wahrscheinlichkeit bereits verstorben war<sup>36</sup>, sollte man dieses Datum auch als wahrscheinlichen terminus ante quem für die jüngeren Mod-Faszikel und das Fragment Parma gelten lassen. Die Stücke Grenons und Fontaines könnten sehr wohl schon vorher nach Italien gelangt sein, denn beide Komponisten befanden sich seit 1412 gemeinsam in Diensten des Herzogs von Burgund. Dieser unterhielt enge Beziehungen zum hohen italienischen Klerus, der 1415 auf dem Konzil zu Konstanz versammelt war.<sup>37</sup> Auch Feragut dürfte vor 1418 in Mailand bekannt gewesen sein, denn er hat bereits 1409 in Vicenza eine Motette zur Begrüßung des Bischofs Pietro Emiliano geschrieben.<sup>38</sup>

Dieser kurze Überblick sollte zeigen, daß die älteren Mod-Faszikel neben dem Repertoire aus Avignon auch italienische Kompositionen aus den 1380er und 1390er Jahren enthalten und daß andere Werke der gleichen Lagen mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1401 und 1408 in Genua sowie 1409/10 in Pisa, Pistoia und Bologna entstanden sind. Die Niederschrift des älteren Corpus der Handschrift erfolgte vermutlich 1410 in Bologna, die des jüngeren vor 1418 in Mailand.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. N. Pirrotta, *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del' 400*, in: *Atti della R. Accad. die Scienze, Lettere e Arti di Palermo IV*, Vol. V/II, Palermo 1946, S. 58.
- 2 Vgl. ebd., S. 54.
- 3 Vgl. ebd., S. 42f. und 55.
- 4 Vgl. ebd., S. 57.
- 5 Vgl. ebd., S. 57.
- 6 Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia et la chronologie des Mss. italiens, Mod. 568 et Lucca*, in: *Les Colloques de Wégimont II - 1955*, Paris 1959, S. 127, Anm. 1.
- 7 Vgl. ebd., S. 113f., bzw. S. Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, Bd. I, S. 72ff.
- 8 Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia et la chronologie des Mss. italiens, a. a. O.*, S. 127ff.

- 9 Vgl. C. Sartori, Matteo da Perugia e Bertrand Feragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano, in: AMI XXVIII, 1956, S. 19f.
- 10 Vgl. S. Clercx, Johannes Ciconia et la chronologie des Mss. italiens, a. a. O., S. 112; dies., Johannes Ciconia, Un musicien, a. a. O., Bd. I, S. 72.
- 11 Vgl. K. v. Fischer, Trecentomusik - Trecentoprobleme, in: AMI XXX, 1958, S. 185, eine Buchbesprechung, in: Mf XII, 1959, S. 226.
- 12 Vgl. W. Apel, French Secular Music of the Late Fourteenth Century, Cambridge (Mass.) 1950, S. 3.
- 13 Vgl. U. Günther, Zur Biographie einiger Komponisten der Ars subtilior, in: AFMw XXI, 1964, S. 180ff.
- 14 Vgl. ebd., S. 186ff.
- 15 Vgl. S. Clercx und R. H. Hoppin, Notes biographiques sur quelques musiciens français, in: Les Colloques de Wégimont, a. a. O., S. 87f.; U. Günther, The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense  $\alpha$  M. 5, 24 (olim 568), in: CMM 39, American Institute of Musicology 1965, S. XLIII und XLV.
- 16 Vgl. U. Günther, Zur Biographie, a. a. O., S. 195.
- 17 Hrsg. v. U. Günther, Zehn datierbare Kompositionen der ars nova, in: Schriftenreihe des Mw. Instituts der Univ. Hamburg, hrsg. v. H. Husmann, Heft II, 1959, S. 24ff. Vgl. auch die Anmerkungen zu Text und Musik in Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts II, in: Mus. Disc. XVI, 1962, S. 161ff.
- 18 Mme. Thibault, Comtesse de Chambure, war so freundlich, mir ihren Vortrag "De quelques symboles, emblèmes et devises dans les madrigaux de la seconde moitié du Trecento" für diese Arbeit zur Verfügung zu stellen.
- 19 Hrsg. v. W. Apel, in: French Secular Music, a. a. O., Nr. 56. Der von Apel bevorzugte Komponistenname Galiot aus der Hs. Chantilly, Musée Condé, 564 muß falsch sein, weil der Beginn des Stückes in Ciconias "Sus un fontayne" zusammen mit anderen Werken von Philipp de Caserta zitiert wird.
- 20 Hrsg. v. W. Apel, in: French Secular Music, a. a. O., Nr. 66, und von S. Clercx, in: Johannes Ciconia, Un musicien, a. a. O., Bd. II, Nr. 16, S. 78ff.
- 21 Hrsg. v. S. Clercx, in: Johannes Ciconia, Un musicien, a. a. O., Bd. II, Nr. 19, S. 91.
- 22 Mme. Thibault verwies darauf, daß Giovanni di Vanozzo gegen 1386 eine "Canzone morale fatta per la divisa del Conte di Virtù" verfaßt hat, die auch die Bedeutung des Emblems erklärt. Ciconias "Le ray au soleil" dürfte nach ihrer Ansicht etwa zur gleichen Zeit entstanden sein. Dies wäre durchaus möglich, denn in den Rechnungsbüchern von Saint-Jean zu Lüttich wird der Name Ciconia zwischen 1385 und 1389 nicht erwähnt (vgl. S. Clercx, Johannes Ciconia, Un musicien, a. a. O., Bd. I, S. 32, Anm. 5).
- 23 Vgl. ebd., Bd. I, S. 96-99, L'étape de la complexité.
- 24 Das noch nicht edierte Werk steht in Mod f. 33. Eine Übertragung der Ballade und ergänzende Anmerkungen zu Text, Stil und Datierung des Stückes sollen demnächst in der Mus. Disc. veröff. werden.
- 25 Vgl. N. Pirrotta, a. a. O., S. 44.
- 26 Vgl. Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Bd. XXI, Roma 1951, S. 1003.
- 27 Vgl. A. Battaglini, Della Corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta, Signor di Rimino, Rimini 1794, S. 589.
- 28 Vgl. L. Passerini, Malatesta di Rimini, Parte II, hrsg. v. P. di Litta, in: Famiglie celebri italiane, Dispensa 161, Mailand 1869. Pandolfo III. wird auf tavolo XII behandelt.



- 29 Ms. fretra.
- 30 Vgl. M. Souchon, Die Papstwahlen in der Zeit des großen Schismas, Bd. II, Braunschweig 1899, S. 23f., 61 und 75.
- 31 Vgl. ebd., S. 88.
- 32 Vgl. U. Günther, Zur Biographie, a. a. O., S. 181, Anm. 58.
- 33 Vgl. M. Souchon, a. a. O., S. 81f.
- 34 Vgl. E. Dannemann, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays, Straßburg 1936, S. 6, Anm. 21.
- 35 Vgl. M. Souchon, a. a. O., S. 104 und 97.
- 36 Matheus de Perusio soll nach A. Nava (Memorie e documenti storici intorno alle origini, vicende e riti del Duomo di Milano, Mailand 1854, S. 190) am 13. Januar 1418 gestorben sein. Diese Nachricht stützt sich auf inzwischen vernichtete Dokumente. Ihre Zuverlässigkeit wurde von Sartori bezweifelt (vgl. C. Sartori, a. a. O., S. 22f.). Trotzdem geben Reaney (Art. Matteo da Perugia, in: MGG VIII, Sp. 1793) und K. v. Fischer (a. a. O., S. 187) 1418 als wahrscheinliches Todesjahr an.
- 37 Papst Johann XXIII. war von 28. Oktober 1414 bis März 1415 in Konstanz. Die Sänger und Kapläne seiner Kapelle erhielten dort am 3. November 1414 eine Zahlung von insgesamt fünfzig Florinen. Dies geht aus zwei Eintragungen in den Manuskripten 335 und 336 der Biblioteca Roncioniana in Prato hervor, die Cesare Guasti veröffentlicht hat ("Gli avanzi dell'archivio di un Pratese vescovo di Volterra che fu al concilio di Costanza", in: Archivio Storico Italiano, t. XIII, Florenz 1884, S. 202 und 333). Die erste Eintragung lautet: "Die sabbati IIIa novembris dedi ego Stephanus Episcopus Vulterranus Registrator, de pecuniis Registri, de mandato domini nostri Pape, Cantoribus et Capellanis eiusdem Domini nostri, pro eorum provisione mensis novembris; videlicet fratri Iohanni magistro Capelle f. 6, domino Iacobo f. 4, domino Matheo f. 4, domino Brinth f. 4, domino Ionathe f. 4, domino Bordon f. 4, domino Petro f. 4, Cantoribus; domino Iohanni Iacobi f. 4, domino Vincentio f. 4, domino Leonardo f. 4, domino Pelegrino f. 4, domino Iacobo f. 4, Capellanis. Pro omnibus in totum, f. 50." Die zweite Eintragung hat einen etwas anderen Wortlaut: Es heißt "Bridon" statt "Bordon" und dem Wort "Cantoribus" folgt "et Thenoristis".
- 38 Sartori hat (a. a. O., S. 27) darauf hingewiesen, daß Feraguts Motette "Excelsa civitas Vincencia" schon 1409 für den Bischof Pietro Emiliano geschrieben worden sein muß, nicht erst 1433 für die Ankunft des Bischofs Francesco Malipiero, wie auch in MGG (Bd. IV, Sp. 33) noch von Wolfgang Rehm behauptet wird. Charles van den Borren hatte bereits erwähnt, daß der zuerst genannte Name im Text der Handschrift Bologna, Liceo musicale Q 15 durch den zweiten ersetzt worden ist, während das Manuskript Oxford, Bodl. can. misc. 213 nur die jüngere Textversion bringt (vgl. Polyphonia Sacra, Burnham 1932, Wiederabdruck Pennsylvania 1963, S. XLVI).

Albert Dunning

#### DIE "AKTUELLE" MUSIK IM ZEITALTER DER NIEDERLÄNDER

Eine musikalische Schöpfung, die zu irgendeinem aktuellen Anlaß geschrieben wurde, pflegt man mit dem abschätzigen Wort "Gelegenheitswerk" abzustempeln, einem Terminus, der seine Existenz wohl der Literatur verdankt, wo man gerne von "Gelegenheitspoeten" spricht, deren dichterische Ader nur bei goldenen Hochzeiten der Groß-

eltern in Fluß gerät. Wenn man sich die große Zahl von Huldigungs-, Epitaph-, Krönungs-, Einzugs- und Hochzeitskompositionen der Gotik und Renaissance in die Rubrik solcher Gelegenheitswerke eingeordnet denkt, dann spürt man sofort, daß der Begriff "Gelegenheitswerk" zu viel verschiedenartige Dinge auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht. Ohne jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben zu wollen, möchte ich das Wort "Gelegenheitskomposition" durch den Begriff "aktuelle Musik" ersetzen. Unter diesem Begriff "aktuelle Musik" lassen sich nicht nur die Musiken, die zu offiziellen Anlässen im staatlichen oder privaten Geschehen erklingen sind, zusammenfassen, sondern auch solche, die verdeckt auf Geschehnisse nicht der offenen Festlichkeit, sondern der kruden Wirklichkeit, wie Kriegsdrohung, Pest und Hungersnot, gemünzt sind. Das einstimmige Lied war für das Volk seit eh und je ein Mittel, seine Gefühle dem Aktuellen gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Überschaubar man die uns aus den verschiedenen Jahrhunderten überlieferten Lieder, so ist man von der Vielfalt und Varietät der sogenannten historischen Lieder beeindruckt.<sup>1</sup> Wenn hier die Rede sein soll von der "aktuellen Musik im Zeitalter der Niederländer", so ist damit naturgemäß die mehrstimmige dieser Epoche gemeint. In kurzen Umrissen möchte ich einen Einblick geben, wie beispielsweise in Messe, Chanson, Madrigal und Motette die Ereignisse jenes bewegten Zeitalters ihren Niederschlag gefunden haben.

Schauplatz der Aktualitäten ist ein von Kriegen, Religionswirren, Seuchen und Hungersnöten beherrschtes und heimgesuchtes Abendland, auf dem herrschsüchtige, eigenwillige, tapfere, leichtsinnige oder hochherzige Fürsten, Sultane, Päpste, Könige und Kaiser die dramatis personae sind. Zuschauer sind die mit ungeheurem technischem Können gerüsteten niederländischen Musiker, die den Ereignissen jener Tage ein klingendes Denkmal setzten.

Nach vielerlei Gesichtspunkten hat man das uns überlieferte Musikgut in Kategorien einzuteilen versucht: Nach Ausführenden, nach dem Raum, in dem die Musik erklingen ist, nach Perioden und nach technischen Mitteln; aber Musik als ständiger Begleiter des aktuellen Geschehens ist in der Musikgeschichtsschreibung immer unter den Tisch gefallen, was bei der Überbewertung des Handwerklichen einer Komposition in der Betrachtungsweise vergangener Generationen der Musikwissenschaft kaum wunderzunehmen vermag. Die Kategorie der "aktuellen Musik" hat wohl als einzige den Vorteil, daß sie durchweg genau datierbar ist, was für die Feststellung von Wachstum und Entwicklung innerhalb des Oeuvres eines einzelnen Meisters oder innerhalb einer Gattung von nicht geringer Bedeutung ist. Ein zweiter interessanter Aspekt ist wohl die Auseinandersetzung mit den antiken Metren in der polyphonen Kunst, so wie sie sich besonders in der sogenannten Staatsmotette des 16. Jahrhunderts findet. Da außerdem der schöpferisch tätige Künstler oft selber vom Aktuellen betroffen ist, so kann man bei dem schöpferischen Akt, der in diesem Anlaß seinen Ausgangspunkt gefunden hat, oft ein Höchstmaß an persönlicher Beteiligung voraussetzen.

Unüberschaubar groß ist das Gebiet der "aktuellen Musik" im Zeitalter der Niederländer. An erster Stelle steht die Gruppe jener Werke, die bei Papstwahlen, Kaiserkrönungen, Huldigungen, Einzügen von Fürsten, Begräbnissen, Hochzeiten, Reichstagen, Vertragsabschlüssen und Siegesfeiern erklingen sind. Diese Kategorie ist durchweg kenntlich am Text, aus dem meist der jeweilige Anlaß hervorgeht. Weit schwerer überschaubar ist die Anzahl der Werke, die, obwohl mit einem geläufigen religiösen Text versehen, direkt auf einen aktuellen Anlaß anspielen. Wie oft wird nicht bei Pestplagen das "Media in vita mortui sumus" erklingen sein, wie das bei de Kerles gleichnamiger Motette für die in Augsburg 1570/71 ausgebrochene Epidemie wohl feststeht!<sup>2</sup> Und würden die zahlreichen Motetten aus den Drucken des Susato und Phalèse, die mit den Worten des Psalmisten von Unterdrückung, Krieg und Frieden sprechen, nicht zusammen ein

Dokument der Zerrissenheit der Zeit und des Landes, darin sie entstanden, überliefern?<sup>3</sup> Die Zahl dieser Beispiele ließe sich beliebig ausdehnen, aber wohl nie wird man je den wahren Umfang solcher "verborgenen" aktuellen Musik ermessen können.

Ebenso bunt wie die Geschichte dieses Zeitalters ist die Unmenge der auf uns gekommenen unverhüllt aktuellen Musik, die sie fast auf Schritt und Tritt begleitet hat. Es liegt in der Natur des Messetextes, daß er sich wenig für eine Anspielung auf Zeitgebundenes eignet: im *cantus firmus* oder *Ostinato* versteckten die Komponisten ihre Absicht, einen aktuellen Anlaß zu feiern, wie das in der "Hercules"-Messe von Josquin, aber auch in Messen von Jachet von Mantua, de Rore und Lupus nachweisbar ist.<sup>4</sup> Dem Bedürfnis, Jubel, Trauer, Hoffnung oder Furcht angesichts der Wechselfälle jener Tage musikalische Gestalt zu verleihen, boten Chanson, Madrigal, mehrstimmiges Lied und vor allem die Motette breitere Möglichkeiten. Unter diesen Gattungen findet man die Werke, die ein wirklichkeitsgetreues Bild der Geschichte vermitteln. Statt einer in diesem Rahmen ohnehin beschränkte oder unmögliche Aufzählung aller diesen Gattungen angehörigen Werke zu geben, ziehe ich es vor, anhand einiger Beispiele Zentrum und Extreme der "aktuellen Musik" anzudeuten. Doch zuvor möge hier auf eine nicht unwichtige Tendenz dieser Werke hingewiesen werden, eine Tendenz, die sich in der Wahl des besungenen Gegenstandes zu erkennen gibt.

Anfänglich sind es die Ereignisse im Staat, das Schicksal von Fürsten etwa, die im Mittelpunkt des Interesses stehen: Es sind höchstens große Künstler, wie Ockeghem, Josquin, Agricola, Lupus oder Clemens non Papa, oder führende Geister der Zeit wie Erasmus<sup>5</sup>, Luther<sup>6</sup>, Melancthon<sup>7</sup> oder Valeriano<sup>8</sup>, die noch mit in den Kreis der Besungenen einbezogen werden. Etwa nach der Mitte des 16. Jahrhunderts findet - und das gilt vor allem für die gedruckte Überlieferung - eine gewisse Verbürgerlichung in der Wahl des Besungenen statt; Tod, Geburt und Hochzeit in bürgerlichen Kreisen, ja sogar das Erreichen des juristischen Doktorats<sup>9</sup> treten jetzt in den Interessenkreis des Komponisten neben Kaiserkrönungen, Staatsempfängen und Türkenbelagerungen. Diese Tendenz hat sich auch nach der Zeit der niederländischen Polyphonie weiter fortgesetzt und ihre wohl schärfste Verspottung in Telemanns Kantate über den "Tod eines kunstfahrenden Kanarienvogels" und Beethovens "Wut über den verlorenen Groschen" gefunden.

Ein ganz anderer Geist spricht aus den Staatsmusiken jener Zeit. Diese Werke können die Hofkapellmeister ebensogut im Auftrag ihres Brotherrn wie freiwillig komponiert haben. Der Zwangscharakter solcher Aufträge läßt jedoch keine Rückschlüsse auf den künstlerischen Rang des Werkes zu; ebenso müßig wäre es, jedes freiwillige Huldigungswerk als Byzantinismus abzutun oder als Versuch einer Positionsverbesserung zu verdächtigen, lassen sich doch mit beiden Argumenten (Zwang des Brotherrn oder Opportunismus des Künstlers) die wesentlichen Kategorien eines Kunstwerkes nicht erfassen. Wie die Musik ständig als eine Art Schatten der Schicksale eines Staates und seines Leiters aufgetreten ist, möchte ich in kurzen Zügen am Beispiel des Regnums Karls V. erhellen. Zeit und Bereich seiner Herrschaft dürfte wohl fast zu jeder Phase in der Musik ihren getreuen Abglanz und Spiegel gefunden haben.

Am 1. Januar 1508 fanden in Mecheln die Festlichkeiten statt, die auf Grund des Bündnisses mit England und der Verlobung des siebenjährigen Erzherzogs Karl mit Marie von England veranstaltet wurden. Dieses Ereignis wird in einem Chanson von Josquin Desprez festgehalten.<sup>10</sup> Im selben Jahr sehen wir Karl in Gesellschaft seines Großvaters, des Kaisers Maximilian I. (1493-1519), bei einem Empfang in Antwerpen. Die von Benedictus de Opatitis zu diesem Anlaß geschriebenen Motetten wurden sieben Jahre später in einem prachtvoll ausgestatteten Prunkdruck veröffentlicht.<sup>11</sup> Die Trauer, die man beim Ableben Philipps des Schönen und Maximilians I. am Hofe Margarethens von Österreich in Mecheln, wo der junge Erzherzog Karl erzogen wurde, empfand,

wird heute noch in Motetten von Pierre de la Rue<sup>12</sup> und von einem Anonymus<sup>13</sup> dokumentiert.

Bald nach seinem Regierungsantritt sieht Karl sich dem großen Problem Frankreich gegenübergestellt. An seine Feldzüge gegen dieses Land erinnern Motetten von Willaert<sup>14</sup>, die u. a. die Gefangennahme Franz' I. durch die Truppen Karls 1525 bei Pavia schildern, und Baybion.<sup>15</sup> Festa<sup>16</sup> und ein Anonymus<sup>17</sup> halten musikalisch das gewaffnete Vorgehen des Kaisers in Italien und im Herzogtum Kleve fest; so behandelt Costanzo Festa zum Beispiel in dem sogenannten "Sacco di Roma" jene große Plünderung Roms durch das Heer Karls V. und vergleicht das Schicksal der Ewigen Stadt mit dem Jerusalems.

Aber auch die Friedensbemühungen, die Vertragsabschlüsse, die Bündnisse des Kaisers (wie etwa die Versöhnung zwischen Kaiser Karl V. und dem Papst Clemens VII. in Bologna, das Bündnis zwischen dem Papst, den italienischen Fürsten, Karls Bruder Ferdinand I. und ihm 1533 ebenfalls in Bologna oder auch Karls Einzug in Rom im Jahre 1536 und sein Friedensvertrag mit Franz I. und dem Papst 1538 in Nizza) finden in der Musik jener Zeit ihren Niederschlag: Appenzeller<sup>18</sup>, Gombert<sup>19</sup>, Morales<sup>20</sup> und Maistre Jhan<sup>21</sup> schufen Werke, die solche Momente feierten.

Karls Erfolge und Tapferkeit ebenso wie seine sonstigen Tugenden sind für mehrere Komponisten wie Crequillon<sup>22</sup>, Lasso<sup>23</sup>, Clemens non Papa<sup>24</sup> und de Manchicourt<sup>25</sup>, Anlaß zu Huldigungskompositionen gewesen. In den Ruhm des Kaisers teilten sich auch seine Feldherren und Staatsmänner, wie musikalische Huldigungen an Philippe de Croy<sup>26</sup>, den Grafen van Büren<sup>27</sup>, Granvelle<sup>28</sup>, Moritz von Sachsen<sup>29</sup>, Ippolito de' Medici<sup>30</sup>, Francesco Sforza<sup>31</sup> beweisen. Die Ereignisse im Familienleben der Habsburger entgingen ebensowenig der Aufmerksamkeit der Komponisten: Payen<sup>32</sup> setzte der Kaiserin bei ihrem Tod ein kryptisches Denkmal, Crequillon<sup>33</sup> beweinte den Tod einer Nichte und Gombert<sup>34</sup> feierte die Geburt des Kaisersohnes Philipp. So läßt sich die ganze Regierungszeit Karls fast auf Schritt und Tritt an Hand der überlieferten Musik "rekonstruieren", Musik, deren damalige Aktualität jetzt zum historischen Dokument geworden ist.

Mit dieser kleinen Übersicht ist die Zahl der Staatsmusiken um den großen Kaiser nicht erschöpft. Ich glaube allerdings, daß sie in der Lage ist zu zeigen, welche enge Verbindung zwischen dem öffentlichen, politischen Leben und der Musik in früheren Zeiten bestanden hat. In der Musik erhalten jene Aktualitäten ebenso viele und ebenso farbige Denkmäler wie in den bildenden Künsten jener Zeit.

Damit sei die statistische Seite meines Themas, gemäß dem mir zugemessenen Rahmen, angedeutet. Mein Anliegen, den Nachweis einer unmittelbaren Verbindung zwischen tagpolitischen Ereignissen und einer sie unverzüglich aufgreifenden und auch kritisierenden Musik zu liefern, möge abschließend am individuellen Schicksal eines heute vergessenen Meisters, eines Niederländers, belegt werden, dessen vorgelebtes Beispiel indessen verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Laurens de Vos lebte und wirkte in jenem wechselvollen Abschnitt der Geschichte Cambrais, da seine Mitbürger sich heldenhaft dem Joch des Gouverneurs d'Inchy entgegenstemmten. Der Chronist<sup>35</sup>, Jean Doudelot, erzählt, wie de Vos eine Motette komponierte, die nach den Vespern eines Festtages in seiner Kirche gesungen wurde. Der tapfere Mann traf eine solche Auswahl und Zusammenstellung von Psalmtexten, daß die Auflehnung gegen die vom Gouverneur d'Inchy ausgeübte Unterdrückung unverhohlen daraus hervorstach. Weiter scheute de Vos sich nicht, in seiner Motette von der allgemeinen Empörung über die Vertreibung des Erzbischofs von Cambrai zu künden, und er berichtet ferner, wie eitle Hoffnung auf Hilfe von auswärts, auf den Beistand des Herzogs d'Alencon, mit verschärften Maßnah-

men des Gouverneurs erwidert wurde. D'Inchy wohnte der Aufführung der Motette bei. Kurz danach wurde Laurens de Vos zum Gouverneur bestellt, um einige Lieder zu singen. Kaum hatte der Musikant zu Ende gesungen, da wurde er von den Schergen des Statthalters ergriffen und ohne jeden Prozeß gehängt. Soweit unser Chronist. Diese 400 Jahre alte Geschichte des Laurens de Vos, der seine Kunst mit dem Leben bezahlte, bezeichnet eine äußerste Möglichkeit "aktueller Musik". Wenngleich seine Musik vergessen ist: Sein Fall hat die Bedeutung überzeitlicher Aktualität.

#### Anmerkungen

- 1 Für den deutschen Raum wurden die historischen Volkslieder von Freiherrn R. von Liliencron unter dem Titel "Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 15. Jh.", 5 Bde., Leipzig 1865-1869, gesammelt.
- 2 Vgl. O. Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32-1591). Sein Leben und seine Werke*, München 1913, S. 77-78.
- 3 Manches Beispiel findet sich im Werk Crecquillons, so z. B. dessen "Dominus Deus conteris bella" (RISM 1555/5 u. a.), "Congregati sunt inimici nostri" (RISM 1555/4 u. a.) und "Dominus Deus exercituum" (RISM 1556/5).
- 4 Vgl. A. Thürlings, *Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus*, in: *Kgr-Ber. des IMG Basel* 1906, Basel 1907, S. 183ff.
- 5 Benedictus Appenzeller, "Plangite Pierides" (RISM 1538/2). Wenn eine NA der zu erwähnenden Werke existiert, so wird auf diese hingewiesen. Wo eine NA fehlt, wird jeweils eine Quelle angegeben. Für einen ausführlicheren Quellennachweis sei auf die sich in Vorbereitung befindliche Arbeit des Verf. über die Staatsmotette hingewiesen.
- 6 Von den musikalischen Huldigungen an Luther sei hier lediglich an die Epitaph-Motette Caspar Othmayrs, "Per quem salvifici/Tutus ab insidiis" hingewiesen. NA v. H. Albrecht, Caspar Othmayr, *Ausgewählte Werke*, 2. Teil, in: *EdM*, Bd. 26.
- 7 Ch. Praetorius, "Plangite Leucorides Musae", in: C. Praetorius, *De obitu reverendi viri Philippi Melanthonis*, Wittenberg, Rhau 1560.
- 8 Adrian Willaert, "Si rore Aonio / At desueta diu". NA v. H. Zenck, in: *Willaert-Opera omnia*, CMM 3, Vol. III.
- 9 Jean de Castro, "Ecce triumphantes adsunt / Plaudite Ubii" und "Praemia sudores magni", in: J. de Castro, *Cantiones sacrae*, Frankfurt a. M. 1591, bzw. dessen *Sacrae Cantiones 5 et 8 vocum, liber I*, Löwen 1571.
- 10 "Plus nulz regretz". NA v. A. Smijers, in: *Josquin-GA.*, *Wereldlijke werken*, Nr. 29.
- 11 NA. v. C. van den Borren mit einer Einleitung von W. Nijhoff, Den Haag 1925 bis 1927.
- 12 "Delictae iuventutis/Suscipias eum". NA. v. F. Blume, in: *Das Chorwerk*, Heft 11.
- 13 "Proh, dolor". NA. v. M. Picker, in: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkeley-Los Angeles 1965.
- 14 "Victor, io, salve/Quis curare neget". NA v. H. Zenck, in: *Willaert, Opera omnia*, CMM 3, Bd. III.
- 15 "Gallis hostibus/Heu fortis nimium" (RISM 1570, 8).
- 16 "Deus venerunt gentes" und "Exaltabo te, Domine". Vgl. E. Lowinsky, *A Newly Discovered Sixteenth-Century Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome*, in: *JAMS*, III, 1950, S. 180-181. Quellenangabe ebenda.

- 17 "Iulia, die experta meas vires" (RISM 1547, 6).
- 18 "Felix es regno/Rex Francisce" (RISM 1539, 10).
- 19 "Qui colis Ausoniam/Perpetuum clemens" (RISM 1549, 3).
- 20 "Jubilate deo/O felix aetas". NA v. H. Anglès, in: Morales, Opera omnia, Bd. II.
- 21 "Mundi Christo/Sancti martires". (Rom, Biblioteca Vallicelliana, Vall. S. Borr. E. II. 55-60 und Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 125<sup>bis</sup>).
- 22 "Carole, magnus erat" und "Quis te victorem dicat/Non te hostis vincit". NA v. J. van Maldeghem, Trésor musical, Musique profane, Bd. XII.
- 23 "Heroum soboles" und "Si qua tibi". NA in Lasso-GA, Bd. XI.
- 24 "Caesar habet naves" (RISM 1555, 6), "Carole, magnus eras/Nunc omnes nato" (Regensburg, Proske-Bibl., Ms. A. R. 940/41) und "Quis te victorem dicat/ Non te hostis vincit" (RISM 1555, 8).
- 25 "Nunc enim/Ne dubitatis/Innumerus unus" (RISM 1547, 5).
- 26 Clemens non Papa, "O, quam moesta dies". NA von K. Ph. Bernet Kempers, in: J. Clemens non Papa, Opera omnia, CMM 4, Bd. XIV.
- 27 Crecquillon, "Praemia pro validis" (RISM 1555, 6).
- 28 Manchicourt, "O decus, o patriae lux/Salve pontificum iubar" (P. de Manchicourt, Cantiones sacrae, Lib. V., Löwen 1554, Phalèse). Lasso, "Deliciae Phoebi". NA in Lasso-GA, Bd. XI.
- 29 Manchicourt, "Nil pace est melius/Vive igitur felix" (RISM 1553, 16).
- 30 Willaert, "Adriacos numero/Nobis dum sacros". NA v. H. Zenck, in: Willaert, Opera omnia, CMM 3, Bd. III. Jachet von Mantua, "O angele, qui custos es mei", "O Domine Jesu Christe/Defende a sagitta" und "Quis incredibili/Nos vero pro te" (Jachet, Motecta quatuor vocum, Lib. I., Venedig 1539, Scotto).
- 31 Willaert, "Inclite Sfortiadum princeps". NA v. H. Zenck, in: Willaert, Opera omnia, CMM 3, Bd. III. Siehe auch Anmerkung 14. Anonymus, "Vocem iocunditatis/Ecce ducem nostrum" (RISM 1564, 1).
- 32 "Carole cur defles" (RISM 1545, 2).
- 33 "Cur Fernande pater" (RISM 1559, 1).
- 34 "Dicite in magni". NA v. J. Schmidt-Görg, in: Gombert, Opera omnia, CMM, 6, Bd. V.
- 35 Vgl. M. E. de Coussemaeker, Notice sur les collections musicales de Cambrai, Cambrai 1843, S. 12 und 158.

Martin Bente

#### SENFLS MUSIK IM HEIDELBERGER KAPELLKATALOG.

#### EIN BEITRAG ZUR REPERTOIREÜBERLIEFERUNG IM 16. JAHRHUNDERT

Der folgende Bericht über "Senfls Musik im Heidelberger Kapellkatalog" verzichtet auf eine statistische Aufzählung alles dessen, was an Werken Senfls in einem vielleicht lokalgeschichtlich interessanten Inventarverzeichnis einer Hofkapelle vorhanden ist, um daraus auf Bedeutung Senfls und auf Ausmaß der Verbreitung seiner Werke rückzuschließen. Vielmer ist es die Absicht des Verfassers, exemplarisch aufzuzeigen, daß es mittels dieses Kataloges möglich ist, handschriftlich anonym überlieferte Werke des 16. Jahrhunderts anhand von Repertoireuntersuchungen neben quellenkritischen Argumenten zu identifizieren.<sup>1</sup>

Wir gehen von folgenden Fragen aus: 1. Wo und wann sind die Quellen entstanden? - 2. Wie setzt sich ihr Repertoire zusammen? - 3. Woher stammt das Repertoire? - Gibt es zum Beispiel andere Quellen, die zum überlieferten Inhalt nicht nur vereinzelte Konkordanzen, sondern eine Verwandtschaft oder gar Identität aufweisen? - 4. Welches Verhältnis nehmen bei solchen Repertoireverwandtschaften anonyme Werke ein? - Scharen sie sich einzeln oder in Gruppen um einen Komponisten?

Untersuchungen dieser Art an Handschriften des 16. Jahrhunderts haben zum Beispiel für das in der Bayerischen Staatsbibliothek München überlieferte originale Repertoire der bayerischen Hofkapelle unter Senfl ergeben, daß ein umfangreicher Teil von Faszikeln dieser Chorbücher mit Werken Isaacs, Senfls und anderer Komponisten den originalen Beständen der ehemaligen Hofkapelle Kaiser Maximilians in Wien entstammt. Als die kaiserliche Kapelle nach Maximilians Tod aufgelöst wurde, hat offensichtlich Senfl selbst diese Bestände an seinen neuen Wirkungsort in München mitgebracht und dem dortigen Repertoire in neuer Ordnung einverleibt. Dieses Repertoire der Münchener Hofkapelle unter Senfl war nun - wie die Kapelle selbst - wiederum Vorbild für weitere Höfe namentlich in Süddeutschland; durch Abschrift und durch Austausch fand das Repertoire Eingang in deren Kapellen. Hierfür ist ein interessantes Zeugnis der sogenannte "Heidelberger Kapellkatalog".

Dieser Katalog, den die Heidelberger Universitätsbibliothek unter der Signatur Cod. Pal. Germ. 318 aufbewahrt, ist ein Inventarverzeichnis von 128 Folioblättern Umfang, in dem die Titel bzw. Textincipits von über 3000 Kompositionen aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts verzeichnet sind. Der Katalog trägt die Aufschrift: "Aller meins genedigen Herrn gesang, Inuentirt vnd beschriben. Anno XLIIII." [1544]. Ein Hinweis auf Besitzer oder Aufbewahrungsort dieser umfangreichen Musikaliensammlung fehlt. Fritz Stein hat erstmals<sup>2</sup> auf dies für die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts wertvolle Dokument aufmerksam gemacht, neuerdings vor allem Siegfried Hermelink in einem Aufsatz in der Ottheinrich-Gedenkschrift<sup>3</sup> sowie Gerhard Pietzsch in seinem Quellenwerk zur Musikgeschichte Heidelbergs.<sup>4</sup> Diese vermuten in ihm ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544.

Eine umfassende Auswertung dieses Verzeichnisses fehlt bisher, doch hat sich Adolf Layer<sup>5</sup> näher mit dem Katalog auseinandergesetzt und ist dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß das Verzeichnis "höchstwahrscheinlich nicht ein Heidelberger, sondern ein Neuburger<sup>6</sup> Inventar ist und wohl den Musikalienbestand der Hofkapelle Ottheinrichs zur Zeit ihrer Auflösung im Jahre 1544 überliefert". Neben zahlreichen Argumenten, die für Neuburg sprechen, weist Layer mit Recht auch auf die Nähe des Münchener Hofes hin, da zum Beispiel Senfl mit 80 Liedern und der Neuburger Liedmeister Gregor Peschin mit 51 Liedern viel stärker vertreten sind als die Heidelberger Liedmeister Caspar Othmayr und Stephan Zirler mit zusammen nur vier Liedern. Layers Vermutungen konnten durch einige Beobachtungen bekräftigt werden, die nunmehr mit Sicherheit in diesem Katalog ein Neuburger Inventarverzeichnis erkennen lassen. Hier einige Argumente:

Auf fol. 1 findet sich folgender Codex verzeichnet:

"Im Neuen Cassten"

Ain pergamenes buch / in roten Sammat eingebunden / vnd mit silberin verguldt  
spanngen beslagen, darinn:

Missa super virgo prudentissima 6 voc. Hain: Ysaac

Missa de Beata virgine 4 voc. Josquin

Missa super Incessament 5 voc.

etc.

Es ist dies wortgetreu die Beschreibung der Cim. 210 der Bayerischen Staatsbibliothek

München, bekannt unter der Signatur Mus. Ms. C, die - wie aus Wappenschmuck und Illuminationen hervorgeht - 1542/43 für Ottheinrich aus Anlaß der Beisetzung von Ottheinrichs Gemahlin Susanna, der Schwester Herzog Wilhelms IV. von Bayern, in München angefertigt wurde.

Der Vermerk "Im Neuen Cassten" zeigt, daß der Codex 1544 - also kurz vor der Abfassung des Verzeichnisses - tatsächlich in Ottheinrichs Besitz gekommen ist. Wann der Codex nach München zurückkehrte, läßt sich in interessanten Einzelheiten nachweisen, die hier übergangen werden müssen.<sup>7</sup>

Auf der Suche nach weiteren Beispielen zeigte sich bald, daß ganze Chorbücher der Münchener Hofkapelle für Ottheinrich kopiert wurden, im einzelnen eine Sammlung sechsstimmiger Introiten von Heinrich Isaac, die sich in München in Mus. Ms. 31 befindet; eine Vesperpropriensammlung, die mit Mus. Ms. 52 nahezu identisch ist; schließlich zahlreiche Motetten, Messen und Proprien, die sich in verschiedenen Faszikeln der Münchener Chorbücher befinden.

Unter diesen Beständen, die eine Abhängigkeit bzw. Verwandtschaft des Repertoires beider Hofkapellen offenkundig machen, gewinnt hier ein Chorbuch besonderes Interesse, nämlich Mus. Ms. 52 der Bayerischen Staatsbibliothek, das anonyme Vesperproprien für die wichtigsten Feste des Kirchenjahres enthält, ein Chorbuch, das sich im Heidelberger Kapellverzeichnis auf fol. 25v bis 27v fast wortgetreu inventarisiert findet.

Diplomatische Merkmale geben Hinweise auf die Entstehung des Münchener Chorbuches: Papier bzw. Wasserzeichen und Schreiber rücken es in unmittelbare Nähe jener Münchener Handschriften, die originale Teile aus dem ehemaligen Repertoire der Hofkapelle Maximilians - vornehmlich mit Werken Senfls - enthalten. Das Chorbuch wurde in München unter Senfl durch einige Psalmodien und Versikeln erweitert und neu gebunden. Die erste Psalmodie, die dem Chorbuch vorangestellt wurde, ist mit Senfls Namen gezeichnet, alle übrigen Sätze bleiben anonym. Diese Merkmale lassen vermuten, daß alle Sätze des Chorbuches - ein geschlossener Zyklus von Vesperproprien - von Senfl stammen. Das Heidelberger Verzeichnis bekräftigt diese Vermutung: Es stimmt im zyklischen Teil mit München überein, weicht aber in einigen Punkten von München ab, die zeigen, daß jene Zusätze in München erst nach der Kopie des Chorbuches für Ottheinrich hinzugekommen sind. Eine interessante Abweichung dieser Kopie gegenüber dem Münchener Chorbuch besteht darin, daß das Inventarverzeichnis den ersten Satz der zyklischen Vesperproprien mit Senfls Namen zeichnet; es darf angenommen werden, daß sich diese Autorenangabe auf den ganzen Zyklus bezieht. Die Probe aufs Exempel liefert ein Codex der Stuttgarter Landesbibliothek<sup>8</sup>, der einen Hymnus aus diesem in München und Heidelberg überlieferten Repertoire unter Senfls Namen enthält, einen Hymnus, der überdies bei Georg Rhau ebenfalls als Werk Senfls gedruckt ist.<sup>9</sup>

Auf Grund der diplomatischen Kriterien, wie vor allem der Identität dieses Codexes mit dem im Heidelberger Kapellkatalog auf fol. 25vff. verzeichneten Repertoire, ist die Autorschaft Senfls für alle hier aufgezeichneten anonymen Sätze, etwa 70 an der Zahl, hinreichend gesichert.

Durch ähnliche Gruppenkonkordanzen lassen sich mit Hilfe des Heidelberger Kapellkatalogs weitere Sätze (ein "Salve" und eine dreistimmige Missa plena "De Beata Maria Virgine") Senfl zuweisen. Sie finden sich im Münchener Chorbuch Mus. Ms. 19 anonym ingrossiert, womit insgesamt etwa 80 Propriums- und Ordinariumssätze dem kompositorischen Werk Senfls zugerechnet werden können,<sup>10</sup> Soweit einige Beispiele aus dem geistlichen Repertoire des Heidelberger Kapellkatalogs.

Auf der Suche nach ähnlichen Repertoireverwandtschaften im Bereich des weltlichen Liedes zeigt sich, daß neben den 81 Liedern Senfls, die der Heidelberger Katalog verstreut oder in Gruppen verzeichnet, eine Liedersammlung ein enges Verhältnis zu den



Senfl nahestehenden Münchener Liederhandschriften Mus. Ms. 3155 (Bayerische Staatsbibliothek) und Cim. 44c (olim Cod. Ms. 328-331, Universitätsbibliothek) aufweist, nämlich die auf fol. 115-120v verzeichneten fünf Stimmbücher mit vorwiegend weltlichen Liedern: "5 schwartze puchlein In pappen einpunden mit dem Alphabet zaichnet". In dem Verzeichnis werden, alphabetisch geordnet, die Textincipits von 119 Liedern mitgeteilt, wobei diejenigen mit mehr als vier Stimmen besonders gekennzeichnet sind. Die beiden ersten Lieder im alphabetischen Verzeichnis, "An aller welte zier" und "An nehlich schon", sind mit "Senfl" signiert, alle übrigen weisen keine Autorenangaben auf. Es liegt nahe anzunehmen, daß der Schreiber des Katalogs darauf verzichtet hat, jedes einzelne Lied mit Senfls Namen zu signieren: alle 119 Lieder wären also Kompositionen Senfls. Der Versuch, jedem dieser Lieder einen entsprechenden Satz Senfls aus den genannten Münchener Liederhandschriften zuzuweisen (unter Berücksichtigung der Stimmenzahl!), hatte folgendes Ergebnis: für 71 der insgesamt 119 Liedincipits liegen Sätze Senfls aus den Handschriften Mus. Ms. 3155 und Cim. 44c vor, für weitere 27 Incipits anonyme Sätze aus denselben Senfl nahestehenden Quellen. Nur für 18 Incipits sind keine Vertonungen nachweisbar.<sup>11</sup>

Diese Zuschreibungen gehen über den Charakter des Zufälligen hinaus, lassen sich doch ganze Gruppen der nach dem Alphabet geordneten Lieder lückenlos Senfl zuordnen; darunter befinden sich gerade solche Lieder, deren Texte bisher nur von Vertonungen Senfls her bekannt sind. Unsere These, das Verzeichnis dieser 119 Lieder beziehe sich nur auf Sätze Senfls, wird dadurch gestützt, daß sich kein Lied anderer Komponisten der beiden Münchener Handschriften, wie z. B. N. Balduin, A. Renner, P. Hofhaimer, B. Singer u. a., textlich in diesem Teil des Kapellverzeichnisses findet. Wir halten daher diejenigen anonymen Sätze in den genannten Münchener Liederbüchern für Kompositionen Senfls, denen Textincipits aus diesem Teil des Kapellkatalogs zugeordnet werden können. Die 18 Textincipits, deren Bestätigung gegenwärtig noch aussteht, mögen verschollenen Liedern Senfls zugehören. Mit Hilfe dieses Verzeichnisses einer unbekanntes Sammlung Senflscher Lieder des Heidelberger Kapellkatalogs kann also für sechs Lieder der Handschrift Mus. Ms. 3155 und für 26 weitere anonyme Lieder der Handschrift Cim. 44c die Autorschaft Senfls wahrscheinlich gemacht werden.

Sinn dieser Ausführungen sollte es, wie bereits eingangs betont wurde, weniger sein, einen erschöpfenden Überblick über die im Katalog verzeichneten geistlichen und weltlichen Werke Senfls zu geben - es sind insgesamt rund 400 Titel -, sondern anhand des Katalogs aufzuzeigen, wie weit eine umfassende quellenkritische Untersuchung von Handschriften des 16. Jahrhunderts in bezug auf Repertoireherkunft und Repertoireverwandtschaft die Möglichkeit gibt, anonyme Werke zu identifizieren und sie, wenn die Quellenlage günstig ist, sogar einem bestimmten Autor zuzuweisen.

#### Anmerkungen

- 1 Die Ausführungen basieren auf der Diss. des Verf.: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.
- 2 F. Stein, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg <sup>2</sup>1921, S. 45ff.
- 3 Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544, in: Ottheinrich, Heidelberg 1956.
- 4 G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz 1963.

- 5 A. Layer, Ottheinrich und die Musik, in: AfMw XV, 1958, S. 267ff.
- 6 Neuburg a. d. Donau.
- 7 Vgl. den Kommentar z. Cod. Cim. 210 in der Diss. d. Verf., a. a. O., S. 198ff., 204ff.
- 8 Cod. mus. fol. I 24, [Nr. 32] fol. 131v.
- 9 Nobis natus nobis datus (= Pange lingua gloriosi), 5 voc., in: RISM 1542<sup>12</sup>.
- 10 Inzwischen erfolgte satztechnische Untersuchungen weisen auf H. Isaac als Verf. der dreistimmigen Messe. Vgl. Diss. d. Verf., a. a. O., S. 170f.
- 11 Bei den restlichen 3 Incipits sind nur textlich verwandte Sätze Senfls nachweisbar.

Dietrich Kämper

LA GAMBA.

FOLIA-BEARBEITUNGEN FÜR INSTRUMENTALENSEMBLE UM DIE MITTE  
DES 16. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

Unter allen "Bassi ostinati" aus der Familie des Passamezzo antico, die in der Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen, kommt der Folia die größte Bedeutung zu. Mehr noch als in ihrer Urgestalt hat die Folia - wie Otto Gombosi<sup>1</sup> gezeigt hat - durch ihre zahlreichen "Bastardformen" in der Tanzmusik des 16. Jahrhunderts Verbreitung gefunden. Eine dieser Folia-Varianten, von Gombosi<sup>2</sup> Caracosa-Typus genannt, liegt den Tanzsätzen zugrunde, die in Sammlungen der Jahrhundertmitte unter dem Titel "La cara cosa" oder "La gamba" begegnen. Während in Studien zur Geschichte der Lautenmusik Folia-Bearbeitungen dieses Typs bereits mehrfach in Neuauflage vorgelegt und im Hinblick auf die Frühgeschichte der Folia ausgewertet wurden, blieb die Bedeutung dieser "Tenores" (Ortiz) für die Entwicklung der instrumentalen Ensemblesmusik bisher fast unbeachtet. Im folgenden soll daher auf eine Reihe von Folia-Sätzen hingewiesen werden, die sich in wenig bekannten Quellen zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts finden und neue Aspekte für die Frühgeschichte der Folia eröffnen.

Die Frage nach den Quellen der Tanzmusik für Instrumentalensemble im 16. Jahrhundert hat seit Friedrich Blumes Dissertation<sup>3</sup> immer wieder zur Diskussion gestanden. Um so unverständlicher erscheint es, daß eine so wichtige Quelle wie die Handschrift London, British Museum Royal Appendix 59-62 bisher, soweit mir bekannt ist, kaum Beachtung gefunden hat.<sup>4</sup> Diese Handschrift, die 44 vierstimmige "balli" und 32 dreistimmige "villanelle alla napoletana" (dazu eine Reihe völlig textloser Sätze) in vier separaten Stimmbüchern verzeichnet, übertrifft sowohl an Umfang wie an Bedeutung die Sammlungen von Bendusi (1553) und Mainerio (1578), die bisher als die einzigen italienischen Tanzbücher für Instrumentalensemble im 16. Jahrhundert galten. Die zahlreichen Konkordanz in Lauten- und Klaviertabulaturen um die Jahrhundertmitte lassen erkennen, daß es sich hier um ein weitverbreitetes, außerordentlich volkstümliches Repertoire von Gebrauchstänzen aus Oberitalien, insbesondere aus der Provinz Venetien, handelt. Die Handschrift kam durch Henry Fitzalan, den 18. Earl of Arundel (gest. 1580), der sie wahrscheinlich 1566 auf einer Italienreise erworben hatte<sup>5</sup>, nach England. Das genaue Entstehungsdatum der Handschrift ist nicht bekannt. Während die Konkordanz der "balli" etwa auf die Jahre 1546-1552 (vgl. die Tabulaturen von Abundante 1546, Bianchini 1546, Gardano 1551, Gerle 1552), lassen die Konkordanz der Villanelle eher auf Mitte bis Ende der 1550er Jahre als Entstehungsdatum schließen (vgl. Villanelle

d'Orlando di Lassus ed'altri eccellenti musici 1555, Canzoni alla napolitana de diversi eccellentiss. autori 1557).

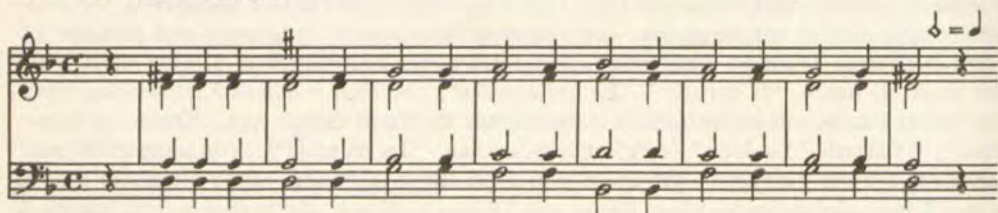
Die Handschrift Royal Appendix 59-62 erfordert eine Überprüfung der Frage nach dem Anteil der Nationen an der Entwicklung des Orchestertanzes im 16. Jahrhundert. Schon Manfred Schuler<sup>6</sup> hat die führende Rolle Frankreichs und der Niederlande, von der Blume<sup>7</sup> gesprochen hatte, in Zweifel gezogen. Schuler wies darauf hin, daß Phalèse in seinem Antwerpener Tanzbuch (1583) im wesentlichen nur einen Nachdruck der Mainerio-Tänze (1578) vorgelegt hat. Die Londoner Handschrift zeigt nun, daß Phalèse schon in seinem Löwener Tanzbuch (1571) stark unter italienischem Einfluß steht (vgl. "La roch' al fuso", "Il buratto"). Es sei erwähnt, daß sich schon in Susatos Tanzbüchlein (1551) Tänze von unzweifelhaft italienischer Herkunft finden (vgl. "Danse de Hercules", Gaillarde "La dona", möglicherweise auch "La bataille"). Von noch größerer Bedeutung ist die Tatsache, daß die Handschrift Royal Appendix 59-62 erstmals Zugang zu den Ensemblefassungen einer Reihe von Tänzen eröffnet, die bisher nur in Bearbeitungen für Laute oder Tasteninstrumente vorlagen. Hierzu zählen so bekannte Titel wie "Zorzi", "La traditora", "La roch' al fuso", "Il buratto" und "Le forze d'Ercole", die in ihrer Beliebtheit und Verbreitung den "evergreens" der heutigen Schlager- und Unterhaltungsmusik zu vergleichen sind.

Zu dieser Gruppe populärer, weitverbreiteter Melodien zählt auch die Tanzweise "La gamba" (Royal App. 59-62, Nr. 27). Die Herkunft des Titels ist unbekannt, doch liegt es nahe, an den Textanfang einer nicht erhaltenen Villotta zu denken. Die unmittelbare Nähe zum Wortschatz der ländlichen Tanzlieder aus Venetien zeigt etwa ein Vergleich mit der Villotta alla Padoana "Al di, dolce ben mio" aus der Azzaiuolo-Sammlung (1557)<sup>8</sup>, deren Refrain folgendermaßen lautet: "Taranda ritunda, mena la gamba e il pie', ch'i' mor' per passion." Die frühesten bisher bekannten Folia-Bearbeitungen unter dem Titel "La gamba" entstammen der Klaviersammlung Gardanos (1551) sowie den Lautentabulaturen Weckers (1552) und Ballettis (1554). Älter ist offenbar der Titel "La cara cosa", unter dem schon vor 1540<sup>9</sup> Folia-Bearbeitungen des gleichen Typs begegnen. Jeppesen<sup>10</sup> hat die Herkunft dieses Titels aus der Villotta "La cara cosa mia del Bardolino" (Mein Liebchen aus Bardolino) nachgewiesen. Nach dem Textanfang dieser Villotta hat Gombosi<sup>11</sup> den weitverbreiteten Foliatyp benannt, der anstelle des Tonika-Dominante-Beginns den (im Wert verdoppelten) Dominantbeginn aufweist. Dieser Typ liegt gleichermaßen den Gamba- wie den Caracosa-Sätzen der Jahrhundertmitte zugrunde. John Ward<sup>12</sup> hat jedoch darauf hingewiesen, daß bereits im "Cancionero Musical de Palacio" (um 1500) nicht allein die Originalgestalt der Folia, sondern auch die sogenannte Caracosa-Variante vertreten ist. Es kann demnach als sicher gelten, daß diese durch den Dominantbeginn gekennzeichnete Variante von jeher neben der (vermeintlichen) Originalgestalt der Folia existiert hat. Daher scheint es angebracht, die Bezeichnung Caracosa-Typ auf die Folia-Bearbeitungen oberitalienischer Herkunft um die Mitte des 16. Jahrhunderts einzugrenzen. Die Definition des Caracosa-Typs wäre dann dahingehend zu erweitern, daß außer dem Dominantbeginn auch die hier erfolgende rhythmische Straffung des Folia-Schemas und Ausbildung fester melodischer Formeln in der Oberstimme hervorgehoben werden. Die rhythmische Straffung der Folia steht in engem Zusammenhang mit ihrer Tanzgebundenheit, die Ausbildung fester Diskantformeln mit der Praxis vokaler Tanzbegleitung durch die Villotta. Auch der Gamba-Satz der Londoner Handschrift läßt diese Entwicklung klar erkennen. Die Ausbildung fester Diskantformeln zeigt besonders deutlich ein Vergleich mit den beiden Folia-Recercadas des "Tratado de glosas" von Diego Ortiz (1553), in denen dem Cembalopart das vierstimmige Gamba-Modell in unverzierter Originalgestalt zugewiesen wird, über dem der Violone seine "Contrappunti alla mente" improvisiert. Während

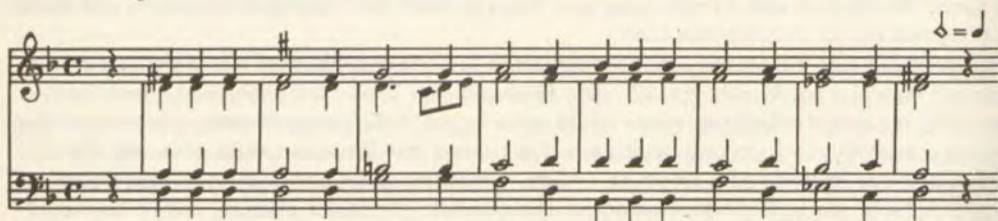
nun der Diskant der Londoner Handschrift mit dem des "Tratado" völlig übereinstimmt, sind im Baß eine Reihe von Varianten zu verzeichnen:

#### Beispiel 1

Diego Ortiz, *Tratado de glosas* (1553);  
fol. 52v: *Recercada quarta*.



London, Brit. Museum Ms. Royal App. 59-62 (etwa 1555-1560);  
Nr. 27: *La gamba*.



Wichtiger als das gelegentliche Auftreten von Wechsel- und Durchgangsnoten erscheint dabei das häufige Ausweichen des Basses vom Grundton des Tonika- oder Dominantakkords auf den des jeweiligen Parallelklangs (oder umgekehrt). Hierdurch wird nicht allein die "primäre Bedeutung des Basses" (an der Gombosi<sup>13</sup> um jeden Preis festhalten wollte) in Frage gestellt, sondern auch das ursprüngliche Harmonieschema der Folia nicht unwesentlichen Veränderungen unterworfen. Während Ortiz offenbar noch dem Baß "primäre Bedeutung" beimaß - in der *Recercada* Nr. 8 ist z. B. der Baß als einzige Stimme notiert, während die übrigen Stimmen der Improvisation des Cembalisten überlassen bleiben -, ist in der *Gamba*-Bearbeitung der Londoner Handschrift das Ostinatoelement weder im Baß noch im Harmonieschema zu suchen, sondern allein in der melodischen Linie der Oberstimme.

Weitere Hinweise zur Beantwortung der hier aufgeworfenen Frage geben die beiden *Gamba*-Sätze der "*Capricci in musica a tre voci*" des Vincenzo Ruffo (1564). Das einzige vollständige Exemplar dieser Sammlung, das lange Zeit vergessen schien<sup>14</sup>, findet sich im "fondo Rossi" der Biblioteca Vaticana. Der betont pädagogische Charakter einiger *Capricci* legt den Gedanken nahe, Ruffos langjährige Lehrtätigkeit an der "*Accademia Filarmonica*" zu Verona habe hier ihren kompositorischen Niederschlag gefunden. Die Widmung der Sammlung läßt jedoch erkennen, daß es die Hausmusiken des Grafen Marcantonio Martinengo de Villachiara in Venedig waren, denen die entscheidenden Anregungen zur Komposition der *Capricci* zu verdanken sind. Der Komponist erwähnt hier, daß Martinengo selbst bei einer Aufführung der Stücke mitgewirkt habe ("poi che ho udito quella cantargli così leggiadramente"). Martinengo, der auch an anderer Stelle als Freund und Förderer der Instrumentalmusik seiner Zeit in Erscheinung tritt<sup>15</sup>, ist hier erstmals als ausübender Musiker bezeugt. Die Durchsicht des Archivio Martinengo Villagana in Brescia ergab keinen Hinweis auf Musikpflege im Hause Martinengo. Ein "De-

bito annuale de spese, et de livelli se pagano ogni anno" (1568)<sup>16</sup> führt unter den zahlreichen Bediensteten des Hauses keinen einzigen Musiker auf. Es ist daher anzunehmen, daß die Begegnung zwischen Ruffo und Martinengo in Venedig erfolgte, wo der junge Marcantonio seit Anfang der sechziger Jahre Militärdienst leistete. Ruffos Verbindung zu venezianischen Musikzirkeln, die schon für die vierziger Jahre durch Donis "Dialogo della musica" (1544) bezeugt ist, scheint also auch während seiner Veroneser Tätigkeit (1551-1563) nie abgerissen zu sein.

In der Ruffo-Sammlung lassen sich zwei Typen von Instrumentalsätzen unterscheiden: 1. die Original-Instrumentalkomposition und 2. die Instrumentalbearbeitung von Vokalsätzen. Die Capricci des ersten Typs basieren zumeist auf Originalthemen. Daneben finden sich Sätze über die Solmisationsreihe "Ut Re Mi Fa Sol La", über den berühmten 'soggetto cavato' Josquins "La Sol Fa Re Mi" und schließlich über eine Reihe von Tanztenores, darunter auch das hier zu behandelnde Gamba-Thema. Kennzeichnend für alle Stücke ist eine auffallend konstruktive Gestaltung. Erwähnt sei hier nur das Prinzip der kontinuierlichen "diminutio" im Tenor-Ostinato von "Il Capriccioso" sowie das Prinzip des "gradatim descendere" im Baß-Ostinato von "El Chiocho". Pädagogische Nebenabsicht verraten vor allem die Capricci Nr. 20-22, "Trinitas in Unitate" (ein Rätselkanon) sowie "El Trapolato" und "El Cromato" (Lehrbeispiele zur Notationskunde und Proportionenlehre). Die Capricci des zweiten Typs stellen Instrumentalbearbeitungen einer Reihe bekannter Madrigale und Chansons von Janequin, Arcadelt, Verdelot und de Rore dar. Die Bearbeitung erfolgt in der Weise, daß jeweils eine Stimme der Vokalvorlage (in vier Fällen der Baß, in zwei Fällen der Diskant) unverändert beibehalten wird, zu der dann zwei neukomponierte Stimmen von betont instrumentalem Charakter hinzutreten. Der Gedanke liegt nahe, daß die aus der Vorlage übernommene Stimme zu vokaler Ausführung bestimmt war. Wenn Ruffo also Marcantonio Martinengo, den Widmungsträger seiner Capricci, mit den Worten "poi che ho udito quelle cantargli" anredet, so muß dieser Passus ganz wörtlich verstanden werden - nämlich dahingehend, daß Martinengo in den hierfür in Frage kommenden Stücken als Sänger aufgetreten ist. Die zu Anfang aufgeworfene Frage, welcher der Stimmen des Folia-Modells die eigentliche Ostinatofunktion zuzusprechen sei, findet in den Gamba-Sätzen Ruffos eine überraschende Antwort. Capriccio Nr. 5 mit dem Titel "La gamba in Tenor" bringt in der Mittelstimme den Tenor des vierstimmigen Gamba-Modells, der von zwei freien, imitatorisch eng verflochtenen Außenstimmen kontrapunktiert wird (siehe Beispiel 2, S. 194). Die melodische Linie des Gamba-Tenors bleibt hier unverändert, während das harmonische Gerüst der Folia durch den Verlauf der beiden Kontrapunktstimmen erheblichen Veränderungen unterworfen wird. Ebenso verfährt der Komponist im Capriccio Nr. 13 mit dem Titel "La gamba in Basso, & Soprano". Hier tritt zunächst der Baß des Gamba-Modells in der Unterstimme auf und wird dann im zweiten Teil der Komposition vom Gamba-Diskant in der Oberstimme abgelöst. Auch hier kommt es durch die jeweils hinzutretenden Stimmen zur vollständigen Auflösung des ursprünglichen harmonischen Schemas der Folia, so daß die Ostinatofunktion ganz auf die melodische Linie von Gamba-Baß und -Diskant beschränkt bleibt. Erneut bestätigt sich die Beobachtung, daß in den italienischen Foliassätzen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts weder von einer "primären Bedeutung des Basses" noch von einem harmonischen Folia-Ostinato die Rede sein kann. Während die Erklärung hierfür in der Gamba-Bearbeitung der Londoner Handschrift durch die Tanzgebundenheit der Folia und den Einfluß der Villotta gegeben ist, sind in den Gamba-Sätzen Ruffos andere Faktoren von Bedeutung. Schon der Titel der Sammlung "Capricci", der auf die hier erfolgende Verarbeitung "besonderer Einfälle" hinweist<sup>17</sup>, läßt erkennen, daß auch die beiden Gamba-Capricci als ein Ausnahmefall anzusehen sind, der keine Rückschlüsse auf die allgemeine Entwicklung

## Beispiel 2

Vincenzo Ruffo, *Capricci in musica a tre voci* (1564);

Nr. 5: *La gamba in Tenor*.

der Folia erlaubt. Auch die pädagogische Zielsetzung der Ruffo-Sammlung mag eine Erklärung dafür bieten, daß hier eine so ungewöhnliche Technik der Folia-Bearbeitung zur Anwendung kommt. Sicher war es vor allem die Absicht des Komponisten, durch den wechselnden Einsatz von Gamba-Diskant, -Tenor und -Baß Instrumente aller Stimm-lagen zum Ostinatenspiel heranzuziehen. Es sei erwähnt, daß die Veroneser "Accademia Filarmonica" nach einem Instrumenten-Inventar des Jahres 1562<sup>18</sup> die wichtigsten Blasinstrumente, die ja in erster Linie für das Spiel von Tanztenores in Frage kamen, jeweils in komplettem Satz besaß. Auch den Sätzen Ruffos liegt das vierstimmige Gamba-Modell, wie es bei Ortiz begegnet, zugrunde. Die Tatsache, daß aus diesem vierstimmigen Modell die Einzelstimmen herausgelöst und, für sich genommen, als Ostinati verwendet werden, beweist zur Genüge, daß der Folia-Baß keine "primäre Bedeutung" mehr für sich in Anspruch nehmen kann.

Abschließend sei kurz auf weitere Foliassätze für Instrumentalensemble hingewiesen, die nicht dem Caracosa- (bzw. Gamba-) Typ zuzurechnen sind. In erster Linie sind hier eine Reihe von Bendusi-Tänzen zu nennen, darunter neben solchen in der Originalgestalt der Folia mit Tonikabeginn ("Il stocco") auch solche mit Dominantbeginn ("Moschetta", "E dove vastu o bon solda", "Incognita"). Die rhythmisch freie Form dieser Foliassätze und das Fehlen der typischen Diskantformeln verbieten es jedoch, diese Stücke dem Caracosa-Typ zuzuzählen. Schon Gombosi<sup>19</sup> hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Folia oft nur einzelne Perioden einer Komposition beeinflusst hat. Dies gilt auch für einige Sätze der Handschrift Royal App. 59-62. Eine rhythmisch freie Folia-Bearbeitung stellt auch der Satz "Gentil mia donna" dieser Handschrift dar, der sicher nicht

zufällig unmittelbar auf "La gamba" folgt. Durch zahlreiche Konkordanzen, u. a. in der bereits erwähnten Sammlung Azzaiuolos (1557), ist dieser Satz als eine Villotta ausgewiesen, die hier jedoch unter Weglassung des Textes den "balli" beigefügt wurde. Damit ist die enge Beziehung der Villotta zur Tanzmusik, die zugleich als einer der wichtigsten Faktoren in der Frühgeschichte der Folia-Bearbeitung anzusehen ist, erneut unter Beweis gestellt.

#### Anmerkungen

- 1 O. Gombosi, Zur Frühgeschichte der Folia, in: AMI VIII, S. 119ff.
- 2 O. Gombosi, Art. Folia, in: MGG Bd. IV, Sp. 481.
- 3 F. Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925 (Berliner Beitr. z. Mw. I).
- 4 Die Hs. wird flüchtig erwähnt in: O. Chilesotti, La rocca e' l fuso, in: RMI XIX, 1912, S. 363ff.; J. Ward, Music for "A Handefull of pleasant delites", in: JAMS X, 1957, S. 164.
- 5 Vgl. A. Obertello, Villanelle e madrigali inediti in Inghilterra, in: Italian Studies III, 1947/48, S. 97ff.
- 6 Giorgio Mainerio, Il Primo Libro de Balli (Venedig 1578), hrsg. v. M. Schuler, Mainz 1961, in: MMD Bd. V, Vorwort.
- 7 F. Blume, a. a. O., S. 9-11.
- 8 Vgl. F. Vatielli, Canzonieri Musicali del '500, in: RMI XXVIII, 1921, S. 621.
- 9 Vgl. K. Jeppesen, Ein altvenetianisches Tanzbuch, in: Fs. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, hrsg. v. H. Hüschen, Regensburg 1962, S. 245ff.; die hier vorgenommene Datierung der Handschrift Venedig, Bibl. Marciana Ms. Ital. IV, 1227 (collocaz. 11699) kann jedoch keineswegs als gesichert gelten.
- 10 K. Jeppesen, a. a. O., S. 255.
- 11 Vgl. Anm. 2.
- 12 J. Ward, The Folia, in: Kgr-Ber. Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 415ff.
- 13 Zur Frühgeschichte der Folia, a. a. O., S. 123.
- 14 Vgl. L. Lockwood, Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent, in: MQ XLIII, 1957, S. 357 (Anm. 38).
- 15 Marcantonio Martinengo ist u. a. Widmungsträger der Orgelricercare Claudio Merulos (1567) sowie einzelner Kanzonen von Florentio Maschera (1584), Giovanni Cavaccio (1597) und Floriano Canale (1600); vgl. auch W. Boetticher, Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis, Kassel, Basel 1963, S. 49.
- 16 Vgl. G. Bonelli, L'Archivio Martingeno Villagana, Brescia 1951, Descrizioni Nr. 61; Contessa Olga Martinengo Villagana sei an dieser Stelle für ihre freundliche Unterstützung bei der Sichtung des Archivmaterials herzlich gedankt.
- 17 Vgl. H. Engel, Art. Capriccio, in: MGG Bd. II, Sp. 808ff.
- 18 Vgl. G. Turrini, L'Accademia Filarmonica di Verona dalla Fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo Patrimonio Musicale Antico, Verona 1941, S. 87ff.
- 19 Art. Folia, a. a. O., Sp. 482.

ZUM VERHÄLTNISS VON MOTETTENSTIL UND LITURGISCH-MUSIKALISCHER  
PRAXIS IM 16. JAHRHUNDERT

Die Geschichte der Motette erfuhr im Jahre 1908 durch Hugo Leichtentritt ihre erste, für die damalige Zeit gültige, umfassende Darstellung. Seitdem hat die Forschung eine nahezu unübersehbare Fülle von neuem Material ans Licht gefördert und in vielen Einzelstudien zahlreiche Themen eingehend behandelt. Eine auf diesen Erkenntnissen aufbauende neue historische Gesamtschau dieser musikalischen Gattung fehlt jedoch bis heute. Ein Grund hierfür liegt zweifellos in der Komplexität des Begriffs Motette und der mit ihm verbundenen vielfältigen musikalischen Erscheinungen, die es ungemein schwierig machen, die verschiedensten historischen, lokalen, personalen und liturgischen Bedingtheiten und Entwicklungslinien der motettischen Musik überhaupt methodisch in den Griff zu bekommen und sie in rechter Weise zu kombinieren. Eine Ausweitung des übergeordneten Begriffs Motette auf alle Vokalmusik motettischen Charakters außerhalb des Meßordinariums<sup>1</sup> erscheint dabei ebenso notwendig wie eine möglichst weite Auslegung des "Motettischen", das ja letztlich auch alle sogenannten Sonderformen wie Hymne, Psalm, Responsorium, Magnificat u. a. - wenigstens im 16. Jahrhundert - in sich einschließt. Auch die Ausführungen in diesem Referat sind eher geeignet, diese Komplexität zu verdeutlichen und noch um eine Dimension zu erweitern, als sie zu vereinfachen.

Wenn hier einmal auf das Verhältnis zwischen Motettenstil, das heißt zwischen der musikalischen Gestaltung als solcher, und der im 16. Jahrhundert herrschenden liturgisch-musikalischen Praxis eingegangen wird, so deshalb, weil ich der Ansicht bin, daß die gerade für die Motettengeschichte und vornehmlich im 16. Jahrhundert prinzipiell so bedeutsame Frage nach den praktisch-musikalischen Bedingungen, unter denen jene Werke einst entstanden sind, bisher keineswegs in genügender Weise berücksichtigt wurde. Verschiedene liturgische und kirchenmusikalische Praktiken der Zeit wurden zwar mehrfach erkannt, jedoch bisher nur selten auch zum überlieferten Musikrepertoire in eine konkrete Beziehung gesetzt. Statt dessen geschieht die Beurteilung älterer mehrstimmiger geistlicher Vokalmusik oft allzusehr unter absolut gesehenen, rein musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkten. Nicht selten vergessen wir über der durchaus fesselnden analytischen Betrachtung, daß es sich doch eigentlich um Gebrauchsmusik, um Gelegenheitsmusik handelt, die überwiegend zunächst einmal für einen bestimmten Zweck, für eine bestimmte Besetzung und einen bestimmten kirchlichen oder liturgischen Rahmen geschaffen wurde, auch wenn sie dann als allgemeinverbindliches Repertoire in Handschriften und vor allem Drucken weitergegeben wurde. Sollten sich diese praktischen Bedingungen nicht in einem weit größeren Maße, als bisher von seiten der Forschung erkannt, in der musikalischen Struktur der Kompositionen niedergeschlagen haben? Erscheinen manche musikalischen Gegebenheiten, die wir gemeinhin als Kennzeichen eines personalen oder lokalen Früh- bzw. Spätstils definieren, mitunter nicht plötzlich in einem ganz anderen Licht, wenn wir sie in einem ursächlichen Zusammenhang mit der musikalischen und liturgischen oder eben nichtliturgischen Praxis sehen? Beruhen nicht auch die uns oft arge Kopfzerbrechen bereitenden Niveauunterschiede innerhalb des Opus eines Meisters gelegentlich auf nichts anderem als auf der Verschiedenartigkeit der liturgisch-aufführungstechnischen Stellung der Werke? Denn die kompositorisch-praktischen Voraussetzungen differierten, je nachdem, ob ein Komponist einen Text für ein nächtliches Stundengebet, eine feierliche Festtagsvesper oder eine



außerliturgische kirchliche Veranstaltung, für die Torgauer Kantorei, die Kaiserliche Hofkapelle, die Benediktiner in Montserrat oder die Cappella Sistina vertonte.

Dabei sollen die kompositorisch bindenden Aspekte der vertonten Texte, die stilistische Eigenständigkeit der verschiedenen liturgischen Motettengattungen, wie Psalm, Magnificat, Responsorium, Introitus usw., sowie deren typenhafte Allgemeinverbindlichkeit generell nicht negiert werden. Stilistischer Spielraum bleibt trotzdem genügend vorhanden. Die Tatsache, daß diese Eigenständigkeiten im Verlaufe des 16. Jahrhunderts jedoch allmählich zugunsten der einen Motettenform nivelliert werden, macht unsere Fragestellung gerade für diese Zeit erst recht interessant. Da es spätestens seit der Josquin-Generation so etwas wie ein autonomes, nicht mehr unbedingt im Hinblick auf eine bestimmte Verwendung komponiertes Kunstwerk, ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius 1537) gibt, erhebt sich für uns bei jeder Motette dieser Zeit die Frage, ob es sich um solch ein freies oder um ein zweckgebundenes Werk handelt.

Es ist allgemein üblich<sup>2</sup>, einerseits von "liturgischer Gebrauchsmusik", von "Gebrauchskunst", von "handwerklicher liturgischer Gebrauchsform" und andererseits von sogenannter "Hochkunst" zu sprechen. Aber, wo hört die eine auf und wo fängt die andere an? Ist diese Gegenüberstellung überhaupt zweckmäßig, da beides sich doch keineswegs ausschließt? Zu leicht machen wir es uns auf jeden Fall, wenn wir in der Hauptsache immer nur die musikalisch-liturgische Alltagskost der Fauxbourdon- bzw. Falsobordone-Sätze als Gebrauchsmusik bezeichnen. Auch im 16. Jahrhundert sind die meisten geistlichen Vokalwerke zweckbestimmt, das heißt Gebrauchsmusik im weitesten Sinne, und der Unterschied zwischen sogenannter Hochkunst, das heißt künstlerisch besonders inspirierter Musik, und einfacherer, durchschnittlicherer kompositorischer Arbeit ist nicht prinzipieller, sondern nur gradueller Art. "Hochkunst" ist also nicht ohne weiteres als zweckfrei im Sinne des *l'art pour l'art* zu betrachten. Weiter: Wenn man nun für das 16. Jahrhundert einen "fast völligen Abbau der an Textgattungen gebundenen Sonderformen im Bereich der Hochkunst"<sup>3</sup> konstatiert, so muß dieser Abbau einen ganz realen liturgisch-praktischen Hintergrund haben, über den wir aber bis heute noch so gut wie gar nichts wissen.

Am Beispiel der Psalmvertonungen wird diese Problemstellung deutlich. Die rein praktisch-liturgische Zweckbestimmung der Falsobordone-Sätze steht außer Zweifel. Wie verhält es sich aber mit der liturgischen Verwendung der sogenannten Psalmmotetten? Sie stellen doch wohl nur in der Minderzahl außerkirchliche Erbauungsmusik dar. Andererseits konnten sie ihres ausgedehnteren Umfanges wegen in der Liturgie doch kaum in größerer Anzahl verwendet werden, das heißt, einfach an die Stelle der Fauxbourdon-Stücke treten. Einem großen motettischen Werk mußte eine ganz andere, auch bedeutungsvollere liturgisch-musikalische Funktion zukommen als einem kleinen Alternatim-Falsobordone-Satz. Die Änderung der liturgisch-musikalischen Praxis bildete erst eine Voraussetzung für die Ausbildung und Verbreitung der Psalmmotette.

Dies führt uns schon auf eine Kernfrage: Was wurde überhaupt konkret in der Liturgie des 16. Jahrhunderts mehrstimmig gesungen? Über die gottesdienstliche Praxis der jungen protestantischen Kirche wissen wir ja relativ recht gut Bescheid; wie stand es aber mit der katholischen Liturgie in jener Zeit? Speziell mit dem Offizium? Gab es hier für den Einsatz polyphoner Musik bestimmte - wenn auch örtlich variierende - Regeln, oder richtete man sich immer nur nach dem gerade vorhandenen Repertoire? Hier herrscht stellenweise noch ein völliges Dunkel, das nur mit Hilfe der Liturgiewissenschaft einmal aufzuhellen ist. So kennen wir zwar eine Unzahl von mehrstimmig vertonten liturgischen Texten, wissen jedoch kaum etwas Bündiges über die mehrstimmige Gestaltung eines bestimmten liturgischen Gottesdienstes zu sagen. Wenn Rudolf Gerber in seinem von tiefer Sachkenntnis geprägten Hymnus-Artikel in MGG<sup>4</sup> kein Wort darüber

schreibt, in welcher Weise die mehrstimmigen Hymnen liturgisch und außerliturgisch verwendet wurden und welche Art von Texten durchschnittlich überhaupt polyphon gesetzt wurden, so ist dies für den heutigen Forschungsstand nur symptomatisch. Die keineswegs nur rein historisch zu verstehende stilistische Entwicklung des mehrstimmigen Hymnus, von den schlichten cantus-firmus-betonten, liedartigen "Kleinstgebilden" (Gerber) zu den großen mehrteiligen "durchkomponierten" Polyphonierungen, spielt sich auf liturgischem bzw. allgemein kirchenmusikalisch-praktischem Boden ab, der diese Entwicklung zweifellos entscheidend mitgeprägt hat.

Die Abhängigkeit des Kompositionsstiles von der Stellung des Stückes innerhalb der Liturgie ist bei den Te-Deum-Vertonungen besonders gut zu beobachten. Auch diese Textgattung wurde mit Sicherheit in verschiedenartiger Weise verwendet: als rein liturgisches Stück in der Matutin, als "Hymnus in processionibus" (also größtenteils wohl als "Freiluftmusik") und als großartiger Dankeshymnus bei allen kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten. Nun wird der Text des "Te Deum laudamus" im 16. Jahrhundert - vor allem auch in formalstilistischer Hinsicht - sehr unterschiedlich vertont<sup>5</sup>, so daß man sich fragen muß, ob diese unterschiedlichen stilistischen Erscheinungsformen hier, wie bei den eigentlichen Hymnen, nicht weniger auf individuellen, zeitlichen oder lokalen Eigenheiten als auf liturgisch-aufführungstechnischen Gegebenheiten beruhen, welche etwaige verschiedenartige, sich auch stilistisch niederschlagende vokal-instrumentale Besetzungspraktiken natürlich implizieren. Das Magnificat dagegen hält auffallend streng an der einfachen kleinteiligen Form fest, und die zwei- bis dreiteilige "Motettenanlage" spielt in dieser Gattung so gut wie keine Rolle. Eine Erklärung hierfür bietet vielleicht der Umstand, daß das Magnificat immer nur ein in einem ganz bestimmten Stundengebet (Vesper) eingesetztes Vokalstück war. Es ist Gebrauchsmusik par excellence und doch in vielen Fällen dem künstlerischen Grad nach "Hochkunst".

Der Einfluß der liturgischen Praxis auf formalstilistischem Sektor zeigt sich übrigens besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung der kürzeren intonierten und der umfangreicheren, weil nur einmal gesungenen, nichtintonierten Introitus-Antiphonen.<sup>6</sup> Auch das mehrstimmige Responsorium wandelt sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die textlich-liturgisch bedingte dreiteilige Reihungsanlage weicht allmählich der bekannteren zweiteiligen, von Heinrich Bessler<sup>7</sup> als "Reprisesmotette" definierten Disposition (AB-CB). Beide Formen treten aber zunächst mehrere Jahrzehnte, auch im Werk eines Komponisten (z. B. bei Th. Stoltzer)<sup>8</sup>, nebeneinander auf. Parallel hierzu müßte aber auch ein Nebeneinander zweier verschiedener liturgischer Funktionen nachweisbar sein. Dies gilt in ähnlicher Weise für die formalstilistisch schon bei Isaac und Stoltzer sehr unterschiedlichen zwei- bis neunteiligen Sequenzkompositionen, da auch hier ein Mehr oder Weniger an kunstreicher Ausführung keine chronologischen Rückschlüsse von vornherein erlaubt. Denn Durchimitation z. B. ist nicht unbedingt ein Signum einer späteren Entstehungszeit eines Stückes und sehr wohl auch denkbar als ein Kennzeichen einer exponiert feierlichen liturgischen Stellung desselben. Diese besondere gottesdienstlich-festtägliche Stellung eines Werkes dürfte auch oft die tiefere Ursache für viele künstlerisch überragende Leistungen innerhalb der einzelnen Motettengattungen sein. Das kompositorisch künstlerische Gefälle innerhalb der Masse der überlieferten Werke einer Gattung dürfte wenigstens zu einem Teil mit dem unterschiedlichen Gewicht der Gottesdienste gleicher Art während des Kirchenjahres ursächlich zusammenhängen. Nicht zu unterschätzen bei der Beurteilung liturgischer Musik ist weiterhin die stilistische Relation der einzelnen mehrstimmigen Stücke innerhalb eines liturgischen Rahmens, wie z. B. der Vesper. Denn es bedarf keiner Frage, daß viele geistliche Kompositionen ursprünglich als Bestandteil eines Vesper-, Matutin-, Propriumzyklus usw. gedacht und auch entsprechend konzipiert wurden.

Bereits mehrfach wurde in der Literatur auf die vor allem in Deutschland und Spanien im 16. Jahrhundert lang anhaltende Neigung zu zweckhaft dienender Kultmusik hingewiesen.<sup>9</sup> Analog hierzu wurde ganz richtig im satztechnischen Bereich die Vorliebe für *cantus-firmus*- und Kanon-Arbeit, das heißt für eine offene Verwendung liturgischer Melodien, konstatiert. Sicherlich hängt z. B. das allmähliche Verschwinden der psalmodischen Vorlage aus der Psalmmotette des 16. Jahrhunderts mit dem Herauswachsen dieser Kompositionen aus dem engeren liturgischen Rahmen zusammen. Wir haben es also hier wieder mit einem ganz konkreten Beispiel für das Wechselverhältnis von Stil und liturgischer Praxis zu tun. Jedoch ist dieses in Einzelheiten noch vollständig unerforschte Verhältnis sicher nicht so einfach, wie es sich hier uns darzubieten scheint, denn die *cantus-firmus*-freien Psalmen sind nicht unbedingt außerliturgische Stücke, und der Verzicht des Komponisten auf die Choralvorlage hat auch eine rein musikalisch-ästhetische Seite, die es hier, wie überall, gegenüber den praktisch-liturgischen Bedingungen abzugrenzen gilt.

Auch die *Proprium* motetten des späteren 16. Jahrhunderts sind, obwohl sie zu einem beträchtlichen Teil zur sogenannten Hochkunst zählen, überwiegend liturgische Gebrauchsmusik. Hier wie in den zahllosen geistlichen Motetten der Zeit über verschiedenste Textkompilationen müßte eine Abhängigkeit von bestimmten liturgischen oder allgemein kirchenmusikalischen Praktiken wenigstens bis zu einem gewissen Grade nachweisbar sein. Die Frage, zu welchem unmittelbaren kirchlichen, liturgischen Zweck, für welchen konkreten Rahmen ein Stück komponiert wurde, ist bei den freitextigen Werken nicht minder interessant und sollte in jeder analytischen Betrachtung enthalten sein. Die meist originale Angabe des allgemeinen liturgischen Standortes ("in festo . . .") genügt uns hier ebensowenig wie bei den älteren Kompositionen.

Eng mit diesen Fragen hängt übrigens die Wechselbeziehung zwischen Kompositionsstil und ursprünglicher Besetzungsmöglichkeit eines Stückes zusammen; ein ebenfalls bisher noch weitgehend unberücksichtigter Sachverhalt. Denn natürlich wurde die Mehrzahl der geistlichen Musik - wenigstens vor 1550 etwa - für eine bestimmte Kapelle, das heißt für eine bestimmte Besetzung, geschrieben, die nun wiederum, je nach dem liturgischen Standort der Kompositionen, evtl. unterschiedlichen Zuschnitt aufgewiesen hat. Durch die Arbeit von Martin Ruhnke<sup>10</sup> sind wir diesem Problem allerdings schon etwas näher gerückt.

Damit kommen wir schließlich zu der notwendigen Nutzanwendung unserer Überlegungen. Ich bin mir vollkommen darüber im klaren, daß dieser Nutzanwendung sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht Grenzen gesetzt sind, welche einfach schon durch die Lückenhaftigkeit des durch die Jahrhunderte überlieferten musikalischen und literardokumentarischen Materials gezogen werden. Auch bedarf dieses ganze Thema wahrscheinlich noch mancher weiterer grundsätzlicher Überlegung. Trotzdem seien im folgenden als Diskussionsgrundlage einige entsprechende Anregungen gegeben, welche die verschiedenen Punkte meiner Ausführungen noch einmal zusammenfassen:

1. Für die rechte musikalisch-ästhetische Beurteilung der älteren geistlichen Motette ist die Klärung des Abhängigkeits- und Wechselverhältnisses zwischen liturgisch-musikalischer Praxis und kompositorischer Gestalt von großem Wert. Die Abhängigkeit von der kirchenmusikalischen Praxis und der liturgischen Stellung eines Stückes kann sich sowohl im formalstilistischen und satztechnisch-strukturellen Bereich als auch im künstlerischen Niveau der Komposition niederschlagen.

2. Die Klärung dieses Verhältnisses beruht auf der Frage nach dem bestimmten liturgischen bzw. kirchlichen und aufführungstechnischen Rahmen, für den das Werk ursprünglich geschrieben wurde. Daraus ergibt sich eine Notwendigkeit, die in den Bereich der

philologischen Musikforschung fällt. Eine Komposition ist meist nur dann einem bestimmten historischen und lokalen Verwendungsrahmen zuzuordnen, wenn es gelingt, die Primärquelle des Stückes zu eruieren; und dies ist - wenn überhaupt - in den meisten Fällen nur mit Hilfe einer theoretisch exakt ausgebildeten und auf breiter Basis gehandhabten Quellenfiliation möglich.

3. Die bisher - wenn auch nur in recht vager Form - übliche Gegenüberstellung von kirchlicher oder liturgischer Gebrauchsmusik und geistlicher Hochkunst entspricht nicht, oder nur sehr bedingt, den wirklichen Gegebenheiten und bedarf einer generellen Überprüfung. Auch die freie, selbständig erscheinende Motette des 16. Jahrhunderts war - von Ausnahmen abgesehen - zunächst kirchliche Gebrauchsmusik und müßte als solche Spuren ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung tragen. Inwieweit und wie lange innerhalb des in Frage kommenden Zeitraumes diese Kennzeichen entscheidende stilbildende Kraft besitzen, wäre zu untersuchen. Eine kirchlich-liturgische Funktion und Abhängigkeit des sogenannten "opus perfectum et absolutum" (Listenius 1537) kann keineswegs von vornherein ausgeschlossen werden.

4. Zur Erforschung der liturgiegeschichtlichen Grundlage, auf der sich der Egalisierungsprozeß der einzelnen motettischen Sonderformen und die Ausbildung eines bestimmten, übergeordneten Motettentyps im 16. Jahrhundert vollziehen, ist eine dokumentarische Erschließung der liturgisch-musikalischen Praxis der entsprechenden Zeit notwendig. Diese wird in vollem Umfang nur mit Hilfe der Liturgiewissenschaft möglich sein. Beginnen könnte man zunächst mit der Untersuchung einiger liturgisch symptomatischer Bezirke.

5. Gleichzeitig müßte von seiten der musikwissenschaftlichen Forschung eine bibliographisch-systematische Sichtung der mehrstimmig vertonten liturgischen Text auf breiter Basis erfolgen. Auf der Grundlage eines daraus entstehenden Kompendiums der Motettentexte könnte dann die überlieferte Musik zur Liturgie, zu ihrem Entstehungspunkt, leichter in Beziehung gesetzt werden.

6. Nur so wird es möglich sein, die Geschichte der Motette nicht nur in Längsschnitten, das heißt als absolute historische Entwicklung verschiedener motettischer Formen, zu sehen, sondern auch einmal die Querschnitte innerhalb dieser Entwicklung zu verfolgen, das heißt, die Vielschichtigkeit der gleichzeitigen musikalischen Erscheinungen als Resultat einer lebendigen kirchenmusikalischen Praxis im weitesten Sinne zu erkennen. Die Frage z. B. nach der mehrstimmigen Vesper, der mehrstimmigen Komplet, im Spezialfall nach der mehrstimmigen Weihnachtsmette, nach den typischen Kriterien der Prozessionsmusik oder der polyphonen Musik in den kirchlichen Kongregationen des 16. Jahrhunderts oder nach den stiltypisierenden Kräften einer bestimmten Kapelle - diese Frage wurde bisher kaum gestellt. Ihre Beantwortung erscheint mir nicht nur musikgeschichtlich interessant, sondern für eine neue "Geschichte der Motette" methodisch sogar höchst notwendig, denn die alte Musik allzusehr aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Praxis zu lösen, heißt in jedem Falle, sich der Gefahr der Fehlinterpretation eben dieser Musik aussetzen.

#### Anmerkungen

1 Vgl. auch L. Finscher, Art. Motette, in: MGG, Bd. IX, Sp. 649.

2 Vgl. auch L. Finscher, a. a. O., Sp. 637ff.

3 Vgl. L. Finscher, a. a. O., Sp. 648.

4 R. Gerber, Der mehrstimmige Hymnus, in: MGG, Bd. VI, Sp. 1018ff.

5 Vgl. W. Kirsch, Grundzüge der Te-Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert,

in: Kgr-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963, S. 117; ders., Zur Kompositionstechnik der mehrstimmigen Alternativ-Te Deum im 15. und 16. Jahrhundert, in: Anuario musical XXII, Barcelona 1969, S. 19.

- 6 Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, Thomas Stoltzer, Kassel 1964, S. 74.
- 7 H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 240.
- 8 Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 82.
- 9 Vgl. H. Bessler, a. a. O., S. 261f.; L. Finscher, a. a. O., Sp. 655.
- 10 M. Ruhnke, Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert, Berlin 1963.

Wendelin Müller-Blattau

#### ZUR DISSONANZBEHANDLUNG BEI GIOVANNI GABRIELI

Die "Ausführlichen Berichte vom Gebrauche der Dissonanzen" sollten uns Veranlassung geben, Art und Weise der Anwendung von Dissonanzen als ein wesentliches Element des Tonsatzes im 16. und 17. Jahrhundert anzusehen. Aus den Arbeiten von Knud Jeppesen haben wir gelernt, durch regelrechte Behandlung der Dissonanzen "im Palestrina-Stil" zu kontrapunktieren. Seither ist der von ihm angebahnte Weg aber kaum noch weiterverfolgt worden. Im Gegenteil, die Analyse wichtiger Musikwerke aus der Zeit zwischen 1550 und 1650 etwa befaßt sich weiterhin nur mit den äußeren Merkmalen formaler Beziehungen. Am Beispiel der geistlichen Vokalmusik Giovanni Gabrielis soll deshalb der Versuch unternommen werden, vom Gebrauch der Dissonanzen her Zugang zur Struktur des Tonsatzes zu finden, gleichzeitig aber auch Merkmale einer für Giovanni Gabrieli charakteristischen Kompositionsweise aufzuspüren.

Christoph Bernhard, als Enkelschüler Gabrielis ein wichtiger Zeuge, zählt für den "Stylus gravis" zwei Arten von Dissonanzen auf: Transitus und Syncopatio<sup>1</sup>; von ihrer Bedeutung für die Komposition sagt er:<sup>2</sup> "So ... sind die Dissonanzen, wenn sie kunstmäßig gebraucht werden, die vornehmste Zierde eines Stückes und sollen dannhero nur vermieden werden, wenn sie ohne Grund der musikalischen Regeln, und also ohne Annehmlichkeit seyn."

Auch Giovanni Gabrieli gebraucht nur die beiden genannten Arten und schätzt sie offenbar als besonderen Reiz der Satzgestaltung; auch er nimmt bei ihrer Anwendung Rücksicht auf die "musikalischen Regeln".

Von beiden Arten der Dissonanz ist der Transitus die schwächere, selbst wenn es sich um eine von Bernhard als irregulär bezeichnete Durchgangsdissonanz auf betonter Zeit handelt. Die Anwendung des Transitus im Verlauf des Tonsatzes unterliegt keiner besonderen Ordnung, die von Durchgangs- oder Wechselnoten hervorgerufenen Dissonanzen können zu jeder Zeit eintreten. In Giovanni Gabrielis Kompositionen sind sie besonders zahlreich in den ausgedehnten Schlußkadenzen. Vor der eigentlich abschließenden Wendung breiten sich Klangflächen aus oder pendeln sich regelmäßige Klangwechsel ein. Nur wenn Transitus und Syncopatio zusammentreffen, muß der Verlauf wegen der Häufung von Dissonanzen strenger geregelt werden - doch davon später.

Durchgangsdissonanzen sind - nach Jeppesen - die "mehr zufällige Folge einer melodischen Bewegung"<sup>3</sup>, dagegen wird die Synkopensdissonanz angewandt, "weil sie Dissonanz ist und weil man eben Dissonanz und nur Dissonanz an der Stelle, an welcher man sie placiert, zu hören wünscht".<sup>4</sup>

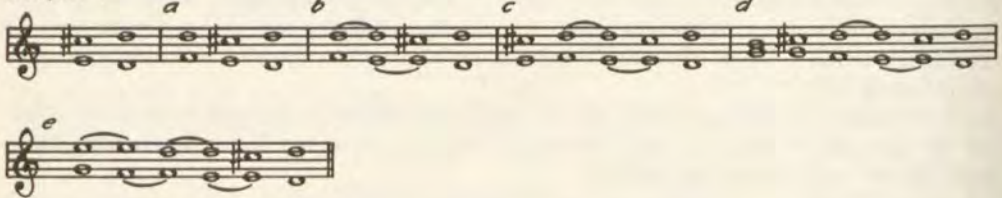
Nicht allein die Herbeiführung einer Synkopensdissonanz also, sondern auch der Ort ihrer

Anwendung ist von Bedeutung. Die Kompositionslehren allerdings geben darüber nur ungenügende Auskunft, wir sind auf eigene Beobachtungen und Vergleiche angewiesen. Dabei stellt sich heraus, daß Palestrina Synkopensissonanzen über den ganzen Satz verstreut. Ihre Anwendung geschieht zwar in der Absicht, den Verlauf der Komposition interessant und abwechslungsreich zu gestalten, der Ort aber wird mehr von der Bewegung der jeweiligen Melodiezüge bestimmt als von strukturellen Gegebenheiten. Anders bei Gabrieli; er setzt eine Syncopatio ausschließlich in Verbindung mit formelhaften Schlußwendungen. Man nennt diese Klauseln oder Kadenzen, eine genaue Unterscheidung hat sich trotz mancher Versuche nicht durchgesetzt. Wir gebrauchen "Kadenz" als Bezeichnung für den harmonischen, melodischen und rhythmischen Vorgang am Ende eines Abschnittes und nennen "Klauseln" die einzelnen Bestandteile einer Kadenz, insbesondere Diskant-, Tenor- und Baßklausel. Bei Gabrieli gibt es also keine Synkopensissonanz ohne Kadenzbildung, selbstverständlich aber Kadenzen ohne Syncopatio. Die Synkopierung ohne Dissonanz wird noch behandelt werden.

Für Palestrina stellen Synkopensissonanzen Knotenpunkte horizontal verlaufender Linien dar, Gabrieli dagegen gibt ihnen die Funktion von Haltepunkten im Fluß des musikalischen Geschehens, indem er ihre vertikalen Bindungen verstärkt - etwa durch Hinzufügen eines bassierenden Fundaments - und ihre Anwendung auf den Rahmen von Kadenzen beschränkt. Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli kann also nur in engem Zusammenhang mit Kadenzbildung gesehen werden.

Ernst Apfel hat gezeigt<sup>5</sup>, daß die in Kadenzen vorliegenden formelhaften Wendungen auf Schlußbildungen in der frühen Mehrstimmigkeit zurückgehen. Von der dort häufigen Sext-Oktav-Klausel (Beispiel 1) lassen sich verschiedene Kadenztypen ableiten, zunächst durch Erweiterung um eine vorangestellte Sexte (Beispiel 1a), dann aber durch Synkopierung der Klauseln. Erst die jetzt eingetretene Verschiebung des zeitlichen Verlaufes ermöglicht die Entstehung von Synkopensissonanzen (Beispiel 1b). Mit Hilfe eines davorgesetzten konsonanten Intervalls kann der ganze Vorgang neuerlich erweitert werden (Beispiel 1c), dasselbe in anderer Ausführung zeigt auch Beispiel 1d. Nun kann die Syn-

Beispiel 1



kopierung auch auf die vor der Paenultima befindlichen Intervalle übergreifen und dadurch weitere Dissonanzen hervorrufen (Beispiel 1e). Den Dissonanzen öffnet sich also ein Weg in die Komposition von den kadenzierenden Klauseln aus. Die damit angebaute horizontale Durchflechtung des gesamten Satzverlaufs mit Synkopensissonanzen entspricht etwa der Kompositionsweise Palestrinas. Gabrieli dagegen unterlegt den ursprünglich linear konzipierten Synkopensissonanzen ein bassierendes Fundament und lokalisiert ihre Verwendung in den Kadenzen.

Bei den nun folgenden Beispielen handelt es sich um schematische Darstellungen dieses Vorganges, ihnen liegen aber ohne Ausnahme Stellen aus Kompositionen Gabrielis zugrunde. Betrachten wir Beispiel 2a. Die beiden Oberstimmen führen mit ihren drei letzten Tönen eine um ein Intervall erweiterte Sext-Oktav-Klausel aus, die Unterstimme vollzieht mit Quintsprung abwärts eine "bassierende Kadenz". Zusätzliches Merkmal

ist die wie eine wirkliche Dissonanz synkopierte Quarte zwischen Oberstimme und Baß. Alles zusammen ergibt den vielgebrauchten Typ einer "bassierenden Quart-Sext-Kadenz mit dissonierender Quarte".

In Beispiel 2b wird die Synkopensdissonanz (eine Septime) von den beiden Oberstimmen ausgeführt, die Unterstimme bringt - im Verhältnis zum Schlußton - die Stufen I-IV-V-V-I; alle drei Klauseln zusammen stellen das Gerüst einer bei Giovanni Gabrieli ebenfalls häufigen Quint-Sext-Kadenz dar.

Beispiel 2

Vollzieht sich der gesamte Kadenzvorgang über liegenbleibender Paenultima des Basses mit abschließendem Quintfall (Beispiel 2c), so entsteht die auch aus dem Palestrina-Satz wohlbekannte "konsonierende Quarte". Sie kommt bei Gabrieli allerdings nur in Verbindung mit diesem Kadentyp vor. Er kann weiter ausgedehnt und mit Synkopensdissonanzen angereichert werden (Beispiel 2d). Die synkopierte Tenorklausel am Kadenzengang verursacht dann eine Septime zum Baß. In Beispiel 2e dagegen sind wieder die beiden Oberstimmen mit einer weiteren Dissonanz versehen.

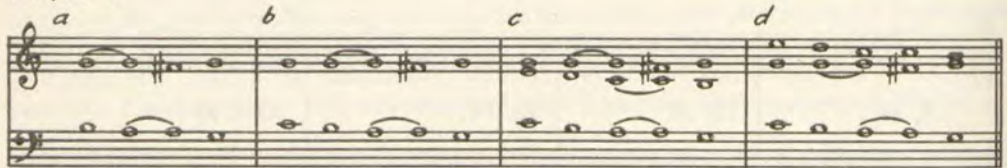
Zwei Klauseln also aus dem Bereich früher Mehrstimmigkeit und eine dritte, "bassierende", basis-gebende, den Klanggrund festigende, schweißt Gabrieli zu formelhaften Modellen zusammen. Diese neue Einheit birgt Kräfte, welche den Fluß des Kompositionsverlaufes wirklich stauen, ja sogar zum Stillstand bringen können. Wichtiges Element der Kadenzbildung - so haben wir gesehen - sind die Synkopensdissonanzen.

Eine weitere Art der Dissonanzbehandlung in Verbindung mit Kadenzern veranlaßt uns zu einem Schritt rückwärts. Fehlt nämlich die Baßklausel und steht somit die Tenorklausel an tiefster Stelle, so befinden wir uns gänzlich im Bereich altertümlicher Klauselbildungen. Der kadenzierende Vorgang kann sich auf drei oder vier Sekundschritte ausdehnen. Es handelt sich also nicht um eine aus zwei Akkorden bestehende Schlußwendung, sondern um eine ganze Reihe von Klängen, die eine Verbindung zwischen Eingangs- und Schlußklang herstellen. Eine Dissonanz ist in dieser Kadenz fast unentbehrlich, sie wird wieder durch Synkopierung der Diskantklausel hervorgerufen. Charakteristisches Merkmal der "tenorisierenden Kadenz" ist demnach der Septimenvorhalt auf der Paenultima. Die als Beispiel 3 zusammengestellten Schemata enthalten einige von diesem Prinzip abgeleitete Varianten:

- a. Zweistimmiges Gerüst einer tenorisierenden Kadenz mit Septimenvorhalt, die Unterstimme durchläuft drei Stufen;

- b. Erweiterung um eine Stufe ergibt Quartabstand zwischen Einleitungs- und Schlußklang;
- c. eine dritte Stimme führt Terzparallelen zur Tenorklausel aus, die beiden Klauseln geben weiterhin den Rahmen;
- d. die Parallelstimme steht an höchster Stelle, die Synkopensdissonanz wird dadurch abgeschwächt. Diese Variante entspricht einem Beispiel von Christoph Bernhard im "Tractatus...", a. a. O., S. 59.

Beispiel 3



Der hier demonstrierte Austausch strukturbildender Elemente bei der Wiederholung eines Abschnittes gehört zu den charakteristischen Merkmalen des Tonsatzes von Giovanni Gabrieli. Für die Anwendung von Dissonanzen bedeutet diese Tatsache, daß ihre Wirkung verstärkt oder abgeschwächt werden kann durch ihre Position innerhalb des Gesamtkomplexes.

Die tenorisierende Kadenz über drei oder vier Stufen der Unterstimme ist für Gabrieli noch eine übliche und deshalb oft angewandte Art der Schlußbildung, gleichzeitig aber auch der Ort für den Gebrauch von Dissonanzen. Ihre Anwendung geht in den auf Giovanni Gabrieli folgenden Generationen offenbar zurück, für Christoph Bernhard gehört sie schon zu den altertümlichen Satzweisen.

Eine andere, für Giovanni Gabrieli charakteristische Art der Dissonanzbehandlung ist die Verwendung zusätzlicher Dissonanzformeln, wieder im Rahmen von Kadenz. Zur Erläuterung des Vorganges dient uns die schematische Darstellung von Beispiel 4a.

Beispiel 4





Der Kadenzverlauf ist in Abschnitte von je einer ganzen Note geteilt. Im obersten System befinden sich Diskant- und Tenorklausel, im unteren die Baßklausel. Eine Cambiata läßt sich einfügen, wenn sie mit der Quint des ersten Baßtones beginnt und ihre erste Note punktiert ist (zweites System von oben). Der Transitus aufwärts beginnt mit demselben Ton und bewegt sich in halben Noten (drittes System), ein Transitus abwärts muß in noch kleineren Werten ausgeführt werden (viertes System, Oberstimme). Unter bestimmten Bedingungen können in vielstimmigen Kompositionen also noch drei weitere Dissonanzformeln in eine gewöhnliche bassierende Kadenz mit Synkopen-Dissonanz eingebaut werden. Acht Stimmen des im ganzen vierzehnstimmigen Satzes aus der Motette "Nunc dimittis" (XLVIII)<sup>6</sup> enthält Beispiel 4b. Die rhythmische Ausgestaltung der einzelnen Stimmen nimmt dem Bild des Kadenzverlaufes die ursprüngliche Schärfe. Trotzdem bleiben die verschiedenen dissonanzbildenden Elemente deutlich sichtbar: Den Rahmen geben Cantus und Bassus mit den entsprechenden Klauseln; die Tenorklausel ist aufgespalten, im Inneren des vielstimmigen Komplexes verborgen darf sie von der dissonierenden Septime abspringen (zweite Note der 11a. vox); den Transitus aufwärts bringt die 5. vox, den Transitus abwärts die 12a. vox. Alle anderen Stimmen füllen, ohne dabei neue Dissonanzen hervorzurufen. Aus diesem Beispiel sind für die Dissonanzbehandlung bei G. Gabrieli zwei Folgerungen zu ziehen: 1. Unter bestimmten Voraussetzungen finden im Rahmen von Kadenzformeln zusätzliche Dissonanzformeln Platz; 2. innerhalb eines vielstimmigen Komplexes können Dissonanzen freier behandelt werden. Dissonanzen wurden im wesentlichen von der Synkopierung einer Klausel verursacht. Synkopische Stimmführung gehört deshalb in den Bereich unseres Themas, auch wenn sie nicht immer Dissonanzen hervorruft wie in der jetzt zu behandelnden Kompositionsweise. Den frühesten Nachweis einer ausdrücklich synkopisch angelegten Satzgestaltung liefert Guilelmus Monachus. Er bezeichnet den Vorgang als "facere syncopas per tertiam basam et quartam" oder als "syncopas per sextam et septimam" (Beispiel 5a u. b).

Beispiel 5



nach Carl Dahlhaus, *Zur Geschichte der Synkope*, *Mf.* XII, 1959, S. 391

Ähnliche Regeln formuliert später Pietro Aaron ("De Institutione Harmonica", Bologna 1516), denen zufolge Quintparallelen "um die Hälfte ihres Wertes" gegeneinander verschoben und dadurch satzgerecht gemacht werden (Beispiel 6a-c). Der von Aaron dafür eingeführte Terminus lautet "fuga syncopata". Als "fuga" ist das Nacheinander identischer Tonfolgen ganz im üblichen Sinne bezeichnet, "syncopata" aber bedeutet, daß die Stimmen im engen Abstand einer halben Zählzeit aufeinanderfolgen. Treffender kann diese eigenartige Satzweise nicht gekennzeichnet werden, wir behalten deshalb den Terminus "fuga syncopata" bei. Schon Andrea Gabrieli bediente sich ihrer, und sein Neffe Giovanni erhob sie zur Favoritin unter den Satzstrukturen. Ein Beispiel wird das von

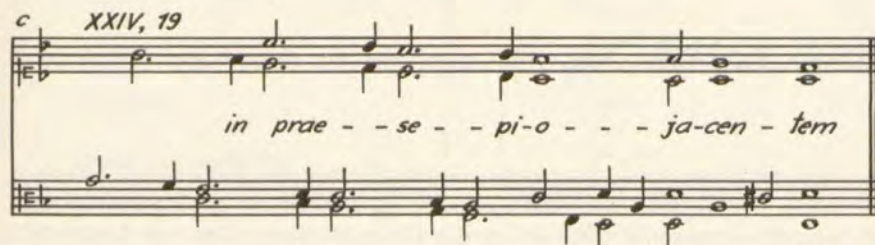
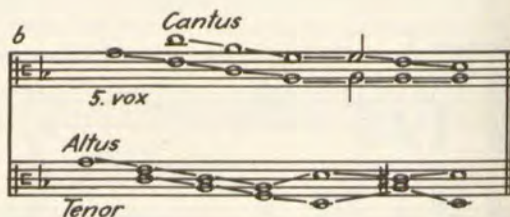
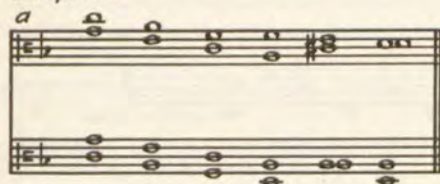
Beispiel 6



nach Edward E. Lowinski, *Early Scores in Manuskript*, JAMS XIII, 1960, S. 162

dem jüngeren weiter verfeinerte Verfahren am besten erläutern. Eine Folge von Quint-Oktav-Klängen enthält Beispiel 7a. Die regelwidrige Parallelführung muß beseitigt werden. Dies geschieht durch synkopische Aufspaltung der einzelnen Elemente (Beispiel 7b). Basis ist der Tenor, ihm folgt im Abstand einer halben Zählzeit, also synkopiert, der Cantus in der Oberoktave. Die Quintparallelen zwischen den beiden Unterstimmen werden beseitigt, indem der Altus eine Zählzeit früher einsetzt und nun Terzparallelen zum Tenor ausführt. Diesem wiederum folgt - im Einklang - synkopierend die 5. vox. Alles zusammen ergibt eine schnelle Folge identischer Bestandteile in verschiedener Lage. Die endgültige Ausführung des Satzes erfordert vor allem noch die Einbeziehung rhythmischer Elemente, aber auch diese sind hier in allen Stimmen identisch (Beispiel 7c). Dissonanzfreie Synkopierung also macht das Wesen der "fuga syncopata" aus. G. Gabrieli hat offenbar als letzter von dieser vorwiegend klanglich konzipierten Satzweise Gebrauch gemacht und damit den Weg der "fuga syncopata" zu Ende geführt.

Beispiel 7



Im Gegensatz dazu scheint eine andere Art von Dissonanzbehandlung durch Giovanni Gabrieli weit in die Zukunft zu weisen. In den postum herausgegebenen "Sacrae Symphoniae" von 1615 mehrten sich die Fälle, in denen die von Christoph Bernhard sogenannte "Quasi-Syncopatio" Anwendung findet, nämlich "der gebundenen oder rückenden Stimme Auflösung. Die richtet sich allerdings nach denen Regeln der Syncopation, und hat keine

statt wo dieselbe nicht seyn kan. Sie wird aber selten gebraucht, doch zum meisten in der Quarta, als welche doch nicht so sehr von der Natur der Dissonanzen participiret." <sup>7</sup> Bei Giovanni Gabrieli betrifft die "Auflösung" aber nicht nur die gebundene, das heißt also die synkopierte Stimme und nicht nur die weniger stark dissonierende Quarte, die Auflösung erstreckt sich auf alle Stimmen und führt damit zur vollständigen Homophonie. Die feste horizontale Bindung der bisher von der Synkopierung gerechtfertigten Dissonanzen wird gelockert, konsonierende und dissonierende Akkorde stehen plötzlich unverbunden nebeneinander. Damit ist ein entscheidender Schritt zur Verselbständigung von Dissonanzen im vertikalen Verband eines Akkordes vollzogen. Die ehemals durch Bindung, durch Synkopierung der dissonanztragenden Stimme hergestellten nachbarschaftlichen Beziehungen verwandeln sich in verwandtschaftlich miteinander verknüpfte Harmoniefolgen.

Beispiel 8

a

Altus LII, 27 Cantus LV, 28

5. vox et ho - mi - nem ap - pa - ru - it

6. vox Bassus

c

7.v. LV, 33 7.v. LV, 7

5.v. A. T. LV, 16

6.v. 8.v. B.

ap - pa - ru - it com - ple - ti sunt al - le - lu - ja

Beispiel 8a-d enthält fünf von zahlreichen Belegen, vier davon stammen aus der Pfingstmotette "Hodie completi sunt" (LV). Über den Beispielen befinden sich schematische Darstellungen der Klauselkombinationen.

Diskant- und Tenorklausel können ihren Platz tauschen, die Baßklausel bleibt immer in tiefster Position. Das zunächst dreistimmige Gerüst (Beispiel 8a) wird von Füllstimmen bis zur Sechsstimmigkeit erweitert (Beispiel 8c). Die erste Note der Tenorklausel kann um eine Terz tiefer gesetzt (Beispiel 8b und d) oder mit Hilfe einer Figur ganz neu gefaßt werden (Beispiel 8e).

Schon lange vor der nur zögernd andeutenden Beschreibung durch Christoph Bernhard hat Giovanni Gabrieli also Bindungen aufgegeben, welche ursprünglich den Anlaß zur An-

wendung von Dissonanzen. Eine Synkopierung von Klauseln führte zu ersten Dissonanzbildungen in tenorisierenden und bassierenden Kadenz. Die in verschiedener Gestalt hinzutretende Baßklausel führte eine klangliche Fundierung der dissonierenden Elemente herbei. Im vielstimmigen Satz wurde Platz frei für zusätzliche Dissonanzformeln. Die Auflösung der bisher bei der Anwendung von Dissonanzen unerlässlichen Bindungen führte schließlich zu einem akkordisch-homophonen Satz mit Dissonanzen. Die geistliche Vokalmusik Giovanni Gabriellis befindet sich also - und das wurde von seiner Art der Dissonanzbehandlung bestätigt - an der Schwelle von einem polyphonen Satz auf klanglicher Basis zu einem akkordischen Satz auf der Grundlage harmonischer Beziehungen.

#### Anmerkungen

- 1 Tractatus compositionis augmentatus, in: J. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel <sup>2</sup>1963, S. 63, und Ausführlicher Bericht ... , a. a. O., S. 144ff.
  - 2 Ausführlicher Bericht ... , a. a. O., S. 144.
  - 3 K. Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, S. 201.
  - 4 Ebd.
  - 5 Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes, in: AfMw XIV, 1957, S. 35. Vgl. auch S. Hermelink, Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert, in: Kgr-Ber. Köln, 1958, S. 133.
  - 6 Römische Ziffern bezeichnen folgende Motetten:
 

VI	Cantate Domino	XXIV	O Jesu mi dulcissime
X	O quam suavis es	LV	Hodie completi sunt
LII	Congratulamini	XLVI	Magnificat
XXII	Domine, Dominus noster	XLVIII	Nunc dimittis
- Arabische Ziffern bezeichnen Taktzahlen der GA: Giovanni Gabrieli, Opera omnia, hrsg. von Denis Arnold, Rom 1956-1965.
- 7 Tractatus ... , a. a. O., S. 70.

Walther Dürr und Ulrich Siegele

#### CANTAR D'AFFETTO: ZUM VORTRAG MONODISCHER MUSIK

Wir haben Sie eingeladen, um Ihnen Möglichkeiten des Vortrags monodischer Musik zur Diskussion zu stellen. Wir werden unsere Versuche, zunächst an einem Kleinen geistlichen Konzert von Heinrich Schütz, musikalisch demonstrieren und diese Demonstrationen kommentieren.

Der Ursprung unseres Unternehmens ist ein Ungenügen, genauer: die Langeweile - die Langeweile nämlich, die uns befällt, wenn wir die überlieferten Noten solcher Schützenschen Musik sehen, die Langeweile, die uns befällt, wenn wir diese Noten aufführen, wie wir es gelernt haben, die Langeweile, die uns befällt, wenn wir diese Aufführungen, diese "Aufführungspraxis" hören. Wir fragten, ob sich das Ungenügen stillen, ob sich Interesse dafür wecken läßt; wir fragten, ob Schütz musikalisch, nicht ideologisch, für uns dasein könne. Denn daß jede Epoche unmittelbar zu Gott ist, sagt wenig, solange

sie nicht unmittelbar für uns ist. Für uns dasein, meint: daß Struktur und Ausdruck der Musik einer Beschäftigung wert scheinen. Wir versuchten, ob sich solche Struktur, ob sich solcher Ausdruck zur Evidenz bringen lasse.

Unsere Absicht also ist die Aktualität. Da wir aber Musikwissenschaftler und keine Komponisten sind, versuchten wir, ob die Historie unserer Absicht dienlich sei. Außer an Traktate hielten wir uns hauptsächlich an exemplarische Vorbilder: für die Singstimme an die ausgeführten Monodien Monteverdis, für das Tasteninstrument an die Toccaten, Canzonen und Partiten Frescobaldis. Wir setzten uns vor, Schütz am Ziel seiner zweiten italienischen Reise zu sehen. Um diese Vorbilder und unser Verständnis des modernen madrigalischen Satzes in der vokalen und instrumentalen Version seiner Heimat zu zeigen, werden wir Ihnen, neben dem Kleinen Geistlichen Konzert von Schütz, eine Monodie Monteverdis und eine Toccata Frescobaldis vorführen.

Da unsere Absicht aber nicht sowohl die Historie als die Aktualität ist, halten wir uns an diese Vorbilder nur so lange gebunden, wie sie dieser Absicht dienlich sind. Wo sie ihr widerstreiten, ebenso, wo sie uns im Stich lassen, ergänzen wir, ohne die Erfahrungen der zwischenliegenden dreieinhalb Jahrhunderte zu verschmähen. Ob unsere Versuche Ihr Interesse finden, ob unsere Modelle relevante Strukturen, relevanten Ausdruck zutage fördern, müssen wir Ihrem Urteil überlassen. Doch bitten wir Sie, uns Brechts Diktum zuzugestehen, daß man das ganze Experiment nicht für unwichtig halten sollte, wenn man es nicht für gut ausgeführt hält.<sup>1</sup>

"Cantar d' affetto" nennt Christoph Bernhard in seiner Abhandlung "Von der Singe-Kunst oder Manier"<sup>2</sup> eine zuerst "den Sängern zustehende Manier ... Sie besteht aber darin, daß der Sänger fleißig den Text beobachtet und nach Anleitung (desselbigen) die Stimme moderiert". Es ist der zweite von drei Dialekten des Vortrags, die er beschreibt: "Cantar sodo" oder "Cantar alla romana", "Cantar d' affetto" oder "Cantar alla napoletana" und "Cantar passaggiato" oder "Cantar alla lombarda".

Bernhards Bezeichnungen deuten darauf hin, daß seine drei "Manieren" lokalisiert werden können: sie sind "auch nach den Orten, wo eine (jedwede) Art beliebt wird, benamset" und Rom, Neapel und Mailand zugeordnet - ohne daß hierdurch, das "beliebet" zeigt es an, die Kenntnis und Verwendung der beiden anderen Manieren an diesen Orten ausgeschlossen wäre. Es ist bezeichnend, daß Gesangstraditionen außerhalb Italiens für die "Singenkunst" keine Rolle spielen - zumindest nicht für Bernhard und für an italienischen Vorbildern orientierte deutsche Hofkapellen, wie z. B. Schützens Kapelle in Dresden.

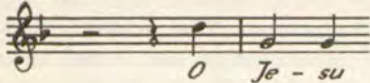
Die einfachste Manier nennt Bernhard "Cantar sodo" oder die "nur bei den Noten verbleibende Art". Sie ist "der übrigen Grund". Obwohl sie, wie sich zeigen wird, nach heutigen Begriffen keineswegs "bei den Noten verbleibt", ist sie tatsächlich die einfachste Art zu singen. Einen Notentext völlig unverändert vorzutragen, war einem Musiker des 17. Jahrhunderts unvorstellbar. Hugo Riemann weist darauf hin, wenn er in sein Lexikon das Stichwort "come stà" aufnimmt und dabei auf Quagliati verweist. Dieser hat in seinem Vorwort zur "Sfera armoniosa"<sup>3</sup> die Anweisung gegeben: "Nell' opere con un violino il sonatore ha da sonare giusto come sta, adornandole con trilli e senza passaggi" - in den Werken mit einer Violine habe der Spieler, genau wie es da steht, zu spielen und sie mit Trillern und ohne Passagen zu verzieren.

Das "Cantar sodo" ist Sängern vorbehalten, die wegen ihres "zum Passagieren nicht dienlichen Halses", und weil sie den Text nicht verstehen, die beiden anderen Arten nicht brauchen. Christoph Bernhard verbirgt seine offenbare Geringschätzung dieser Manier in dem Hinweis: Wer so singt, könne dennoch ein guter Sänger sein.

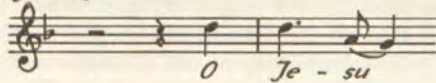
Das "Cantar sodo" schließt ein: dynamische Veränderungen, Triller und Kadenzverzierungen, Anticipazioni delle sillabe - die Vorwegnahme des Textes bei gleichzeitiger Veränderung der Melodie, z. B.:

Beispiel 1

notiert:



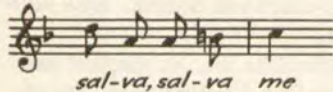
gesungen:



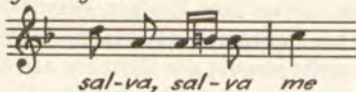
Anticipazioni delle note - die Vorwegnahme des folgenden Tones:

Beispiel 2

notiert:



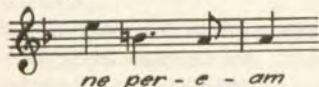
gesungen:



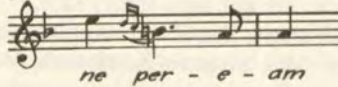
und schließlich das Cercar della nota - das Suchen des Tones, das schwierige Sprünge erleichtern soll und kleinere Sprünge zu Skalen auffüllt:

Beispiel 3

notiert:



gesungen:



Hören Sie bitte einen Abschnitt aus Heinrich Schützens geistlichem Konzert "O misericordissime Jesu", dem auch die bisherigen Beispiele entstammten; zunächst so, wie man ihn heute in der Regel singt, und dann in der Manier des "Cantar sodo". Die begleitende Orgel gibt lediglich Stützzakorde, die Ausführung des Basso continuo ist für die Art des Vortrags zunächst noch unerheblich (Beispiel: Fassung der Gesamtausgabe und Version A).

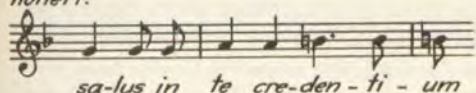
Das "Cantar d' affetto" unterscheidet sich vom "Cantar sodo" vornehmlich darin, daß es das Verständnis des Textes voraussetzt. Die Melodie wird, je nach dem Affekt des Textes, in verschiedener Weise verändert und verziert. Diese Manier ist die Singart des stile recitativo, des Berichts und der Handlungsteile in der Oper: Die Worte sollen verständlich bleiben, Passagen sind daher selten - der Affekt der Worte soll klar zum Ausdruck kommen, der Vortrag kann somit reich an Akzenten und Manieren sein.

Das Verlangen nach einem verständlichen Text schließt selbstverständlich auch das nach einer korrekten Aussprache mit ein. Für das Lateinische fordert Christoph Bernhard hier: "Sollte aber jemanden belieben, das Latein auf Italienisch auszusprechen, wie nunmehr die meisten Sänger gewohnt, so hielte ich solches aus erheblichen Ursachen ... nicht nur für zulässig, sondern auch recht und ratsam."

Der vorgestellte Abschnitt aus Schützens geistlichem Konzert wäre in der Manier des "Cantar d' affetto" im ersten Abschnitt, beim Anruf "O Jesu" und bei der Beschwörung seines Namens reicher an Akzenten als das vorige Mal; der zweite Abschnitt hingegen, bestimmt vom "peream", wäre kaum verziert, weniger noch als im "Cantar sodo" (Beispiel: Version B).

Charakteristisch für das "Cantar d' affetto" ist schließlich, in Abschnitten, die durch Affekte des dolce und des malinconico bestimmt sind, ein Verschleifen der Töne, wahrscheinlich im Sinne eines Steigens oder Sinkens der Tonhöhe durch Viertel- und Halbtonstufen. In Steigerungen gilt dies ebenso für wachsende Intensität in Bitten und Beschwörungen:

Beispiel 4  
notiert:



gesungen:



Das "Cantar passaggiato" endlich, "eine Art zu singen, in welcher man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert", ist dem stile rappresentativo, dem Madrigalisch-Ariosen und dem Concerto verbunden. Es führt in das "Cantar d'affetto", dessen Prinzipien weiter gelten, Passagen und Diminutionen und vor den "Haupt-Finalen", im Sinne einer ausgezeichneten Fermate, längere Koloraturen ein. Dabei werden Sprünge durch Skalen und Figuren ausgefüllt, liegenbleibende und repetitive Töne in umspielende Fiorituren aufgelöst.

Passagen werden vom Komponisten häufig gefordert und dann ausgeschrieben - von H. Schütz, wie von Monteverdi (so auch in dessen Solomotette "O quam pulchra es", die wir Ihnen anschließend vorführen werden). Solche ausgeschriebenen Passagen bedeuten dann natürlich nicht, daß die Kompositionen nicht auch außerdem durch Akzente und Kadenzformeln auszuzieren sind. Wahrscheinlich sind solche ausgeschriebenen Passagen überdies nur als Vorschlag, nicht als verbindlich anzusehen. Der doppelte Abdruck der Arie "Possente spirito" im Erstdruck von Monteverdis "Orfeo", einmal reich passagiert und einmal unverziert, könnte ein Hinweis darauf sein.

Hören Sie bitte den Abschnitt aus Schützens geistlichem Konzert in zwei verschiedenen Auszierungen nach der Manier des "Cantar passaggiato" (Beispiel: Versionen C und D). Der Satz des Tasteninstrumentes berücksichtigt die Gegebenheit des Klaviers: die Kontinuität des Klangraums nämlich. Daraus folgt die Verfügung über Stimmigkeit und Lage. Ausgang ist die Harmonie im einfachen vierstimmigen Satz, so, wie ich bisher begleitet habe (I/1 und II/1). Die Ausarbeitung figuriert die Harmonie. Das wird verschieden ausgeführt über bewegten und über liegenden Bässen.

Der Satz über bewegten Bässen. Beispiel (II/2) für Freistimmigkeit: Ich lege die Harmonien zugrunde, die ich bisher gebraucht habe. Sie nehmen die Singstimme, außer bei den Einsätzen des imitierenden Motivs, als Oberstimme in den Satz auf. Der Sänger singt hier und in den nächsten Beispielen alla Romana (A). - Beispiel (II/3) für Charakteristik der Lage: Der vierstimmige Satz des Instruments spart diesmal die Singstimme aus; Singstimme und Instrument ergänzen sich zur Fünfstimmigkeit. - Zwei Beispiele (II/4, II/5) für Figuration: Vorbild sind die Kompositionen Frescobaldis, die vorgegebene Harmoniemodelle variieren, seine Partiten.

Der Satz über liegenden Bässen. Vorbild sind wieder Kompositionen Frescobaldis: seine Pedaltoccaten, die kadenzierenden Einschübe seiner Canzonen, seine cembalistischen Toccaten. Zwei Beispiele (I/2, I/3), worin Mehrstimmigkeit und Taktbewegung erhalten bleiben. Die Harmonie ist mehrstimmig figuriert, die Taktbewegung der Viertel und die Unterteilung der Achtel markiert. - Zwei Beispiele (I/4, I/5), worin Mehrstimmigkeit und Taktbewegung aufgehoben sind. Die Harmonie ist in einen einstimmigen Passaggio projiziert, die Taktbewegung wird rezitativisch aufgelöst. Und zwar wird die Taktbewegung in Singstimme und Instrument verschieden aufgelöst. So lösen sich beide auch voneinander. Erst zum Eintritt einer neuen Harmonie sind sie wieder koordiniert.

Es gibt also viele Möglichkeiten, Singstimme und Instrument auszuarbeiten, und es ist notwendig, aus diesen Möglichkeiten auszuwählen, sie über das Stück zu disponieren. Reich und weniger reich verzierte Absätze müssen wechseln, Singstimme und Instrument aufeinander bezogen sein. Wir sind bei den Stücken, die wir Ihnen anschließend vollständig vorführen, so vorgegangen: Erst hat der Sänger die Singstimme, danach der Spieler

das Instrument ausgearbeitet. Dieses Verfahren aber zeigte einen Mangel. Wir trugen die Stücke hier und dort, bei dieser und jener Gelegenheit vor. Dabei verfestigte sich, was wir ausgearbeitet hatten. Die Zubereitung für den Vortrag trat gleichsam an die Stelle des komponierten Werks. Es galt, dieser Verfestigung, diesem Quidproquo entgegenzuwirken und die Form offenzuhalten, zugleich aber die freie Improvisation, die uns vorerst unerreichbar scheint, zu vermeiden.

Wir wählten den Weg der geplanten Improvisation. Wir haben in zwei Absätzen mehrere Fassungen, getrennt für Singstimme und Instrument, ausgearbeitet und eben vorgeführt. Wir kombinieren nun diese Versatzstücke im Augenblick des Vortrags, ohne Verabredung, aleatorisch. Das Unvorhersehbare dieser partiellen Desintegration von Singstimme und Instrument hält das Interesse wach. Die Dissoziation ist ein Spalt, wo, wenn überhaupt, das Verständnis eindringen kann. Es ist eine mathematische Operation, auszurechnen, wie viele Fassungen eines Stücks nach diesem Verfahren vorgetragen werden können; für unseren Zweck jedenfalls genug. Wir führen Ihnen die beiden Absätze, die wir bisher zugrunde gelegt haben, einige Male so vor.<sup>4</sup>

Die vollständigen Beispiele beginnen mit der Toccata seconda aus Frescobaldis zweitem Buch der Toccaten, zuerst erschienen 1627. Der Vortrag fügt nur wenige Triller, Mordente und Akzente zu; er hält sich an die Anweisung des Komponisten, daß diese Art des Spiels dem Taktschlag nicht unterworfen sei. Eine allgemeine Voraussetzung kommt hinzu. Italien kennt zu dieser Zeit zwei Schulen der Tastenmusik: die primär organistische Tradition Oberitaliens und die primär cembalistische Tradition Süditaliens. Die oberitalienische Tradition nimmt den Sänger zum Vorbild, ahmt ihn auf der Orgel, die Orgel auf dem Cembalo nach. Die süditalienische, das heißt spanische Tradition nimmt Arpa und Vihuela zum Vorbild, ahmt sie auf dem Cembalo, das Cembalo auf der Orgel nach. Oberitalien spielt gebunden, Süditalien abgesetzt. Frescobaldi steht stärker in der spanisch-süditalienischen Tradition. Doch hat er ihr die Erfahrungen Monteverdis angeeignet, ist darin seiner oberitalienischen Herkunft treu geblieben. Seine Vorreden konzentrieren sich in dem Hinweis auf die modernen Madrigale.

Frescobaldis Toccata folgt Heinrich Schützens geistliches Konzert "O misericordissime Jesu", SWV 309, aus dem zweiten Teil der "Kleinen geistlichen Konzerte" von 1639. Der Text, eine Kompilation aus den "Meditationes Augustini", stellt Anrufungen: "O misericordissime Jesu" und Bitten "Respice me miserum, invocantem hoc nomen amabile tuum: Jesus" einander gegenüber. Die Komposition enthält im Druck, außer einigen Anticipazioni delle note, weder Akzente noch Passagen. Im Gegensatz dazu ist das letzte vollständige Beispiel, Monteverdis Solomotette "O quam pulchra es" (erschienen 1625 in Simonettis "Ghirlanda sacra", Libro primo), reich passagiert. Wir ergänzten die Passagen vornehmlich durch Akzente und Kadenzverzierungen.

#### Anmerkungen

- 1 Der Art. Vortrag, in MGG Bd. XIV, skizziert die Theorie unserer Versuche.
- 2 Zitiert nach der NA in: J. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel 2<sup>1963</sup>.
- 3 Paolo Quagliati, La sfera armoniosa, Rom 1611.
- 4 Die beigegefügte Partitur ist erst für den Kgr-Ber. angefertigt worden. Zuvor hatten Sänger und Spieler stets nur ihre Fassungen, dazu den überlieferten Text des Partners vor Augen. Der Sprung von Fassung zu Fassung tritt für Singstimme und Instrument zwischen den Absätzen am Doppelstrich, für die Singstimme auch innerhalb der Absätze an den markierten Zäsuren ein.



*D*  
*C*  
*B*  
*A*  
*GA (Spitta) VI 97*

0 Je - - - su, propter no-men sanctum tu - um,  
 0 Je - - - su, propter no-men sanctum tu - um,  
 0 Je - - - su, pro-pter no-men san-ctum tu - um,  
 0 Je - - - su, propter no-men san-ctum tu - um,  
 0 Je - - - su, propter no-men san-ctum tu - um,

*I/1*  
*I/2*  
*I/3*  
*I/4*  
*I/5*

sal - va, sal - va me, ne per - - - e -

sal - va, sal - va me, ne per - - - e -

sal - va, sal - va me, ne per - - - e -

sal - va, sal - va me, ne per - - - e -

sal - va, sal - va me, ne per - - - e -

6 6 6 #

II/1

II/2

II/3

II/4

II/5

am, sal-va, sal-va me, ne per - - - e - am.

am, sal-va, sal-va me, ne per - - - e - am.

am, sal-va, sal-va me, ne per - - - e - am.

am, sal-va, sal-va me, ne per - - - e - am.

am, sal-va, sal-va me, ne per - - - e - am.

6 # 4 #

CONCERTO - CONCERTARE UND CONSERERE <sup>†</sup>

Der Begriff Konzert und seine etymologische Ableitung haben zu verschiedenen Kontroversen und unterschiedlichen Deutungen des Wortsinns Anlaß gegeben. In neuerer Zeit beginnt nun eine bestimmte Ableitung des Wortes so sehr Allgemeingut zu werden, daß z. B. Hans Engel in der Rezension der "Musikforschung" zu seinem Concerto-grosso-Band <sup>1</sup> eigens gerügt wurde, weil er sich dieser Auffassung darin nicht angeschlossen hatte. Im Artikel "Concerto" der MGG verkündet Franz Giegling kurz und bündig im ersten Satz: "Die beiden italienischen Ausdrücke concertare und concerto stammen von lat. conserere, consertus und nicht, wie Praetorius (...) annahm, von concertare, concertatus", ohne auf die Problematik, die sich hinter diesen beiden theoretisch möglichen Ableitungen verbirgt, auch nur noch hinzuweisen. Gegen diese sicherlich nicht haltbare Etymologie nahm 1957 David Boyden <sup>2</sup> Stellung, verbaute sich aber wiederum den Weg zu einer Lösung des Problems durch seinen anfechtbaren methodischen Ansatz.

Rein etymologisch wird man feststellen dürfen, daß die Wörter "concerto", "concertato", "concertino" und das Verb "concertare" selbst unmöglich von "conserere - conservi - consertum" abgeleitet werden können, das überhaupt im Italienischen als Verb gar nicht mehr und sonst nur noch in dem Adjektiv "conserto" (verschlungen, gekreuzt) existiert. Giegling stützt in MGG seine Ableitung mit dem summarischen Hinweis: "Die im 16. Jahrhundert und früher geübte Schreibweise conserto und concertare zeigt eindeutigen erwähnten Zusammenhang mit conserere. Sie hat sich im Laufe des 17. Jahrhunderts angeblich unter Einfluß des Spanischen zu concerto gewandelt." Nun ist die erste darin enthaltene Behauptung offenbar falsch, denn der früheste bislang bekannte musikalische Gebrauch des Wortes in einem Bericht über ein intermedio aus Rom schreibt 1519 eindeutig "concerto di voci in musica"; ebenso heißt es in einem anderen Bericht aus Mantua 1542: "quattro degli stromenti cominciarono il lor concerto."

Boyden hat die Belege für die musikalische Verwendung im 16. Jahrhundert zusammengetragen und stellt daran einmal fest, daß die Schreibweise "concerto" um mindestens 35 Jahre früher belegt ist als "conserto" und daß zum anderen in der überwiegenden Zahl der Quellen "concerto" geschrieben wird; und dieser Befund stimmt auch überein mit den Belegangaben des "Grande Dizionario della Lingua Italiana" <sup>3</sup> für den außermusikalischen Gebrauch des Wortes. Stets geht es ja bei diesen Fragen nicht nur um die partizipiale Form "concerto" oder "conserto", sondern um das Verb "concertare" mit allen möglichen Formen. Selbst wenn man also italienisch "concerto" vom lateinischen "consertum" ableiten wollte, bliebe die Frage offen, wie die übrigen Wortformen entstanden sein sollten, denn daß lateinisch "conserere" nicht zu italienisch "concertare" geworden sein kann, liegt auf der Hand.

Auch die Ableitung vom spanischen "concierto", die Giegling zur Stützung seiner Theorie anführt, ist nicht stichhaltig, denn die phonetische Umschreibung des spanischen "concierto" (so bei Diego Ortiz 1553) mußte doch im Italienischen gerade zu der Form "conserto", nicht aber zu "concerto" wie in den frühesten Belegen überwiegend geschrieben wird, führen. Und in der Tat argumentiert Boyden auch so, um in einigen Fällen die seltenere Schreibweise "consertare" zu erklären. Den eigentlichen Grund für das Auftreten der Schreibweise mit "s" neben der verbreiteteren mit "c" gab schon 1594 Hercole Bottrigari in seinem Dialog "Il Desiderio" <sup>4</sup> an: Es handelt sich (wie Boyden noch einmal nachweist, in fast allen Fällen) um eine toskanische Dialektform. Es bleibt also dabei, daß das Wort "concerto" mit allen seinen Formen von "concertare" abzuleiten ist und nicht von "conserere".

Mit dieser Feststellung erhebt sich natürlich gleich die Frage nach der Bedeutung des Wortes "concerto". Kronzeuge für den Zusammenhang von "concerto" mit dem Verb "concertare" ist Michael Praetorius, der 1619 im dritten Band seines Syntagma Musicum (S. 5) folgendermaßen definiert: "Inspecie à Concertando, Wenn man vnter einer gantzen Gesellschaft der Musicorum etzliche / vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen heraus sucht / daß sie voce humana, vnd mit allerley Instrumenten, als Zinken / Posaunen / Block- vnd Querflöiten / Krumbhörner / Fagotten oder Dolcianen / Racketen / Violen de Gamba, groß vnd kleine Geygen / Lautten / Clavicymbeln / Regal / Positiffen / oder Orgeln / ect. vnd wie die Namen haben oder erfunden werden mögen (...) einer nach dem anderen Chorweise vmbwechseln / vnd gleich gegen einander streiten / also / daß es jimmer einer dem andern zuvor thun / vnd sich besser hören lassen wil. Daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest / als wann es von Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist / seinen Vrsprung habe ..." - Nun ist diese Schilderung bei Praetorius ja ganz offenbar auf die Satztechnik der späten Venezianischen Schule, wie sie bei Giovanni Gabrieli ausgeprägt erscheint, abgestellt. Die musikalische Verwendung des Wortes reicht aber um mindestens ein Jahrhundert weiter zurück und bedeutet da mit Sicherheit das genaue Gegenteil von "gegen einander streiten" und "mit einander scharmützeln", nämlich allgemein Zusammenklang, Zusammenspiel von Instrumenten, gemeinsames Musizieren (concerto di donne u. a.) und harmonisches Ineinanderfügen von Stimmen.

Boyden nimmt daher an, daß "concertare" neben dieser ursprünglichen musikalischen Bedeutung im Verlaufe des 16. Jahrhunderts auch im musikalischen Sinne die lateinische Wortbedeutung als "wettstreiten, miteinander kämpfen" dazugewonnen habe, und begibt sich mit dem methodisch fragwürdigen Ansatz, nur von der spezifisch musikalischen Bedeutung des Wortes auszugehen, der Möglichkeit einer wirklichen Klärung des Sachverhalts, indem er dem einen Wort "concertare" zwei völlig einander entgegengerichtete und sich gegenseitig ausschließende Bedeutungsgehalte unterlegt.

Alfred Einstein widmet im zweiten Band seines Madrigalwerkes<sup>5</sup> dieser Frage ein ganzes Kapitel, in welchem er die Frage "Concento or Concerto" dahin beantwortet, daß der ersteren Bedeutung (= Zusammenklingen) das italienische Wort "Concento", der Bedeutung Kampf, Wettstreit aber das Wort "Concerto" entspreche. Er stützt sich dabei auf den schon erwähnten Dialog "Il Desiderio" von Hercole Bottrigari, in dem einmal die Bedeutung von "concerto" mit "contentione ò contrasto" wiedergegeben wird. Nun muß man bei einem in Dialogform abgefaßten Traktat natürlich noch vorsichtiger als gewöhnlich sein mit dem Zitieren einer isolierten Stelle; und tatsächlich scheint mir die Meinung Bottrigaris auf das genaue Gegenteil der Interpretation Einsteins hinauszulaufen, sobald man die Stelle mit ihrem ganzen Context liest, weshalb sie hier wiedergegeben sei. Auf Seite 8 sagt Gratoso, der eine Teilnehmer des Dialogs: "Aber nach dem, was ich Euch habe sagen hören, und nach dem, was wir besprochen haben [nämlich die Unvereinbarkeit der mitteltönigen Intonation von Orgel und Cembalo mit der reinen von Laute, Viola und derartigen Instrumenten], kann man also keine Concerti machen."<sup>6</sup> Hier ist nun ganz offenbar nicht mit "Wettstreit" o. ä. zu übersetzen, sondern ganz eindeutig mit "harmonischer Zusammenklang", mit anderen Worten, "concerto" und "concento" werden absolut synonym gebraucht.

Darauf läßt Bottrigari den anderen Dialogpartner, Alemanno, mit einer sophistischen Wendung antworten, aus der Einstein sein Zitat entnahm: "Im Gegenteil, nach dem, was wir besprochen haben, kann man doch zu viele derartige Concerti machen, ... da Ihr, wenn Ihr nachforschen würdet, was concerto bedeutet, finden würdet, daß man - wie ich gesagt und geantwortet habe - doch noch zu viele derartige Concerti machen kann, weil nämlich concerto Streit oder Kontrast bedeutet, wie wir Belege haben bei Ci-

cero ... und Terenz und auch von Plinius. Wer derartige Concerti macht, tut gut daran und beachtet sehr gut die Etymologie des Wortes." <sup>7</sup> Der entscheidende Fehler liegt nun darin, wenn man einfach übersetzt "Concerto bedeutet Streit oder Kontrast", denn eben nicht das sagt Bottrigari, sondern als Italiener des ausgehenden 16. Jahrhunderts bemüht er die etymologische Herkunft des Wortes aus dem Lateinischen, um den derzeitigen Sprachgebrauch auch gegenüber den Intonationsschwierigkeiten zu rechtfertigen, die er selbst gerade zuvor beschrieben hat.

Es folgen dann bei Bottrigari philologische Spekulationen um die toskanische Schreibweise "conserto" und ihren möglichen Zusammenhang mit "conserere - conservi - concertum" und sogar "conserere - consevi - concertum", und dann kommt die Schlußbemerkung zu diesem ganzen Abschnitt, die Einstein nicht mehr bringt und die seine ganze Konstruktion eines Gegensatzes von "concento" und "concerto" zum Einsturz bringt: "Aber trotzdem [das heißt trotz des dargestellten etymologischen Zusammenhangs mit dem lateinischen concertare - wettstreiten] verwenden wir in dieser unserer Untersuchung Concento und Concerto ohne Unterschied, um nicht vom allgemeinen Sprachgebrauch abzuweichen." <sup>8</sup> Mit anderen Worten: Noch am Ende des 16. Jahrhunderts, als die Venezianische Schule bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte und der "stile concertato" feststehender Begriff war, wurden im allgemeinen Sprachgebrauch "Concento" und "Concerto" als völlig synonym gebraucht. In diesem Zusammenhang mag dann auch daran erinnert werden, daß selbst Praetorius keineswegs "concertare" direkt mit "scharmützeln" übersetzt, sondern seine vorsichtiger Formulierung "daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest / als wann es von Lateinischen verbo Concertare ... seinen Vrsprung habe" wohl nicht nur barocker Umständlichkeit entsprungen ist.

Erstaunlicherweise ist man bei diesen terminologischen Untersuchungen nur selten auf den allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit zurückgegangen, auf den Bottrigari sich so ausdrücklich beruft. Handschin <sup>9</sup> deutet in seiner Musikgeschichte zwar derartige Zusammenhänge an, irrt aber zumindest in der Annahme, daß der Begriff "Concerto" beim Übergang ins Deutsche mit dem lateinischen Wort "concertare" (= wettstreiten) in Verbindung gebracht wurde, denn zumindest Bottrigari als Italiener greift schon ein Vierteljahrhundert vor dem Deutschen Praetorius auf die lateinische Etymologie des Wortes zurück. Trotz allem, was in den "Concerti" (Continenti Musica DI CHIESA, Madrigali, & altro ...) von Andrea und Giovanni Gabrieli an "Wettstreit oder Kontrast" - wie Bottrigari etymologisiert - enthalten ist, hält er aber ausdrücklich auch im musikalischen Bereich an der synonymen Verwendung von "Concento" und "Concerto" unter Hinweis auf den allgemeinen Sprachgebrauch fest. Und diese Behauptung wird ja auch durch den Gebrauch des Wortes in den "Concerti spirituali" Felice Anerios (1593) und den Kirchen-"Konzerten" von Banchieri und Viadana (1595 bzw. 1602) erhärtet. <sup>10</sup> Fragt man dann nach dem allgemeinen Sprachgebrauch - denn das Wort "concertare" wurde ja von Italienern des frühen 16. Jahrhunderts in die Musik eingeführt -, so findet man etwa in dem "Grande Dizionario della Lingua Italiana" einen Beleg schon bei Boccaccio, also aus dem 14. Jahrhundert, umschrieben mit den Worten "stabilire d'accordo, ordire insieme", Einklang oder Übereinstimmung herstellen; ebenso ist das Wort auch in dem hier besonders interessierenden 16. Jahrhundert (1553) und noch öfter für das folgende belegt.

Ja schon im Mittellatein ist offenbar der Zusammenhang zwischen "concertare" und "certamen" verlorengegangen und es statt dessen mit "certus" in Verbindung gebracht worden (auch diese Etymologie findet sich schon bei Handschin, a. a. O., allerdings ohne Belege), so daß es schließlich in der Nähe von "asseverare" (= versichern) erscheint. <sup>11</sup> Von den Belegen des Mittellateinischen Wörterbuchs, die mir die Redaktion dankenswerterweise bereits vor der Drucklegung des betreffenden Bandes zugänglich

machte und die in die gleiche Richtung weisen, ist einer besonders interessant, weil er bereits im 8. Jahrhundert dem Wortsinne nach auf die spätere musikalische Verwendung des Wortes vorausweist: "Wir übersenden durch den anwesenden Bittsteller die Vita des Sel. Eligius Eurer Rührigkeit und Eurem Scharfsinn zum Richtigestellen (Concertandam), bitten Euch also, zu verbessern." <sup>12</sup> Wie soll man hier anders übersetzen als mit in Einklang, in Übereinstimmung bringen?

Angesichts einer so vielfältig belegbaren Wortgeschichte wird man wohl endgültig auf die Konstruktion eines Zusammenhanges von "Concerto" mit "conserere" verzichten müssen. Es ist dagegen festzustellen, daß noch bis ins 17. Jahrhundert hinein "Concerto" gleichsinnig mit Wörtern wie "Symphonia" für Zusammenklang u. ä. in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Sprachgebrauch verwendet worden ist, was Bottrigari ja auch ausdrücklich bestätigt. Zu dieser Zeit war jedoch der "stile concertato" bei den beiden Gabrieli bis hin zum Wechsel zwischen Tutti-Ritornellen und Soli voll ausgeprägt. Man wird den Vorgang dieser Begriffsbildung wie bei den Wörtern Sinfonie und Sonate also nur noch im Sinne einer Ausdifferenzierung und Spezialisierung ansehen können, kaum als Bedeutungswandel oder späteres Hinzutreten eines anderen Sinngehalts. Die Ableitung vom lateinischen "concertare" (= wettstreiten), die noch bei Praetorius mit so großer Vorsicht angegeben wird, kann sich also erst noch später, und das heißt ja auch: nach dem definitiven Ende der Venezianischen Schule und der vollen Ausbildung des "stile concertato", ausgebreitet haben. Sie ist also tatsächlich das gewesen, was Handschin (a. a. O., S. 285) "irregehenden Humanismus" genannt hat. Daß auch solche nachträglich aufgepfropften falschen Etymologien Geschichte machen können (und das ja in diesem Fall auch getan haben), ist natürlich unbestritten.

Immerhin scheint sich dieser Vorgang wesentlich länger hingezogen zu haben und später eingetreten zu sein, als man nach den meisten Interpretationen annehmen sollte. Auch die Darstellung in Eggebrechts "Studien zur musikalischen Terminologie" <sup>13</sup>, wo ebenfalls am Zusammenhang mit "conserere" noch festgehalten wird, ist danach in einigen Punkten zu revidieren. Wie stark der ursprüngliche Wortsinn selbst im 18. Jahrhundert noch vorhanden ist <sup>14</sup>, ergibt sich ja allein aus der Vielzahl von kammermusikalischen Werken unterschiedlicher Besetzung, die als Concerto bezeichnet sind und sich in der Mannigfaltigkeit der Formen und Besetzungen auch solchen Abgrenzungs- und Kategorisierungsversuchen widersetzen, wie sie Schering auf den ersten Seiten seiner Geschichte des Instrumentalkonzerts versucht hat. Noch Telemann liefert ein Beispiel für den sachlichen Zusammenhang von Concerto und Sinfonia, wenn er ein Werk, das man nach Form und Faktur ganz eindeutig als Konzert für Blockflöte und Gambe ansprechen muß, mit Sinfonia bezeichnet, wobei offenbar der vollstimmige Bläasersatz mit Zink und drei Posaunen für die Wahl dieses Terminus ausschlaggebend gewesen ist und somit auch noch die ursprüngliche Bedeutung selbst dieses Wortes im 18. Jahrhundert zum Vorschein kommt.

Neben der sich immer weiter ausdifferenzierenden speziellen musikalischen Bedeutung des Wortes "Concerto", die sich im Laufe der Zeit auch zum Formbegriff verfestigt und seit Beginn des 18. Jahrhunderts schließlich auf das orchesterbegleitete Solokonzert einengt, bleibt also bis zum Ende des Spätbarocks auch noch die ursprüngliche musikalische Bedeutung als Zusammenklang und Instrumentalensemble gewissermaßen als Nebenstrom wirksam.

Im Gegensatz zur heute vorherrschenden Meinung wird man dabei daran festhalten müssen, daß Concerto von "concertare" abzuleiten ist und nicht von "conserere". Nur wird man dabei nicht nach seiner lateinischen Etymologie fragen dürfen, sondern muß ausgehen von der italienischen Wortbedeutung, die es zu der Zeit hatte, als das Wort in die Musikpraxis übernommen wurde. Die stilistische Ausdifferenzierung zum späteren

Konzertbegriff<sup>15</sup> hat sich fraglos zunächst unabhängig von der lateinischen Etymologie des Wortes vollzogen, denn noch bei Bottrigari wird sie ja lediglich zur Erklärung der Spannung zwischen mitteltönig gestimmten und rein intonierenden Instrumenten angewendet. Erst bei Praetorius wird sie auf Stilfragen bezogen und beginnt damit Geschichte zu machen und auf das Verständnis des konzertanten Stils so nachhaltig einzuwirken, daß man noch dreihundert Jahre später versucht, die mit dem Sprachgebrauch der Zeit übereinstimmende allgemeinere Verwendung des Wortes nun ihrerseits mit einer falschen lateinischen Etymologie zu rechtfertigen.

#### Anmerkungen

+ Abgeschlossen im März 1965.

- 1 H. Engel, Das Concerto grosso, in: Das Musikwerk, Nr. 23, hrsg. v. K. G. Fellerer, Köln o. J. (1962); Rezension von W. Kolneder, in: Mf XVII, 1964, S. 455; vgl. dazu die Erwiderung von H. Engel, in: Mf XIX, 1966, S. 353.
- 2 D. Boyden, When is a Concerto not a Concerto, in: MQ XLIII, 1957, S. 220-232.
- 3 S. Battaglia, Grande Dizionario della Lingua Italiana, Turin 1964.
- 4 H. Bottrigari, Il Desiderio overo de' Concerti di Varii Strumenti Musicali, Venedig 1594, Faksimile hrsg. v. K. Meyer, Berlin 1924, in: Veröffentlichungen der MB Paul Hirsch, Bd. 5.
- 5 A. Einstein, The Italian Madrigal, Princeton 1949.
- 6 Ma per quello, che ui odo dire & per quello, che habbiamo discorso, non si potranno, far Concerti.
- 7 Anzi per quello che habbiamo discorso, pur troppo si potranno fare questi tai Concerti ... percioche se uoi uerrete à cercare quello; che vuol significare concerto, trouarete, che pur troppo, come ho detto, & replicato, si potranno fare tai concerti: essendo che concerto significa contentione, ò contrasto come ne habbiamo testimonio Cicerone ... & Terentio & ancora di Plinio ... & però quelli che fanno tai concerti fanno benissimo, & osseruano bene la Etimologia del uocabulo.
- 8 Ma però noi in questo nostro ragionamento usaremo indifferentemente concerto & concerto per non uscire del commun nostro parlare.
- 9 J. Handschin, Musikgeschichte im Überblick, Luzern o. J. (1948), S. 284ff.
- 10 Vgl. auch Th. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 78.
- 11 Vgl. Lexicon mediae et infimae Latinitatis Polonorum.
- 12 Vitam beati Eligii ... per praesentem latorem strenuitati argutiaeque vestrae concertandam direximus, quaesumus ergo, ut ... emendes.
- 13 Vgl. H. H. Eggebrecht, Studien zur musikalischen Terminologie (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 1955, Nr. 10), Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Lit. Mainz, u. a. S. 16 und 129; vgl. jedoch neuerdings auch ders., Art. Concerto, in: Riemann, Musiklexikon. Bd. III, Mainz 1967, S. 181f.
- 14 Vgl. H. Federhofer, Art. Motz, in: MGG, Bd. IX, Sp. 671f.
- 15 Vgl. dazu S. Kunze, in: AfMw XXI, S. 81-110.



ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK  
IM 17. JAHRHUNDERT

Zur Beurteilung stilistischer Wandlungen von Vokalmusik stehen zwei voneinander schon im Ansatz recht verschiedene Methoden zur Verfügung. Die eine beschreibt das im Verlauf der Geschichte mehrfach veränderte Wort-Ton-Verhältnis und ist vor allem durch Hermann Abert<sup>1</sup> und seine direkten und indirekten Schüler ausgebaut worden. Bei der Untersuchung von Vertonungen lateinischer, deutscher und italienischer Texte entstand der überaus anregende Begriff des "monodischen Prinzips".<sup>2</sup> Anhand motettischer oder madrigalischer Kirchenmusik wurden die Prinzipien einer sinnvollen, beseelten und leidenschaftlichen Textdarstellung entwickelt.<sup>3</sup> Da noch die Hauptvertreter des neuen Stils in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz, ausgeprägte Vokalkomponisten waren, empfahlen sich ihre Werke im besonderen Maße als Studienobjekte.<sup>4</sup> In unmittelbarer Nähe zum "Orfeo" (1607) erschien der gegen den Theoretiker Giovanni Maria Artusi gerichtete Satz "L'orazione sia padrona del armonia e non serva"<sup>5</sup> nicht so sehr als eine alte formelhafte Rede-weise oder als ein zeitloses Programm<sup>6</sup>; er klang vielmehr wie eine Ankündigung neuer musikdramatischer Gestaltungsprinzipien, deren Merkmale das "Unterordnen aller musikdramatischer musikalischer Belange unter den Textinhalt" bzw. das "vollkommene Gleichgewicht zwischen Text und Musik" gewesen sind.<sup>7</sup>

Die andere Methode besteht in der Analyse musikalischer Strukturen, wobei das Problem der Beziehung zwischen Text und Musik weitgehend unerörtert bleibt. Heinrich Bessler ist ihr bekanntester Exponent. Den "Singstil" des sogenannten Niederländischen Zeitalters erläuterte er mit den Begriffen "Prosamelodik", "Stimmstrom", "polyphoner Klangstrom" und "varietas". Die Neue Musik des 17. Jahrhunderts sei dagegen durch die zunächst instrumental belegten Phänomene "Korrespondenzmelodik", "Akzentstufentakt" und "Einheitsablauf" charakterisiert.<sup>8</sup>

Im Schnittpunkt solch extremer Interpretationen rückt die Musik des frühen 17. Jahrhunderts in ein eigentümliches Zwielficht. Sie bietet einerseits für das alte Postulat einer eindringlichen Textdarstellung teilweise radikale Lösungen; andererseits erweist sie sich abhängig von der neu sich entfaltenden Instrumentalmusik. Textausdruck und Textindifferenz gehören offenbar zu den Polen, von denen die Musik der Barockzeit bestimmt worden ist. Am Anfang der Epoche, um 1600, steht in den kompositorischen Versuchen der Florentiner Monodisten das musikalische Rezitieren im Vordergrund; am Ende der Entwicklung gilt die spätharocke Dacapo-Arie, die vor allem von französischer Seite als ein textindifferentes Gebilde begriffen wurde<sup>9</sup>, als die wichtigste Repräsentantin von gesungener Musik. Im folgenden sollen ein paar traditionelle Arten des textlosen oder textindifferenten Singens genannt werden. Vielleicht erleichtern sie das Verständnis für diesen Geschichtsverlauf.

1. Weit in die Vergangenheit zurück reicht die gesungene Nachahmung von Instrumenten durch lautmalende Wörter oder Silben. Schon Aristoteles spricht von der Klangkopie durch bloßes Summen. Sie sei etwas Unvollkommenes, weil der menschlichen Stimme die Prägnanz des gespielten Tons abginge und weil sie diesen Mangel dann nicht durch einen gesungenen Text verdeckte.<sup>10</sup> Auch ohne entsprechende Melodik verstand man im alten Rom die onomatopoetische Wortbildung "Taratantara" als Hinweis auf den Tubaklang.<sup>11</sup> Sie wurde im 16. und 17. Jahrhundert häufig zitiert, vor allem im Bereich der vokalen Battaglia.<sup>12</sup> Mitunter begegnet sie in Verbindung mit der Pauken- oder Trommel-Imitation "Pimperleupum", so in einer Predigt von Martin Luther.<sup>13</sup> In dem

auch mehrstimmig bearbeiteten und kontrafizierten Lied von dem Streit zwischen Buchsbaum und "Felbinger" (= Winter und Sommer), "Und wollt ihr hören neue Mär", schließt das "Pumpimperleinpum" refrainartig jede Strophe ab.<sup>14</sup> Möglicherweise liegt hier die Stilisierung einer alten spielmännischen Praxis vor. Das europäische Volkslied bietet eine Fülle von gesungenen Vor-, Zwischen- und Nachspielen, oft mit deutlichen Hinweisen auf bestimmte Instrumente, z. B. den Dudelsack oder die Geige. In der italienischen und deutschen Gesellschaftskunst seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich ähnliche Lautmalereien.<sup>15</sup> So imitiert der Refrain von Orlando di Lasso's berühmtem "Landsknechtsständchen" "Matona mia cara" (1589)<sup>16</sup> den Lautenklang, während Adriano Banchieri in zwei Ständchen seiner Madrigalkomödie "La pazzia senile" die hellen Töne des "chitarrino" nachbildet.<sup>17</sup> Ein vielgesungener Satz von Ludwig Senfl trägt den bezeichnenden Titel "Das Gläut von Speyer".<sup>18</sup> Vielen Silbenkombinationen fehlt freilich die Anspielung auf bestimmte Klangwerkzeuge. Es handelt sich dann gewissermaßen um abstrakte Instrumentalisten wie etwa in den bekannten "Falala"-Refrains bei Giovanni Giacomo Gastoldi. Sie lassen vermuten, daß bei der Entstehung der neuen, bald ganz Europa in ihren Bann ziehenden Gattung des "Balletto" auch die Instrumentalmusik eine Rolle gespielt hat. In ihrem vitalen Überschwang erinnern solche textlosen Partien an sehr alte Formen des alogischen Singens.<sup>19</sup> Bei der Verwendung bewußt klangmalender Silben müssen freilich auch rationale, fast raffinierte Erwägungen mit im Spiele gewesen sein: die notwendigerweise unvollkommene Nachahmung soll Heiterkeit erwecken. Ein parodistischer Zug ist dann unverkennbar.

2. Auch das Textieren von Tänzen und anderen Instrumentalstücken hat es schon im 16. Jahrhundert gegeben.<sup>20</sup> Diese Praxis, die in Frankreich um 1700 "Parodie" genannt wird<sup>21</sup>, klingt aber in der Barockzeit nicht ab oder bloß weiter, sondern sie gewinnt an Boden und Gewicht. Sie widerlegt den alten Theoretikerstandpunkt von dem Primat textierter Kompositionen.<sup>22</sup> In England ist sie eng mit dem Namen John Dowlands verbunden, der seine beliebten Instrumentalstücke nachträglich zu ausdrucksstarken Songs umgestaltet hat.<sup>23</sup> Wo Arbeiten fremder Autoren textiert wurden, sind in manchen Sammlungen Worte und Noten nur selten zu einer wirklichen Einheit verschmolzen. Man kann dies an den Liedarrangements bei Adriaan Valerius ("Nederlandsche Gedenck-Clanck", 1626)<sup>24</sup> und Johann Rist ("Des edlen Daphnis aus Cimbrien Galathee", 1642) nachprüfen. Dort verweisen Herkunftsbezeichnungen ("Stem") auf die Vorlagen, hier muß aus der mangelhaften Deklamation und aus dem Geständnis Rists, er habe den Daktylus beim Textieren einer Sarabande "entdeckt"<sup>25</sup>, auf die Verwendung instrumentaler Modelle geschlossen werden. Vor einigen Jahren machte jedoch Alan Curtis auf Ähnlichkeiten zwischen Rists populärem Lied "Ach Amaryllis ..." und einem etwas älteren "Ballet joly" aufmerksam<sup>26</sup>, und inzwischen gelang es, zwei Entlehnungen in der "Galathee" mit Sicherheit nachzuweisen. Der für das Gedicht "Ach du mein auserwähltes Kind" verwendete Satz (Melodie und Baß) beruht auf einer "Courant. à 4." von dem Lübecker Ratsmusiker Nicolaus B. (Leyer), die als Nr. 12 in Thomas Simpsons "Taffel Consort" I 1621 ebenfalls in Hamburg veröffentlicht wurde. Aus anderer, unbekannter Quelle stammt die durch wirbelnden Auftakt und Motivsequenz auffällige Musik zu dem Text "Ach Phyllis, mein auserwählter Schatz"; sie entspricht melodisch in allen wesentlichen Teilen einer anonymen "Courant ex Clavi G bdur" in der Lüneburger Orgeltabulatur des Joachim Drallius (KN 146, Nr. 48).

Der Einfluß der Instrumentalmusik betraf nicht nur das Lied. Bachs Leipziger Kantaten wurzeln in vielfacher Hinsicht in dem vorangegangenen Schaffen der Köthener Zeit. Man hat in diesem Zusammenhang geradezu von "gesungenen Konzertsätzen des Vivaldischen Typs" gesprochen.<sup>27</sup> Auch für Georg Friedrich Händel waren Vokal- und Instrumentalmusik keine streng getrennten Bereiche. Ein Chor seiner "Trauerode" (1737) wurde als

Bearbeitung einer Klavier- oder Orgelfuge von Johann Philipp Krieger erkannt<sup>28</sup>, und in der Oper "Imeneo" (1740) bot er den gleichen Satz wie im Concerto grosso, op. 6, Nr. 4, einmal mit, das andere Mal ohne Text.<sup>29</sup> Als nach 1750 die gemeinsame Stilgrundlage für gesungene und gespielte Musik teilweise zerfiel und das Kunstwerk den Charakter des Originalen, Einmaligen und Endgültigen annahm, verstärkten sich die Schwierigkeiten beim Austausch zwischen den beiden Sphären. Allmählich wuchs die Erkenntnis, daß die menschliche Stimme das, was ihr den Instrumenten gegenüber an Deutlichkeit, Geläufigkeit, Klangpracht, Klangvielfalt und Umfang vielleicht abging, durch eine eigene Art von Beweglichkeit zu ersetzen vermag. Im neuen poesievollen Strophenlied entstand eine Gattung von eigener Würde<sup>30</sup>, die wiederum auf die Instrumentalmusik eingewirkt hat. Auf einer unteren Stufe des Musiklebens, wo es um eine Befriedigung des mächtig in die Breite gehenden Musikkonsums ging, blieben jedoch alte Praktiken der Repertoire-Erweiterung weiterhin lebendig. Die um 1810 in Leipzig erschienenen Umformungen von Symphoniesätzen Joseph Haydns zu Kirchenkantaten<sup>31</sup> oder Friedrich Silchers Textierungen von Sonatensätzen Ludwig van Beethovens<sup>32</sup> beweisen dies.

3. Vor 1750 konnte grundsätzlich jede Komposition "solfeggiert", das heißt auf die Guidonischen oder andere "voces", gesungen werden. Der Musikunterricht in den deutschen Lateinschulen war fast ausschließlich auf dieses Ziel ausgerichtet. Zur Erläuterung der Textunterlegung oder des richtigen Textvortrags blieb meist nur wenig Zeit. Viele Übungsstücke, z. B. Bernardino Lupacchinos vor 1559 gedruckte und dann immer wieder neu herausgegebenen Bicininien<sup>33</sup>, waren textlos. Sie sollten zur Kenntnis der Notenzeichen, zur Treffsicherheit und geschmeidiger Tongebung erziehen. Bezeichnenderweise wird im Titel von Grammatio Metallos zwischen 1603 und 1685 fünfzehnmal aufgelegtem Werk "Ricerarsi a due voci per sonare e cantare"<sup>34</sup> in Verbindung mit einem vor allem bei textlosen Werken gebrauchten Ausdruck zuerst vom Tönen und dann erst vom Singen gesprochen. Auch der Terminus "Fantasia" ist im Bereich des textlosen Singens belegt: bei Claudius Sebastiani (1563)<sup>35</sup>, Giovanni Bassano (1585)<sup>36</sup> und Ludovico Zacconi (1592)<sup>37</sup>. Wie später in der Etüdenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts gibt es unter den Gesangsübungen der vorangegangenen Epochen Werke mit künstlerischem Rang. Hierzu gehören Lassos "Novae aliquot et ante hac non ita usitate ad 2 v. cantiones suavissimae" (1577)<sup>38</sup> und Arcangelo Corellis "Cantata per solfeggio a due canti"<sup>39</sup>. Ein spielerischer Umgang mit polyphonen Satzmustern kennzeichnet die meisten genannten Solfeggien. Er findet sich in gewandelter Form u. a. auch in den zahllosen späteren Amen- oder Allelujasätzen und im Kammerduett.

4. Aus der Lehre von den Formanten weiß man, warum der von einer tiefen Stimme gesungene Text im allgemeinen besser verstanden wird als der von einer höheren Stimme vorgebrachte.<sup>40</sup> Die Textangemessenheit der menschlichen Stimme ist also keine konstante Größe. Für den bloß durch Randschwingungen der Stimmlippen zustande gekommenen Ton hatte sich schon früh der Name "Falsett" = falsche Stimme oder "Fistel" = Blasröhre eingebürgert. Der Klang in dieser Lautgebung verliert das Menschliche; er wirkt instrumental. Es ist gewiß kein Zufall, daß berühmte Falsettisten wie Giovanni Luca Conforto auch als Verzierungskünstler bewundert wurden.<sup>41</sup>

5. Die alte Technik des Diminuierens ist seit etwa 1530 für Instrumentisten und Vokalistinnen fast unterschiedslos gelehrt und dann fast drei Jahrhunderte hindurch ungeachtet aller Mahnungen zur Textverständlichkeit oft allein virtuos angewandt worden.<sup>42</sup> In den Auszierungen von Motetten, Madrigalen und Chansons von Girolamo della Casa (1584), Giovanni Bassano (1585 und 1598) und anderen Meistern wird unter "Singen" vorwiegend "Kehlfertigkeit" verstanden.<sup>43</sup> Das Vokalkonzert der Barockzeit scheint dem improvisierten Sängerkampfstreit nachgebildet zu sein oder ihm doch erst die rechte Grund-

lage zu geben. Es wäre verwunderlich, wenn die Berücksichtigung des Ornamentalen schon beim Schaffensprozeß nicht auch etwas von dem rein musikalischen Impuls, dem es seine Entstehung verdankte, festgehalten hätte.

Aus den besprochenen Kategorien, die sich ohne Schwierigkeit vermehren ließen, geht hervor, daß der Trend zur Verselbständigung des Klanggeschehens schon im 16. Jahrhundert vorbereitet war. Natürlich äußerte sich die Freude am künstlerischen Spiel in jeweils eigener, zeitgebundener Form. Wichtig wurde im frühen 17. Jahrhundert auf der Grundlage einer entwickelten Harmonik die gewissermaßen musikalische Automatismen auslösende Funktion des Textes. So dienen manche Sequenzen und schematische Akkordablösungen etwa vom Typ  $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{5}{3} \frac{6}{4}$  usw. ("Figura congeries") der Hervorhebung allgemein bedeutsamer Textteile. Oft genug wurden solche harmonischen Fortschreitungen ausgesprochen formelhaft eingesetzt.<sup>44</sup> Auch die gesteigerte Anwendung der Lehre vom Kanon und vom doppelten Kontrapunkt auf die Vokalmusik, die mannigfachen Formen der madrigalischen Doppelmotivik und der konzertierende Wechsel kleiner, prägnanter Motive lassen sich nur selten direkt, das heißt als bildhafte Entsprechung, auf einen Text beziehen.

Zu den am meisten sinnfälligen Neuerungen des 17. Jahrhunderts gehört die klare Trennung von Gesangs- und Instrumentalpartien im Geistlichenkonzert. Zwei Stufen der Entwicklung sind dabei deutlich zu unterscheiden. In den vor 1620 veröffentlichten Werken stehen gesungene und gespielte Abschnitte in der Regel verhältnismäßig unverbindlich nebeneinander. Die Sinfonien hatten keine thematischen Beziehungen zum folgenden Vokalkonzert; sie konnten dem reichen Vorrat der zeitgenössischen Tanz- und Spielmusik entnommen werden. Die Capella fidicina war zumeist nichts anderes als ein ausgesetzter Generalbaß. Etwa zehn Jahre später ist dieses vor allem durch Michael Praetorius repräsentierte Stadium überwunden.<sup>45</sup> In Schützens "Symphoniae Sacrae I" bilden textlose und textgebundene Stimmen eine unauflösbare Einheit. Beide sind Bestandteile eines umfassenden architektonischen Plans. Vokalisten und Instrumentalisten teilen sich mit eigenen Mitteln in den Vortrag der grundsätzlich gleichen, vom Wort ausgelösten Motivik und Melodik. Die Anerkennung des Instrumentalen in manchen geistlichen Werken der Zeitgenossen von Schütz ist weniger qualitativ als quantitativ bestimmt. Die gesungenen Partien werden von den gespielten mitunter förmlich erdrückt.<sup>46</sup>

In der Entwicklung der Dacapo-Arie im 18. Jahrhundert ergaben sich ähnliche Situationen. Der Ausgewogenheit des Vokalen und Instrumentalen bei Bach und Händel steht die Diskrepanz beider Faktoren gegenüber, wie sie Johann Joachim Quantz beschreibt<sup>47</sup>, oder die übersteigerte Instrumentalisierung des Vokalen, die französische Beobachter veranlaßte, von einer Analogie zur "Sonate" zu sprechen.<sup>48</sup> Die so entstandene, mehr oder weniger verselbständigt erscheinende Musik war nun freilich nicht "absolut" im Sinne des 19. Jahrhunderts. Den Überlegungen Johann Matthesons zufolge konnte schon im Typ einer Melodie, in der Form eines Musikstücks, in der Metrik, der Tonart und anderen Dingen der Hinweis auf eine bestimmte Gemütsbewegung enthalten sein. Ein einzelnes Wort vermag sie nur unvollkommen auszudrücken. Sie bildet den Hinter- und Untergrund eines logischen Zusammenhangs von Worten und Noten. Mattheson befand sich im Einklang mit seiner Zeit, wenn er den Begriff der "Klangrede" auch für textlose Melodien gebrauchte.<sup>49</sup> Zwar war auch er noch von dem Vorrang des Vokalen überzeugt; aber das Wort-Ton-Verhältnis, das er im Auge hat, zielt nicht auf einen gesprochenen Gesang, sondern - überspitzt formuliert - auf eine instrumentalisierte Vokalmusik.

## Anmerkungen

- 1 H. Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: AfMw V, 1923, S. 31-70.
- 2 F. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
- 3 A. A. Abert, Die stilistischen Voraussetzungen der "Cantiones sacrae" von H. Schütz, Wolfenbüttel 1935.
- 4 Vgl. K. Gudewill, Das sprachliche Urbild bei H. Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650, Kassel 1936.
- 5 E. Vogel, C. Monteverdi, in: VfMw III, 1887, S. 337.
- 6 Es findet sich u. a. bei G. Zarlino 1558 (M. Ruhnke, J. Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955, S. 136) und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. J. A. Hiller, Wöchentliche Nachrichten, 1766-1769, S. 17).
- 7 A. A. Abert, C. Monteverdi und das musikalische Drama, Lippstadt 1954, S. 28.
- 8 H. Besseler, Sing- und Instrumentalstil in der europäischen Musik, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, Kassel u. Basel 1954, S. 230f. u. 233ff.; vgl. auch H. Heckmann, Influence de la musique instrumentale du XVI<sup>e</sup> siècle sur la rythmique moderne du XVII<sup>e</sup>, in: La Musique Instrumentale de la Renaissance, ed. J. Jacquot, Paris 1955, S. 339-345. Wenige Jahre später ergänzte Besseler seine Thesen durch eine Beschreibung der "Spielfigur": Spielfiguren in der Instrumentalmusik, in: Dt. Jb. f. Mw. I, 1956, Leipzig 1957.
- 9 C. H. Blainville bei Hiller, a. a. O., S. 372f.; H. Abert, a. a. O., S. 41-44.
- 10 Problemata physica, übers. v. H. Flashar, Darmstadt 1962 (Werke, hrsg. v. E. Grumach, XIX), S. 159 (§ 10).
- 11 G. Wille, Art. Rom, A. Antike, in: MGG Bd. IX, Sp. 663.
- 12 R. Gläsel, Zur Geschichte der Battaglia, Diss. Leipzig 1931.
- 13 A. Nebe, Zur Geschichte der Predigt, Bd. II, Wiesbaden 1879, S. 78f.
- 14 F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1876, Nr. 273.
- 15 F. Ghisi, Alcune Canzoni a Ballo del primo Cinquecento, in: Fs. H. Engel zum 70sten Geburtstag, Kassel 1964, S. 126; A. Einstein, The Italian Madrigal, III, Princeton 1949, S. 80f.
- 16 O. di Lasso, Sämtliche Werke, Bd. X, Leipzig 1898, S. 93-97. In der Sammlung von 1581 befinden sich weitere vokale Nachahmungen von Instrumenten. Vgl. auch W. Boetticher, O. die Lasso u. seine Zeit, I, Kassel 1958, bes. S. 58 u. 60.
- 17 L. Torchi, L'Arte musicale in Italia IV, Milano o. J., S. 319-323, 331-334.
- 18 L. Senfl, Deutsche Lieder, Bd. II, hrsg. v. A. Geering, Wolfenbüttel, Berlin 1940, in: RD XV, Nr. 71.
- 19 W. Wiora, Jubilare sine verbis, in: In memoriam J. Handschin, Straßburg 1962, S. 39-65.
- 20 Vgl. E. Mohr, Die Allemande, Zürich 1932, S. 10.
- 21 Ph. Spitta, Sperontes' Singende Muße an der Pleiße, in: VfMw I, 1885, S. 78f.
- 22 J. Lippius, Disputatio musica secunda, Wittenberg 1609.
- 23 J. Dowland, Ayres for four Voices, hrsg. v. Th. Dart u. N. Fortune, in: MB VI, London 1953, S. XIII.
- 24 NA (ohne Lautenbegleitung) durch P. J. Meertens u. a., Amsterdam-Antwerpen 1947.
- 25 W. Krabbe, J. Rist und das deutsche Lied, Diss. Berlin 1910.
- 26 A. Curtis, Nederlandse Klaviermuziek . . . , in: MMN III, Amsterdam 1961, S. XXXIVf.

- 27 F. Smend, Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 93.
- 28 H. Reich, Händels Chorbearbeitung einer Orgelfuge von J. Ph. Krieger, in: MuK XXXVI, 1966, S. 172-177.
- 29 Arie der Clomiri "E si vaga del tuo bene" und Schlußsatz des genannten Konzerts.
- 30 H. Abert, a. a. O., S. 54ff.; H. W. Schwab, Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied, Regensburg 1965, bes. Kap. 1.
- 31 G. Feder, Verfall und Restauration, in: F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 223.
- 32 H. C. Worbs, Verfälschtes Meisterwerk. Vokale Arrangements berühmter Instrumentalstücke, in: NZfM XXIX, 1962, S. 214-216.
- 33 Vgl. O. Mischiatti, Art. Lupacchino, in: MGG, Bd. VIII, Sp. 1315.
- 34 Vgl. C. Sartori, Art. Metallo, in: MGG, Bd. IX, Sp. 223f.
- 35 C. Dahlhaus, Zur Aufführungspraxis im 16. Jahrhundert, in: MuK XXIX, 1959, S. 247f.
- 36 Auswahl aus den motettenhaften Fantasien a tre voci per cantar et sonar, hrsg. v. E. Kiwi als 7 Trios, in: Hortus musicus XVI, 1933.
- 37 F. Chrysander, F. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, in: VfMw IX, 1893, S. 286.
- 38 Sämtliche Werke, Bd. I, Leipzig 1894, S. 8-19. Da diese Sätze, die 1578 "Fantasien" und 1589 "Ricercari" genannt wurden, sich in vieler Beziehung von den textierten Biciniern Lassos unterscheiden, faßte W. Boetticher (a. a. O., S. 462) sie als "rein instrumentale Spielstücke" auf.
- 39 MGG, Bd. II, Abb. auf Sp. 1677f.
- 40 K. E. Schumann, Akustik, Breslau 1925, S. 76-78.
- 41 NA seiner Breve et facile maniera . . . , Rom 1593 (? 1603) durch J. Wolf, Berlin 1922, in: Veröffentlichungen der MuBibl. P. Hirsch, Bd. II, S. 8.
- 42 E. F. Ferand, Die Improvisation, Köln 1956, S. 13. Vgl. die gegensätzlichen Bewertungen des Ziergesangs bei H. C. Wolff, Die GesangsImprovisationen der Barockzeit, in: Krg-Ber. Bamberg 1953, S. 252-254, und G. Hauswald, Instrumentale Züge im Belcanto des 18. Jahrhunderts, ebd., S. 256-258.
- 43 Vgl. die Beispiele bei Ferand, a. a. O., bes. die Nrn. 9, 12, 13, 14, 22.
- 44 W. Braun, S. Scheidts Bearbeitungen alter Motetten, in: AfMw XIX/XX, 1962/63, S. 71 u. Anm. 86.
- 45 E. Zeim, Sinfonia und Ritornello in der Kirchenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Diss. (mschr.), Halle 1950.
- 46 W. Braun, Musik am Hof des Grafen A. G. von Oldenburg, in: Oldenburger Balkenschild, H. 18/20, 1963, S. 23.
- 47 J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen, <sup>3</sup>1789, Faks.-Ausg. hrsg. v. H.-P. Schmitz, Kassel 1953, S. 308f.
- 48 P.-J. Burette bei Hiller, a. a. O., S. 389.
- 49 Der vollkommene Capellmeister, 1739, Faks.-Ausg. hrsg. v. M. Reimann, Kassel 1954, S. 82, § 63 u. ö.

## ENTDECKUNG UND VERWENDUNG DER SUBBASSLAGE

Für das 16. Jahrhundert sind zahlreiche und verschiedenartige Belege für das Musizieren in extrem tiefen Stimmlagen noch nicht erforscht, die uns für die Aufführungspraxis dieses Jahrhunderts wichtige Aufschlüsse geben können. Das Musizieren in diesen tiefen Lagen ist bewiesen durch zahlreiche Abbildungen, durch beschriebene und auch durch erhaltene Instrumente, durch Aufführungsanweisungen und auch durch Notenmaterial. Eine Untersuchung dieser sich ergänzenden Fakten gibt ausreichende Kenntnis über einen Zeitraum, in dem die Grundlagen für das baßbetonte Musizieren des Barock geschaffen wurden.

Für die Sammlung Heyer<sup>1</sup> wurden seinerzeit Instrumente nach graphischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts rekonstruiert, die in zeitlicher Abfolge vom Beginn bis zur Mitte des Jahrhunderts die beabsichtigte Ausweitung der Tiefenregion erkennen lassen und das Bestreben kennzeichnen, den Bereich der mit Singstimmen ausführbaren Tonlagen durch den Bau geeigneter Instrumente zu verlassen. Unterhalb der Baßlage, dargestellt durch den F-Schlüssel, wird eine neue Lage, die Subbaßlage erreicht, dargestellt durch den Gamma-Schlüssel.

Die Rekonstruktion ergab für 1511 (Sebastian Virdung, "Musica getuscht") als tiefsten Ton Groß-A, für 1528 (Martin Agricola, "Musica instrumentalis deutsch") Groß-G, für 1523 (Hans Judenkunig, "Underweisung auff die Lautten und Geygen"), 1532 (Hans Gerle, "Musica Teutsch") und 1542 (Silvestro Ganassi, "Regola Rubertina") Groß-D und für 1568 (Jost Amman, Holzschnitt "Drey Geyger") Contra-A. Ergänzend zu den rekonstruierten Instrumenten kommen die erhaltenen Kontrabässe des 16. Jahrhunderts hinzu, für deren Entstehungszeit Expertenschätzungen vorliegen. Als früheste Kontrabaßinstrumente werden ein um 1550 von Giovanni Battista Ciciliano in Venedig<sup>2</sup> und ein etwa gleichzeitig von Gasparo da Salo in Brescia<sup>3</sup> angefertigtes Exemplar angesehen. Für diese Instrumente fehlen Angaben über ihren Tonumfang. In Kopenhagen befinden sich Kopien der ältesten erhaltenen Großbaßpommern. Das Original aus der Marienkirche in Danzig<sup>4</sup> umfaßte demnach Contra-F bis klein-c, das Original aus der Wenzelkirche in Naumburg<sup>5</sup> Groß-C bis klein-f. Beide Pommern sind nicht datiert.

Analog zu den beschriebenen und erhaltenen Instrumenten ergibt eine chronologische Ordnung von Musikdarstellungen aus jener Zeit, daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Instrumentarium den Tonumfang der Singstimmen nicht überschritt. Im siebten Jahrzehnt des Jahrhunderts jedoch geht durch ganz Europa das Bestreben, den von Singstimmen noch allenfalls erreichbaren Tiefenbereich nun mit Entschiedenheit um eine Oktave zu erweitern. In einer ausreichenden Anzahl sind Abbildungen bekannt, die von nun an Orchester mit einem oder zwei Instrumenten der bis dahin unbekanntem Subbaßlage darstellen. Lassos Hofkapelle wird 1568 bei Solis<sup>6</sup> mit zwei Kontrabässen und bei Mylich<sup>7</sup> mit einem Kontrabaß wiedergegeben. 1560 bereits bildete Pieter Breughel d. Ä. auf seiner Radierung "Temperantia"<sup>8</sup> ein Orchester mit Großbaßpommer und einem Kontrabaß ab. 1578 ist auf einer Abbildung der "école de musique"<sup>9</sup> der Kontrabaß für Paris belegt. Aus den europäischen Musikländern gibt auch Italien Bild-dokumente für die damals jüngste Verwendung der Subbaßinstrumente. So hat Paolo Veronese 1563 auf dem Gemälde "Die Hochzeit von Kana"<sup>10</sup> ein Streicherensemble mit Kontrabaß dargestellt. Während 1563 auf einem Kupferstich von Oselli nach einem Gemälde von Luca Penni<sup>11</sup> das Orchester noch mit der Tenorgambe als tiefstem Instrument auskommt, hat der unbekanntem italienische Instrumentenbauer, der um 1570 das in Paris aufbewahrte Orphéoréon<sup>12</sup> baute und Osellis Stich als Vorlage für die Schnitz-

arbeit des Instrumentenbodens benutzte, neben weiteren modischen Veränderungen der anderen Instrumente die Tenorgambe gegen einen Kontrabaß ausgewechselt. Im siebten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mußte ein modernes Orchester über Subbaßinstrumente verfügen.

Zu den genannten Musikszenen fehlt nun anscheinend gänzlich das Aufführungsmaterial der Subbaßinstrumente. Auch aus dem Bestand der Lassoschen Hofkapelle ist kein entsprechendes Stimmbuch erhalten. Nach der Durchsicht der in Neuausgaben vorliegenden Musikalien ergibt sich, daß am Beginn des 16. Jahrhunderts, wenn wir die betreffenden, undatierten Kompositionen in die letzten Lebensjahre der Autoren legen, bereits Groß-C und Contra-B verlangt werden.

Bei Tinctoris, der 1511 starb, kommen einmal der Gamma-Schlüssel<sup>13</sup> und als tiefster Ton Groß-C vor, bei Pierre de la Rue, der 1518 starb, in seinem Requiem Contra-B<sup>14</sup> und Gamma-Schlüssel wie in dem vielleicht von Jacob Obrecht, der 1505 starb, komponierten Lied "Ein frölich wesen"<sup>15</sup>. Dieses Contra-B, das von einzelnen Sängern allenfalls noch gesungen werden kann, entspricht dem tiefstmöglichen Ton auf einem Instrument der Zeit, dem Violoncello.<sup>16</sup> Aus der Literatur des 16. Jahrhunderts sind außer den bisher genannten keine weiteren Quellen bekannt, deren Baßstimme tiefer als Groß-F und -E, allenfalls -D geführt sind, außer bei J. Heugel, der 1585 starb.<sup>17</sup> Folglich müssen die Musiker sich diese Kompositionen bearbeitet haben, um ihre Subbaßinstrumente verwenden zu können, die seit etwa 1560 bis Contra-F und -E gespielt werden konnten.

In der 1555 in Breslau veröffentlichten Sammlung "Viel finer lieblicher Stucklein" (RISM 1555, 35) haben die Brüder Paul und Bartholomäus Hesse, beide Stadtmusiker in Breslau, eine große Anzahl von Bearbeitungen vorgelegt, mit denen die Praxis dieser Zeit hinreichend belegt wird. Obwohl Autorenangaben fehlen, geht aus dem Vorwort hervor, daß es keine Eigenschöpfungen der Herausgeber sind. Die Stücke sind sechs-, fünf- und vierstimmig. Vierstimmige Vorlagen sind durch Erfinden von zwei Zusatzstimmen sechsstimmig gemacht worden, wobei die Zusatzstimmen jeweils gekennzeichnet sind. Die Brüder Hesse haben entweder alle vier Originalstimmen eine Oktave tiefer gelegt und dazu zwei neue Stimmen in der normalen Diskantlage erfunden, oder sie haben nur den Baß um eine Oktave tiefer gesetzt und in die so entstandene Lücke zwei neue Stimmen in Baß- bzw. Baritonlage geschoben oder nur eine Baßstimme und dafür eine zweite Stimme in Sopranlage. In zwei Fällen haben sie unter den in seiner normalen Lage verbliebenen Satz eine Stimme in Subbaßlage hinzugefügt, die sich der gleichen Grundtöne wie die Baßstimme des Satzes bedient. Bei den Brüdern Hesse kommt in einigen Stücken, wenn der Gamma-Schlüssel auf der obersten Linie verwendet wird, das Contra-D vor, ein Ton, der nach der Kenntnis von Praetorius 1619<sup>18</sup> nur vom Großbaß-Rackett oder der Großbaß-Viola da Gamba gespielt werden kann. Schon die vierstimmige Matthäuspassion Jacob Obrechts ist in einer sechsstimmigen Bearbeitung bekannt, die offenbar nur in Schlesien musiziert wurde, wie die Fundorte Liegnitz und Breslau beweisen.<sup>19</sup> Diese Bearbeitung läßt alle Stimmen in ihrer ursprünglichen Lage und schiebt je einen weiteren Sopran und Tenor ein. Diese Bearbeitungspraxis scheint auch in Italien um 1500 bekannt gewesen zu sein, da der Musiker Aloyxe 1498 aus Mantua<sup>20</sup> berichtet, er habe eine vierstimmige Motette von Obrecht sechsstimmig bearbeitet, indem er zwei Baßstimmen für Posaunen beifügte. Eine Bearbeitung ist der bereits genannte Chorsatz "Ein frölich wesen", dem eine neue Baßstimme in Subbaßlage hinzugefügt worden ist.

Von größter Bedeutung für die Aufführungspraxis der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint jedoch die von Hesse bevorzugte Versetzung aller Stimmen um eine Oktave nach unten gewesen zu sein. Diese Oktavversetzung aller Stimmen ist noch Praetorius bekannt



und wird in einem fünfstimmigen Chor seines mehrhörigen "Lauda Jerusalem" 1619 für tiefe Instrumente gefordert.<sup>21</sup> Praetorius empfiehlt jedoch statt dessen nur den Baß in 16'-Lage zu verdoppeln, weil "es ungleich annehmlicher und anmuthiger sey". Die Jahrzehnte des Experimentierens gehen damit zu Ende. Der vollstimmige Satz in tiefer und tiefster Lage, seit etwa 1550 dank der Neuentwicklungen des Instrumentenbaues möglich und bei Hesse 1555 erstmals mit Noten belegt, ist den Komponisten des frühen Generalbaßzeitalters noch bekannt, er wird von ihnen aber verworfen. Die von Praetorius 1619 beschriebenen Instrumente für tiefste Lagen, die durch einen Zusatz zu ihrem Namen bezeichnet werden, nämlich Oktav-, Quint-, Quart-, Doppel- und Großbaß, sind also Klangwerkzeuge, die 1619 noch bekannt sind, die für die Aufführungspraxis aber soeben ihre Verwendungsmöglichkeiten verlieren. Sie gehörten zum Orchester der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Oktavversetzung ganzer Kompositionen - oder ihrer Abschnitte, besonders im mehrhörigen Stil - wird abgelöst von der Oktavverdopplung nur des Basses im baßbetonten Stil des Barocks.

#### Anmerkungen

- 1 G. Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Bd. II, Köln 1912.
- 2 In Privatbesitz. 1960 in einer Ausstellung der Yale University "Musical instruments of Yale" gezeigt (Kat. Nr. 14).
- 3 Abgebildet bei R. Elgar, Introduction to the double bass, Sussex 1960, S. 29.
- 4 Carl Claudius' samling of gamle musikinstrumenter, Kjøbenhavn 1931, Nr. 456.
- 5 A. Hammerich, Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Kat., Kopenhagen 1911, Nr. 91.
- 6 Abbildung bei H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 230.
- 7 R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, Tafel VIII.
- 8 L. Münz, Brueghel Zeichnungen GA, Köln 1962 (Abb. 145); H. Bessler, a. a. O., S. 288.
- 9 Abb. in: MGG, Bd. X, Sp. 758; 1583 ist laut F. Lesure, Les orchestres populaires a Paris vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, in: RMI XXXVI, 1954, S. 51, der "bassecontre de violon" und "de cornet" belegt.
- 10 Abb. in: MGG, Bd. XII, Sp. 1706.
- 11 Abb. in: Carl Claudius' samling, a. a. O., S. 190.
- 12 G. Chouquet, Le Musée du conservatoire national de musique. Catalogue descriptif et raisonnée, Paris 1884, Nr. 249 (mit Abb.).
- 13 Missa secundi toni irregularis cum contratenore extra manum in diapente sub ut, hrsg. v. F. Feldmann, 1960, in: Opera omnia Bd. I, Corpus mensurabilis musicae, Serie 18.
- 14 Requiem, hrsg. v. Fr. Blume, Wolfenbüttel 1931, in: Das Chorwerk, Heft 11.
- 15 Werken van Jacob Obrecht, hrsg. v. J. Wolf, Bd. VII, Amsterdam (o. J.), S. 61.
- 16 K. Marx, Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport (1520-1820), Regensburg 1963, in: Forschungsbeitr. z. Mw., Bd. XIII.
- 17 Faksimile in: MGG, Bd. II, Sp. 1186.
- 18 De organographia, Wolfenbüttel 1619, in: Syntagma musicum, Bd. II, S. 19ff.
- 19 Werken van Jacob Obrecht, a. a. O., Bd. VIII.
- 20 S. Davari, La musica di Mantova, in: Revista storica mantovana, Jg. 1, 1884.
- 21 A. a. O., S. 46. Das Werk konnte nicht mehr von ihm veröffentlicht werden.

## I.

Die protestantische Historienkomposition des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland, vorwiegend im Gebiet Sachsen-Thüringen, erscheint im Hinblick auf die derzeitige Quellenlage noch weitgehend unerforscht.<sup>1</sup> Zwar liegen zu einigen speziellen Bereichen dieser Kompositionsgattung - so besonders für die Passions-<sup>2</sup> und Weihnachtshistorie<sup>3</sup> - fundierte neuere Untersuchungen vor, doch zeigt sich auf den ersten Blick, daß die Quellenerfassung für fast alle anderen Historienvertonungen noch nicht allzu weit vorangeschritten ist. Die Historienkomposition beschränkte sich keinesfalls nur auf die Geburt, Passion und Auferstehung Christi; wie nachzuweisen ist, haben neben der Pfingstgeschichte auch andere, besonders beliebte biblische Historien ebenfalls Stoff zur Vertonung geboten.<sup>4</sup> W. Blankenburgs Zusammenstellung und Beschreibung der erhaltenen Quellen für die Auferstehungs- und Weihnachtshistorie gelangt nur bis zu Thomas Selle bzw. Heinrich Schütz<sup>5</sup>; damit ist jedoch keineswegs das zur Verfügung stehende Material erschöpft, wie im folgenden gezeigt werden soll.

## II.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die Vertonung einer biblischen Geschichte keinesfalls nur unter dem Werkterminus "Historia ..." erfolgte. Vielmehr ist diese Bezeichnung in der Musikgeschichte - wie W. Blankenburg es formuliert - "nicht zum Terminus für eine einheitliche Form geworden, sondern geschichtlichen Wandlungen unterworfen gewesen"<sup>6</sup>. Wenn man das äußere Kennzeichen für die Einordnung des betreffenden Werkes unter die Historien im Gegensatz zum Oratorium "in der textlichen Einschichtigkeit des biblischen Berichts" erblickt<sup>7</sup>, so möchte man - zumindest für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts - den Begriff "Historie" dahingehend erweitern, daß all das damit zusammengefaßt wird, was biblischen Bericht im Sinne eines rezitierenden Vortrags durch einen Evangelisten als Textgrundlage verwendet.

Tatsächlich gibt es aber seit der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz - und zum Teil schon weit früher - kaum ein Werk, das sich in der Vertonung lediglich auf den biblischen Bericht beschränkte (abgesehen vom traditionellen Exordium- und Conclusio-Text). Nur in einem einzigen Falle, der anonymen Grimmaer Weihnachtshistorie, trifft das zu. Alle übrigen erhaltenen Quellen und Texte bringen mehr oder weniger umfangreiche Einlagen in Form von Kirchenliedstrophen oder Solo-Arien.

Vielfach wurde von Komponisten zwar der Werktitel "Historia" gewählt, oft aber auch nicht. Die Bezeichnung eines Werkes als "Oratorium" war am Ausgang des Jahrhunderts noch nicht üblich, sondern man benannte solche Stücke meistens mit dem Terminus "Actus (musicus) ...", wie folgende Aufstellung verdeutlicht:

Ort und Jahr der Entstehung bzw. Erstaufführung	Komponist	Werktitel
Stettin 1649	Andreas Fromm	Actus musicus de Divite et Lazaro <sup>8</sup>
Erfurt 1677	Georg Calmbach	Actus musicus de filio perduto <sup>9</sup>

Ort und Jahr der Entstehung bzw. Erstaufführung	Komponist	Werktitel
Leipzig 1683	Johann Schelle	Actus musicus auf Wey-Nachten <sup>10</sup>
Rudolstadt 1690	Philipp Heinrich Erlebach	Actus pentecostalis <sup>11</sup>
Stettin 1690-1702	Abraham Petzoldt	Actus paschalis
	Abraham Petzoldt	Actus (in Festo Michaelis)
	Johann Kuhnau	Actus Stephanicus
	Friedrich Wilhelm Zachow	Actus paschalis
	Friedrich Wilhelm Zachow	Actus pentecostalis <sup>12</sup>

Die äußere Anlage des Actus musicus war demnach von der einer Historie kaum zu unterscheiden; dennoch bedeutete wohl die Bezeichnung einer Komposition als "Actus" eine genauere Spezifizierung seiner musikalischen Faktur. Im Gegensatz zur Historie, die ja nur den textlichen Vorwurf genauer umreißt, die musikalische Seite der Kunstform aber völlig unberücksichtigt läßt, kann man aus dem Terminus "Actus" - das Adjektiv "musicus" ist dabei von durchaus zweitrangiger Bedeutung, da es sich hier ja immer um einen "musikalischen" Actus im Gegensatz etwa zum Actus oratorius <sup>13</sup> handelt - zunächst einmal ganz allgemein folgende Schlüsse im Hinblick auf die formale Anlage ziehen:

1. Die textliche Anlage setzt eine in sich geschlossene Handlung voraus, der sich auch die musikalische Form anzugleichen hatte.
2. Die Übertragung des Terminus "Actus" auf eine musikalische Form bedeutet immer eine gewisse Art dramatischer Konzeption und Aktion, wie sie sich ja aus der Stoffwahl schon ergibt, mit allen Konsequenzen hinsichtlich einer dramatischen Charakterisierung handelnder Personen sowie einer Differenzierung räumlichen und zeitlichen Dekors durch musikalische Mittel.

Anscheinend war Andreas Fromm der erste, der für die Vertonung einer biblischen Historie die Bezeichnung "Actus musicus" wählte, zweifellos in Anlehnung an die protestantischen Schulfeiern <sup>14</sup>, aber auch sicher beeinflusst von katholischen biblischen "Rappresentazioni" - wie die des Kurmainzer Hoforganisten Daniel Bollius <sup>15</sup> - und dem jesuitischen Schuldrama. <sup>16</sup> Fromm selbst deutet in der Vorrede zu seinem "Lazarus" darauf hin, wenn er die Musik wie üblich mit der Redekunst vergleicht und so die Beziehung zum "Actus oratorius" herstellt, ohne sich allerdings wörtlich darauf zu stützen. Im Unterschied zu den weniger umfangreich angelegten Dialogen <sup>17</sup> und den liturgisch genauer bestimmten Historien <sup>18</sup> mag hier die textliche Vielschichtigkeit - Bibeltext, Kirchenlied und zum Teil freie Dichtung - ein äußerliches Kennzeichen für eine besondere musikalische Gattung geworden sein.

Die liturgische Stellung des Actus gleicht der einer Historie <sup>19</sup>, soweit sich aus dem überlieferten Werkbestand Rückschlüsse auf festliegende Aufführungen ziehen lassen. So liegen Aufführungsberichte über den "Lazarus" von Fromm vor, in denen die theatrale Gestaltung des Ganzen als unvereinbar mit dem kirchlichen Rahmen gerügt wurde. Auch die Dreiteilung des Weihnachts-Actus von Johann Schelle erscheint in dieser Hinsicht bemerkenswert. Daß es sich beim Actus musicus jedoch um eine weitgehend dramatischere Darstellung gehandelt haben muß, ergibt sich aus der musikalischen

Form. Diese im Anschluß an die Schulkomödie und an frühe oratorische Belege entwickelte, für das 17. Jahrhundert spezifisch mitteldeutsche Praxis, Vertonungen von Stoffen aus der biblischen Geschichte zu "agieren", das heißt in räumlich getrennt aufgestellten Klanggruppen zu musizieren, bildet das wesentliche Kennzeichen des Actus musicus, wie es bis hin zu Johann Sebastian Bachs "Actus tragicus" (Weimar 1707) <sup>20</sup> wirksam bleibt: Fromms "Lazarus" sollte nach der Anweisung des Vorwortes in genau bedachter räumlicher Disposition der Einzelpersonen, des "Chorus profanus" sowie des "Chorus sacer" aufgeführt werden, Calmbachs "Verlorener Sohn" verlangt nach Maßgabe des Titels drei Chöre (wiederum eine Art "Chorus profanus" mit Vater und Sohn, einem Chor des Evangelisten und dem "Chorus sacer"), und Johann Schelles Actus musicus auf Weihnachten differenziert ebenfalls drei Handlungsebenen: 1. den biblischen Bericht des Historicus; 2. die Chöre der Engel und Hirten und 3. die Chöre der Gemeinde. Damit wird zum Prinzip erhoben, was sich in der Historie bereits stillschweigend vorgebildet hatte. Heinrich Schütz teilt seine Weihnachtshistorie <sup>21</sup> ähnlich in mehrere Chöre auf und spricht im Vorwort ebenfalls ausdrücklich von "Handlung" und "Action" im Sinne dramatischer Charakterisierung. Man darf nach all dem wohl als gegeben annehmen, daß Actus musicus und Historie als Gattungsbegriff im wesentlichen synonym gebraucht wurden, daß aber erstere Bezeichnung auch auf musikalische Belange Bezug nahm und somit als eigengeprägter zeitgenössischer Gattungsbegriff einen speziellen mitteldeutschen Beitrag zur Geschichte des frühen deutschen Oratoriums darstellt.

### III.

Die Literatur zur Geschichte der Historienkomposition des protestantischen Mitteldeutschland verzeichnet - abgesehen von der Passion, deren Entwicklung einen Sonderfall darstellt - nach Heinrich Schützens Weihnachtshistorie ein Vakuum in der Überlieferung fast hin bis zu Johann Sebastian Bach. <sup>22</sup> Zahlreiche textliche Zeugnisse künden jedoch von einer erstaunlichen Produktivität der sogenannten sächsisch-thüringischen "Kleinmeister" auf diesem Gebiet. Bis vor kurzem galten nun diese einzelnen literarischen Belege als einzige Hinweise auf ein Fortführen der Tradition, die man aber mangels erhaltener Vertonungen nicht näher zu charakterisieren vermochte. Nur scheinbar aber schweigen die Quellen "zwischen Schütz und Bach", und es ist durchaus an der Zeit, auf einige bisher wenig beachtete Belege hinzuweisen, die auch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts interessantes Material zur Geschichte der Historienvertonung liefern. Wir wollen uns dabei in der folgenden Übersicht an die von W. Blankenburg <sup>23</sup> gewählte Gliederung halten und als speziellen Nachtrag dazu die betreffenden Werke eingliedern.

#### 1. Osterhistorien

Im Gegensatz zur Auferstehungshistorie von Thomas Selle (etwa 1660) knüpft die "Historia resurrectionis Domini nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas" des Meißner Kantors Christian Andreas Schulze aus dem Jahre 1686 <sup>24</sup> wieder mehr an die liturgische Tradition an. Selbstverständlich ist hier eine Bindung an den Osterton im Evangelistenrezitativ nicht mehr vorhanden, doch beschränkt sich Schulze bei der Textzusammenstellung im wesentlichen auf die seit Bugenhagen übliche Kompilation aus den vier Evangelien <sup>25</sup> und vermeidet allzu ausgedehnte Einlagen nichtbiblischen Textes. Exordium und Conclusio entsprechen ebenfalls dem traditionellen Rahmen. Die Besetzung behauptet allerdings eine wesentliche Selbständigkeit gegenüber älteren Werken. Der realistische Zug in der Kunst dieser Zeit erstreckt sich auch auf die Ausführung der

einzelnen Partien im Sinne der Schrift: Evangelist und Soliloquenten (Maria wird von einem Sopran, Jesus von einem Baß, die drei Jungfrauen durch zwei Soprane und Alt, die beiden Engel und die Emmaus-Jünger durch Alt und Tenor bzw. Alt oder Tenor und die Hohenpriester durch Alt, Tenor und Baß ausgeführt) erhalten neben der Orgelbegleitung auch eine reichere Instrumentalbegleitung zugeordnet, wobei Jesus bereits fast durchweg von den zwei Violinen bzw. dem vollen Streicherchor begleitet wird. Exordium, Conclusio und der Turbador "Der Herr ist aufgefahren" beschäftigen den gesamten vokalen und instrumentalen Apparat (zwei Piffari, zwei Violini, zwei Violen, Fagotto, fünf Solo- und fünf Capellstimmen). Das Werk wird eingeleitet von einer 26 Takte umfassenden Sonata, in der Flöten und Streicher konzertierend im Sinne zweier Chöre gegenübergestellt sind. Die einzige nichtbiblische Einlage bildet die Choralstrophe "Erschienen ist der herrliche Tag", als Simultankontrast der Verkündigung Jesu (Joh. 20, 17) eingefügt. Die Rezitative (für den Evangelisten liegen unter dem Stimmenmaterial zwei Fassungen für Tenor bzw. Sopran vor) sind ausdrucksvoll deklamiert, affektgeladen und voller tonmalerischer Effekte, wie man es auch in Schelles Weihnachtsmusik finden kann.

## 2. Weihnachtshistorien

Eine anonyme, aus der Sammlung der ehemaligen Fürstenschule Grimma stammende "Historia von der Geburt Christi" <sup>26</sup> (mit den Aufführungsdaten 1686 und 1718, aber nach stilkritischer Prüfung weit früher zu datieren) setzt die Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz voraus. Dem liturgischen Verwendungszweck mit der ausschließlichen Beschränkung auf das Bibelwort wieder näherkommend (Luk. 2, 1-20; Matth. 2, 1-15. 19-23, also mit Ausschluß des Berichtes vom bethlehemitischen Kindermord und der Rahel-Klage), weist das Werk in seiner rein handwerksmäßigen Faktur auf die Handschrift eines weniger bedeutenden Musikers hin. Die biblische Handlung, von einer kurzen Sonata der Streicher eingeleitet, wird kontinuierlich vom Evangelisten in einem musikalisch frei gestalteten Rezitativ vorgetragen, das zwar keine chorale Bindung mehr besitzt, aber der motettischen Schreibweise mit seiner Fülle von oft recht willkürlich und ausschweifend angebrachten tonmalerischen Elementen noch sehr nahesteht. Die Partien des Engels (Sopran) und des Herodes (Baß) weisen auf das Vorbild von Heinrich Schütz hin. Der konzertmäßig konzipierte Chorsatz "Ehre sei Gott in der Höhe", der traditionsgemäß sämtliche Stimmen (neun Vokal- und fünf Instrumentalstimmen) einsetzt, wird als Schlußchor wiederholt. Diese Ökonomie der Mittel ist bezeichnend für den Kompositionstil des unbekanntem Verfassers, denn er läßt auch gleichzeitig Hirten, Weise und Hohepriester (drei Bässe) jeweils dasselbe melodische Modell singen, das nur rhythmisch etwas abgewandelt wird, gemäß den Erfordernissen des wechselnden Textes. Zur Belebung des Klangbildes treten hierbei anstelle der Violinen im Hirtenchor "Lasset uns nun gehen" zwei Flöten. Der Verzicht auf weihnachtliches Brauchtum - wie die Einlage von Kirchenliedern oder des sogenannten Kindelwiegens - überrascht an sich, wenn man die stilistische Stellung des Werkes zwischen Schütz und Schelle in Betracht zieht. Die schmucklose Anlage des Ganzen erscheint in diesem Lichte als bewußte Rückkehr zur liturgischen Verankerung im Gottesdienst, wie auch am Einschnitt zwischen den Partien des Lukas- und Matthäus-Evangeliums erkennbar wird; der zweite Teil (nach der Predigt) beginnt mit einer Wiederholung der Sonata.

Das musikgeschichtlich bedeutendste Werk in dieser Gruppe von Kompositionen liegt aber ohne Zweifel im "Actus musicus auf Weyh-Nachten" des Leipziger Thomaskantors Johann Schelle vor (etwa 1683). Hier tritt uns zum erstenmal wieder der Terminus "Ac-

tus musicus" als Gattungsbezeichnung in einer erhaltenen Quelle entgegen, obwohl das Werk im Grunde eine echte Historie ist, die sich im Gegensatz zu den frühen Belegen von Fromm und Calmbach auf eine fast hundertjährige Tradition im gottesdienstlichen Brauchtum berufen kann und sich in der textlichen Anlage - selbst durch die reichhaltige Verwendung von Kirchenliedern - kaum von anderen Historien unterscheidet. Schelle versuchte wohl dadurch ebenfalls ein gewisses interpretatorisches Grundprinzip anzudeuten; für die Komposition ergeben sich durch ihren Aufbau daher drei Interpretationsebenen: 1. der biblische Bericht des Historicus; 2. die Chöre der Engel, Hirten und die Gesänge der Einzelpersonen (Engel und Maria) und 3. die Chöre der Gemeinde, die ihre Anteilnahme am bethlehemitischen Wunder in den eingefügten Kirchenliedstrophen kundtut.

Die textliche Vorlage bildet das Weihnachtsevangelium Luk. 2, 1-20, dem das auf Martin Luther zurückgehende Kirchenlied "Vom Himmel hoch" beigelegt ist. Das musikalische Material gewann Schelle neben den Rezitativpartien des Evangelisten und des Engels sowie den freithematisch gestalteten Chören der Engel und Hirten aus fünf verschiedenen weihnachtlichen Kirchenliedern, deren Pflege auf Leipziger lokale Gegebenheiten zurückgeht. Diese Liedweisen - "Vom Himmel hoch", "In dulci jubilo", "Gelobet seist du, Jesu Christ", "Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" und "Ihr Christenleut'" - prägen vor allem die verschiedenen Instrumentalsätze des Actus und werden weiterhin kunstvoll den verschiedenen vokalen Choralbearbeitungstechniken als obligate Begleitung gegenübergestellt. Dabei ergeben sich reizvolle Klangwirkungen, etwa im Kontrast vom Vokalchor zum Bläserchor<sup>27</sup> mit dem vollen Einsatz der Blechbläser oder wenn die Oboe dem kontrapunktischen Gewebe der Solostimmen das Motiv "Joseph, lieber Joseph mein" gegenüberstellt. In ihrer altertümlichen, auf die Stadtpfeiferpraxis zurückgehenden Besetzung mit Schreyerpfeifen, Zinken, Posaunen und Violen verrät die Instrumentation geschmackvolles Klangempfinden und Sinn für beziehungsreiche Tonsymbolik, wie z. B. im Arioso der Maria "Ach, mein herzliebes Jesulein", das sich nicht an die überlieferte Melodie hält, sondern sich von drei Posaunen begleiten läßt, die den Choral "Ihr Christenleut'" intonieren.<sup>27</sup> Schelles Rezitativ ist an deutschen Vorbildern geschult - das besagt, daß hier ein "motettisch-solistischer" Generalbaß<sup>28</sup> vorliegt (trotz der liegenden Bässe) und daß die kontrapunktische Satzweise der Schütz-Schule auch im Rezitativ beibehalten wurde. Nach dem Vorbild der Evangelisten-Partie in der Weihnachtshistorie von Schütz ist auch bei Schelle die rhetorische Figur<sup>29</sup> als Maßstab für die Vertonung des biblischen Textes heranzuziehen.<sup>27</sup> Eine dramatisch-monodische Erregtheit im Sinne der "seconda prattica" Monteverdis findet sich im Actus Schelles ebenso wenig wie bei seinem Lehrer, wenn sich auch manche Stellen deutlich in diese Richtung hin interpretieren lassen.<sup>27</sup> Unter diesem Gesichtspunkt bildet das Werk auch hierin das bisher fehlende Zwischenglied in der Entwicklung von Schütz zu Bach.

Mit Johann Philipp Kriegers späten Belegen mündet diese Tradition dann ins Oratorium, dessen andersgeartete textliche und musikalische Stellung die einstige Schmucklosigkeit der älteren Historienvertonungen nur noch ahnen läßt. An der Schwelle dieser letzten Blüte steht als einziges erhaltenes Werk dieser Art Schelles Actus, noch eine in vielen Einzelzügen "echte" Historie, wie sich aus dem Vergleich mit den übrigen Werken ergibt. Dabei erweist sich die Einfügung von Kirchenliedstrophern keinesfalls als Verfallserscheinung der letzten Epoche, sondern findet ihre Wurzeln bereits relativ früh in dem der Schütz-Schule nahestehenden anonymen Breslauer Werk von 1638.<sup>30</sup>

Über Tobias Zeutschner führt dieser volkstümliche Zug direkt zu Schelle; der dem Kirchenlied wenig verpflichtete Schütz wählte auch in seiner Weihnachtshistorie das monodische Prinzip der "affekthaft deklamierten Prosa unter Verwendung madrigalischer und rhetorischer Figuren"<sup>31</sup> in den Chorsätzen und verzichtete auf einen Stillstand der

Handlung zugunsten volkstümlichen Brauchtums und subjektiver Anteilnahme durch freie Dichtung. In dieser Hinsicht bewegt sich Schelle auf durchaus anderem Boden als sein Lehrer. Die Anregungen, die er von Schütz empfangt, sind vorwiegend musikalisch-technischer - und erst im weiteren Sinne auch ästhetischer - Natur. Dies läßt sich deutlich aus charakteristischen Stellen des biblischen Berichts ablesen, die infolge der expressiven Rhetorik des kompositorischen Stils der Schütz-Schule bei Schelle durch ähnliche Figuren ausgedrückt werden wie im Werk des älteren Meisters.<sup>27</sup> Doch steht Schelle in der Zielrichtung seines ästhetischen Wollens insofern auf anderem Boden, als er den biblischen Bericht, der bei Schütz allein die Textgrundlage darstellt, immer wieder durch Kirchenliedweisen unterbricht und damit die Weihnachtsgeschichte quasi in eine vergeistigte Sphäre transponiert: der Rezipierende erkennt darin den Abstand, der ihn von dem eigentlichen Geschehen trennt. Bei Schütz ist das Geschehnis in dramatische Bilder eingefangen und wirkt als unmittelbare Vorstellung eines sich eben vollziehenden Vorganges, während bei Schelle - und hier vor allem wird die geschichtliche Stellung des Werkes als Übergang zum Oratorium deutlich - sich die Handlung gleichsam auf zwei Ebenen vollzieht: Die eine stellt der biblische Bericht dar, die andere wird von der Gemeinde verkörpert.<sup>32</sup>

Das Überwiegen des betrachtenden Elements in den Kirchenliedeinfügungen läßt den biblischen Bericht trotzdem nicht in den Hintergrund treten. Schelle bewährt sich gerade darin als sorgfältig planender Meister, daß er zugleich mit der wirkungsvollen Deklamation des Historientextes diesem durch die Wahl eines dazu passenden Kirchenliedes noch schärferes Profil verleiht. Er gliedert das Kirchenlied in die einzelnen Strophen auf und knüpft mit den jeweils Bezug nehmenden Versworten an den biblischen Bericht an. Genau hierin folgen ihm dann Johann Sebastian Bach und sein Textdichter Henrici-Picander, der zeitlichen Entwicklung gemäß allerdings nicht mehr allein dem Kirchenlied verpflichtet; ganz ähnlich wie bei Schelle trifft die lyrische Unterbrechung der eigentlichen Historie die menschlich-empfindsamsten Einschnitte der Handlung.

#### IV.

Abschließend mag in diesem Zusammenhang noch eine Komposition von Friedrich Wilhelm Zachow Erwähnung finden, die sich in ihrer eigenartigen Faktur bisher allen Eingliederungsversuchen in die Formenwelt der frühen evangelischen Kantate widersetzt.<sup>33</sup> Das Werk "Ruhe, Friede, Freud' und Wonne"<sup>34</sup> vereint trotz seines freidedichteten Textes alle jene dramatischen Elemente in seinem formalen Ablauf, von denen zu Beginn die Rede war. Da Zachow nachgewiesenermaßen die Werkgattung des Actus musicus in seinem Schaffen berücksichtigt hat, liegt es nahe, in diesem Stück ein Beispiel für einen eigenen Lösungsversuch auf diesem Gebiet zu sehen. Hiermit trennen sich wohl endgültig Historie und Oratorium, und unter diesem Gesichtspunkt erscheint es doch wohl nicht mehr ganz so abwegig, Georg Friedrich Händels späteren Weg zum Oratorium auch von frühen mitteldeutschen Eindrücken angeregt zu sehen. Gerade manch bedeutsame formale Einzelheiten - wie etwa die Übernahme des Concerto-con-Aria-Typs<sup>35</sup> aus der frühen evangelischen Kantate oder Einflüsse des protestantischen Chors - konnte er von seinem Lehrer übernehmen und weiterentwickeln. In unserem besonderen Falle zeigt sich jedenfalls, daß eine eigene oratorische Tradition in Mitteldeutschland im Entstehen war, die ihre erste formale Ausprägung in der Form des Actus musicus auf der Textgrundlage der biblischen Historie gefunden hatte.

## Anmerkungen

- 1 W. Matthäus, Die Evangelienhistorie von J. Walter bis H. Schütz, Diss. (mschr.), Frankfurt a. M. 1942.
- 2 Besonders mit der Gattung der Passionshistorie hat man sich in letzter Zeit stark beschäftigt. Vgl. dazu W. Braun, Zur Passionspflege in Delitzsch unter Christoph Schultze, in: AfMw X, 1953; ders., Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert, Berlin 1960; W. Blankenburg, Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770, in: Fs. F. Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 30ff.
- 3 Außer der Literatur über H. Schütz seien an Einzelstudien hier angeführt: H. Osthoff, Die Historien Rogier Michaels (Dresden 1602). Ein Beitrag zur Geschichte der Historienkomposition, in: Fs. Arnold Schering zum 60. Geburtstag, Berlin 1937, S. 166ff.; ders., R. Michaelis Weihnachtshistorie 1602, in: MuK IX, 1937, S. 263ff.; H. J. Moser, Heinrich Schütz, Kassel 1936, Nachtrag S. 611 ff.; B. Baselt, Der "Actus Musicus auf "Weyh-Nachten" des Leipziger Thomaskantors Johann Schelle (Max Schneider zum 90. Geburtstag), in: Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, XIV. Jg., 1965, H. 5, S. 331ff.
- 4 Vgl. W. Blankenburg, Art. Historia, in: MGG, Bd. VI, Sp. 465ff.; ders., Art. Passion, Abschnitt C, in: MGG, Bd. X, Sp. 931ff. Unsere Kenntnis von anderen Historien ist jedenfalls umfangreicher, als es F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 119, wahrhaben will.
- 5 Vgl. W. Blankenburg, Art. Historia, a. a. O., Sp. 474 für die Auferstehungshistorie, Sp. 479 für die Weihnachtshistorie.
- 6 A. a. O., Sp. 469.
- 7 Ebd., Sp. 470.
- 8 Neudruck hrsg. v. H. Engel, in: Denkmäler der Musik in Pommern, H. 5, Kassel 1936.
- 9 E. Noack, Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt, in: AfMw VII, 1925, S. 100ff.
- 10 Praktische Ausgabe (BA 4444), Kassel 1965; vgl. auch B. Baselt, Der "Actus Musicus ...", a. a. O.
- 11 Vgl. B. Baselt, Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach, Diss. (mschr.), Halle 1963, S. 320ff.
- 12 W. Freytag, Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert, Diss., Greifswald 1936, S. 138ff.
- 13 Vgl. K. Gudewill, Art. Franck, Melchior, in: MGG, Bd. IV, Sp. 666ff.
- 14 Auch in der Rudolstädter Landesschule wurden im 17. Jahrhundert sogenannte "Actus" - Schulkomödien mit Musikeinlagen - veranstaltet. Vgl. dazu B. Annemüller, Dramatische Aufführungen in den Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen vornehmlich im 17. Jahrhundert. - Ein Beitrag zur Geschichte der Schul-Comödie, Rudolstadt 1882; B. Baselt, Ph. H. Erlebach, a. a. O., S. 236ff.
- 15 Vgl. H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums I, Leipzig (o. J.), S. 57ff.
- 16 H. Hüsch, Art. Jesuiten, in: MGG, Bd. VII, Sp. 17ff.
- 17 H. O. Hudemann, Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert, Diss. Kiel 1941; E. Noack, Art. Dialog, in: MGG, Bd. III, Sp. 391ff.
- 18 W. Blankenburg, Art. Historia, a. a. O., Sp. 469f.
- 19 E. Schmidt, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur



- liturgischen Traditions-geschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Berlin, Göttingen 1961.
- 20 Zur Datierung vgl. F. Blume, Art. Bach, Johann Sebastian, in: MGG, Bd. I, Sp. 969; A. Dürr, Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1951, S. 152f.
  - 21 H. Schütz, *Historia der Geburt Christi*, hrsg. v. F. Schöneich, Kassel 1961.
  - 22 Vgl. W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 479f.; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik*, a. a. O., S. 120.
  - 23 W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 471ff.
  - 24 *Historia Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas à 17 Voc. e Continuo*, composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misenen-si Ao. 1686. Das Werk befindet sich heute in der Sächs. LB Dresden.
  - 25 W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 471f.; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik*, a. a. O., S. 119.
  - 26 *Historia von der Geburt Christi à 7 overo 15.*, 2 Violini, 1 Canto, 1 Tenore, 3 Bassi con Continuo e Tavolat., 2 Violen, Fagotto, 5 à Capella (Sächs. LB Dresden).
  - 27 An dieser Stelle wurden zur Illustration des Gemeinten einige Klangbeispiele zu Gehör gebracht.
  - 28 H. H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: *AfMw XIV*, 1957, S. 65.
  - 29 Welche musikalischen Figuren Schelle im einzelnen verwendet, müßte noch untersucht werden. Im Rahmen dieses kurzen Abrisses kann auf diese vielschichtige Frage, die außerdem weitläufiges Vergleichsmaterial erfordert, nicht näher eingegangen werden.
  - 30 Vgl. W. Blankenburg, Art. *Historia*, a. a. O., Sp. 479f.
  - 31 K. Gudewill, Heinrich Schütz und Michael Praetorius - Gegensatz und Ergänzung, in: *Acta Sagittariana*, Mitt. der Internat. H.-Schütz-Ges., Nr. 5, 1964, S. 49.
  - 32 Vgl. dazu auch die aufführungspraktischen Vorschläge des A. Fromm in der Vorrede zum "Actus musicus de Divite et Lazaro" in der NA von H. Engel (Kassel 1936), die eine ähnliche Raumteilung ins Auge fassen. In der Weihnachtshistorie finden sich derartige Andeutungen zum erstenmal in der Anführung eines Chorus superior und eines Chorus inferior des Breslauer Anonymus von 1638.
  - 33 A. Heuß, F. W. Zachow als dramatischer Kantatenkomponist, in: *ZIMG X*, 1908/09, S. 228ff.; G. Thomas, F. W. Zachow, in: *Kölner Beitr. z. Mf.*, Bd. XXXVII, Regensburg 1966, S. 198ff.
  - 34 Hrsg. v. M. Seiffert, in: *DDT*, Bd. XXI/XXII, Leipzig 1905, S. 54ff.
  - 35 F. Krummacher, Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate, in: *Berliner Studien z. Mw.*, Bd. X, Berlin 1965, S. 29ff.

Günter Massenkeil

#### MARC-ANTOINE CHARPENTIER ALS MESSEKOMPONIST

Das Referat ist in erweiterter Form erschienen in: *Colloquium Amicorum*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1967.

LECERF DE LA VIÉVILLE: COMPARAISON DE LA MUSIQUE ITALIENNE  
ET DE LA MUSIQUE FRANCOISE (1704-1706) <sup>+</sup>

In den Jahrzehnten um 1700 hat eine Fülle von Discours, Essais, Dissertations und Traités über Wissenschaft und Kunst die Gebildeten Frankreichs erregt und zu mancherlei Réponses, Défenses und Réfutations herausgefordert. Auch die "Comparaison" ist als Entgegnung begonnen worden, und zwar auf Abbé Raguénets 1702 erschienene "Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra".<sup>1</sup> Beide Schriften heben sich für uns aus der Menge heraus, da sie die Musik im Titel nennen und sie nicht nur beiläufig unter Erörterungen über Poesie und Theater behandeln.

In seinem Vorwort (I, S. 1f.) bedauert Lecerf, daß es keinen Traktat gebe, der die Schönheit in der Musik diskutiert hätte, die Gesichtspunkte, nach denen die "honnêtes gens" eine Sinfonie oder Arie beurteilen könnten. Man habe zwar Abhandlungen in französischer Sprache über Musik, sie lehrten aber nur die trockenen Regeln des Handwerks. Das Erscheinen von Raguénets "Parallèle" habe ihm nun Gelegenheit gegeben, nicht nur diesen Abriß des schlechten Geschmacks zu widerlegen, sondern zugleich die Erörterung alles dessen zu beginnen, was in der Musik den Geschmack und den "homme du monde" betrifft. Im Blickpunkt steht also der Gebildete des französischen Salons. Für ihn ist das Ganze bestimmt, und von ihm ist die Rede, wenn vom "homme de qualité", "homme" oder "gens du monde" gesprochen wird. Das bedeutet für Gehalt und Anlage der "Comparaison" eine kaum zu überschätzende Abhängigkeit vom Bildungsideal des Grand Siècle, einem Ideal, das seinen höchsten Ausdruck in der Literatur gefunden hat.

Daß Lecerf fähig war, seine Betrachtungen gleichsam als literarisches Werk zu konzipieren, verdankt er seiner gründlichen Erziehung bei den Jesuiten. Humanités und Philosophie studierte er bei dem berühmten Père Bouhours, dem Autor der Schrift "La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit", 1687. Lecerf hatte gelernt, jeglichen Schein von Gelehrsamkeit und Pedanterie zu vermeiden. Er bietet deshalb seine Argumente in unterschiedlicher Gestalt dar: als Dialog, das heißt als "conversation", als Brief oder als Essay. Der Wechsel in der Darstellung erlaubt ihm, einen Diskussionspunkt mehrmals ungezwungen zu berühren. An dieser lockeren Folge der Teile, unter denen sich auch Dichtungen des Autors befinden, erweist sich die leichte Hand des versierten Schriftstellers. In der Musik dagegen war er Dilettant.<sup>2</sup> Um so eher können wir alles fachtechnisch Musikalische übergehen und unsere Aufmerksamkeit jenem Bereich widmen, für den er als gebildeter Dilettant zuständig ist: dem "homme du monde" und seinem Verhältnis zur Musik.

Als ausübender Musiker hat der Mann von Welt vor allem zwei Gesetze der Konvention zu beachten. Einmal darf sein musikalisches Tun nur eine angenehme, unaufdringliche Abwechslung in der "Conversation" sein (II, S. 100), zum anderen ist er es seiner gesellschaftlichen Stellung schuldig, daß er nur den wichtigsten Part eines Musikstückes übernimmt, das heißt in erster Linie die führende Gesangsstimme: "Les François qui s'adonnent à l'accompagnement devoient songer en effet qu'il ne convient point à d'honnêtes gens de choisir le second rôle, quand ils peuvent faire le premier, & outre que chanter est le premier rôle en Musique, il y a à chanter je ne sçai quoi<sup>3</sup> de cavalier & de dégagé, qui convient mieux à un homme de qualité, que l'embaras & la servitude de l'accompagnement (II, S. 101f.). - Autre-fois les gens de qualité laissoient aux

Musiciens de naissance & de profession le métier d'accompagner. Auhourd'hui ils s'en font un honneur suprême. Jouer des Pièces, pour s'amuser soi-même agréablement, ou pour divertir sa Maîtresse ou son Ami, est au dessous d'eux. Mais se clouer trois ou quatre ans sur un Clavessin, pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un Concert, d'être assis entre deux Violons & une Basse de Violon de l'Opéra, & de brocher, bien ou mal, quelques accords, qui ne seront entendus de personne: voilà leur noble ambition" (II, S. 98). Allgemein bedauert Lecerf, daß das unbegleitete Singen so vernachlässigt werde. Dabei sei es doch in Gesellschaft angenehmer als ein Instrument zu spielen, das immer einer gewissen Vorbereitung bedürfe. Besonders das umständliche Stimmen könne den Hörer belästigen und langweilen. Allenfalls die Violine hält er für standesgemäß. Wenn man sie gut und mit bescheidener Nonchalance spiele, sei damit wohl Ehre einzulegen (II, S. 100f., und II, S. 105).

Gewährt er den Musikern im Bereich der Praxis durchaus ihr Recht, so schränkt er ihre Kompetenz für ein ästhetisches Urteil rigoros ein. Dafür sind in erster Linie die Gebildeten zuständig, "le peuple d'honnêtes gens", die Schauspiel und Oper besuchen, aber kein spezielles Wissen mitbringen (II, S. 295ff.). Erst wenn sie sich in Detailfragen nicht auskennen und mit dem Urteil zögern, entscheiden die "connoisseurs", die mit ihren musikalischen Kenntnissen eine Art Elite darstellen. In Zweifelsfällen jedoch gilt die Meinung der vielen, da die Natur durch tausend klarer und deutlicher spräche als durch zehn.<sup>4</sup> An die letzte Stelle verbannt Lecerf die Musiker und Gelehrten, "parce que leur entêtement de science, les petitesesses de leur attachement aux règles, les rendent sujets à des idées & à des préventions fausses" (II, S. 297).

Trotzdem hält er es für erstrebenswert, sich die musikalischen Grundbegriffe anzueignen. Auf die berechtigte Frage, wozu man einen Musiklehrer brauche, wenn es zum Urteil nur des allgemeinen guten Geschmacks bedürfe, antwortet er, es sei nötig, daß das Gefühl sich auf Regeln stütze und daß man wohl ein wenig wissen müsse (II, S. 270). Er definiert dementsprechend: "Le bon goût n'est que le sentiment naturel aidé par les principes" (II, S. 273). Oder: "Le bon gout est le sentiment le plus naturel, rectifié ou confirmé par les meilleures règles" (II, S. 262). Diese Verpflichtung, etwas vom musikalischen Handwerk zu verstehen, schwächt er aber bald ab. Ja, er empfiehlt den Bequemen einen Weg, der den mühsamen Gang durch die Prinzipien der Musiklehre abkürzt: Sie sollen sich an das anerkannt Schöne halten und das Neue mit Musterbeispielen vergleichen, die sie im Gedächtnis bewahrt haben (II, S. 285f.). Das Lehr- und Lernbare ist also letztlich doch - wie es schon im Vorrang des Urteils der Laien zum Ausdruck kommt - zweitrangig. Verstöße gegen musikalische Satzregeln sind weniger schmerzlich als jene, welche das rechte Maß, "la sage médiocrité", verletzen (II, S. 293). Der allgemeine gute Geschmack verabscheut jeden Exzeß, selbst wo es sich um ein Zuviel des Guten handelt.

Von einer Musik, die dem guten Geschmack folgen will, erwartet der "honnête homme" neben der - recht verstandenen - Natürlichkeit angemessenen Ausdruck, und zwar der Dichtung angemessen, der die Musik dient (II, S. 277f.): "La Musique n'est là que pour exprimer les discours & les sentimens de la Tragédie" (I, S. 143). Oder: [Sie malt die Poesie] "à moins qu'on ne les lie avec une extrême justesse, à moins qu'elles ne se mêlent ensemble par l'accord le plus parfait. La seul secret est d'appliquer aux paroles des tons si proportionnés, que la Poésie étant confonduë & revivant dans la Musique" (I, S. 163). Den Streit um den Primat in der Oper entscheidet er zugunsten der Poesie und des Poeten: "... il paroîtroit que la Poésie, pour l'ordinaire plus éclairée, a droit de commander à la Musique; & j'accorderois volontiers à Mr de Saint-Evrémont<sup>5</sup>, que l'entêtement & l'ignorance des Musiciens, (je dis une ignorance honteuse de la Fable, des bienséances du Théâtre, des règles de la Poesie & de la Grammaire,

à quoi nos Compositeurs sont sujets) a mis quantité de sottises dans les Opéra" (II, S. 203).

Soweit der Operntext zur Debatte stand, war für den Gebildeten die Überlegenheit der französischen Oper über die italienische selbstverständlich, weil sie unmittelbar aus dem Bewußtsein von der Überlegenheit der französischen Sprache selbst hervorging. Ständiger kritischer Umgang mit der Sprache, mit Wortbedeutung und Satzkonstruktion, mit den Regeln von Poesie und Prosa, hatte im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Kunst des feinsinnigen Unterscheidens gefördert und hatte das Französische zur Bildungssprache geformt und geschliffen. Das Beherrschen dieser Sprache, die Eloquenz, galt als eine der ersten gesellschaftlichen Tugenden. Klarheit und Mäßigung im Formulieren war eine aristokratische Qualität; Streben nach Klarheit und nach der "sage médiocrité" ein Kennzeichen menschlicher Würde.<sup>6</sup> Der Gefahr einer gewissen Oberflächlichkeit ist man allerdings hier und da erlegen. Die breite Wirkung etwa von Descartes' "Discours de la Méthode" ist nur zu verstehen, wenn man zugleich die Popularisierung seiner Methode beachtet, die sich unter anderem darin äußert, daß man sie in den Salons auf Beliebiges, auch auf ästhetische Probleme, anwandte.<sup>7</sup> Diese rationalistische Ästhetik erreicht um die Jahrhundertwende einen Extrempunkt, da sie der Kunst nur die Rolle eines an sich überflüssigen Zierates zubilligt. Für die Wortkunst bedeutet das z. B.: es wird geprüft, wieweit etwas gereimt oder mit Metaphern geschmückt sein darf; Sinn und Klang trennen sich; der schöne Klang, das quasi musikalische Element, ist nur so weit geduldet, wie er den Sinn nicht verdunkelt.<sup>8</sup> Selbst in der Wortwahl tritt das Akustische zurück. Der Vorrang des visuellen Bereiches in Sprache und Denken ist geradezu ein Kennzeichen des Rationalismus. Das mögen Schlüsselwörter wie "clarté", "obscurité", "lucidité", "clairvoyance" und "peindre" bestätigen.

Ein solches Klima wird auch die Einschätzung der Musik weitgehend bestimmen. Es hat in der Musikgeschichte vergleichbare Bestrebungen gegeben, die allzu üppige Selbstherrlichkeit der Musik zu beschneiden, oder anders: die allzu musikalische Musik in ihre Schranken zu weisen, um Natürlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks zurückzugewinnen. Das ist zumeist im Zeichen der Sprache geschehen und nicht selten von gebildeten Dilettanten ausgegangen. Im Unterschied zu den reformierenden Eingriffen der Florentiner Camerata oder der Berliner Liederschule haben wir es bei Lecerf aber mit einer Haltung zu tun, die, umgeben von einer entschiedenen und distinguierten Aura, bewahren will. Die Ratio mißbilligte in der Musik all jene blinden und dunklen Kräfte, deren gefährlichem Zauber sich der "honnête homme" nur mit Zurückhaltung und in bestimmten Grenzen überlassen durfte. Zu welch lächerlichem Gebaren und zu welch maßloser Rede die unreflektierte Hingabe an die Musik verführen konnte, war an Ragueuet und anderen zu beobachten. Ragueuet scheute sich nicht einmal, die Musik der Poesie an die Seite zu stellen. Dergleichen geschmacklose Verirrungen traf denn auch die Verachtung des Chevalier Lecerf. Etwas davon traf vielleicht die Musik selbst, denn eine Kunst, deren Werke er mit Speisen und Gerüchen vergleicht (I, S. 32f., und II, S. 280), schien in der Welt des Geistes keinen rechten Platz zu haben.

Die Frage, wieweit das dahinterstehende Bildungsideal des Grand Siècle typisch französisch sei, hat die Literaturwissenschaft vielfach bewegt.<sup>9</sup> Man hat von der klassischen Komponente des französischen Geistes, von der hohen Einschätzung der Sprache und des Schrifttums als Nationalkonstante gesprochen. Die Neigung der Franzosen zur Klarheit, zum Maß, zur zuchtvollen Beschränkung sei selbst dort in Methode und Darstellung zu erkennen, wo der Gegenstand zu Überschwang und Begeisterung hätte verleiten können. Über ihr Verhältnis zur Musik ließe sich entsprechend der Gedanke wagen: zu allen Zeiten seien Spuren jener rationalistischen, die vitalen Kräfte der Musik zurückweisenden Haltung zu entdecken, die visuelle Komponente etwa als Affinität zu Tonmalerei und Farb-

wirkungen, sodann eine gewisse wache Reserve und kühle Distanz selbst in der Zuneigung. In unserem Jahrhundert hat Jean Cocteau<sup>10</sup> einmal ausgesprochen, was wie eine Variante zu Lecerfs "Comparaison" klingt: Manche Völker sind musikalisch - dem Franzosen ist die Musik nicht unangenehm.

#### Anmerkungen

- <sup>+</sup> Die kürzlich von Othmar Wessely als Faksimile-Nachdruck herausgegebene "Histoire de la musique et de ses effets" von Bourdelot/Bonnet (Ausgabe Amsterdam 1725), Graz 1966, enthält als Bd. 2-4 die "Comparaison" Lecerfs. Zur komplizierten Überlieferungsgeschichte und zur Frage der verschiedenen Autoren vgl. die ausführliche Einleitung und R. Wangermée, Lecerf de la Viéville, Bonnet-Bourdelot et l'"Essai sur le bon goût en musique" de Nicolas Grandval, in: RB V, 1951, S. 132-146. Grundsätzliche Darstellungen und Würdigungen bringen: J. Ecorcheville, De Lulli à Rameau 1690-1730, L'Esthétique musicale, Paris 1906; H. Prunières, Lecerf de la Viéville et l'esthétique musicale classique au XVII<sup>e</sup> siècle, in: BullSIM IV, 1908, S. 619-654; P.-M. Masson, Musique italienne et musique française, in: RMI XIX, 1912, S. 519-545. Die drei Teile der "Comparaison" zitieren wir nach der NA als I, II und III.
- 1 Mit Übersetzung u. a. in: Mattheson, Critica Musica, 1722, S. 105-118, 121-147 und 153-166. Vgl. Wangermée, a. a. O., S. 138-142.
  - 2 Das Stichwort "Dilettant" fiel mehrfach im Verlaufe des Kongresses; es war stets begleitet von Beteuerungen - denen ich mich hier anschließe -, in dieser Charakterisierung nichts Abschätziges sehen zu wollen.
  - 3 Zu dieser modischen Redewendung vgl. u. a. E. Köhler, Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: Romanistisches Jb. VI, 1953-1954, S. 21-59; E. Haase, Zur Bedeutung von "Je ne sais quoi" im 17. Jahrhundert, in: Zs. f. frz. Sprache und Literatur LXVII, 1957, S. 47-68.
  - 4 Mit "Natur" ist hier und in den weiteren Zitaten jene ungezwungene Grundhaltung angesprochen, die den an Geist und Geschmack Geformten auszeichnet.
  - 5 Sur les opéra, 1677.
  - 6 Vgl. J. Wilhelm, Über den Bildungswert der französischen Kultur, in: Bildungsfragen der Gegenwart. Fs. f. Theodor Bäuerle, 1953, oder in: J. Wilhelm, Beitr. zur Romanischen Literaturwissenschaft, Tübingen 1956, S. 1-14; F. Rauhut, Das erzieherische Wesen der französischen Klassik im kulturgeschichtlichen Zusammenhang, in: Die Neueren Sprachen ..., Neue Folge 1958, S. 210-232.
  - 7 Vgl. H. Friedrich, Descartes und der französische Geist, in: Wissenschaft und Zeitgeist, VI, Leipzig (1937).
  - 8 Vgl. J. Ecorcheville, a. a. O., S. 87-107.
  - 9 Siehe Anm. 6 und 7. Vgl. E. R. Curtius, Die französische Kultur, Stuttgart und Berlin 1931 (= E. R. Curtius, A. Bergsträsser, Frankreich, Bd. 1); M. Wandruszka, Der Geist der französischen Sprache, (rowohlts deutsche enzyklopädie 85).
  - 10 Zitiert nach K. Tucholsky, Le "Lied", in: K. Tucholsky, Panter, Tiger & Co., rororo Taschenbuch 131, S. 50. Auf das gleiche Original geht vermutlich folgendes Zitat zurück: "Albumeintragung von Jean Cocteau: Italiener und Deutsche lieben es, wenn Musik gemacht wird. Die Franzosen haben nichts dagegen." Vgl. K. Tucholsky, Französischer Witz, in: Zwischen Gestern und Morgen, rororo Taschenbuch 50, S. 50.

ÜBER DIE OBJEKTIVE VERLANGSAMUNG MUSIKALISCHER VERLÄUFE ALS  
 ERSCHEINUNGSWEISE DER HISTORISCHEN ENTWICKLUNG MUSIKALISCHER  
 FORMEN

Michael Praetorius hat bei der Darstellung des *tactus aequalis* in Band III des "Syntagma Musicum"<sup>1</sup> Erscheinungen beschrieben, die nicht nur terminologisch widersprüchlich in sich selbst zu sein scheinen. In aller Kürze läßt sich die Problematik so darstellen: Dem *motus celerior* des madrigalischen (sprich: concerto-artigen) Satzes steht ein *motus tardior* des motettischen Satzes gegenüber. Jedoch gehört zu dem *motus celerior* ein *tactus tardior*  $\text{C}$  *alla semibreve* und umgekehrt zu dem *motus tardior* ein *tactus celerior*  $\text{C}$  *alla breve*. Verwirrenderweise wird aber von diesem *tactus celerior*  $\text{C}$  im gleichen Zusammenhang gesagt, daß er "auff einen doch gar langsamen Tact gehe". Die Interpretation dieser Beschreibungen ist in jüngster Zeit mehrfach versucht worden, insbesondere sind die Arbeiten von Carl Dahlhaus<sup>2</sup> und Hans Otto Hiekel<sup>3</sup> zu nennen, die zum Teil gegensätzliche Standpunkte einnehmen. Kommt Dahlhaus zu der Annahme eines zu erschließenden mittleren *tactus celerior*  $\text{C}$  *alla semibreve*, so scheint sich für Hiekel die Problematik auf Grund seiner Interpretation eines bei Praetorius in beiden *tactus* notierten Notenbeispiels *Orlandos* als im Grunde unwesentlich herauszustellen, da Praetorius an dem unveränderten Proportio-dupla-Charakter des Verhältnisses zwischen *tactus tardior* und *tactus celerior* festgehalten habe. Jedoch lassen sich Praetorius' Äußerungen auch auf andere Weise einleuchtend interpretieren. Dabei ist es nötig, den bisher nicht genügend beachteten Begriff des *motus* in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen. Denn immerhin sagt Praetorius einleitend zum Kapitel über den *tactus*, daß dieser *ratione motus*, also gemäß dem *motus* eingeteilt würde. Zunächst ist zu fragen, was Praetorius unter *motus* versteht. Aus seinen Erklärungen geht hervor, daß damit etwa dasselbe gemeint ist, was bei der Beschreibung von Musik des 20. Jahrhunderts gelegentlich als *Dichte* bezeichnet worden ist, das heißt die Anzahl der Wechsel von Note zu Note bzw. von Note zu Pause usw. in einer Zeiteinheit.<sup>4</sup> Jedoch ist für Praetorius die Zeiteinheit nicht konstant, sondern Veränderungen der musikhistorischen Entwicklung unterworfen. Man könnte also meinen, daß nicht die Zeiteinheit, sondern die Schreibeinheit als Bezugsgröße gegolten habe. Und tatsächlich entsteht aus der variablen Beziehung zwischen Zeiteinheit und Schreibeinheit des größten gängigen Hauptnotenwertes, der *Brevis*, die Problematik, um die es hier geht. *Motus celerior* ist ein schneller Wechsel der Noten, und durch die Zuordnung des Begriffs zum Typus des Madrigals ergibt sich, daß der *motus celerior* sich auf ein Schriftbild wie das der madrigali *a note nere*<sup>5</sup> bezieht. Für diesen Satztypus schlägt Praetorius aus aufführungstechnischen Rücksichten nicht nur den *tactus tardior*  $\text{C}$  *alla semibreve* vor, sondern damit zugleich auch ein langsames Tempo. Umgekehrt bedeutet der *motus tardior* eine geringere Dichte im Verhältnis zur Schreibeinheit der *Brevis*, und für ihn wird mit dem *tactus celerior*  $\text{C}$  zugleich ein schnelleres Tempo des Satzverlaufes gefordert, diesmal aus ästhetischen Gründen, nämlich einfach deshalb, weil der musikalische Verlauf sonst dem Hörer langweilig werde. Dieses Verhältnis zwischen zwei Tempovorstellungen wird von Praetorius weder als Verhältnis 1:2 beschrieben, noch werden überhaupt die beiden *Tempi* streng getrennt. Vielmehr können sie da gegeneinander ausgetauscht werden, wo ein motettischer Satz etwa viele kleine Notenwerte enthält; dort muß er, wie es wörtlich heißt, "etwas langsamer" genommen werden als ein motettischer Satz, der herkömmlicherweise in größeren Noten-

werten notiert ist. Betrachtet man, ausgehend von diesen Beobachtungen, die etwa gleichzeitig mit dem "Syntagma Musicum" erscheinenden Concerti aus der Sammlung "Polyhymnia Caduceatrix"<sup>6</sup>, so zeigt sich, daß Praetorius für zahlreiche Stücke im Grunde zwei tactus hätte vorschreiben müssen. Denn in all den häufigen Fällen, in denen sowohl der Cantus simplex einer Stimme wie auch der Cantus diminutus angegeben ist, das heißt also ein meist in Minimae notierter Verlauf einer Stimme und deren diminuierte und somit in kleineren Notenwerten aufgezeichnete Fassung, liegen Kompositionen zugleich des motettischen und des madrigalischen Typus vor. Praetorius sah die unverzierte Ausführung nur als einen Notbehelf bei technisch unzulänglichen Kräften an. Man kann annehmen, daß er auch da, wo nur eine unverzierte Fassung einer Stimme vorliegt, mit Diminutionen während der Ausführung rechnete; umgekehrt läßt sich auch bei den Stimmen, die nur in diminuiertem Gestalt vorliegen, in der Regel ohne weiteres ein Cantus simplex rekonstruieren. Das heißt aber nun nichts anderes, als daß motus tardior und motus celerior nicht nur den Unterschied zwischen zwei Satztypen beschreiben, sondern ebenso den Unterschied zweier Stadien der kompositorischen Arbeit. Der Fortschritt vom einen Stadium, dem des Cantus simplex im motus tardior zu dem anderen Stadium, dem des Cantus diminutus im motus celerior bringt eine Beschleunigung der (jüngeren) Oberschicht und zugleich eine Verlangsamung der (älteren) Unterschicht des Satzes mit sich.

Die Kompositionen Praetorius' aus der genannten Sammlung verdienen im vorliegenden Zusammenhang deshalb besonderes Interesse, weil sie, im Umschlag vom einen zum anderen Stadium begriffen, diesen als ein Moment der historischen Entwicklung deutlich machen. Denn das Nebeneinander zweier Fassungen ein und derselben Stimme zeigt, daß für Praetorius das Gewicht der kompositorischen Arbeit noch nicht eindeutig bei der jüngeren Schicht lag. Trotzdem grenzt sich Praetorius selbst ausdrücklich von Musik älteren Stiles ab: "... bey Orlandi zeiten, und noch an jetzo ..."; andererseits ist er durch den ad-libitum-Charakter der diminuierten Partien von jüngeren Zeitgenossen, in erster Linie natürlich von Schütz, nicht nur im Grade des historischen Fortschritts getrennt, sondern zugleich auch in qualitativer Hinsicht, wobei die volle Ausnutzung des aus der historischen Situation sich bietenden musikalischen Potentials als ein Maß der künstlerischen Qualität definiert ist.

An die Beobachtung der Verlangsamung musikalischer Verläufe innerhalb der musikgeschichtlichen Entwicklung unter den beschriebenen Umständen lassen sich einige Gedankengänge anschließen, die hier nur in aller Kürze angedeutet werden sollen.

1. Die absoluten Zeitangaben Praetorius' für die Aufführungsdauer einzelner seiner Werke, deren Richtigkeit bzw. Gültigkeit mehrfach in Frage gestellt worden ist<sup>7</sup>, beziehen sich ausschließlich auf den motus celerior des Cantus diminutus. In den Fällen, in denen nur ein Cantus simplex vorliegt, muß durch Diminution ein Cantus diminutus hergestellt werden. Weniger angemessen, weil rückschrittlich gegenüber dem musikalischen Standard der Zeit, erscheint dagegen die Beschleunigung des Tempos der Simplex-Fassungen.

2. Die Verlangsamung des Satzverlaufs unter der Wirkung des beschleunigenden Cantus diminutus ist nicht nur bei Praetorius zu beobachten. Sie gilt auch für die meisten motettischen Werke seiner deutschen Zeitgenossen<sup>8</sup>, ist aber ebenso wirksam in zahlreichen Kompositionen und der Aufführungspraxis der gleichzeitigen englischen Instrumentalmusik.<sup>9</sup>

3. Das Kriterium des Übergangs von der schnellen Bewegung der unteren, typologisch älteren Schicht eines Satzes zur jüngeren langsamen Bewegung dieser Unterschicht ist nicht ausschließlich die Schnelligkeit der Figuration, sondern der Grad ihrer musikalischen Sinnhaftigkeit. So sind beispielsweise die Klavierfassungen, die Andrea Gabrieli

von Madrigalen seiner Zeitgenossen angefertigt hat, in der Regel nur durch Tonleiterbewegung oder in kontrapunktischem Sinne nicht interpretierbare Figuration in meist nur einer Stimme diminuiert, ohne daß eine Änderung des harmonischen Zusammenhangs oder eine Verdichtung der Imitation stattfände. Ähnliches ist noch in einem großen Teil des Repertoires des "Fitzwilliam Virginal Book" zu beobachten. Dagegen verlagert sich in zahlreichen Fällen bei Praetorius, besonders auffällig aber bei Schütz, häufig auch bei Johann Hermann Schein das harmonische und Imitationsgeschehen auf die Ebene der Diminution.

4. Die Verlagerung des Kompositionsvorgangs von einer verlangsamten typologisch älteren Schicht zu einer jüngeren Diminutionsschicht ist nicht nur im beginnenden 17. Jahrhundert zu beobachten, sondern ebenso in anderen Zeitpunkten. Als wichtige Beispiele seien genannt: a) Wandlung des Kadenztypus vom rhythmischen Verhältnis der Stimmen Baß : Diskant - Achtel : Sechzehntel bei Johann Sebastian Bach zum Verhältnis Achtel : Zweiunddreißigstel bei Carl Philipp Emanuel Bach und anderen Komponisten der galanten Zeit. b) Künstliche Themaverlangsamung in langsamen Sätzen mit Variationsform wie in Beethovens op. 30, 2, op. 47 und op. 111.

5. Die Hypothese von der Verlangsamung einer jeweils älteren Schicht des musikalischen Satzes bietet die Möglichkeit, die Begriffe Ursatz und Urlinie, wie sie Heinrich Schenker<sup>10</sup> geprägt hat, historisch zu fixieren und zu begrenzen. Sie bezeichneten demnach keine musikalischen a priori, aber in jedem Einzelfalle einen Teil einer musiksprachlich älteren Formation, die als Ausgangsmaterial für eine jüngere Formation dient.

6. Die von Wilhelm Fischer<sup>11</sup> mit Hilfe des Begriffs der Fortspinnung beschriebenen Phänomene können auf Grund der oben formulierten Hypothese ebenfalls auf ältere Modelle von Satzverläufen bezogen werden.

7. Die von Theodor W. Adorno<sup>12</sup> 1930 und neuerdings wieder 1964 vorgelegte Hypothese, daß Händelsche Werke heutzutage schneller aufgeführt werden müßten als zu ihrer Entstehungszeit, ist durch Jens Peter Larsens<sup>13</sup> Feststellung der originalen Aufführungsdauern des "Messias" seit 1959 als widerlegt zu betrachten. Jedoch hat die Hypothese den richtigen, mit Praetorius' Ansicht sich deckenden Grundgedanken, daß ein älterer Satzverlauf, der unter gewissen Bedingungen als unbefriedigend empfunden wird, eine Beschleunigung erfahren muß. Diese geschieht jedoch nicht absolut, sondern durch Diminution. Sie läuft paradoxerweise sogar auf eine Verlangsamung bestimmter Momente der musikalischen Vorgänge hinaus.

#### Anmerkungen

- 1 M. Praetorius, Syntagma Musicum Band III, 1619; Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. W. Gurlitt, Kassel 1958, S. 48ff.
- 2 C. Dahlhaus, Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert, AfMw XVIII, 1961, S. 223ff.; ders., Zur Taktlehre des Michael Praetorius, Mf XVII, 1964, S. 162ff.
- 3 H. O. Hiekel, Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius, AfMw XIX./XX., 1962/63, S. 40ff.
- 4 Vgl. K. Stockhausen, Von Webern zu Debussy, Bemerkungen zur statistischen Form (1954), in: Texte zur Elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. I, Köln 1963, S. 75ff. - Es versteht sich von selbst, daß der Begriff Dichte nicht ohne Einschränkungen übernommen werden kann. Die im Folgenden gegebene Beschreibung des Verhältnisses zwischen den beiden motus bei Praetorius, zeigt, daß der Begriff



in unserem Zusammenhang dann unzureichend ist, wenn er als nur statistische Größe die Häufung beziehungsloser Einzeltöne beschreibt.

- 5 Vgl. J. Haar, *The Note Nere Madrigal*, in: *JAMS*, 1965, S. 22ff.
- 6 M. Praetorius, *GA Bd. XVII, Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica (1619)*, bearb. v. W. Gurlitt, Wolfenbüttel-Berlin 1930, 2. Halbbd. 1933.
- 7 G. v. Dadelsen, *Zu den Vorreden des Michael Praetorius*, in: *Kgr-Ber. Wien 1956, Graz-Köln 1958*, S. 110; F. J. Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600*, Diss. Berlin 1955.
- 8 Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Vorrede Heinrich Schützens zu seiner Bearbeitung des Beckerschen Psalters, wo es heißt: "... In deme ich Erstlichen / nach art der alten KirchenGesänge mich richten / und doch auch nach heutiger Music accomodieren müssen / dahero nicht allezeit Breven und Semibreven, sondern meistens der Minim, Semiminim und Fusen gebrauchen / zu dem ende damit der Gesang nicht alleine lebhafter / sondern auch die Wort nicht allzu lang ausgedehnet / besser verstanden / und ein Psalm desto ehe ausgesungen werden könnte / bevorab weil diese geschwindere Noten / wenn nach heutiger art man sie in einem rechtmeßigen Tact singet / der gravität des Gesanges nichts benehmen / Ja auch die alten Kirchengesänge selbst ob sie schon in langsame Noten übersetzt / doch mit geschwinderem Tact in Christlicher Versammlung gesungen werden ..."; Heinrich Schütz, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Ph. Spitta, 16. Band, S. 5.
- 9 Vgl. hierzu die Lautenvariationen in: Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, hrsg. v. S. Beck, New York-London-Frankfurt, 1959.
- 10 H. Schenker, *Der Freie Satz*, Wien <sup>2</sup>1956 (<sup>1</sup>1935); vgl. insbesondere § 30, wo "Verwandlungsschichten als Träger wirklicher Entwicklungen zugleich Wiederholungen (Parallelismen) höchster Ordnung" bezeichnet werden, und § 251, wo von einer "Dehnung des Musikstoffes" gesprochen wird.
- 11 W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils*, in: *StMw*, Beihefte der *DTÖ*, 3. Heft, 1915, S. 24ff.
- 12 Th. W. Adorno, *Neue Tempi*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt a.M., 1964, S. 74 bis 83.
- 13 J. P. Larsen, *Tempoprobleme bei Händel, dargestellt am "Messias"*, in: *Händel-Ehrung der DDR, Konferenzbericht, Leipzig 1961*, S. 141ff.

Bernhard Stockmann

#### ÜBER DIE RELATIO NON HARMONICA ALS RHETORISCHE FIGUR

Unter der Relatio non harmonica versteht die Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts eine Stimmfortschreitung, bei der ein ungewohntes Intervall ergriffen wird, oder den Fall, daß in zwei Stimmen über Kreuz der Tritonus oder die übermäßige Quinte zu lesen ist, allgemein gesagt: jede Querstandsbildung. Geschieht im mehrstimmigen Satz die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung zweier Töne gleichzeitig, so stellt dies die "etwas harte Art" dar.<sup>1</sup> In Bachs Kantate "Ich will den Kreuzstab gerne tragen" folgen im Schlußchoral zwischen Baß und Tenor die kleinen Terzen f-as, fis-a nacheinander. Der vertikale Zusammenhalt geht jedoch über die Vorstellungen des Theoretikers hinaus, denn nicht Dreiklänge, sondern verminderte Septakkorde lösen sich ab. (Im verminderten Septakkord f-as-h-d-f wird der Leitton h zwar nach c geführt, der Dreiklang c-Moll aber durch den verminderten Septakkord auf fis umgangen. Die Modifizie-

rung in der Harmonik, nämlich verminderte Septakkorde statt der Dreiklänge f-Moll und c-Moll, fällt auf, weil das Ergebnis nicht im Choral begründet ist. Die Worte heißen: "Komm und führe mich nur fort." Sie waren für Bach kaum nötigend. Ihm lag daran, die eindeutige Kadenz, die Folge G-Dur/c-Moll, bis zum Schluß des Stollens aufzusparen. - Unzulässig ist nach den Kompositionslehren, daß die chromatische Veränderung eines Tones in die obere oder untere Oktave, genauer in eine andere Stimme gelegt wird. Im ersten Rezitativ der Kantate "Ach Gott, wie manches Herzeleid" (BWV 58) übernimmt in Takt 4 nicht der Dreiklang A-Dur den Sekundakkord d-h-e-gis, vielmehr fordert Bach den Sekundakkord auf g. Der Querstand ist ohne Belang, weil die Intervalle nicht im Sinne des Kontrapunkts zueinander stehen. Das erste Ziel, der Dreiklang A-Dur, wird umgangen, indem Bach einen neuen Weg einschlägt, der zunächst nach d-Moll führt. - In der Arie "Seufzer, Tränen, Kummer, Not" (BWV 21) steht Takt 8 der Schritt es-h, wobei es zunächst scheinen will, als sei der Dreiklang c-Moll auseinanderbreitet in die Folge g-es-c. Abweichend ist jetzt der Ton h als Vorhalt zu c. Der Rahmen wird somit durch den übermäßigen Dreiklang g-es-h gegeben. Mit dem Denken in Intervallen, wie es die Musiktheorie des Barock noch lehrte, hat die Horizontalisierung von Akkorden, seien es Dreiklänge, Dominantsept- oder verminderte Septakkorde, wenig zu tun.<sup>2</sup> Dem Schritt der verminderten Quarte ist das Wort "Seufzer" unterlegt, dennoch wäre es abwegig anzunehmen, Bach meine das einzelne Wort. Das Intervall ist in die Thematik eingelassen. Die Verknüpfung g-es-h korrespondiert mit as-f-des im nächsten Glied. Kurz vor dem Dacapo verleiht Bach dem Wort "Schmerz" besonderes Gewicht, indem er durch einen Trugschluß, den verminderten Septakkord as-d-f-h, die Form weitet. Als Abschluß der Periode wäre in der Singstimme g über dem g-Moll-Dreiklang zu erwarten. Das plötzliche Verlassen der harmonischen Stütze, die so selbstverständlich dünkt, läßt aufhorchen. Wenn auch hier der Schmerz gleichsam zum Laut wird, so tritt in der Ausdrucksgewalt der Musik zugleich das Wort zurück, denn der harmonische Reiz spricht für sich selbst. Nicht der verminderte Septakkord allein, sondern der Zusammenhang, in dem die Dissonanz steht, macht diese Stelle so außergewöhnlich. Zwar könnte der gesprochene Vortrag ebenfalls das Wort "Schmerz" pathetisch hervorstoßen, aber dies wäre mehr in das Belieben des Redners gestellt. Die musikalische Anlage ist kunstvoller und steigt in andere Tiefen hinab. Solche Wendungen haben Bach nun in der Tat bei seinen Zeitgenossen Gesner und Birnbaum den Ruf eingebracht, ein wortgewaltiger Orator zu sein. Die jüngere Musikwissenschaft glaubt hier klarer zu sehen.<sup>3</sup> Die Figurenlehre der barocken Musiktheorie stehe dafür ein, daß die Schulrhetorik des 17. und 18. Jahrhunderts die Musik jener Epoche befruchtet habe. Aufgabe der Figur sei es, das Wort dem Hörer zu verdeutlichen. Aber weder der *stylus oratorius* in Schützens "Eile, mich, Gott, zu erretten" noch das rhetorische Pathos Bachs in der "Matthäuspension" an Stellen wie "Ich werde den Hirten schlagen" und "der Hohe Priester stund auf" verdanken ihre Wirkung der Figur.<sup>4</sup> Was im Werk Bachs satztechnisch von Besonderheit sei, könne einzig als Figur begriffen werden, da der Anstoß vom Wort auszugehen habe: selbst diese Meinung ist anfechtbar.<sup>5</sup> Das "mente cordis sui" im "Magnificat" oder die Vorhaltsbildung im letzten Takt des Schlußchores der "Matthäuspension" haben mit der Figurenlehre nichts zu schaffen. Schon jeder in der Stimmführung nicht vorbereitete Dominantseptakkord wäre dann eine satztechnische Ausnahme und daher nur aus der Bezogenheit auf das Wort zu erklären. Johann Gottfried Walther belegt die *Relatio non harmonica* auch mit dem Figurennamen *Parrhesia*, wobei er nicht in eigener Verantwortung spricht, sondern sich auf einen älteren Gewährsmann, Thuringus, beruft.<sup>6</sup> Fraglich bleibt daher, ob der *Terminus Parrhesia* in jener Zeit verbreitet war. Zugleich deckt sich die *Parrhesia* in ihren satztechnischen Bestimmungen in vielem mit den Figuren des *Passus* und *Saltus duriusculus*,

die Christoph Bernhard erläutert, Walther jedoch nicht erwähnt. Wären sie als Termini im 18. Jahrhundert lebendig gewesen, dann hätte der Theoretiker bei dem Schlagwort Parrhesia auf sie einzugehen gehabt. Der Name Parrhesia meint die Freiheit gegenüber der strengen Regel; der Sinn des *Passus duriusculus* zielt auf den "harten" Klangeindruck. Über eine Bindung an die Rhetorik wird nichts ausgesagt. Der Theoretiker des 18. Jahrhunderts unterscheidet zwischen musikalischen und rhetorisch-musikalischen Figuren. Eine Berührung von Musik und Rhetorik böten die Wiederholungsfiguren wie die Anaphora und die Epizeuxis.<sup>7</sup> Selbst hier scheint er befangen zu sein. In derjenigen Form Bachs, die sich einer festen Typisierung am weitesten entzieht, dem unbegleiteten Rezitativ, ist die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe gerade nicht zu finden.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. v. P. Benary, Leipzig 1955, S. 157. - Die *Relatio non harmonica* in den Klauseln bleibt im folgenden unberücksichtigt, da sie für die Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis kaum ergebnisreich ist.
- 2 Gültigkeit hätte es allenfalls für den Sprung der verminderten Septime ("*Saltus duriusculus*"). Bei Weckmann (DDT, Bd. VI, Nr. 7, T. 150-152) bildet das Intervall nicht die Klammer des verminderten Septakkordes. Schütz verwendet es nicht, jedoch kennt er gebrochene Dreiklangsformen, so in "Herr, nun lässest du deinen Diener" (SWV 352, vgl. T. 6/7).
- 3 Vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.
- 4 Das schließt nicht aus, daß Schütz hier Figuren verwendet (vgl. T. 14/15, 18). Aber bei der Konzeption stand die Figurenlehre nicht Pate.
- 5 Vgl. Schmitz, a. a. O., S. 85; P. Benary, *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach*, in: BJ 1962, - Zum satztechnischen Hintergrund einzelner Figuren vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Zur Kritik der barocken Musiktheorie*, in: NZfM, Jg. 127, 1966. - H. Engel (*Der Sinn in der Vokalmusik*, in: *Collectanea historiae musicae*, II, 1957) führt die Figurenlehre an Takten von Wagner und Strauss vor, gerade um ihre Sinnlosigkeit zu zeigen.
- 6 Vgl. *Musicalisches Lexicon 1732*, neu hrsg. Kassel 1953, S. 463.
- 7 Vgl. *Praecepta*, a. a. O., S. 158.

Karl Heller

#### DIE BEDEUTUNG JOHANN GEORG PISENDELS FÜR DIE DEUTSCHE VIVALDI-REZEPTION

Das Referat knüpft an den Vortrag an, den Rudolf Eller 1961 - auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Dresden - über die Beziehungen Bach-Vivaldi gehalten hat.<sup>1</sup> Die damals am Beispiele Bachs demonstrierte Bedeutung, die die Dresdner Vivaldi-Bestände für das Instrumentalschaffen der deutschen Zeitgenossen gehabt haben, war Veranlassung zu systematischen Untersuchungen über die Herkunft und Entstehung der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden liegenden Quellen.<sup>2</sup> Diese Untersuchun-

gen haben zu einer Reihe von Ergebnissen geführt, die das Bild der Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe und namentlich der Rolle des Geigers und Konzertmeisters Johann Georg Pisendel präzisieren und um einige wichtige Züge bereichern.

87 Konzerte, 10 Sinfonien und 17 Sonaten und Trios, nicht wenige davon in mehreren Fassungen vorliegend - mit diesem Bestand an handschriftlich überlieferten Instrumentalwerken besitzt Dresden knapp ein Viertel der heute insgesamt noch nachweisbaren Vivaldi-Manuskripte, verfügt es über die weitaus größte Sammlung Vivaldischer Werke außerhalb Italiens. Nur die Turiner Sammlung, auf die über achtzig Prozent aller übrigen Manuskripte entfallen, übertrifft die Dresdner an Umfang und Bedeutung.

Der Gedanke, daß diese ausnehmend großen Vivaldi-Bestände und die durch sie bezeugte intensive Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe mit dem Wirken Pisendels in Verbindung zu bringen sind, war naheliegend und ist seit langem geläufig: Pisendel war während seines Italienaufenthalts von 1716 bis 1717 Schüler Vivaldis, und mehrere Konzerte und Sonaten, die der Lehrer seinem deutschen "Meisterschüler" gewidmet hat - sie gehören als Autographe zu den besonders kostbaren Stücken der Dresdner Sammlung -, lassen auf ein freundschaftlich-kollegiales Verhältnis zwischen den beiden Musikern schließen. Pisendel genießt zudem den Ruhm, der bedeutendste deutsche Geiger seiner Zeit gewesen zu sein. Aber in welchem Maße die Dresdner Vivaldi-Pflege auf die Person Pisendels konzentriert gewesen ist, haben doch erst die Untersuchungen an den Quellen ergeben.

Das wird sichtbar zunächst an dem Ausmaß seiner Schreiberarbeiten und an dem - bei einem Vergleich mit den Turiner Beständen auffallenden - deutlichen Zuschnitt des Repertoires auf den Violinsolisten. In der Handschrift Pisendels liegen vor: 22 Partituren, 15 vollständige Stimmensätze, Einzelstimmen zu 12 weiteren Stimmensätzen und 7 Sonaten. Darüber hinaus weist aber noch ein Großteil der übrigen Manuskripte Eintragungen von Pisendels Hand auf: Korrekturen, Vortragsbezeichnungen, Verzierungsskizzen. (Die berühmten, von Arnold Schering 1906 veröffentlichten und beschriebenen Skizzen stellen nur einen unter vielen Fällen dar.<sup>3)</sup> Kurz: die weitaus meisten Manuskripte lassen klar erkennen, daß Pisendel es war, der aus ihnen musiziert oder sie zumindest studiert hat. Daß Solokonzerte für Blasinstrumente, wie sie in den Turiner Beständen eine sehr bedeutende Rolle spielen, im Dresdner Vivaldi-Repertoire gänzlich fehlen und daß die wenigen Nicht-Violinkonzerte (ein Violoncello-Konzert, zwei Viola-d' amore-Konzerte u. a.) mit größter Wahrscheinlichkeit nicht gespielt worden sind, macht noch von einer anderen Seite her die alleinige "Zuständigkeit" des Geigers Pisendel für Vivaldi deutlich.

Besonders aufschlußreich im Hinblick auf die Rolle Pisendels ist aber noch eine andere, bisher nicht beachtete Tatsache. Von den 97 Konzerten und Sinfonien des Dresdner Bestandes sind 46, also knapp die Hälfte, nur in Partituren überliefert. Auch wenn eingeräumt werden muß, daß das Stimmenmaterial in dem einen oder anderen Falle verlorengegangen sein kann, so darf doch als sicher gelten, daß ein relativ hoher Prozentsatz der in Dresden vorhandenen Werke nicht aufgeführt worden ist. Der in Dresden überlieferte Bestand an Vivaldischen Werken ist also keineswegs identisch mit dem tatsächlichen Vivaldi-Repertoire der Dresdner Hofkapelle. Ein erheblicher Teil der Manuskripte, eben die Partituren, stammt vielmehr - daran ist kaum ein Zweifel möglich - aus dem persönlichen Nachlaß Pisendels, der damit als Vivaldi-Sammler ausgewiesen wird. Zahlreiche dieser "Studienpartituren" hat er selbst geschrieben, die übrigen sind fast alle unter seiner Aufsicht, offenbar von zweien seiner Schüler, kopiert worden. Dieser Sachverhalt verdient Beachtung im Zusammenhang mit Fausto Torrefrancas These vom "Abfall" Dresdens von Vivaldi. Torrefranca hatte, in einem Basler Kongreß-Referat von 1949<sup>4)</sup>, die ganz besondere Bedeutung Dresdens und speziell auch Pisendels

für die Vermittlung des Vivaldischen Schaffens an Deutschland herausgestellt, dabei aber gleichzeitig behauptet, der Dresdner Hof und seine führenden Musiker, (Pisendel, Quantz) seien schon frühzeitig 1716/17, von Vivaldi abgefallen. Durch eine Überprüfung der von Torrefranca gegebenen Begründungen läßt sich die Unhaltbarkeit dieser These unschwer beweisen, jedoch kann auf der anderen Seite nicht geleugnet werden, daß in den Beziehungen des Dresdner Hofes zu Vivaldi einiges widersprüchlich erscheinen muß: Angesichts der großen Ausstrahlung, die auch Vivaldis Operschaffen gehabt hat, ist es auffällig, daß in Dresden, Vivaldis "erstem Propagandazentrum in Deutschland" (wie Torrefranca sagt), nicht eine einzige Oper des Komponisten aufgeführt worden ist; und desgleichen verwundert es, daß Vivaldi keinen der sächsischen Fürsten mit der Widmung eines seiner Druckopera bedacht hat. Dazu nun auch der geschilderte Tatbestand, daß zahlreiche Konzerte, die Pisendel in Partiturabschriften besaß, bei Hofe gar nicht gespielt worden sind. Man ist auf Grund dieser - hier nur angedeuteten - Beobachtungen versucht zu fragen, ob zwischen der Stellung Pisendels und der des Hofes zu Vivaldi nicht möglicherweise gewisse Widersprüche bestanden haben. Soviel läßt sich zumindest sagen: Vivaldi - das war am Dresdner Hofe in allererster Linie das Anliegen Pisendels.

Zwei Faktoren sind es vor allem, durch die die Vivaldi-Pflege Pisendels ihren besonderen, exzeptionellen Charakter und ihre musikgeschichtliche Bedeutung erhält: der Reichtum des Repertoires und die ausgesprochen schöpferische Aneignung des Vivaldischen Werkes.

Was die gegenüber den Druckwerken sehr wesentliche Repertoire-Ausweitung betrifft, so braucht hier nur an die in Dresden vorhandenen Konzerte für große gemischte Besetzungen erinnert zu werden. Soweit die heute nachweisbaren Quellen erkennen lassen, sind solche Werke Vivaldis außer in Dresden nirgends in Deutschland aufgeführt worden. Pisendel hatte, wie wir bei Hiller<sup>5</sup> erfahren, mit einem dieser Konzerte, dem heute noch in Dresden vorhandenen F-Dur-Konzert P 268, 1716 vor dem venezianischen Opernpublikum brilliert, und er brachte die in ihrer Anlage ganz neuartigen Werke nach Dresden. Die Begegnung gerade mit diesen Schöpfungen aber - "Concerti con molti Istromenti" nannte der Komponist sie - wurde für das deutsche Konzertschaffen in besonderem Maße fruchtbar: Bachs "Brandenburgische Konzerte" sind ihnen, wie Rudolf Eller gezeigt hat, ebenso verpflichtet wie die bläserbesetzten Concerti vieler anderer Zeitgenossen, die in Dresden die für ihr Schaffen entscheidende Begegnung mit der neuen und neuesten italienischen Musik erlebten. Zu ihnen gehören Quantz, Franz Benda und die Brüder Graun. Auf die Abhängigkeit Johann Friedrich Faschs von Vivaldi namentlich auch in den größeren gemischten Besetzungen hat erst kürzlich Gottfried Küntzel aufmerksam gemacht.<sup>6</sup> Und für Fasch, der von Zerbst aus 1727 Dresden besuchte, war ebenso wie für Bach und die genannten Musiker Pisendel der Mittler der neuartigen Kunst Vivaldis.

Das zweifellos interessanteste Kapitel der Dresdner Vivaldi-Pflege ist das der Aufführungspraxis und Bearbeitungen. Die Manuskripte bieten eine Fülle von Material, das am Dresdner Aufführungsstil Züge von ausgeprägter Charakteristik sichtbar macht, und sie zeigen in einer Reihe von Fällen Pisendel als einen Bearbeiter Vivaldis, dessen Umdeutung der Originale in vielem als symptomatisch für die deutsche Vivaldi-Rezeption gelten kann.

Versucht man den hauptsächlichen Wesenszug des Aufführungsstils, wie die Dresdner Aufführungsmateriale der Werke Vivaldis ihn repräsentieren, kurz zu charakterisieren, so scheinen dafür am besten die Begriffe "orchestral", "sinfonisch" geeignet. Es ist damit zunächst die Besetzungsstärke im äußeren Sinne gemeint, aber die Charakterisierung zielt in einem weiteren Sinne auf den Gesamtstil des Musizierens und - damit

aufs engste verbunden - der Bearbeitungen ab, einen Stil, in dem die auf Prunk- und Prachtenfaltung ausgerichtete Hofhaltung Augusts des Starken ihren deutlichen Niederschlag findet.

Der orchestrale Charakter des Aufführungsapparates läßt sich durch wenige Zahlen belegen: 10 von insgesamt 36 in Stimmen überlieferten Violinkonzerten (das heißt reinen Violinkonzerten mit Streicherbegleitung) und sämtliche in Stimmen vorliegenden Sinfonien sind in Dresden unter Beigabe von verstärkenden Holzbläsern für Besetzungsstärken bis zu etwa zwanzig, in mehreren Fällen mindestens dreißig Musikern, eingerichtet worden. Es sind dies die gleichen Besetzungsstärken, in denen auch die in Dresden liegenden Vivaldischen Originalkonzerte für gemischte Besetzungen aufgeführt worden sind. Die Bläserstimmen (Oboen, Fagott und gelegentlich Flöten), als deren "Hersteller" in den meisten Fällen Pisendel ausgewiesen wird, werden dabei im Prinzip mit den betreffenden Streicherstimmen *colla parte* geführt, zuweilen aber auch auf eine sehr "modern" anmutende Weise zur klanglichen Differenzierung und Farbkontrastierung eingesetzt. - Von diesen Bearbeitungen einfachster Art ist es nur ein kleiner Schritt zu denjenigen, in denen dem Holzbläsertrio auch solistische Aufgaben zugewiesen werden: das Oboen-Fagott-Concertino ist gewissermaßen ein Spezialfall der Oboen-Fagott-Verstärkung.<sup>7</sup>

Der bemerkenswerteste Fall einer Besetzungserweiterung liegt in den Dresdner Fassungen der Sinfonien Nr. 4 und 5 (nach Pincherle) vor. Diese beiden Sinfonien sind ebenso wie alle anderen Sinfonien Vivaldis in ihrer Originalgestalt vierstimmige, über weite Strecken nur dreistimmige, Streicherwerke, die allenfalls, der Praxis der Zeit entsprechend, mit Holzbläserverstärkung gespielt werden konnten. Bei der Aufführung beider Werke hat Pisendel dieser Besetzung ein Hörnerpaar hinzugefügt, und das bedeutet zugleich: Er hat den musikalischen Satz um zwei reale Stimmen, die der technischen und klanglichen Spezifik der Hörner Rechnung tragen, erweitert. Pincherle hebt bei der Besprechung dieser Sinfonien hervor, der Komponist behandle die Hörner hier auf eine "wirklich sinfonische Weise"<sup>8</sup> - in Wahrheit sind sie also die "sinfonische Zutat" des Bearbeiters Pisendel zu den von sich aus nur wenig sinfonischen Werken.

Auf ähnliche Weise wie die Besetzungserweiterungen und Uminstrumentierungen sind auch die an mehreren Konzerten vorgenommenen musikalischen Änderungen auf die Erzielung orchestrale Klangwirkungen gerichtet. In besonderem Maße gilt dies von den Eingriffen in die harmonisch-vertikale Satzstruktur in einer Anzahl von Sätzen, die der Bearbeiter - in einigen Fällen ist es wiederum nachweislich Pisendel - offensichtlich als zu dünnstimmig und klangarm empfunden hat. Durch harmonische Auffüllung des Satzes mit Hilfe neu eingefügter Mittelstimmen und durch eine Kontrapunktik, die auf geradezu verblüffende Weise an Bachs Vivaldi-Bearbeitungen erinnert, werden die Sätze - vom Blickpunkt des Bearbeiters aus - musikalisch und klanglich bereichert. Es treten in den Bearbeitungen aber auch Elemente zutage, die auf spezifisch klassische Gestaltungsmittel vorausweisen: Hans Größ hat bei der Betrachtung der Dresdner Bearbeitungen der Konzerte P 188 und P 256 die Aufmerksamkeit auf "beschleunigende Baßfigurationsformeln" gelenkt, die in ausgesprochen sinfonischer Weise, als sinfonische Steigerungsmittel, verwendet werden.<sup>9</sup>

Die aus der Untersuchung der Quellen gewonnenen Ergebnisse lassen den Schluß zu, daß die Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe um oder kurz nach 1730 stark zurückgegangen oder sogar gänzlich ausgelaufen ist; zumindest sind, von kleinen Ausnahmen vielleicht abgesehen, nach 1730 mit größter Wahrscheinlichkeit keine neuen Werke Vivaldis mehr nach Dresden gelangt. Die schon seit langem berühmte Partitur von 1740 enthält Werke, die vom Orchester des Ospedale vor dem sächsischen Kurprinzen bei dessen Besuch in Venedig musiziert worden sind, sie hat mit der Dresdner Vivaldi-Pflege nichts mehr zu

tun. - Die Gründe für dieses nachlassende Interesse an Vivaldi dürften nicht zuletzt in dem großen Aufschwung der deutschen Orchestermusik in dieser Zeit zu suchen sein. Es gab in Deutschland, namentlich im Kreis der Dresdner und Dresden nahestehenden Musiker, eine eigene reiche Konzertproduktion, durch die der Bedarf gerade auch an Werken in großen gemischten Besetzungen weitgehend gedeckt werden konnte. - Vivaldi hatte Schule gemacht in Deutschland. Gewiß blühte dabei das Epigonentum, aber durch Musiker wie Fasch, der mit seinen bläserbesetzten Konzerten im Dresdner Repertoire der 1730er und 1740er Jahre eine dominierende Stellung einnimmt, und in bescheidenerem Umfange auch durch Pisendel (den Komponisten!) wurde das von Vivaldi Geschaffene doch auch schöpferisch weitergeführt; weitergeführt in einer Richtung, die sich in den Vivaldi-Bearbeitungen Pisendels in vielem andeutet.

#### Anmerkungen

- 1 R. Eller, Vivaldi - Dresden - Bach, in: Beitr. z. Mw. III, 1961, S. 31ff.
- 2 Vgl. K. Heller, Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis. Diss. (mschr.) Rostock 1965.
- 3 A. Schering, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert, in: SIMG VII, 1905/06, S. 365ff.
- 4 F. Torre Franca, Problemi Vivaldiani, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel (o. J.), S. 195ff.
- 5 J. A. Hiller, Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766-1770, 1. Jg. 1766/67, S. 285.
- 6 G. Küntzel, Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688-1758), Diss., Frankfurt a.M. 1965.
- 7 Die von Rudolf Eller im Verlag VEB Breitkopf & Härtel Leipzig veröffentlichte Dresdner Fassung des Konzerts P 351 bietet das Muster einer solchen Bearbeitung.
- 8 "in a truly symphonic way"; M. Pincherle, Vivaldi. Genius of the Baroque. Translated from the French by Christopher Hatch, New York 1962, S. 173.
- 9 H. Grüß, Zur Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe im 18. Jahrhundert, Rundfunkvortrag vom 12. Januar 1966.

Günter Fleischhauer

#### ENTWICKLUNG UND STAND DER MAGDEBURGER TELEMANN-PFLEGE

Ein Arbeitskreis "Georg Philipp Telemann" konstituierte sich im Frühjahr 1961 unter dem Vorsitz von GMD Gottfried Schwiers in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg im Deutschen Kulturbund. Die Mitglieder - verantwortungsbewußte Musiker, Musikwissenschaftler und Musikerzieher, Vertreter vom Rat der Stadt und des Bezirks sowie zahlreiche Musikfreunde - stellten sich die Aufgabe, durch Vorträge und Publikationen, Aufführungen und Ausgaben der künstlerisch wertvollen Werke Telemanns Musik und Persönlichkeit weiten Kreisen der Öffentlichkeit bekanntzumachen und zugleich einzelne Beiträge und Bausteine zu einem neuen Telemann-Bild zu liefern. Eingedenk der Mahnung Max Schneiders (vom Jahre 1907)<sup>1</sup>, nur eingehende Werkkenntnis schaffe die notwendigen Voraussetzungen für die musikgeschichtliche Gesamtwürdigung des zu Leb-

zeiten international berühmten, dann aber vielfach verkannten, als "Vielschreiber aus Amtspflicht" geschmähten und fast vergessenen Meisters - dessen Werk jedoch im Verlauf der letzten sechs Jahrzehnte in der Forschung und Praxis eine immer spürbarer werdende Wiederbelebung erfuhr -, wurde in Magdeburg nach wiederholten Ansätzen früherer Jahre der Versuch unternommen, mit der wissenschaftlichen Erschließung und der zielbewußten Pflege der in großer Zahl erhaltenen Werke neue Grundlagen für die immer noch ausstehende historische Gesamtwürdigung zu bieten, die der Persönlichkeit des Meisters in Zeit und Umwelt und seinem umfangreichen Schaffen gleichermaßen gerecht wird.<sup>2</sup>

Allmonatlich finden seit dem fünfjährigen Bestehen des Arbeitskreises im Gobelinsaal des Kulturhistorischen Museums in Magdeburg sonntägliche Kammermusiken statt, die sich eines regen Zuspruchs breiter Kreise der Bevölkerung erfreuen. Einheimische und auswärtige Künstler und Musikliebhaber, zwei Kammermusikvereinigungen des Städtischen Orchesters (Leitung G. A. Drechsler, W. Gerlach, K. H. Zettl), Schüler, Lehrkräfte und ein ausgezeichnetes Zupforchester der dortigen Musikschule (Leitung G. Kletzke), das Collegium musicum der Gewerkschaft Unterricht und Erziehung (Leitung S. Schwantes), der Magdeburger Kantatenchor (Leitung W. Tell †, H. Schulze) und der Domchor (Leitung G. Bremsteller), das Telemann-Kammerorchester Blankenburg a. H. (Leitung E. Thom), vier hallische Kammermusikkreise (Leitung I. Schneider-Lüdecke, M. Vermes, G. Ochs, H. Unger), einer aus Leipzig (Dr. Eisen) und ein Kammerorchester aus Stendal (Leitung H. P. Gericke) - um hier nur die aktivsten Musiziergemeinschaften zu nennen - stellten ihr Können in bislang fünfzig Sonntagsmusiken immer wieder ehrenamtlich zur Verfügung, so daß in abwechslungsreicher Programmgestaltung viele bekannte und unbekanntere, neuerarbeitete Werke Telemanns aus seinem vielgestaltigen Gesamtwerk (zum Teil mehrmals) erklangen: zwölf Solosonaten (für ein Instrument und B. c., vorwiegend aus den Sammlungen "Der getreue Music-Meister" und den "Methodischen Sonaten"), drei Sonaten für zwei Violinen bzw. Querflöten ohne B. c. fünfzehn Triosonaten, vier Quartette, zahlreiche "Fantasien" und "Fugen" für Cembalo, sieben Ouverturen-Suiten, elf Konzerte (davon vier nach Stimmenmaterial der LB Dresden und Schwerin eingerichtet), einzelne Bearbeitungen für Volksinstrumentenorchester, zahlreiche Lieder aus der "Singenden Geographie", den "Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen" und den "24 Oden", aus dem umfangreichen Kantatenschaffen zwölf geistliche Solo-, sechs Chor- und drei weltliche Kantaten (darunter auch eine von W. Hobohm erschlossene Hochzeitskantate "Der Weiberorden") und ausgewählte Opernarien.<sup>3</sup> Wiederholt traten dabei folgende charakteristische Merkmale im Vokal- und Instrumentalschaffen Telemanns (nach Gattungen unterschiedlich) in Erscheinung: die dominierende Rolle der "theatralischen Schreibart" und sein neuartiges Verhältnis zur Volksmusik, die natürliche Sangbarkeit und tänzerische Leichtigkeit seiner differenzierten Melodik und Motivik, deren gefällige, von Lied und Oper bestimmte Faktur dem galanten Stil der Zeit entsprach, den Telemann aber auch mit einigen kontrapunktischen Zügen zu durchsetzen verstand, seine Vorliebe für kühne harmonische Wendungen und eigenwillige Rhythmik, deren Besonderheiten er der polnischen Volksmusik entnahm, sein ausgeprägter Sinn für instrumentale Klangfarben und deren Mischung in vielfältigen Besetzungen, seine tonmalerischen Neigungen mit programmatischen Absichten, seine formale Gestaltungskraft und nicht zuletzt die gemütvoll unterhaltende Tendenz seiner Musik, die ihrem Schöpfer zu Lebzeiten von Paris bis Petersburg bekanntlich internationale Anerkennung eintrugen.<sup>4</sup> Zum Vergleich und um die Grenzen abzustecken, erklangen auch einige Werke seiner großen Zeitgenossen J. S. Bach<sup>5</sup> und G. Fr. Händel<sup>6</sup>, ausgewählte Belege der mittel- und norddeutschen Meister Buxtehude, Erlebach, Hasse, Heinichen, Keiser, Quantz u. a., ferner der für Telemann vorbildliche Italiener A. Co-



relli, A. Scarlatti und A. Vivaldi, der Franzosen F. Couperin, Leclair, Loeillet, Marais, Rameau und der nachfolgenden Generation bis Ch. W. Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart und A. Reicha.<sup>7</sup> Hörbar und anschaulich wurde so an klingenden Beispielen demonstriert, wie sehr Telemann in einigen Werken noch der mitteldeutschen Tradition von der Wende des 17./18. Jahrhunderts verpflichtet ist, daß er zahlreiche Anregungen der italienischen, französischen und polnisch-hanakischen Musik seiner Zeit (die er mehrmals in seinen autobiographischen Berichten erwähnt) im "vermischten Stil und Geschmack" - nach Gattungen unterschiedlich - zu einem eigenen, mehrschichtigen Personalstil verband, und wie weit der Vielseitige schließlich mit einigen Werken (z. B. den "Fantasien" und "Quartetten") als Wegbereiter in frühklassische Bereiche vorstieß.<sup>4</sup> Ferner sei erwähnt, daß das Städtische Orchester unter GMD Schwiars repräsentative Overturen-Suiten und Solokonzerte in Sinfoniekonzerten, der Magdeburger Domchor unter G. Bremsteller ausgewählte Kantaten und das Zupforchester der Musikschule unter G. Kletzke eigene Bearbeitungen in mehreren Konzerten außerhalb der Sonntagsmusiken boten. Allgemeinverständliche Vorträge über Leben und Werk des Meisters wurden in verschiedenen Veranstaltungen vor Lehrern, Schülern, Studenten, Werk tätigen und im Klub der Intelligenz gehalten.

Höhepunkte auf diesem Weg der wissenschaftlichen Erschließung und allseitigen Popularisierung der Werke Telemanns waren die im November 1962 und Mai 1965 vom Arbeitskreis in Verbindung mit den Räten der Stadt und des Bezirks durchgeführten Magdeburger Telemann-Festtage. Ihr inhaltsreiches Programm vermittelte in der Spezifik der Referate und der Fülle künstlerischer Darbietungen wertvolle Erkenntnisse, Erlebnisse und Einblicke in das vielschichtige Lebenswerk des Meisters und seine unterschiedlichen Schaffensprinzipien.<sup>8</sup> Auf der Konferenz im Rahmen der ersten Festtage (1962) kennzeichnete E. H. Meyer (Berlin) Telemanns Stellung in der Musik des 18. Jahrhunderts, indem er verschiedene Merkmale einer auf der mitteldeutschen Tradition basierenden, handwerklichen Meisterschaft und eine neuartige Ausdrucksqualität im Schaffen Telemanns hervorhob, mit der jener "wichtige und eigenartige Beiträge zur Erringung neuer und zur Überwindung überalterter und erstarrter Formen leistete". K. Wilkowska-Chomińska (Warschau) behandelte am Beispiel einer aus einer Lautentabulatur gewonnenen "Partie Polonoise" des Meisters Beziehungen zur polnischen Volksmusik.<sup>9</sup> W. Siegmund-Schultze (Halle) unterstrich die pädagogisch-methodische Komponente im Schaffen Telemanns, nachdem er ihn im Festakt als fortschrittlichen Repräsentanten der Aufklärung und die neuartige Funktion seiner Musik entsprechend gewürdigt hatte. H. Chr. Wolff (Leipzig) referierte über Telemanns Hamburger Operschaffen, und zwei Diskussionsbeiträge handelten von Telemanns progressiver Harmonik und dem programmatischen Charakter seiner Overturen-Suite mit Horn-Quartett. Mit einem umfangreichen Verzeichnis des Telemann-Schrifttums im Anhang wurden die Referate im Konferenzbericht unter dem Titel "Beiträge zu einem neuen Telemannbild" veröffentlicht.<sup>10</sup> Bei den künstlerischen Darbietungen der ersten Festtage überwogen im Programm bereits bekannte Meisterwerke: das heitere Intermezzo "Pimpinone" (1725), die tragikomische Solokantate "Trauer-Music eines kunsterfahrenen Canarienvogels", "Der Schulmeister"<sup>11</sup>, ferner die berühmten, aber viel zu selten aufgeführten Alterswerke "Die Tageszeiten" (1757), "Der Tag des Gerichts" (1762) und die hochdramatische "Ino"-Kantate (1765).<sup>12</sup> Im Verlauf der zweiten Festtage wurden hingegen mehrere neuerarbeitete, umfangreiche Vokalwerke Telemanns aus seiner mittleren Schaffensperiode (vom Beginn seines vielseitigen Wirkens in Hamburg) in eindrucksvollen Erstaufführungen zu Gehör gebracht:

a) die von Bernd Baselt (Halle) erarbeitete Fassung des musikalischen Lustspiels "Der geduldige Sokrates" (1721), eine heitere Oper<sup>13</sup>, die im Magdeburger Maxim-Gorki-

Theater unter Leitung von GMD Schwiers in der vergangenen Spielzeit (1965/66) 21 Auf-  
führungen erlebte. An Telemanns Vertonung des reizvollen Stoffes fällt seine alle  
Spielarten des Humors einbeziehende Kunst der musikalischen Charakterisierung der  
Personen und Situationen durch kontrastreiche Motivik und abwechslungsreiche Instru-  
mentierung auf. Volkstümliche Tanz- und Trinklieder, parodistische Übertreibungen  
(z. B. Aristophanes' "heroische" Devisen-Arie: "Die Feder her"), unpathetische, sorg-  
fältige Deklamation in deutschsprachigen Rezitativen und italienischen Duetten kenn-  
zeichnen seinen ausgeprägten Buffo-Stil, der in wirkungsvollen Ensemblesätzen gipfelt,  
so daß man schon in ihm den profilierten Vertreter einer deutschen Spielart der Opera  
buffa in der Frühphase ihrer Entwicklung in Hamburg sehen kann<sup>14</sup>; er verstand es  
aber auch, dem mehrschichtigen Geschehen der Oper in einigen Dacapo-Arien und Chor-  
sätzen Ausdrucksbereiche von der Opera seria bis zur musikdramatischen Aussage  
eines Chr. W. Gluck zu erschließen. In dieser Mischung des ernstesten mit dem komischen  
Stil stoßen wir auf eine typische Eigenschaft der frühdeutschen Oper im allgemeinen  
und Telemanns im besonderen.

b) eine von Hans Hörner und Martin Ruhnke herausgegebene "Lukas-Passion" (1728),  
die von insgesamt 46 Passionen aus 46 Hamburger Amtsjahren Telemanns als erste  
gedruckt vorlag.<sup>15</sup> Im Dom zu Magdeburg erlebte sie ihre Erstaufführung durch den  
Domchor, ein städtisches Kammerorchester und namhafte Solisten unter Leitung von  
G. Bremsteller. Einmalig ist an dieser oratorischen Passion zu beobachten, wie der  
Textdichter M. A. Wilkens und der Komponist bestrebt waren, die betrachtenden Ein-  
lagen mit ausdrucksvollen Akkompagnato-Rezitativen und Dacapo-Arien vom Evange-  
lienbericht mit dramatischen Turbachören von eindringlicher, rhythmischer Prägnanz  
und schlichten Chorälen zu trennen.<sup>16</sup>

c) eine von dem hallischen Universitätsmusiklehrer Willi Maertens (als erste von wahr-  
scheinlich insgesamt vierzig) bearbeitete "Kapitänsmusik" (um 1735), die Telemann für  
die alljährlich Ende August stattfindenden festlichen Versammlungen (Convivien) der  
Bezirkshauptleute (Capitains) der Bürgerwache der freien Reichs- und Hansestadt Ham-  
burg schrieb. Die erfolgreiche Erstaufführung dieses "Gelegenheits-Oratoriums"<sup>17</sup>  
übernahmen der Chor des hallischen Instituts für Musikwissenschaft, ein Magdeburger  
Kammerorchester und hallische Gesangsdozenten unter Leitung von W. Maertens. Im  
Gegensatz zur verbreiteten Unterschätzung dieser Gattung enthält jenes zweiteilige  
Werk eine Fülle ansprechender Musik, im ersten Teil ("Oratorio") mehr lyrisch-be-  
trachtender Art mit großangelegten Psalmvertonungen, im zweiten Teil ("Serenata")  
mit einer dramatisch bewegten "Battaglia", in die kontrastreich ein hell-tönendes Chor-  
Terzett "Holder, segensreicher Friede" eingefügt ist. Mehrere Chorsätze (z. B. Nr. 19  
und 24) belegen diese für die mitteldeutsche Tradition charakteristische, bei Telemann  
wie bei Händel anzutreffende Mischung homophon-akkordischer und kontrapunktisch-po-  
lyphoner Satztechniken im chorischen "Praeludium und Fuge"<sup>18</sup> und verdeutlichen in  
wirkungsvollen Kontrasten zugleich Telemanns Streben nach dramatischem Ausdruck  
bei klarer, architektonischer Gestaltung.

Bei fast allen im Rahmen der Festtage zu Gehör gebrachten Werken Telemanns ein-  
schließlich der instrumentalen Kammermusik fanden sich auch die zeitgenössischen  
Forderungen nach instrumentengerechter Kompositionsweise, nach Ausdruck und Wohl-  
klang bestätigt, die er selbst im ersten autobiographischen Bericht (1718) so beschrieb:  
"Es ist auch die genaue Bekandschaft mit denen Instrumenten zur Composition unent-  
behrlich ... es ist nicht genug, daß nur die Noten klingen, / Daß du der Regulin Kram  
zum Marckte weist zu bringen. / Gib jedem Instrument das, was es leyden kan, / So  
hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran."<sup>19</sup> Außer der instrumentengerechten  
Kompositionsart wurde auch des Meisters vielfache Bedeutung für die Haus-, Schul-

und Volksmusik im "Volkstümlichen Konzert" erneut offenbar - z. B. bei der bekannten, von Gerd Ochs (Halle) für Zupforchester bearbeiteten "Kantate von Wald und Au". Ferner hatte sich im Programm der zweiten Festtage (1965) der Anteil moderner Werke erhöht, darunter als Uraufführung die "Telemann-Variationen für großes Orchester" von Gerhard Wohlgemuth (Halle).<sup>20</sup>

Von weiteren Veröffentlichungen der Mitglieder des Arbeitskreises, praktischen Ausgaben und Publikationen, die in Verbindung mit dem Arbeitskreis entstanden bzw. entstehen, verdienen noch in Auswahl besonders folgende genannt zu werden: In den "Magdeburger Telemann-Studien" erschien der Festvortrag "Telemann und seine Zeitgenossen" von Richard Petzoldt<sup>21</sup>, der auch inzwischen eine erweiterte Fassung seiner Telemann-Biographie im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig vorlegte.<sup>22</sup> Hans Rudolf Jung (Weimar) und Hans Große (Magdeburg) - dessen Studie über Telemanns Aufenthalt in Paris (1737/38) im Händel-Jahrbuch 1964/65 veröffentlicht wurde<sup>23</sup> - bereiten in Gemeinschaftsarbeit eine kommentierte Ausgabe der erhaltenen (mehr als 120) Briefe von und an Telemann vor. Willi Maertens behandelte in einem inhaltsreichen Aufsatz Telemanns musikpädagogische Tendenzen und Bedeutung<sup>24</sup> und gab einen instruktiven Überblick über gesellschaftlichen Hintergrund, Aufbau und Funktion der "Kapitänsmusiken".<sup>25</sup> Familiengeschichtlichen Untersuchungen widmete sich Wolf Hobohm<sup>26</sup>, und in einer Diplomarbeit wurde Telemanns Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Liedes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts untersucht.<sup>27</sup> Die Partitur der von Bernd Baselt erarbeiteten Oper "Der geduldige Sokrates" erscheint in der Auswahl-Ausgabe der Werke Telemanns<sup>28</sup>, ein Klavierauszug im DVFM in Leipzig, während ein Klavierauszug der "Ino"-Kantate (von W. H. Bernstein) bei Breitkopf & Härtel (Leipzig 1968) herauskommen wird. Werner Tell veröffentlichte sechs Fantasien und sechs Fugen für Klavier mit aufführungspraktischen Ergänzungen<sup>29</sup>, W. Hobohm publizierte ein dem Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel (am 14. Sept. 1719) gewidmetes Violinkonzert<sup>30</sup> und bereitet die Herausgabe zweier Hochzeitskantaten, heiterer Lieder und Arien sowie einer Ouvertüren-Suite vor<sup>31</sup>, während W. Maertens die Frankfurter "Sei Suonatine für Violine und Cembalo" (1718), eine Konzertsuite für Violine und Streichorchester sowie einzelne Chöre aus dem "Friedensatorium" zur Publikation eingereicht hat.<sup>32</sup>

Von der in- und ausländischen Ausstrahlung der Tätigkeit des Arbeitskreises ist zu berichten, daß das Ensemble des Magdeburger Maxim-Gorki-Theaters unter GMD Schwiars bei den XV. Händel-Festspielen in Halle Telemanns Oper "Der geduldige Sokrates" im erfolgreichen Gastspiel zur Aufführung brachte<sup>33</sup>, daß sich das Akademische Orchester der Martin-Luther-Universität Halle und das Telemann-Kammerorchester Blankenburg a. H. in zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen (Akademischen Festakten, Arbeiterfestspielen u. a.) wirksam für die Propagierung Telemannscher Orchestermusik einsetzten, daß auch nicht zuletzt infolge reger Kontakte ein Kammerorchester in Cluj (Klausenburg) und das Moskauer Kammerorchester mehrere überaus erfolgreiche Konzerte mit Werken Telemanns in Rumänien, der Sowjetunion und auf Gastspielreisen durchführten.<sup>34</sup>

Abschließend sei bemerkt, daß gegenwärtig die 3. Magdeburger Telemann-Festtage vorbereitet werden, die vom 22. bis 26. Juni 1967 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages Telemanns stattfinden. Im Rahmen der Wissenschaftlichen Konferenz werden dort spezielle Fragen aus Leben und Werk, Probleme der Interpretation, Aufführungs- und Bearbeitungspraxis behandelt, die in den vergangenen Jahren wiederholt zutage traten. Im Programm der Festtage findet man u. a. als Erstaufführung das scherzhafte Singspiel "Der neumodische Liebhaber Damon" (1724), mit welchem die Entwicklung des komischen Stils im Operschaffen Telemanns weiterverfolgt wird, die repräsentative

tive "Admiralitätsmusik" (1723), die wieder wie zu Telemanns Lebzeiten mit der bekannten Overture C-Dur (genannt "Wassermusik" oder "Hamburger Ebb' und Fluth") eingeleitet wird, Telemanns einstmals sehr berühmte Vertonung des 71. Psalms (1738), zahlreiche Kammer- und Orchester-, einzelne Cembalo- und Orgelwerke. Ferner werden von J. S. Bach die "Markus-Passion", Cembalo- und Orgelmusik zu hören sein, von G. F. Händel der "Preis der Tonkunst" und im Gastspiel des hallischen Landestheaters die Oper "Scipio". So hoffen wir, die charakteristischen Merkmale und die eigenständige Bedeutung der Musik Georg Philipp Telemanns im Zusammenhang und Vergleich mit einigen Werken seiner großen Zeitgenossen Johann Sebastian Bach<sup>35</sup> und Georg Friedrich Händel<sup>36</sup> noch deutlicher zu erkennen, um ihn endlich - wie Max Schneider schon zum Geleit der 1. Magdeburger Telemann-Festtage (1962) betonte - "trotz seiner im Wert gewiß sehr unterschiedlichen Kompositionen mit Recht den großen Musikern des 18. Jahrhunderts zuzuzählen, deren kulturelles Erbe zu pflegen eine unserer nationalen Aufgaben ist".<sup>37</sup>

#### Anmerkungen

- 1 M. Schneider, G. Ph. Telemann, Der Tag des Gerichts, Ino, in: DDT, Bd. XXVIII, 1907, Einleitung, S. V, LV.
- 2 Aus der Vielzahl der in den letzten Jahrzehnten erschienenen Telemann-Literatur seien hier nur genannt: E. Valentin, Georg Philipp Telemann (1681-1767), eine Biographie, Burg b. Magdeburg 1931, Kassel<sup>3</sup> 1952; W. Menke, Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Überlieferung und Zeitfolge. Erlanger Beitr. z. Mw. III, Kassel 1942; M. Ruhnke, Zum Stand der Telemann-Forschung, in: Kgr-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963, S. 161ff.; ders., Telemann, in: MGG, Bd. XIII, Sp. 175ff., 191ff.; G. Fleischhauer, Telemann-Studien, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Mw, in: Wiss. Zs. der Martin-Luther-Univ. Halle 1963 (Sonderbd.), S. 91ff. - W. Menke und M. Ruhnke bereiten die Veröffentlichung des grundlegenden Telemann-Werke-Verz. (TWV) ergänzend zur umfangreichen Auswahl-Ausgabe (TA) vor.
- 3 Vgl. die Programme der Sonntagsmusiken mit dem Verzeichnis der Bearbeiter und aller Mitwirkenden im Archiv des Arbeitskreises in Magdeburg. Von den neuerarbeiteten Werken der Sonntagsmusiken seien besonders genannt: a) Kantaten (nach Texten von E. Neumeister): "Gott hat uns Güter ausgetan" (LB Dresden, vormals Grimma) und "Tritt Arbeit und Beruf in Gottes Namen an" (LB Dresden, vormals Grimma). b) Konzerte: Konz. F-Dur für Fl., Horn, Str. und B.c. (LB Schwerin); Konz. c-Moll für Ob., Str. und B.c. (LB Schwerin); Concerto e-Moll für Str. und B.c. (LB Dresden); Concerto A-Dur für Str. und B.c. (LB Dresden); Overture a-Moll für 2 Ob., Str. und B.c. (LB Schwerin).
- 4 Vgl. R. Rolland, Die Entstehung des "klassischen Stils" in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, Frankfurt a.M. 1923, S. 78ff.; H. Graeser, G. Ph. Telemanns Instrumental-Kammermusik, Diss. (mschr.), München 1924, S. 62ff.; H. Chr. Wolff, Telemann in heutiger Schau, in: Musica III, 1949, S. 46ff.; M. Ruhnke, Telemann, in: MGG, Bd. XIII, Sp. 195ff.; E. H. Meyer, Zur Telemann-Deutung, vgl. Ann. 10, S. 17ff.
- 5 Partita d-Moll für Violine allein (BWV 1004); Praeludien und Fugen des W. Kl. I; Konz. d-Moll für Cembalo und Str.-Orch. (BWV 1052); Konz. C-Dur für 2 Klaviere (BWV 1061); Konz. für 2 Viol. und Str.-Orch. d-Moll (BWV 1043); Brandenburgische Konz. Nr. III-V (BWV 1048-1050); Kantate "Nun komm der Heiden Heiland" (BWV 61) u. a. Werke.

- 6 Cembalo-Suite in d-Moll (1720); Sonate C-Dur für Altblockflöte und B. c.; Triosonate c-Moll für Blockflöte, Viol. und B. c.; Concerto g-Moll für Ob., Str. und B. c.; Concerto grosso op. 6, Nr. 5, D-Dur; Orgelkonz. op. 4, Nr. 1 g-Moll; Italienische Duette und Deutsche Arien.
- 7 Zur Programmbereicherung wurde gelegentlich auch Musik des Mittelalters und der Renaissance, der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu Gehör gebracht.
- 8 Interessenten erhalten Programmhefte mit Einführungen in die Werke und dem Verzeichnis aller Bearbeiter und Mitwirkenden auf Wunsch vom Sekretariat des Arbeitskreises in Magdeburg, Hegelstraße 2. In Fach-Zs. erschienen folgende Berichte: a) von den 1. Magdeburger Telemann-Festtagen (1962): Magdeburger Kulturspiegel, hrsg. vom Rat der Stadt Magdeburg 1963, Heft 1, S. 11-22; Heft 2, S. 12 bis 17 (Fr. P. Rochow); Musik und Gesellschaft XIII, 1963, S. 53-55 (G. Fleischhauer); Musica XVII, 1963, S. 77 (H. Große); Musik in der Schule XIV, 1963, S. 86 (R. Petzoldt). b) von den 2. Magdeburger Telemann-Festtagen (1965): Musik und Gesellschaft XV, 1965, S. 525-529 (G. Fleischhauer); Musica XIX, 1965, S. 264 bis 265 (H. Große); Musik in der Schule XVI, 1965, S. 394-397 (W. Maertens).
- 9 Vgl. K. Wilkowska-Chomińska, Suita polska Telemanna, in: Muzyka IV, Heft 2, Warszawa 1959, S. 57ff. Aus den Beständen der Rostocker UB gab T. Ochlewski kürzlich ein Polnisches Konzert Telemanns in B-Dur in der polnischen Reihe "Florilegium Musicae Antiquae", Bd. XIV, heraus. Dennoch ist festzustellen, daß sich der polnische Einfluß nicht auf einzelne Werke beschränkt, sondern Telemanns Gesamtschaffen nachhaltig durchdrungen hat: vgl. A. Simon, Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassik, Diss., Zürich 1916, S. 108ff., 157ff.; H. Graeser, a. a. O., S. 123ff.; K. Schaefer-Schmuck, G. Ph. Telemann als Klavierkomponist, Diss., Kiel, Borna b. Lpz. 1934, S. 33ff., 62.
- 10 Beiträge zu einem neuen Telemannbild. Konferenzber. der 1. Magdeburger Telemann-Festtage 1962, hrsg. vom Arbeitskreis "Georg Philipp Telemann", Magdeburg 1963.
- 11 Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen "Der Schulmeister", interpretiert von Theo Adam, dem Dresdner Kreuzchor, Staatskapelle Dresden, Dirigent Otmar Suitner (Eterna 820507) und "Pimpinone" (Gesamtaufnahme) mit Erna Roscher und Reiner Süß, Kammerorchester der Staatskapelle Berlin, Dirigent Helmut Koch (Eterna 820459).
- 12 Vgl. M. Schneider, a. a. O.
- 13 "Der geduldige Sokrates". Heitere Oper in drei Akten von J. U. v. König, Musik von G. Ph. Telemann, Neufassung von Bernd Baselt in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis. Partitur und Aufführungsmaterial DVfM, Leipzig 1965.
- 14 Vgl. H. Chr. Wolff, Die Barockoper in Hamburg (1678-1738), Bd. I, Wolfenbüttel 1957, S. 312ff.; B. Baselt, Telemann und seine komische Oper "Der geduldige Sokrates", in: Programmheft der 2. Magdeburger Telemann-Festtage 1965, S. 23ff.
- 15 G. Ph. Telemann, Lukas-Passion 1728, hrsg. v. H. Hörner und M. Ruhnke, TA, Bd. XV, Kassel 1964.
- 16 Vgl. H. Hörner, G. Ph. Telemanns Passionsmusiken, Borna b. Lpz. 1933, S. 62, 73ff.; M. Ruhnke, Vorwort zur TA, Bd. XV, S. Viff.
- 17 G. Ph. Telemann, Friedens-Oratorium (Hamburger "Kapitänsmusik" um 1725) für Soli, gem. Ch. und Orch., nach Stimmen der LB Schwerin eingerichtet von W. Maertens. Partitur und Aufführungsmaterial im Besitz des Arbeitskreises in Magdeburg. Vgl. auch W. Maertens im Programmheft S. 15ff.
- 18 Vgl. E. H. Meyer, Händels polyphoner Typ, in: Händel-Ehrung der DDR Halle 1959, Konferenzber. Leipzig 1961, S. 25ff.

- 19 Zitiert nach W. Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts, Köln 1948, S. 219.
- 20 Vgl. G. Fleischhauer, Telemann-Variationen von Gerhard Wohlger, in: Fs. Walther Siegmund-Schultze zum 50. Geburtstag, Halle 1966, S. 19ff. Edition Peters (Leipzig) bereitet für 1969 die Drucklegung der "Telemann-Variationen für großes Orchester" von G. Wohlger vor.
- 21 R. Petzoldt, Telemann und seine Zeitgenossen, Festvortrag anlässlich der 2. Magdeburger Telemann-Festtage 1965, in: Magdeburger Telemann-Studien I, hrsg. v. Arbeitskreis "Georg Philipp Telemann", Magdeburg 1966. Vgl. auch E. Valentin, Telemann in seiner Zeit, in: Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Ges. I, Hamburg 1960.
- 22 R. Petzoldt, Georg Philipp Telemann - ein Musiker aus Magdeburg, in: Magdeburger Schriftensammlung, hrsg. v. Rat der Stadt Magdeburg (1959). Die wesentlich erweiterte Fassung erschien 1967 im DVfM Leipzig.
- 23 Telemanns Aufenthalt in Paris, in: Händel-Jb. 1964/65, S. 113-138, ist eine gekürzte und kommentierte Fassung der von H. Große besorgten Übersetzung des Aufsatzes "G. Ph. Telemann à Paris" von Lionel de la Laurencie, in: RMI XVI, 1932, S. 75ff. Vgl. auch J. Gaudefroy, Les jugements allemands sur la musique française au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1941, S. 79f., 111ff., 328, und H. Große, Telemann und die französische Musik, in: Programmheft der 2. Magdeburger Telemann-Festtage 1965, S. 19ff.
- 24 W. Maertens, G. Ph. Telemann und die Musikerziehung, in: Musik in der Schule XV, 1964, S. 498-522, mit Verzeichnissen der bis 1964 in der DDR erschienenen Schallplatten und gedruckten Werke Telemanns.
- 25 W. Maertens, G. Ph. Telemanns Hamburger "Kapitänsmusiken", in: Fs. W. Wiora, Kassel 1967. Eine ausführliche Darstellung, durch welche das alte Fehlurteil über diese Gelegenheitswerke Telemanns endgültig revidiert werden dürfte, bereitet W. Maertens in seiner Hallenser Diss. vor: G. Ph. Telemanns Hamburger "Kapitänsmusiken". Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des weltlichen Oratoriums im 18. Jahrhundert.
- 26 W. Hobohm, Ergänzungen zur Biographie Johannes Haltmeiers, des Großvaters G. Ph. Telemanns, in: Jahresschrift des Kreismuseums Haldensleben, Bd. II, Haldensleben 1961, S. 67ff. Eine größere Arbeit zur Familiengeschichte Telemanns ist in Vorbereitung.
- 27 K. Zauft, G. Ph. Telemanns Liedschaffen und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Liedes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Diplomarbeit (mschr.) am Institut Halle 1966. Eine gekürzte Fassung erscheint in den Magdeburger Telemann-Studien II (1967).
- 28 G. Ph. Telemann, Der geduldige Sokrates. Musikalisches Lustspiel in 3 Akten von J. U. v. König (1721), hrsg. v. B. Baselt, in: TA, Bd. XX, 1967.
- 29 G. Ph. Telemann, Sechs Fantasien und sechs Fugen für Klavier mit aufführungspraktischen Ergänzungen hrsg. v. W. Tell, Breitkopf & Härtel Nr. 4116, Leipzig (1963). Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720 bis 1760, Leipzig 1954, S. 38ff.; M. Ruhnke, G. Ph. Telemanns Klavierfugen, in: Musica (AfH-Ausgabe) 1964, S. 103ff.
- 30 Konz. B-Dur für Viol. und Str.-Orch. (Concerto grosso per il Sig<sup>r</sup> Pisendel) nach der Dresdner Handschrift hrsg. v. W. Hobohm, Ausstattung des B. c. v. W. H. Bernstein, Edition Peters, Leipzig 1964.
- 31 "Der Weiberorden", Kantate für Sopran, 2 Viol. und B. c., DVfM, Leipzig (1967);

- "Ha, ha! wo will wie hüt noch tanzen", Kantate für Sopran, Viol. u. B. c., DVfM, Leipzig (1968). Heitere Lieder und Arien, DVfM, Leipzig 1968. Overturen-Suite G-Dur "La Bizarre" für Str.-Orch., DVfM, Leipzig 1968.
- 32 Sechs Sonaten für Violine und B. c., Edition Peters, Leipzig (1967). Konzertsuite A-Dur für Viol. und Str.-Orch., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1967. "Schlagt die Trommel, blast Trompeten", "Holder, segensreicher Friede" u. a. Chöre aus dem "Friedensatorium", Friedrich Hofmeister, Leipzig (1967).
- 33 Vgl. Programm-Fs. der XV. Händel-Festspiele Halle 1966, S. 61ff. Dieses Gastspiel schließt sich den nunmehr schon zur Tradition gewordenen Aufführungen Telemannscher Werke bei den hallischen Händel-Festspielen an, z. B. "Ino"-Kantate (1954), "Pimpinone" im Gastspiel der Berliner Staatsoper (1961), "Die Tageszeiten" (1962) und zahlreiche Kammermusik.
- 34 Belegmaterial im Archiv des Arbeitskreises, das im Rahmen einer umfangreichen Telemannausstellung (1967) im Kulturhistorischen Museum in Magdeburg der Öffentlichkeit vorgelegt wird. Vgl. Anm. 37.
- 35 Aus der Vielzahl der Arbeiten zum Verhältnis Bach-Telemann hier nur einige, die im Unterschied zur alten Bachforschung (H. Bitter, Ph. Spitta, Ph. Wolfrum u. a.) eine veränderte Einstellung bekunden: R. Meissner, G. Ph. Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten, Diss., Frankfurt a. M. 1924, S. 57ff.; H. Graeser, a. a. O., S. 49ff.; A. Dürr, Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten, in: BJ 1951/1952, S. 30ff.; W. Serauky, Bach-Händel-Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis, in: Händel-Jb. 1955, S. 72ff.; M. Ruhnke, Telemann im Schatten von Bach?, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 143ff.
- 36 Über die engen freundschaftlichen Beziehungen zwischen Händel und Telemann seit dessen Leipziger Studienzeit vgl. M. Seiffert, G. Ph. Telemanns *Musique de Table*, in: Beihefte zu den DDT II, Leipzig 1927; H. Graeser, a. a. O., S. 27ff., 31ff.; W. Braun, B. H. Brockes' "Irdisches Vergnügen in Gott" in den Vertonungen G. Ph. Telemanns und G. F. Händels, in: Händel-Jb. 1955, S. 42ff.; W. Siegmund-Schultze, G. Ph. Telemann, ein bedeutender Zeitgenosse G. Fr. Händels, in: Wiss. Zs. der Martin-Luther-Univ. Halle VIII, 1959, S. 891ff., und in der Programm-Fs. der XI. Händelfestspiele Halle 1962, S. 55ff., mit dem Abdruck der beiden Briefe Händels an G. Ph. Telemann.
- 37 Berichte von den inzwischen erfolgreich durchgeführten 3. Magdeburger Telemann-Festtagen (22.-26. Juni 1967) bieten: Musik und Gesellschaft XVII, 1967, S. 541-550 (L. Markowski, H. P. Müller, H. J. Schaefer); Bulletin des Musikrates der DDR IV, 1967, Nr. 3, S. 5-8, 33f. (E. Schwinger, G. Fleischhauer); NZfM 128, 1967, S. 343f. (Percy M. Young); Musica XXI, 1967, S. 232 (W. Müller-Blattau); Musik und Kirche XXXVII, 1967, S. 222f. (W. Hobohm); Ruch muzyczny XXII, 1967, S. 17f. (L. Witkowski). - Vgl. auch das inhaltsreiche Programmheft der 3. Magdeburger Telemann-Festtage (1967) und den instruktiven Ausstellungsführer: Georg Philipp Telemann, Leben und Werk. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung (22. Juni bis 10. Sept. 1967) im Kulturhistorischen Museum Magdeburg 1967. Die Ansprachen des Festakts und siebzehn Referate in- und ausländischer Telemannforscher werden im Bericht über die wissenschaftliche Konferenz der 3. Magdeburger Telemann-Festtage veröffentlicht (in Vorbereitung).

GEORG PHILIPP TELEMANN UND SEINE SCHÜLER

Als Telemann 1721 nach Hamburg gerufen wurde, war er als Komponist und Kapellmeister bereits weithin bekannt. Seine Erfolge an der Oper, die aufsehenerregenden Ereignisse um die Neubesetzung des Thomaskantorats, die steigende Zahl seiner Veröffentlichungen - darunter einige mit pädagogischer Zielstellung - ließen seinen Ruhm noch ansteigen. Zu jener Zeit verbreitete sich der "Telemannische Geschmack", wie ihn Johann Wilhelm Hertel <sup>1</sup> nannte, durch Deutschland.

Der Ruf Telemanns veranlaßte wiederholt junge Musiker, sich nach Hamburg zu begeben, um sich bei ihm in ihrem Fache zu vervollkommen. Dieser Faktor sollte bei der Betrachtung einiger sich in Deutschland verbreitenden Stileigentümlichkeiten beachtet werden. Natürlich übten das reiche Musikleben Hamburgs sowie die beiden anderen Meister in den Mauern der Stadt, Keiser und Mattheson, eine zusätzliche Anziehungskraft aus. Telemann, im Besitz einer umfassenden Bildung, gepaart mit geistiger Regsamkeit und verständnisvoller Aufgeschlossenheit für die musikalischen Ereignisse seiner Zeit, muß außerordentlich faszinierend auf junge Menschen gewirkt haben. Noch 1773 rechnete ihn der Johanneumsschüler Johann Joachim Eschenburg, Professor und Shakespeare-Übersetzer in Braunschweig, im Vorwort seiner in Hamburg erschienenen Ausgabe der "Auserlesenen Gedichte" Daniel Schieblers zu denjenigen Männern, "die es für keine Herablassung hielten, den Abstand der Jahre zu vergessen, und, als Greise oder Männer, vertrauliche Freunde des Jünglings zu werden. Daher seine (Schieblers, d. V.) freundschaftliche Verbindung mit dem unvergeßlichen Capellmeister Telemann, dessen lebhafter Witz und jovialische Laune ihm so, wie seine Kunst, in dem höchsten menschlichen Lebensalter, noch immer treu blieben." <sup>2</sup>

Die bisher ermittelten Schüler Telemanns sind Jacob Wilhelm Lustig (der nachmalige Organist und Übersetzer in Groningen), Johann Hövet (Organist in Groden bei Cuxhaven), Christoph Nichelmann, Johann Christoph Schmügel, Kaspar Daniel Krohn (Organist in Hamburg) und sein Enkel Georg Michael Telemann, der aber in diesem Zusammenhang nicht weiter behandelt werden soll. Mit Sicherheit sind dieser Reihe noch Johann Jeremias du Grain in Danzig, möglicherweise auch Johann Gottfried Müthel <sup>3</sup>, der Hamburger Syndikus Jacob Schuback und Friedrich Hartmann Graf hinzuzufügen. Ungewiß, jedoch denkbar ist, daß die im "Album Johannei" (Matrikel des Johanneums zu Hamburg) erwähnten späteren Organisten Johann Peter Classen, Johann Henrich Oberdörfer, Johann Gottfried Rist und der spätere Musikdirektor Christian Ludewig Stopp Kompositionsschüler Telemanns waren. <sup>4</sup> Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß es mehr waren. Trotzdem wird die Gesamtzahl sicher geringer bleiben als etwa die derjenigen Bachs, dessen überragende Bedeutung als Lehrer auch Telemann bereits sah und anerkannte. <sup>5</sup>

Was erwarteten nun diese Schüler von Telemann? Mit Sicherheit keinen Instrumentalunterricht. Bei ihm ging es in erster Linie um das kompositorische Handwerk, das tiefe Eindringen in theoretische Probleme und vor allem um die Beschäftigung mit Stilfragen in zeitüblicher Verbindung mit der vielseitigen täglichen Praxis. Ganz im Sinne Johann Adolph Scheibes, von dem ja bekannt ist, daß manche seiner Gedankengänge auf Unterhaltungen mit Telemann zurückzuführen sind <sup>6</sup>, wird Telemann der Ansicht gewesen sein, "daß ein geschickter Director ein practische Wissenschaft von der Musik besitzen soll ...". <sup>7</sup> Darauf deuten auch die Quellen hin.

Jacob Wilhelm Lustig berichtet in seiner Selbstbiographie in Marpurgs "Kritischen Briefen über die Tonkunst" <sup>8</sup> von seinem Unterricht bei Mattheson und Telemann. Aus seinen



Worten geht hervor, daß die Unterweisung bei Mattheson mehr theoretische Probleme berührte, während Telemann praktische Hinweise gab. Von Christoph Nichelmann, der unter den Augen Johann Sebastian Bachs Klavierunterricht bei Wilhelm Friedemann hatte, berichtet Marpurge: "Nachdem er drey Jahre lang mit diesen Übungen zugebracht hatte, begunte sich ein Trieb, die theatralische Musik näher kennen zu lernen, bey ihm zu äussern. Nun war die musikalische Schaubühne zu Leipzig schon seit langer Zeit verschlossen. Er entschloß sich also ... nach Hamburg zu gehen, um so wohl durch Anhörung guter Opern, als durch mündlichen Unterricht geschickter theatralischer Setzer, diesem Triebe genugsam Nahrung verschaffen zu können." <sup>9</sup> Seine Übungen, die er bei Keiser, Telemann und Mattheson absolvierte, sollen einige Jahre gedauert haben, jedoch läßt die etwas schematische Darstellung durch Marpurge keine Rückschlüsse auf den Unterrichtsgang zu, wenn er schreibt: "Der erste lehrte ihn besonders das natürliche Wesen in der theatralischen Musik überhaupt kennen, der zweyte machte ihm den Unterschied der französischen und der welschen Musikart fühlbar, und der dritte gab ihm, insbesondere in dem Recitativstyl, Unterricht." <sup>10</sup> Falls Nichelmann wirklich bei allen genannten "damals daselbst befindlichen dreyen Capellmeistern" Unterweisungen genoß - es kann mit Eitner <sup>11</sup> bezweifelt werden, daß er auch bei Keiser war -, so werden sie sich nicht nur mit den von Marpurge genannten Fragen beschäftigt haben. Ihm selbst ging es also um die Vervollkommnung im theatralischen Stil. Aus dieser Sicht konnte er die Wahl seiner Lehrer und des Ortes nicht besser treffen.

Für seinen Schüler Kaspar Daniel Krohn - er starb 1801 als Organist an der Petri- und der Johanniskirche in Hamburg <sup>12</sup> - stellte Telemann anläßlich einer Bewerbung in Lüneburg das Zeugnis aus, daß er durch seine "3jährige Unterweisung im Componieren, eine besondere Fähigkeit erlanget, und hiernächst, ausser der Bekandschaft mit verschiedenen Instrumenten, sich durchs Orgelspielen ein vorzügliches Lob erworben" habe. <sup>13</sup> Krohn wird Telemann verschiedentlich zur Hand gegangen sein, wobei sowohl an die öffentlichen Konzerte als auch an den Dienst auf der Empore gedacht werden mag. Hierin berührt sich Telemann mit Johann Sebastian Bach, der manchen seiner Schüler, z. B. Altnikol, in ähnlicher Weise beschäftigte. Auch zeigt sich hier wieder die ihm selbstverständliche Verbindung von Theorie und praktischer Betätigung. So ist es auch bei dem späteren Elbinger bzw. Danziger Organisten Johann Jeremias du Grain. Wir finden ihn 1730 bei der Hamburger Jubelfeier der Augsburgischen Konfession unter den "Singenden". <sup>14</sup> Alle Anzeichen sprechen dafür, daß es sich bei ihm um einen Schüler unseres Meisters handelt. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Über den Unterricht bei ihrem Lehrer hat sich keiner der Schüler geäußert. Das ist bedauerlich. Der Weg, den Telemann einschlug, läßt sich jedoch indirekt rekonstruieren. In seiner Selbstbiographie berichtet Johann Abraham Peter Schulz <sup>15</sup> von seinen Studien bei Johann Christoph Schmügel, den Telemann in einem leider nicht erhaltenen Brief <sup>16</sup> als einen der "besten Discipeln", die er "jemals im Componieren informiret" hätte, bezeichnete. Schulz schreibt: "Dieser Mann, ein Schüler Tellemann's, hatte eine vortreffliche Methode des Unterrichts und war sehr gewandt in allen Künsten des Satzes, aber, wie sein Lehrer, nicht Bachisch-correct. Er führte mich unvermerkt vom Leichten zum Schweren, bis zum fugirten Choralpunkt, und war ein ebenso braver Componist, als fertiger Orgelspieler; dabei ein edler, feiner Mann, und vorzüglich ein unermüdlicher, gründlicher Lehrer. Dieser eröffnete mir über die Musik, als wissenschaftliche Kunst, mit einem Male die Augen ..." Schmügel stand damals gewiß noch unter dem Eindruck seiner eigenen Lehrjahre bei Telemann, wie er ja auch noch immer enge Beziehungen zu Hamburg unterhielt.

So etwa mag nun auch Telemanns Unterweisung gewesen sein, die der Methode Bachs, wie sie Forkel überlieferte <sup>17</sup>, weitgehend entsprach. Am Beginn standen Generalbaß-

übungen in der Art seines Lehrbuches und des "Fast allgemeinen Evangelisch-musicalischen Lieder-Buchs", in dem er diesen Lehrweg skizziert. Sie waren auch schriftlich auszuführen. Später waren aus der Fantasie niedergeschriebene Bässe zu beziffern und vierstimmig auszusetzen, denen die "freyere Composition, die sich nicht ans Clavier bindet", folgte.<sup>18</sup> Am Ende standen Kontrapunkt und Fuge. Der Stoff wuchs "unvermerkt" in stetig ansteigendem Schwierigkeitsgrad. Die Protokolle der Organistenproben in Lüneburg 1754 und Hamburg 1759 - die Lüneburger bestand Schmügel mit Glanz - zeigen deutlich, bis zu welchen beachtlichen Fertigkeiten - auch im Extemporieren - es der strebsame und begabte Schüler bei Telemann bringen konnte.<sup>19</sup>

Natürlich war Telemann dabei nicht "Bachisch-correct"! Obwohl er den Kontrapunkt beherrschte, anwandte und auch von seinen Schülern verlangte, bewegten ihn beispielsweise um etwa 1745 andere Fragen und Probleme. So sagt er im "Vorbericht" seines Kantatenjahrganges "Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn" von 1744, er sei zwar entschlossen gewesen, "hier eingangs von dreyerlei Sachen zu handeln, die in gegenwärtiges Werk einen Einfluß haben; als: 1.) Von der musicalisch-theatralischen Schreibart in Kirchenstücken, und von derjenigen, die man für andächtig ausgiebt; 2.) Von der Deutschen Recitativ-Sprache in Welschen Melodien; 3.) Von der gewöhnlichen und ungewöhnlichen Dissonanzen vielfach zu verändernden Begleitung und sonderbaren Auflösungen", aus Platzgründen müsse er jedoch darauf verzichten. Es sind also Fragen der Sprachmelodie im Rezitativ und solche der Harmonik, um die sein Denken kreiste. Sie begegnen ständig in seinen Schriften und Briefen - ich erinnere nur an die bekannte Korrespondenz mit Carl Heinrich Graun -; sie sind es, die neben anderem zukunftsfruchtig in seinem Werk waren, und auch in seinem Unterricht werden sie vorzugsweise behandelt worden sein. Welche anregenden Diskussionen mögen hier geführt worden sein! Wir sind über sie aus anderen Quellen unterrichtet. Das bemerkenswerteste Erlebnis des Schweriner Hofkapellmeisters Johann Wilhelm Hertel (eines Enkelschülers Bachs) während seines Aufenthalts 1765 in Hamburg war (neben dem Besuch bei dem musikbegeisterten Syndikus Jacob Schuback - übrigens Telemanns Schüler am Johanneum, vielleicht auch, wie bereits gesagt, in der Komposition) die Bekanntschaft mit dem "ehrwürdigen Alten" Telemann. Ich zitiere aus seiner Autobiographie: "Auch fand er noch den Herrn Capellmeister Telemann, einen alten intimen Freund seines Vaters am Leben und freute sich um so mehr seiner Bekanntschaft, als solcher einen ansehnlichen Platz unter den größten Componisten verdienet. Dieser alte Noten-Held führte ihn bey seinem ersten Besuch so tief in eine Unterredung über die Theorie der Composition, daß er endlich Vermuthen mußte, er wolle ihn auf die Zähne fühlen, dagegen aber erlaubte er sich auch seiner Seits das Gespräch auf den jetzt verfeinerten Geschmack zu lenken."<sup>20</sup> Von dergleichen Unterredungen wußten Mattheson und Scheibe gleichfalls zu berichten.<sup>21</sup>

Sucht man nun in Leben und Werk der Schüler Telemanns nach Spuren seines Einflusses, so wird man sie in unterschiedlichen Graden finden. Da die Schüler verschiedenen Generationen angehören, ist dies auch nicht anders zu erwarten. Sie erhielten bei ihrem Lehrer ihr kompositorisches Rüstzeug und manche Anregungen, was nicht bedeutete, daß sie seinen Stil kopierten. Doch lassen sich im Gedankengut und in den Kompositionen dieser Männer mitunter deutliche Anklänge an Telemann bemerken.

Einige Andeutungen mögen dies belegen:

Gewiß ist z. B. Jacob Wilhelm Lustig keine kompositorische Begabung zuzusprechen. Seine Verdienste liegen auf musikschriftstellerischem Gebiet. Doch läßt es aufhorchen, daß er Sinfonien und Charaktersuiten mit typisch Telemannschen programmatischen Überschriften schrieb, die leider nicht erhalten sind.<sup>22</sup> In seinen theoretischen Werken erwähnt er Telemann wiederholt, namentlich im Zusammenhang mit dem polnischen

und französischen Stil. Ersteren habe erst Telemann (Lustig folgt darin Scheibe) "in een helder licht gesteld".<sup>23</sup> Für seinen "geschickten und würdigen Schüler" Johann Hövet, so besagt eine Hamburger Pressenotiz, setzte sich Telemann ein, indem er dessen "Musikalische Probe eines Concerts vors Clavier" herausgab.<sup>24</sup> Diese Komposition war mir nicht erreichbar; sie scheint nicht erhalten zu sein. Nichelmanns Stellung innerhalb der Berliner Schule braucht hier nicht umrissen zu werden.<sup>25</sup> Daß er in seinen Werken und in seinem Buch "Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften" in einen gewissen Gegensatz zu seinen Berliner Komponistenkollegen trat, wird eine der Ursachen in seinem Studiengang haben. Wie bei ihm und den anderen Berlinern, so hat die Liedkunst Johann Christoph Schmügels eine ihrer Grundlagen in Telemanns Liedern und Oden und in den ästhetischen Anschauungen des Hamburger Kreises. Während hierin seine Bedeutung feststeht, wurden seine Instrumentalmusik und die Kantaten noch nicht ausreichend gewürdigt. Die wenigen Bemerkungen Karstädt's in MGG<sup>26</sup> - er bezeichnet ihn hier als einen "empfindsamen und geschickten Musiker" - lassen auf eine maßgebende Stellung in der Telemann-Nachfolge schließen. Schmügels Einfluß auf Johann Abraham Peter Schulz sollte nicht unterschätzt werden; auf seine Lehrzeit bei Telemann scheint er ihn mit Nachdruck hingewiesen zu haben. Kaspar Daniel Krohn gehörte zum Bekanntenkreis Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg. Es ist also nicht verwunderlich, daß man in seinen (Philipp Emanuel nach dessen Tode gewidmeten) Klaviersonaten<sup>27</sup> von 1789 auch dessen Stilmittel bemerkt. Reizvoll ist eine dieser Sonaten durch die Verwendung des BACH-Motivs, einige harmonische Kühnheiten fallen auf. Ein beachtliches Talent ist Krohn nicht abzusprechen, während Ernst Ludwig Gerber bemerkt, "daß er kein Fremdling im Kontrapunkt und in der kanonischen Schreibart ist".<sup>28</sup>

Eine Sonderstellung nimmt Johann Jeremias du Grain ein.<sup>29</sup> Eine direkte Schülerschaft ist bei ihm nicht nachweisbar, wird aber schon von Müller-Blattau vermutet. Nach seinem Aufenthalt 1730 in Hamburg ist "dieser in seinem Metier geschickte Mensch" 1732 in Elbing, wird dort 1737 Hilfforganist und 1739 Organist in Danzig. In beiden Orten setzte kurz nach seinem Amtsantritt eine intensive Telemann-Pflege ein. Er gründete in Danzig die ersten öffentlichen Konzerte und führte darin nicht nur eigene und Werke von Telemann auf, sondern setzte sich auch für Händel ein. Über seine erhaltenen Kantaten sind Rauschnig<sup>29</sup> und Müller-Blattau<sup>29</sup> des Lobes voll. Rauschnig bezeichnet sie als "edle und im tieferen Sinne geistige Kompositionen . . . , in denen sich die edle Klarheit Glucks anmeldet". Müller-Blattau sieht ihn als "an Telemann geschulten Komponisten von besonderer Tiefe" an. Bemerkenswerterweise sind sowohl in seiner "Matthäuspassion" 1737 als auch in Telemanns gleichnamiger Passion 1730 die Chöre zweistimmig. In jenem Jahre befand sich ja du Grain nachweislich in Hamburg. Diese Beobachtungen lassen die Annahme gerechtfertigt erscheinen, daß es sich bei ihm um einen Telemann-Schüler handelt.

Wie du Grain, so konnte Friedrich Hartmann Graf seine Hamburger Erfahrungen bei der Gründung öffentlicher Konzerte in Augsburg verwenden. Ob er dem Schülerkreis hinzuzuzählen ist, wie es durch Ernst Fritz Schmid<sup>30</sup> geschieht, kann erst nach Durchsicht und Prüfung seiner Kompositionen entschieden werden. Jacob Schuback endlich steht mit seiner Schrift "Von der musicalischen Declamation" ganz auf dem Boden der Anschauungen Telemanns. Auf ihn beruft er sich als den "grossen Verfechter der musicalischen Declamation".<sup>31</sup>

Zum Schluß möchte ich noch einmal auf die musikpädagogischen Schriften Telemanns verweisen. Sie bieten uns eine Fülle interessanter Materials und wichtiger Hinweise. In ihnen stellt sich uns kein geschlossener Lehrgang der Komposition dar. Einen solchen wollte Telemann, "dieser wahre, dieser gründliche Tonlehrer und große Compo-

nist", wie ihn Scheibe <sup>32</sup> nannte, mit seinem 1744 angekündigten "Musikalischen Praktikus" <sup>33</sup> schaffen, der jedoch leider nicht erschienen ist. Diese Übersicht über Telemanns Schüler mag anregen, sich einmal mit der Geschichte, Verbreitung und Bedeutung des "Telemannischen Geschmacks" auseinanderzusetzen. Auch die genannten Schüler haben hierin eine Rolle gespielt. Das demnächst erscheinende Telemann-Werke-Verzeichnis wird dabei die willkommene Grundlage sein. Halten wir das Bild Telemanns als Lehrer fest, der neben seinen Amtsgeschäften und kompositorischen Aufgaben und neben seinen Pflichten als Johanneumskantor Kompositionsunterricht erteilte und auch hiermit auf die Stilwandlung seiner Zeit einwirkte.

#### Anmerkungen

- 1 J. W. Hertel, Autobiographie, hrsg. v. E. Schenk, Graz-Köln 1957, S. 50.
- 2 Daniel Schiebeler's Auserlesene Gedichte, hrsg. v. J. J. Eschenburg, Hamburg 1773, Vorwort, S. XVII.
- 3 Aus der Biographie Müthels ist nicht zu erkennen, ob er den Besuch bei Telemann 1750 auch zu Studien benutzte. Übrigens waren Müthels Vater und Telemann miteinander befreundet.
- 4 Album Johannei, hrsg. v. W. Puttfarken, Teil II, Schülerverzeichnis 1732-1802, Hamburg 1933, Nr. 1131, 5181, 5863, 7033. Auch Krohn war Schüler des Johanneums (Nr. 3835).
- 5 Vgl. Telemanns Sonett auf Bach, in: F. W. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. I, Berlin 1754/55, S. 561.
- 6 Vgl. M. Ruhnke, Telemann im Schatten von Bach?, in: Hans Albrecht in memoriam, hrsg. v. W. Brennecke u. H. Haase, Kassel 1962, S. 143ff.
- 7 J. A. Scheibe, Critischer Musicus, Leipzig <sup>2</sup>1745, S. 712.
- 8 F. W. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. II, Berlin 1763, S. 470f.; vgl. E. Reeser, Art. Lustig, in: MGG, Bd. VIII, Sp. 1332ff.; J. du Saar, Het leven en de werken van Jacob Wilhelm Lustig, Amsterdam 1948, S. 29.
- 9 Marpurg, Hist.-Krit. Beytr., a. a. O., S. 433f.
- 10 Marpurg, a. a. O.
- 11 Vgl. EitnerQ, Bd. VII, S. 192.
- 12 Vgl. GerberNTL, Bd. III, Sp. 131; EitnerQ, Bd. V, S. 456.
- 13 Zeugnis Telemanns v. 27. 2. 1766 (Stadtarchiv Lüneburg, Sign. E 1 b 56 Vol. If. 7). Für seinen freundlichen Hinweis auf dieses Schreiben habe ich Herrn Dr. Hans Große, Magdeburg, herzlich zu danken.
- 14 M. Schneider, Einleitung zu DDT XXVIII, Leipzig 1907, S. XXXVII.
- 15 C. v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlin's, Berlin 1861, S. 529.
- 16 Vgl. O. Rieß, J. A. P. Schulz' Leben, in: SIMG XV, 1913/14, S. 176; weiterhin freundliche Auskunft v. Herrn Dr. Hans Große, Magdeburg.
- 17 J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, hrsg. v. W. Vetter, Berlin 1966, S. 71ff.
- 18 Vgl. Telemanns "Unterricht" im "Fast allgemeinen Evangelisch-musikalischen Liederbuch", <sup>1</sup>1730, S. 183ff.
- 19 Vgl. O. Rieß, a. a. O., S. 176, Anm. 5; M. Schneider, a. a. O., S. XLIV. Bei der Hamburger Organistenprobe 1759 wurden weder Schmügel noch Krohn, der sich gleichfalls bewarb, angenommen.
- 20 J. W. Hertel, a. a. O., S. 54.
- 21 M. Schneider, a. a. O., S. XLVII; J. A. Scheibe, Über die Musicalische Compo-

- sition, 1. Teil: Die Theorie der Melodie und Harmonie, Leipzig 1773, Vowort (vgl. M. Ruhnke, a. a. O., S. 149).
- 22 J. du Saar, a. a. O., S. 65.
  - 23 J. W. Lustig, Inleiding tot de Muzykkunde, Groningen 1751, S. 303f.
  - 24 W. Menke, Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns, Kassel 1942, Anh. A, S. 27 (Hamb. Corresp. 1741, Nr. 117 v. 26. 7. 1741). - Johann Hövet wurde um 1715 in Bützfleth (?), Krs. Stade, geboren und wurde wohl 1736 Organist an der Kirche St. Abundus in Groden im hamburgischen Amt Ritzebüttel. Er starb 1799 (begr. 1. 8. 1799). Sein Sohn Johann Georg folgte ihm im Amt. (Freundliche Auskunft des Staatsarchivs Hamburg und des Archivs der Ev.-Luth. Kirche im Hamburgischen Staate.)
  - 25 Th.-M. Langner, Art. Nichelmann, in: MGG, Bd. IX, Sp. 1441ff.; Nichelmanns Buch erschien Danzig 1755.
  - 26 Vgl. G. Karstädt, Art. Schmügel, in: MGG, Bd. XII, Sp. 1884f.
  - 27 Sechs periodische Clavier-Sonaten (dem Andenken C. Ph. E. Bachs gewidmet), Hamburg und Leipzig 1789.
  - 28 Gerber NTL, a. a. O.
  - 29 Vgl. H. Gerigk, Musikgeschichte der Stadt Elbing, Teil I: Bis zum Ausgang der polnischen Zeit, in: Elbinger Jb., hrsg. v. B. Ehrlich, H. 8, Elbing 1929, S. 41f.; H. Rauschnig, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig, Danzig 1931, S. 327, 348, 354, 358ff.; J. Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen, Königsberg 1931, S. 87ff.
  - 30 E. F. Schmid, Art. Augsburg, in: MGG, Bd. I, Sp. 837; A. Scharnagl/H. Haase, Art. Graf, in: MGG, Bd. V, Sp. 669f.
  - 31 Anonym (Jacob Schuback), Von der Musicalischen Declamation, Göttingen 1775, S. 24f.
  - 32 Scheibe, Über die Musicalische Composition . . . , zit. v. M. Ruhnke, a. a. O., S. 149.
  - 33 Seinen "Musikalischen Praktikus" kündigte Telemann im "Vorbericht" des Kantatenjahrganges "Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn", Nürnberg 1744, an. Ein Hinweis findet sich auch in der dem Lichtensteger-Portrait beigegebenen Biographie.

Werner Neumann

#### ZUR FRAGE INSTRUMENTALER GESTALTUNGSPRINZIPIEN IN BACHS VOKALWERK

Das organische Mit- und Nebeneinander vokaler und instrumentaler Ausformungen im Werkschaffen Bachs hat die Frage nach dem Verhältnis von Vokalität und Instrumentalität des Bachschen Kompositionsstils zu einer Schlüsselfrage der Bachästhetik werden lassen, durch deren Beantwortung auch den benachbarten Problemkreisen "geistlich - weltlich", "Wort - Ton", "Parodie - Urbild" Erkenntnisgewinn zufließt.

Gewisse Eigenheiten der Bachschen Werkgestaltung, wie die Verpflanzung instrumentalgewachsener Formtypen in den Vokalbereich und umgekehrt, haben der Bachforschung schon längst Anlaß zur Erörterung werkstilistischer und formengeschichtlicher Zusammenhänge gegeben, die auch unsern Problemkreis beleuchten.

Die ältere Bachliteratur hatte sich im wesentlichen damit begnügt, die Frage "instrumental - vokal" an die äußere Erscheinungsform der Melodiegestalten heranzutragen und diesen, je nach dem angelegten Maßstab und den zufällig herausgegriffenen Belegfällen, vokalen oder instrumentalen Charakter zu- oder abgesprochen.

Die neuere Bachforschung hat, unbekümmert um die Widersprüchlichkeit und wechselnde Zielgerichtetheit bisheriger Deutungen, das Problem mit dem Ziel neu aufgegriffen, mittels exakter Analysen hinter das äußere Erscheinungsbild zum strukturellen Kern des Werkes vorzudringen und durch Nachweis typischer Kompositionspraktiken objektiv nachprüfbar Ergebnisse zu unserer Frage vorzulegen.

Wenn man in Bachs konzertantem Vokalwerk durch gedanklichen Nachvollzug des Kompositionsvorgangs die jeweils aufbautragenden Faktoren herauslöst, wird das funktionale Wechselverhältnis von Instrumental- und Vokalgeschehen eindeutig bestimmbar. Als Ergebnis solcher Untersuchungen, die vor drei Jahrzehnten im Chorfugensbereich durchgeführt wurden, konnte als Gesetzmäßigkeit des Bachschen Kompositionsverfahrens festgelegt werden: Bachs Chorwerk ist auf weite Strecken hin nicht als instrumentale begleitete Vokalmusik geschaffen, sondern als vokal aufgefüllte Instrumentalmusik; das bedeutet, daß der Instrumentalpart weitgehend als Entwicklungsträger fungiert, während der Vokalpart im Bereich akzidentieller Abhängigkeit verbleibt.

Seine Sekundärnatur erhellt aus der Neigung zu thematischer Labilität, melodischer Gestaltarmut, textlicher Variabilität und periodischer Alogik.

Als kompositionstechnisches Korrelat ist ein rational gehandhabtes Choreinbauverfahren erkennbar, bei dem die Singstimmen den lagegerechten Instrumentalstimmen unisonierend, heterophonierend oder in kontrapunktischer Teilselbständigkeit zugeordnet sind oder aber die latente Generalbaßharmonik akkordlich realisieren, während der Instrumentalpart die Konstanz der musiklogischen Entwicklung garantiert.

Als einbaufähiges Instrumentalmodell fungiert regelmäßig die Einleitungssinfonie, die ganz oder stückweise, gelegentlich auch periodisch umgruppiert, dem Chor als Gerüst dient.

In seinen "Studien über die frühen Kantaten" hat Alfred Dürr 1951 für die Mehrzahl der frühen Arien eine ähnliche Priorität der Instrumentalthematik festgestellt, die sich an der strukturellen Dominanz des Arienritornells erweist. Die als "Ritornellzeit" bezeichnete Technik muß als solistische Variante der Choreinbautechnik angesehen werden.

1957 hat Emil Platen in seinen "Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung" nachgewiesen, daß auch im Bereich der konzertanten Choralchorsätze Instrumentaldominanz und Choreinbautechnik vielfältig wirksam sind.

Die aus drei begrenzten Untersuchungsgebieten gewonnenen Erkenntnisse lassen sich auch insgesamt auf die Leipziger Periode ausdehnen. Diese Hoch-Zeit des konzertanten Vokalschaffens liefert auf solistischem und chorischem Sektor eine Fülle von Belegen für diese kombinatorischen Gestaltungstechniken, die jetzt strukturell gefestigt und mit Köthener Erfahrungen angereichert erscheinen.

Schon an den quantitativen Ausmaßen des Orchestersatzes im Partiturbild zeigt sich die eminente Instrumentalfreudigkeit der Leipziger Vokalmusik.

In extremen Fällen, besonders in einigen Choralchorsätzen, überwuchert das Instrumentalgeschehen mit einer Taktanteiligkeit bis zu 4:1 derart das Vokalgeschehen, daß die knappen Choralmotettenabschnitte wie Inseln im instrumentalen Strom anmuten. Der räumlichen Gewichtigkeit entspricht die strukturelle Bedeutsamkeit.

In den Arien wird häufig nach vokaldominantem Anlauf struktureller Halt am instrumentalen Ritornellblock gesucht, wodurch der Satz, besonders bei mehrfacher und tonalitätswechselnder Verwendung des Ritornells, ein concerto-haftes Gepräge erhält (vgl. W. Kolneders Vivaldi-Terminus "Aria-Concerto").

Die Sekundärnatur des Gesangsparts wird überall dort evident, wo das gleiche Ritornellgefüge verschiedenartigen Vokalmelodien und Texteinheiten als Rahmen dient und wo sich die eingefügte Vokalmelodie entweder als Duplikat der Instrumentalmelodie oder als kleingliedriges Mischgebilde aus Instrumentalextrakt und Vokalkontrapunktik erweist.

Die reiche Mannigfaltigkeit der kompositionstechnischen Varianten innerhalb dieses Gestaltungsverfahrens bedarf einer graphischen Veranschaulichungssystematik, die außerhalb der Darstellungsmöglichkeiten unseres Kurzreferates liegt.

Als werkanalytisch gesichert können folgende Erkenntnisse gelten:

1. Die besonders in Bachs Leipziger Vokalwerk erkennbare Instrumentalfreudigkeit, deren Weimar-Köthensche Vorgeschichte und venezianische Provenienz gerade in jüngerer Zeit durch Rudolf Eller, Walter Kolneder u. a. neu erhellt wurden, die aber im Schaffen der deutschen Zeitgenossen kaum ein Gegenbeispiel findet, hat ihr Korrelat in einer funktionalen Instrumentaldominanz, die sich in den Kompositionstechniken des Chöreinsbaus und des Ritornellzitats kundtut.
2. Das instrumentaldominante Gestaltungsverfahren steht in vielfältiger Kombinationsbeziehung zur vokaldominanten Satzweise, wie sie in Fortführung arioser und motettischer Traditionen in Bachs Vokalschaffen gleichgewichtig erhalten bleibt. Aus der Wechselspannung dieser gegenpoligen Gestaltungsweisen, die sich in großflächigem oder kleingliedrigem Dominanzwechsel vollzieht, erhält Bachs chorische und solistische Vokalmusik ihre innere Dynamik und konzertante Zielstrebigkeit.
3. Das instrumentaldominante Gestaltungsprinzip schlägt die Brücke zu Bachs Parodieverfahren, das sich in analoger Weise auf Konstanz des Instrumentalgerüsts und Austauschbarkeit der Vokalfüllung gründet. Viele Erscheinungsformen der instrumentalkalen Satztechnik Bachs werden erst deutbar, wenn man sie in das Kontinuum vom vokalisierten Teilstück bis zur ganzsätzigen Parodieumwandlung einreihet.
4. Instrumentaldominanz setzt in werkgenetischer Hinsicht Präkonzeption voraus, das heißt, im Schaffensvorgang kommt der Instrumentalsatzgewinnung zeitvariable Priorität zu, eine Tatsache, die auch durch die Beobachtung belegt wird, daß Bachs Partituren bisweilen auf freien Systemen Vorausskizzen für spätere Arienritornelle enthalten.

In welchen Fällen diese Präkonzeption als reale Präexistenz (im Sinne eines vom aktuellen Kompositionsprozeß unabhängigen Vorauslebens) anzusehen und deshalb einem wirklichen Parodiebezug zuzuordnen ist, bleibt eine schwer zu entscheidende, jeweils gewissenhaft zu überprüfende Frage. Eine unkritisch-generelle Bejahung des Präexistenzanspruchs für alle instrumentaldominanten Partien würde einer Rekonstruktionswillkür Tür und Tor öffnen, die nicht allzu entfernt von der Transkriptionsmanie des 19. Jahrhunderts anzusiedeln wäre.

Für Rekonstruktionsversuche stehen grundsätzlich drei verschiedene Methoden zur Verfügung. Isolierende Verselbständigung der instrumentalen Modellsätze - Wiederausbau von Vokalstimmen - Enttextung von Vokalmelodik. Ich muß mich auf die kritische Darstellung einiger weniger Beispiele beschränken.

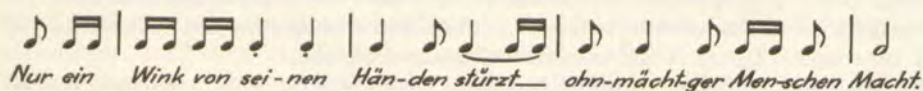
Instrumentale Arienritornelle und sinfonische Chorsatzeinleitungen sind zwar in der Regel musikalisch geschlossene und periodisch gegliederte Kleinformen wechselnder Ausdehnung, aber ihre funktionale und thematische Abhängigkeit zum Satzganzen schließt den Gedanken an Präexistenz aus.

Viel eher darf man diese bei gewissen weiträumigeren, zweiteiligen Instrumentalsätzen vermuten, die aufgeteilt als Instrumentalvorspann für häufig angelegte Chor- und Arienätze Verwendung finden. Wieder zusammengesetzt ergeben sie ein suitensatzartiges Vordersatz-Nachsatz-Gefüge auf T-D/D-T-Grundlage.

Typisch hierfür (neben vielen anderen anderen Kantatenschlußsätzen) ist der Schlußsatz der Königin-Kantate BWV 214 (bekannt als Eröffnungsschor des 3. Teils des Weihnachts-Oratoriums), der als instrumentales Kernstück einen getrennten 2 x 16taktigen Orchesterersatz aufweist, dessen Priorität schon daraus ersichtlich wird, daß 1. die instrumentale Hauptmelodie keine adäquate Vokalfassung in der *seconda volta* findet, sondern in Rück-

sicht auf ihren Ambitus stückweise auf Alt und Sopran aufgeteilt wird, und daß 2. die hälftige Satzanlage der Komposition von den prosodischen Gegebenheiten der Textunterlage aus unverstänlich bleibt.<sup>1</sup>

Noch ausgeprägter erscheint dieses Gestaltungsverfahren in einigen Arien, die zwar Vordersatz und Nachsatz zunächst ebenfalls getrennt präsentieren und jeweils vokal wiederholen, die aber am Arieneende den wiedervereinigten Instrumentalsatz nochmals als Ganzes erklingen lassen und damit das Bauprinzip deutlicher werden lassen. Die Sopranarie des 6. Weihnachtssoratoriumsteils, ursprünglich Bestandteil einer Kirchenkantate, bietet uns die Möglichkeit, die getrennten Instrumentalteile mittels einfacher Tonbandmontage in sinnvoller Weise zusammenzufügen und damit einen echten Suitsatz von 56 Takten wiedererstanden zu lassen, dessen Instrumentalfassung überzeugender wirkt als die widerborstig deklamierende Vokalfassung:<sup>2</sup>



Ein weiteres Beispiel ähnlicher Struktur, entnommen aus dem 2. Chorsatz der Pfingstkantate BWV 34, ist deshalb interessant, weil hier, wie auch in einigen weiteren Belegfällen, die instrumentale Präexistenz durch zwanglose Rückführung des Orchester-satzes auf einen zweistimmigen Klaviersatz glaubhaft gemacht werden kann.<sup>3</sup>

Dieser verhältnismäßig leichten Rekonstruktionsmethode, die sich auf Herauslösen und Zusammenfügen instrumentaler Modellstücke beschränkt, stehen die schwierigeren Methoden des Chorausbaus und der Melodieenttextung gegenüber, die dort angebracht sind, wo das vermeintliche Urbild nur noch in vokalisierter Fassung greifbar ist. Als Vergleichs- und Lehrobjekte stehen hier die bekannten fünf Parodiefälle bereit, in denen Bach Konzert- und Ouvertürensätze in Vokalsätze verwandelt hat, wobei die instrumentalen Urbilder, oder wenigstens deren Varianten, ebenfalls erhalten blieben.

Die Erkenntnis, daß Bach hierbei meistens (mit einziger Ausnahme des glatten Choreinbaus bei Kantate 146) gestalterische Eingriffe in Form situationsbedingter Erweiterungen, Kürzungen und thematischer UmDispositionen vorgenommen hat, stellt die Ergebnisauthenzität solcher Rekonstruktionsversuche von vornherein in Frage.

Allenfalls lassen sich einige in Ouvertürenform vorliegende Chorsätze, wie in den Kantaten 97 und 119, durch einfaches Herauslösen des gesamten Chorparts reinstrumentalisieren, während die zahlreichen in Konzertmanier geschriebenen Chor- und Ariensätze wohl eher als "alla concerto"-Kompositionen statt als Vokalvarianten genuiner Instrumentalkonzertsätze zu deuten sind, sich daher der Rekonstruktion weitgehend entziehen.

Die Enttextungsmethode schließlich findet ihr ertragreichstes Betätigungsfeld im Bereich der sonatensatzähnlichen Arien mit obligaten Instrumenten, in deren Imitatorik auch die Vokalstimme einbezogen ist.

Hier scheint Hermann Aberts Wort: "Es ist eben eine Musik für drei Stimmen; ob sie gesungen, geblasen oder geigeit werden, darauf kommt es Bach gar nicht an" den Weg zu Rekonstruktionserfolgen zu weisen. Als Modellfall bietet sich der von der Bachforschung als enttextete Triosatzarie nachgewiesene Violinsonatensatz (BWV 1019a) an. Aber gerade dessen formale Mängel (zweistimmige Eckritornelle!), die ja erst zur Aufdeckung des Parodiebezugs geführt haben, lassen eine Anwendung der Methode auf Triosatzarien grundsätzlich nicht zu. Bessere Erfolgsaussichten bieten gewisse Arien mit zwei Obligatinstrumenten, denen gegenüber der Vokalpart lediglich als Verlegenheits-Compositum aus bruchstückhaft übernommener Instrumentalthematik und bescheidener Vokal-kontrapunktik erscheint.



In unserem letzten Rekonstruktionsbeispiel - Tenorarie aus Kantate BWV 171 - ist die überzeugende Triosonatengestalt nur durch Eliminierung unthematischer Füllstimmen und durch Rückgabe vokaler Themensubstanz an die Obligatinstrumente gewonnen worden, das heißt durch behutsame Reduzierung des Quartettsatzes auf die vermutliche Triosatz-Urform.<sup>4</sup>

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

Rekonstruktionen durch Reinstrumentalisierung von Vokalsätzen gehören zu den interessantesten, wenn auch heikelsten Vorhaben der werkerschließenden Bachforschung. Sie sind in weitem Umfang technisch möglich und erkenntnismethodisch nützlich, sie führen aber nur in wenigen Sonderfällen zur musikpraktischen Wiedererweckung wirklich authentischer Instrumentalwerke.

Die Frage "Haben wir das Recht, eine von Bach geschaffene instrumental-vokale Integration eigenmächtig wieder zu lösen?" sollte überdies als Korrektiv allen derartigen Rekonstruktionsvorhaben vorgeschaltet bleiben.

#### Anmerkungen

- 1 Dies wurde am Klangbeispiel demonstriert (BWV 214, Satz 9, Takt 1-16 u. 49-64).
- 2 Dies wurde ebenfalls durch Klangbeispiel verdeutlicht (BWV 248, Satz 57, Takt 1 bis 12 u. 69-80 u. 25-40 u. 81-96).
- 3 Hier erklang als Tonbandbeispiel: BWV 34, Satz 6, Takt 3-14 u. 27-57 und die zweistimmige Klavierfassung, Takt 3-88.
- 4 Tonbandbeispiel: BWV 171, Satz 2 instrumental.

Hans-Joachim Schulze

#### BEITRÄGE ZUR BACH-QUELLENFORSCHUNG

Die aktuellen Aufgaben der Bach-Quellenforschung sind durch Georg von Dadelsen im Kongreßbericht New York 1961 umfassend dargestellt worden.<sup>1</sup> Einige kleinere Beiträge zu den dort aufgeworfenen Fragen zu liefern, ist das Ziel dieses Referates.

Eine der wichtigsten Aufgaben besteht nach wie vor darin, Kopistenhandschriften aus dem Umkreis Bachs zu identifizieren, um sie zu Quervergleichen und zur Werkchronologie heranzuziehen und so noch bestehende Lücken der neuen Werkchronologie schließen und offengebliebene Fragen beantworten zu können.

Dies betrifft ausschließlich die erhaltenen Originalhandschriften und zeitgenössischen Kopien; Werke, die nur in Abschriften nach 1750 erhalten sind, entziehen sich natürlich einer solchen Methode. Im Hinblick auf die in diesem Zusammenhang weiterhin unerläßlichen vergleichenden Stilforschungen ergibt sich für die Quellenforschung die Aufgabe, zweifelhafte und unterschobene Werke nach Möglichkeit dem wirklichen Komponisten zuzuweisen, um so eine Konzentration des von der Stilforschung zu bearbeitenden Materials zu erzielen. Darüber hinaus sind Überlegungen wünschenswert, aus welchen Gründen Fehlzuzuweisungen erfolgt sein könnten. Daß Irrtümer nicht erst nach Bachs Tod auftraten, läßt sich - von den bereits bekannten Fällen abgesehen - auch noch an folgenden Beispielen zeigen: das 1735 datierte Notenbuch der C. F. Zeumerin enthält eine "Courante di Bach" (BWV 840)<sup>2</sup>, die schon von Käthe Schaefer-Schmuck<sup>3</sup> als zu einer G-Dur-Suite Georg Philipp Telemanns gehörig erkannt worden ist; eine bisher nicht aus-

gewertete Abschrift des C-Dur-Orgelkonzerts (BWV 594) nach Vivaldi, 1959 vom musikwissenschaftlichen Institut Leipzig aus Privatbesitz erworben, stammt von der Hand des jungen Wilhelm Friedemann Bach und nennt nur den Namen Johann Sebastian Bachs, bringt also im Gegensatz zu anderen Quellen keinen Hinweis auf den Bearbeitungscharakter. Grundsätzlich bleibt zu fragen, ob andere zeitgenössische oder sogar frühe Abschriften aus der Umgebung Bachs größere Korrektheit in der Autorenbezeichnung erwarten lassen, als sie Bachs ältester Sohn an den Tag legte. In Handschriften späterer Zeiten ist die Fehlerquote natürlich ungleich höher: genannt seien etwa die C-Dur-Fuge (BWV Anh. 88), die in mehreren Abschriften Bachs Namen trägt, von der Forschung abwechselnd Jacques Beauvarlet-Charpentier und Christian Petzold zugewiesen worden ist <sup>4</sup>, während es sich in Wirklichkeit um eine auch gedruckt vorliegende Fuge Johann Christoph Kellners <sup>5</sup> handelt; das e-Moll-Präludium (BWV Anh. 112), ein Werk Johann Philipp Kirnbergers <sup>6</sup>, in einer Berliner Handschrift <sup>7</sup> als Komposition Bachs bezeichnet, während die zugehörige Fuge "in modo aeolico" in einer Leipziger Handschrift <sup>8</sup> Bach zugewiesen wird; die e-Moll-Fuge aus dem ersten Teil von Kirnbergers "Kunst des reinen Satzes", als BWV Anh. 94 ebenfalls Bach zugeschrieben; schließlich die Fuge h-Moll (BWV Anh. 43), die eine Klavierübertragung der Vokalfuge "Auf daß wir, der Sünde abgestorben, der Gerechtigkeit leben" aus Carl Philipp Emanuel Bachs Passionsoratorium "Die letzten Leiden des Erlösers" darstellt. <sup>9</sup> Carl Heinrich Ludwig Poelitz in Leipzig fertigte das Arrangement um 1788 nach einer eigenhändigen Partiturabschrift <sup>10</sup> des Oratoriums; seine Konzeptniederschrift der Übertragung <sup>11</sup> überschrieb er "Fuga di Bach".

Die Beispiele mögen zeigen, daß auf diesem Gebiete noch umfangreiche Ergebnisse möglich sind; jedoch dürfte allein die Durchsicht aller in Frage kommenden Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts anhand des einschlägigen RISM-Bandes nur durch eine Gemeinschaftsarbeit auf breitester internationaler Basis zu ermöglichen sein.

Wie bekannt, hat sich die Schreiberforschung als festes Fundament für die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vorgelegte Kantatenchronologie <sup>12</sup>, vor allem der ersten Leipziger Jahre Johann Sebastian Bachs erwiesen; ernst zu nehmende Versuche, die Ergebnisse anzufechten, sind sicherlich auch in Zukunft nicht zu erwarten, zumal weitergehende diplomatische Methoden, wie Rastralvergleiche oder Tintenanalysen, mit zu vielen Zufälligkeiten rechnen müssen. Modifikationen einzelner Zuweisungen sind damit jedoch nicht ausgeschlossen, zumal in Fällen unvollständigen oder unsicheren Vergleichsmaterials, unsicherer liturgischer Termini u. dgl. Hier empfiehlt sich die Berücksichtigung eines in Leipziger Ratsakten überlieferten Berichtes <sup>13</sup> aus dem Jahre 1778, in dem der Thomaskantor Doles auf einen Angriff des Rates erwidert, er lasse die Schüler längst nicht so viel Noten kopieren, wie Bach es getan habe, außerdem beschäftige er die Schüler streng der Reihe nach, so daß der Einzelne nur in großen Abständen beansprucht werde. Daß auch Bach gelegentlich so gehandelt haben könnte, muß vorsichtshalber in Erwägung gezogen werden; in Grenzfällen müßte dann Kopistengleichheit nicht immer zeitliche Nähe der Entstehung oder Aufführung bedeuten.

Wichtiges Anliegen ist, wie bereits angedeutet, die weitere namentliche Identifizierung der in Bachs Aufführungsmaterial und in den Abschriften seiner Umgebung auftretenden Kopisten, da sich hieraus nicht nur Anhaltspunkte zur weiteren Festigung der Werkchronologie ergeben könnten, sondern auch gewisse biographische Rückschlüsse möglich würden, etwa im Hinblick auf die Bevorzugung von musikalisch begabten Schülern. Eine systematische Durchführung solcher Arbeiten stößt auf mancherlei Hindernisse. Im Normalfall kann ein Thomasschüler nur dann als Kopist namentlich erfaßt werden, wenn seine berufliche Tätigkeit nach Abschluß des Schulbesuches ermittelt werden kann und in den einschlägigen Archiven eigenhändiges Schriftgut aufzufinden ist. So konnte in

Ermangelung brauchbaren Vergleichsmaterials bisher nicht festgestellt werden, ob der wichtige Anonymus I bzw. Hauptkopist B, von dessen Hand zahlreiche Kantatenstimmen und etwa auch das legendäre Züricher Autograph des Wohltemperierten Klaviers<sup>14</sup> stammen, auf Grund seines Signums C. G. M. G. M. mit Christian Gottlob Meißner<sup>15</sup> aus Geithain in Meißen gleichgesetzt werden kann oder nicht. Eigenhändige Eintragungen in der leider unvollständigen Alumnenliste reichen meist nicht als Vergleichsmaterial aus und können nur in Verbindung mit anderen größeren Schriftsätzen mit Gewinn benutzt werden. Auf solche Weise konnte Dürrs Anonymus III f - vom 24. Juni 1726 bis 9. Februar 1727 als Kopist Bachs nachweisbar - identifiziert werden, denn dieser Schreiber hat um 1730 mehrfach Schreibearbeiten für den Schulvorsteher ausgeführt.<sup>16</sup> David Salomo Reichhardt aus Borna, um ihn handelt es sich, ist aber merkwürdigerweise schon vor seiner Aufnahme ins Alumnat als Stimmenkopist für Bach tätig. Möglicherweise sind Bachs Kopisten also nicht nur unter den Alumnen, sondern auch unter den übrigen Schülern der Thomasschule zu suchen. Andererseits scheint die zeitliche Übereinstimmung - 24. Juni 1726 Beginn der Kopistentätigkeit, 4. Juli 1726 Aufnahme ins Alumnat - die Richtigkeit der neuen Kantatenchronologie eindrucksvoll zu bestätigen. Der Bach betreffende Abkündigungszettel<sup>17</sup> und weitere Handschriften des Küsters der Thomaskirche<sup>18</sup> ermöglichten die Identifizierung von Dürrs Anonymus I d mit Johann Christian Köpping aus Großbothen, der 1718 bis 1726 Alumne der Schule war. Einfacher liegt der Fall bei einem signierten Stimmensatz einer Choralpassion von Gottfried Vopelius<sup>19</sup>, 1722 in Leipzig angefertigt, der in Anonymus I j Christian Gottlieb Gerlach aus Rochlitz<sup>20</sup> erkennen ließ, den jüngeren Bruder des als Bach-Schüler bekannten Theodor Christian Gerlach.<sup>21</sup>

Trotz solcher Ergebnisse bleibt ungewiß, ob es möglich ist, für die mehr als dreihundert Alumnen aus Bachs Zeit<sup>22</sup> und für die nachweislichen Privatschüler Bachs so viele Schriftproben zu beschaffen, daß nach und nach sämtliche anonymen Schreiber identifiziert werden könnten. Merkwürdigerweise sind in mehreren Fällen Schüler, die musikalisch befähigt gewesen sein müssen, und auch Privatschüler Bachs nicht im Aufführungsmaterial vertreten. So wäre auch von hier aus die Frage nach bedeutenderen Verlusten aus Bachs Handschriftenschatz zu stellen, desgleichen die Frage nach dem Leipziger Aufführungsmaterial der nicht von Bach komponierten Werke aus seiner Zeit und seinem Amtsbereich.

Zu erwägen wäre, ob nicht bestimmte Ergebnisse des Schriftvergleiches über den Rang einer glaubwürdigen Hypothese erhoben werden können und zu gewissen Schlußfolgerungen geradezu zwingen sollten. Schon vor einigen Jahren wurde darauf hingewiesen<sup>23</sup>, daß Bachs 1733 verfaßtes Widmungsschreiben zur Überreichung von Kyrie und Gloria der h-Moll-Messe und auch das Titelblatt des Dresdener Stimmensatzes eine Handschrift aufweisen, die offenbar einem Dresdener Ratskopisten angehört. Die Formulierung des Titelblattes "Gegen Sr. Königlichen Hoheit und Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen bezeugte mit inliegender Missa . . . seine unterthänigste Devotion der Autor J. S. Bach" und die längst erkannte Zusammensetzung des Stimmenmaterials als "Familienarbeit"<sup>24</sup> sollten im Verein mit dem Nachweis der Dresdener Provenienz dieser Aufschriften doch ausreichen, um den Stimmensatz nicht nur als zum Zwecke der Überreichung geschrieben zu klassifizieren, sondern auch eine Dresdener Aufführung des Werkes als in höchstem Grade wahrscheinlich zu betrachten. Für diese käme vor allem im Hinblick auf den bezifferten Kammerton-Continuo des Stimmensatzes die Sophienkirche mit ihrer im Kammerton stehenden Silbermann-Orgel<sup>25</sup> in Betracht, an der Bach seit 1725 mehrfach konzertiert und deren Organistenstelle er im Juni 1733 mittels eigenhändig geschriebener Briefe<sup>26</sup> für seinen Sohn Wilhelm Friedemann gesichert hatte. Die Dresdener Entstehung des Briefes und der Titelaufschrift wären dann wohl so zu erklären, daß Bach

trotz gewisser Lockerungen in den Vorschriften über die Landestrauer <sup>27</sup> nach dem Tode Friedrich Augusts I. nicht sicher sein konnte, ob er die Genehmigung zur Aufführung erhalten oder ob es nur zur Überreichung der Handschrift kommen würde.

Erschwerend wirkt sich für die Quellenforschung und Handschriftenidentifizierung aus, daß Bachs Schülerkreis sich nur annähernd erfassen läßt. Allein von den etwa achtzig von Hans Löffler genannten Personen müssen wenigstens zehn Prozent abgerechnet werden <sup>28</sup>, während ebenso viele Schüler Bachs neu hinzuzuzählen wären, die dort noch nicht verzeichnet sind. Ebenso fehlen sichere Anhaltspunkte über den Personenkreis, der in Bachs Collegium musicum mitwirkte und gelegentlich am Stimmenausschreiben beteiligt gewesen sein könnte. Als Beispiel für eine solche Mitwirkung sei ein bisher von der Bach-Forschung nicht beachteter Bericht des Diplomaten Jacob von Stählin <sup>29</sup> - der Musikforschung bekannt durch seinen Bericht über die Musik Rußlands - erwähnt, der 1732 bis 1735 in Leipzig studierte und 1784 an seinen Sohn schrieb <sup>30</sup>, er habe "fast täglich während seines langen Aufenthalts in Leipzig mit dem berühmten Carl Philipp Emanuel Bach Umgang gepflogen und zuweilen ein Solo oder ein Konzert im Musikkolleg seines Vaters gespielt. Der älteste der drei Bachs seiner Bekanntschaft, Wilhelm Friedemann, habe den etwas affektierten Elegant herausgekehrt, dagegen habe sich der zweite, eben jener Carl Philipp Emanuel, zum Unterschied von seinen Brüdern 'der schwarze Bach' genannt, durch Natürlichkeit, Tiefe und Nachdenklichkeit ausgezeichnet und sei trotzdem ein lustiger Gesellschafter gewesen. Der 1782 in London gestorbene dritte endlich, 'der Windige', habe häufig mit ihm Duette auf der Traversflöte gespielt." Hier liegt trotz der verzeihlichen Verwechslung des frühverstorbenen Johann Gottfried Bernhard Bach mit dem damals noch gar nicht geborenen Johann Christian Bach zweifellos ein wichtiges Zeugnis über die musikalischen Aktivitäten der Bach-Familie in den Jahren nach 1730 vor.

Die schon von Georg Kinsky <sup>31</sup> mit Erfolg betriebene Methode des Schriftvergleichs bei Originaldrucken bedarf ebenfalls der Fortführung. Neues Licht läßt sich auf diese Weise beispielsweise auf den umstrittenen Erstdruck der "Kunst der Fuge" werfen. Forkels Behauptung <sup>32</sup>, Bachs Werk sei "noch bey seinem Leben größtentheils durch einen seiner Söhne graviert worden", ist unhaltbar und längst von der Forschung widerlegt. Die mögliche Herkunft dieser Legende ergibt sich aber sofort, wenn man vergleichend feststellt, daß auch Wilhelm Friedemann Bachs Es-Dur-Klaviersonate Fk 5 mit der Widmung vom 8. Januar 1748 vom gleichen Stecher in Kupfer radiert worden ist. Stellt man weiterhin fest, daß eine Anzahl von Korrekturen und Anmerkungen im Autograph der "Kunst der Fuge" <sup>33</sup>, die im Druck teilweise berücksichtigt sind, die Schriftzüge Johann Christoph Friedrich Bachs zeigen <sup>34</sup>, dann ist damit sogar ein Anhaltspunkt zur Chronologie gewonnen, denn dieser Sohn verließ nachweislich Ende 1749 Leipzig <sup>35</sup> und übersiedelte nach Bückeburg. Wenn man schließlich noch beobachtet, daß Contrapunctus 14 - die ältere Variante zu Contrapunctus 10 -, die unvollendete Schlußfuge und der Schlußchoral sich durch eine abweichende Form des c-Zeichens von den übrigen Bestandteilen unterscheiden, dann sind auch von der Seite des Schriftvergleichs her Anhaltspunkte gegeben, um die nach Bachs Tode - teils zu Unrecht - von den Herausgebern eingefügten Stücke vom Originalbestand abzugrenzen. Im Verein mit der Tatsache, daß vom Contrapunctus 13 an, also der Stelle, wo Zweifel und Neuordnungsversuche einzusetzen pflegen, alle Contrapuncte auf eigenen Seiten beginnen und schließen, läßt sich somit behaupten, daß der größte Teil des Werkes gestochen war, aber die endgültige Anordnung auch für Bach noch nicht festlag, als die Arbeit wegen zunehmender Erblindung abgebrochen werden mußte. Abgesehen davon ist aber von der Seite des Schriftvergleichs her der Aufwertung des Originaldruckes, wie sie Rietsch, Kinsky und Husmann <sup>36</sup> vorgenommen haben, voll zuzustimmen. Daß eine endgültige Anordnung des Werkes von Bach beab-

sichtigt war, zeigt schon die erwähnte platzverschwendende Stichausführung, die einen Austausch der einzelnen Contrapuncte ermöglichte - ganz im Gegensatz zum Druck des "Musikalischen Opfers", bei dem jedes frei gelassene System für die Notierung von ein- und mehrstimmigen Kanons benutzt wurde, in Entsprechung zur platzsparenden Anordnung in Bachs Kompositionspartituren.

Als Randgebiet der Bach-Quellenforschung sei abschließend noch die Frage der Abschriften und Bearbeitungen fremder Werke durch Johann Sebastian Bach gestreift. Funde, wie die Bearbeitungen von Pergolesis "Stabat mater", Bassanis Messen und Kerlls "Missa superba", die in den letzten Jahren in der Bach-Literatur behandelt wurden<sup>37</sup>, ermutigen zu weiteren Arbeiten. Hingewiesen sei hier auf eine im Autograph vorliegende<sup>38</sup>, bisher nicht ausgewertete Bearbeitung des "Suscepit Israel" aus einem "Magnificat" in C-Dur von Antonio Caldara, das Bach durch zwei hinzukomponierte Instrumentalstimmen bereichert und von der Fünf- zur Siebenstimmigkeit erweitert hat. Über diesen interessanten Satz wird hoffentlich in absehbarer Zeit ausführlicher berichtet werden können.<sup>39</sup>

#### Anmerkungen

- 1 G. v. Dadelsen, Bach-Probleme, in: JGMW, Kgr-Ber. New York 1961, Kassel 1961, Vol. I, S. 236ff.
- 2 JbP 1909, S. 72.
- 3 K. Schaefer-Schmuck, Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist, Diss., Kiel 1934.
- 4 O. Voß, Die sächsische Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Diss., Jena 1936, S. 61; G. Hempel, Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold, in: BJ 1956, S. 156ff.
- 5 J. Chr. Kellner, Six Fugues Pour les Orgues ou le Clavecin, Den Haag und Amsterdam (o. J.) (Exemplar: Sächs. LB Dresden); Abschrift in Mus. ms. 30195 (Dt. StB Berlin). Das Incipit bei K. G. Fellerer, Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Kassel 1932, Anh., Beispiel 4. Kellners Selbstbiographie in F. W. Strieders Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte, Bd. 7, Kassel 1787, nennt auf S. 47 als Erscheinungsjahr 1765.
- 6 J. Ph. Kirnberger, Diverses pièces pour le clavecin, Berlin und Amsterdam (o. J.), Neudr. in: A. Farrenc, Le Trésor des pianistes.
- 7 Zu allen hier genannten Berliner Hss. vgl. P. Kast, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen 1958 = Tübinger Bach-Studien 2/3.
- 8 Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Kat. bearb. v. P. Krause), Leipzig 1964, S. 49.
- 9 Wq 233. Das Incipit bei C. H. Bitter, Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, Bd. II, Berlin 1868, S. 35.
- 10 Musikbibliothek Leipzig, Poel. mus. ms. 43/1, mit Possessorenvermerk von 1788.
- 11 Musikbibliothek Leipzig, Poel. mus. ms. 51; vgl. Anm. 8.
- 12 A. Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs, in: BJ 1957; G. v. Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958 = Tübinger Bach-Studien 4/5.
- 13 Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII. B. 6, fol. 187v; vgl. auch H. Banning, Johann Friedrich Doles, Diss. Leipzig 1939, S. 81-82.
- 14 Vgl. Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. II, Leipzig 1879, S. 839f. Beschreibung

- und Faks.-Proben in: Leo Liepmannssohn, Berlin, 41. Autographen-Versteigerung (Kat.), 27. bis 29. März 1913, S. 90-92, Tafel IX und X; Ludwig Rosenthal's Antiquariat, München, Kat. 153, Alte und neuere Musik, Handschriften, Autographen ... (o. J., nach ZIMG XV, S. 119: Ende 1913), S. 1-3; die Faks.-Tafeln auch in: Mk XII (1912/13), Heft 13, Beilage. Nach den hs. Ergänzungen auf dem Titel zu urteilen und auch im Hinblick auf eine beigegebene Umfangsberechnung muß die Hs. aus dem Besitz des Hauses Breitkopf stammen (vgl. hierzu BJ 1906, S. 99) und nicht, wie häufig angegeben, aus dem Besitz Anna Carolina Philippina Bachs in Hamburg. Vgl. auch ZfMw XIII, S. 384ff.; Neues Beethoven-Jb V, 1933, S. 81, sowie die teilweise revisionsbedürftigen Mitteilungen bei G. Walter, Die Schicksale des Autographs der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach, Zürich 1965, S. 19f., nebst der Besprechung in der Musica XIX, 1965, S. 227.
- 15 Das Signum in den Originalstimmen der C-Dur-Ouvertüre BWV 1066 (vgl. Kast, a. a. O.). Christian Gottlob Meißner (getauft 18. 12. 1707, gest. 16. 11. 1760 in Geithain) war Alumne der Thomasschule vom 27. 5. 1719 bis 1729 und bezog am 1. 7. 1729 die Univ. Leipzig. Am 5. 8. 1731 legte er die Probe zum Kantorat in Geithain ab und wirkte bis zu seinem Tode in dieser Stellung. Vgl. auch BJ 1907, S. 67; R. Vollhardt, Die Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899. Anhand neugefundener Dokumente konnte die oben ausgesprochene Vermutung inzwischen bestätigt werden; vgl. H. -J. Schulze, Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner, in: Bach-Jahrbuch 1968.
  - 16 Archiv der Thomasschule, Schülerliste von 1730; Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII, B. 6, fol. 12-15, 44 und 44a. Faks. seiner Handschrift bei E. Crass, Die Thomaner. Kommentierter Bildbericht über ihre 750jährige Geschichte 1212-1962, Leipzig 1962, Abb. 82. Vgl. hierzu: W. Neumann, H. -J. Schulze, Bach-Dokumente, Bd. I, Kassel und Leipzig 1963, S. 135, Nr. 66. Reichardt (geb. 1710, vgl. Bach-Dokumente, Bd. I., S. 66) starb 1766 als Konrektor in Zeitz (Chr. G. Müller, Beiträge zu einer Geschichte der Zeitzer Stiftsschule, Leipzig 1800, S. 5).
  - 17 Museum für Geschichte der Stadt Leipzig; Faks. bei H. Reimann, Johann Sebastian Bach, Berlin 1912 (<sup>2</sup>1921), S. 31.
  - 18 Vgl. das von B. F. Richter (Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig, in: BJ 1911, S. 50-59) beschriebene Ms. des Küsters Johann Christoph Rost. Köppling wurde Rosts Amtsnachfolger.
  - 19 Vgl. BJ 1907, S. 59; die Hs. befindet sich unter der Signatur Go. S. 303 in Verwahrung des Bach-Archivs Leipzig.
  - 20 Getauft 2. 12. 1704 in Rochlitz, 1719-1726 Alumne der Thomasschule, 30. 4. 1727 an der Univ. Leipzig immatrikuliert, 1733-1773 Kantor in Rochlitz.
  - 21 Vgl. Bach-Dokumente, I, S. 70.
  - 22 B. F. Richter, Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit, in: BJ 1907, S. 32ff.
  - 23 Bach-Dokumente, I, S. 75.
  - 24 Lediglich der bei v. Dadelsen als Anonymus 20 bezeichnete Schreiber ist vorläufig noch nicht einzuordnen (vgl. Mf XII, 1959, S. 320f.).
  - 25 E. Flade, Gottfried Silbermann, Leipzig 1953, S. 132, 178.
  - 26 Bach-Dokumente, I, S. 71ff.
  - 27 A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. III, Leipzig 1941, S. 132; vgl. auch J. G. Mittag, Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737, S. 153, 155f.
  - 28 H. Löffler, Die Schüler Johann Sebastian Bachs, in: BJ 1953, S. 5ff.; zu eliminieren sind u. a. Nr. 3, 8, 9, 12, 16 und 78, teils wegen völlig fehlender Belege, teils wegen unrichtiger Deutung entscheidender Dokumente.

- 29 Geb. 9. 5. 1709 in Memmingen, gest. 25. 6. 1785 in St. Petersburg. Am 13. 6. 1732 in Leipzig immatrikuliert, verließ er Leipzig am 13. 4. 1735.
- 30 Zitiert nach K. Stählin, Aus den Papieren Jacob von Stählins. Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kultur-Geschichte des 18. Jahrhunderts, Königsberg 1926, S. 20. Hierauf fußt möglicherweise die Erwähnung Stählins bei T. N. Livanova, J. S. Bach i russkaja muzykal'naja kul'tura, in: Izvestija akademii nauk SSSR, Serija istorii i filosofii, T. 8, Nr. 5, 1951, S. 461.
- 31 G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, Wien 1937, passim.
- 32 J. N. Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, NA v. J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 68.
- 33 Dt. StB Berlin, Mus. ms. autogr. Bach P 200, mit Adnex.
- 34 Von der Hand J. Chr. F. Bachs stammt auch der Zwischentitel "Die Kunst der Fuge von J. S. B." Zur Hs. des jungen J. Chr. F. Bach vgl. auch BJ 1963/64, S. 61ff.
- 35 Bach-Dokumente, I, S. 123f.; BJ 1933, S. 77.
- 36 H. Rietsch, Zur "Kunst der Fuge" von J. S. Bach, in: BJ 1926, S. 1ff.; Kinsky, a. a. O., S. 77; H. Husmann, Die "Kunst der Fuge" als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung, in: BJ 1938, bes. S. 29, 39f.
- 37 E. Platen, Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs, in: BJ 1961, S. 35ff.; G. v. Dadelson, Eine unbekannte Messen-Bearbeitung Bachs, in: Fs. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 88ff.; H. T. David, A lesser secret of J. S. Bach uncovered, in: JAMS, XIV, 1961, S. 199ff.
- 38 Dt. StB Berlin, Mus. ms. 2755.
- 39 Unmittelbar nach der Verlesung dieses Referates wies mich Herr Dr. Christoph Wolff, Erlangen, freundlicherweise darauf hin, daß seine Diss. "Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs" (Erlangen-Nürnberg 1966), die mir nicht zugänglich war, diesen Satz ausführlich behandelt. Die Dissertation erschien in Wiesbaden 1968.

Georg Feder

#### EINE METHODE DER STILUNTERSUCHUNG, DEMONSTRIERT AN HAYDNS WERKEN

Begriffe wie Stiluntersuchung oder Analyse wecken heutzutage leicht die Assoziation von Elektronengehirnen und Mathematik. Diese Assoziation wollen Sie bitte in den nächsten Minuten verbannen. Ich möchte mich in altherkömmlicher Weise an zwei natürliche, aber noch keineswegs erschöpfte Kräfte wenden: Intuition und Gedächtnis. Der Intuition geht eine künstlerische Aussage unmittelbar auf; das Gedächtnis kann ähnliche Aussagen oder Phänomene verknüpfen.

Die Ähnlichkeit der Phänomene konstituiert einen Stil. Unter diesen Phänomenen sollen jetzt nicht die formalen verstanden sein, auch nicht querschnittartige Teilaspekte wie die Harmonik oder die Metrik, erst recht nicht ungeformtes Rohmaterial wie der Ton- und Intervallvorrat. Mich bewegt vielmehr die Frage nach dem geformten Stoff. Was sind die für ein historisches musikalisches Kunstwerk konstitutiven Phänomene in ihrer jeweiligen Totalität, also die musikalischen Gedanken als solche, aus denen sich eine Sinfonie oder ein Streichquartett in ihrem zeitlichen Ablauf für das unmittelbare Erleben zusammensetzen? Diese Frage wird anscheinend immer nur beiläufig oder teilweise gestellt, am ehesten noch in Arbeiten wie den Beethoven-Studien von Jalowetz und Gal<sup>1</sup>,

aber - soweit ich sehe - noch nicht prinzipiell und konsequent genug. Wir werden uns am einfachsten verständigen, wenn wir uns der musikalischen Handwerkssprache bedienen. Eine Sequenz ist ein Begriff, der in jedem von uns bestimmte musikalische Vorstellungen weckt. Eine Fanfare desgleichen, ebenso eine Generalpause, ein überraschender Tutti-Forzato-Schlag, ein Bläserchoral, ein Streichertremolo, ein Trommelbaß, ein Motiv in Horn-Quinten usw. Diese und tausend andere musikalische Einzelercheinungen, die für sich genommen schon sinnvoll sind, bilden die "Mannigfaltigkeit" in der "Einheit" des musikalischen Kunstwerks. Die meisten Phänomene sind nicht ohne weiteres mit Schlagwörtern wie den oben aufgezählten zu belegen, aber das ändert nichts an ihrer Existenz.

Sie wird uns bewußt, wenn dasselbe Phänomen wiederholt oder in ähnlicher Weise vorkommt. Nehmen wir z. B. die frappante Modulation zu einer chromatischen Nebenstufe, als reine Farbe, als Selbstzweck, als ein künstlerisches Mittel gebraucht, das im Augenblick seines Auftretens alle anderen, gleichzeitig verwendeten Kompositionstechniken sich unterstellt. Ihre sparsame, aber wirkungsvolle Verwendung gehört schon zu Haydns reifem Stil.

#### Beispiel 1

Lied "O tuneful voice" (1795). Un poco Adagio



#### Beispiel 2

Streichquartett op. 54, Nr. 1 (1788), Allegretto



Wichtig ist an diesen und ähnlichen Beispielen <sup>2</sup> nicht nur das bloße Modulationsschema. Zum Totaleindruck gehört, daß sie mit Tonrepetitionen verknüpft sind, die die modulierenden Akkorde mit Nachdruck in den Vordergrund bringen. Manchmal kommt entweder eine Crescendo oder ein plötzlicher dynamischer Wechsel oder beides nacheinander hinzu, um das Erregende und Geheimnisvolle der kühnen Durchbrechung des normalen tonalen Raumes noch fühlbarer und verständlicher werden zu lassen. Der seelische Ausdruck solcher Stellen erschließt sich am ehesten durch den Text des ersten Beispiels: "Thy accents which, tho' heard no more, still vibrate on my heart." - Einen Zusammenhang mit der barocken Bildlichkeit zeigt eine Stelle in der Oper "Armida" (1783), wo solche Schritte auf die Worte "dove son?" vorkommen und symbolisch die Verirrung andeuten.



Bei früherer Gelegenheit <sup>3</sup> habe ich auf gewisse für den frühen Haydn charakteristische Themen- und Satzcharaktere aufmerksam gemacht, nämlich das im Zweivierteltakt kräftig, das heißt ohne Vorhalte, einerschreitende Liedthema, das schnelle, springende Finalthema, ebenfalls im Zweivierteltakt, und die ariose Kantilene über stereotyper Begleitung. Zu den für Haydn, jedenfalls für den Haydn der sechziger Jahre, charakteristischen Sätzen gehört auch das melancholische Molltrio, das sich durch tiefe Klanglage, pochende Akkorde, gespannte Piano-Dynamik charakterisiert und gern von der Molltonika in die Molldominante geht.

Beispiel 3

Sinfonie 58 (um 1766/67)

*Streicher*

*p*

This system shows the beginning of the string part for Symphony No. 58. It consists of two staves in a 3/4 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melody of eighth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of quarter notes.

*2 Hörner*

*pp* usw.

This system shows the beginning of the horn part for Symphony No. 58. It consists of two staves in a 3/4 time signature. The music starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The upper staff features a melody of eighth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of quarter notes. The system ends with the abbreviation "usw." (etc.).

Beispiel 4

Sinfonie 29 (1765)

*Streicher u. Hörner*

*p*

This system shows the beginning of the string and horn part for Symphony No. 29. It consists of two staves in a 3/4 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melody of eighth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of quarter notes.

This system continues the string and horn part for Symphony No. 29. It consists of two staves in a 3/4 time signature. The music continues with the same melody and accompaniment as the first system.

In beiden Beispielen gibt ein gehaltener Horn-ton einen stimmungsvollen Hintergrund. Gewissermaßen das Gegenteil zu diesen monotonen Molltrios<sup>4</sup> stellen die Trios mit hochaufschwebenden Dreiklangsmelodien in Dur und Dreiklangsbrechungen in der Begleitung dar.

Beispiel 5

Streichquartett op. 33, Nr. 2 (1781)

Beispiel 6

Sinfonie 24 (1764)

Bei vorklassischen und klassischen Komponisten oft anzutreffen ist die vorübergehende Mollintrübung eines Themas bei seiner Wiederholung. Interessanter und viel seltener ist die konsequente Durauflösung. Hans Joachim Moser<sup>5</sup> spricht von der "in der Romantik so wichtigen 'Beleuchtungsregie'" und nennt als Beispiel Schuberts "Fremd bin ich eingezogen". Dieses Phänomen gibt es schon bei Haydn, zuerst in der einfachen Form, daß das Mollthema eines Satzes in der Reprise in der Dur-Variante erscheint. 1786 in den "Sieben Worten" hat Haydn diese Idee erweitert. Das Motto "Hodie mecum eris in

Paradiso", das der (monothematischen) zweiten Sonate zugrunde liegt, hat ihn zu folgender tonaler Anlage inspiriert: c-Moll, Es-Dur in gesteigerter Bewegung, f-Moll und wieder Es-Dur und schließlich in paradiesischer Verklärung C-Dur.

Beispiel 7 "Die Sieben Worte": Sonata II (1786)

*a* *Grave e cantabile*

*b*

*c*

USW.

USW.

USW.

USW.

Haydn hat hier schon ausgedrückt, was man bei Beethoven und der Romantik unter der Idee "per aspera ad astra" versteht. - In derselben Weise wie in den "Sieben Worten" hat Haydn zehn Jahre später das "Benedictus" der "Paukenmesse" aufgebaut. Das Thema erscheint dort nacheinander in c-Moll, Es-Dur und C-Dur; der Einzugs des Herrn wird in immer helleren Farben dargestellt.

Es gibt auch Melodien, die um einen Archetypus kreisen. Zu diesen gehört z. B. die

Arie "Mit Würd' und Hoheit" aus der "Schöpfung". Den ersten Keim findet man 1766/67 in dem Vordersatz des Variationenthemas des Barytontrios Nr. 45. Fast immer ist er mit einer Durauhellung nach vorangegangenem Moll verknüpft. Das ist sicherlich kein Zufall, denn das Heraustreiben alles Strahlenden, das in einer Melodie möglich ist, ist die diesen Melodiegeschwistern gemeinsame Urdee. Meist werden sie von einem ruhigen oder feierlich schreitenden Baß getragen und von einer rauschenden Begleitung beflügelt.

Beispiel 8

Barytontrio Nr. 45 (um 1766/67), Adagio

a)

Klaviertrio Hob. XV: 13 (1789), Andante

b)

Klaviertrio Hob. XV: 31 (1795), Andante

c)

Schöpfung: "Mit Würd' und Hoheit", Andante

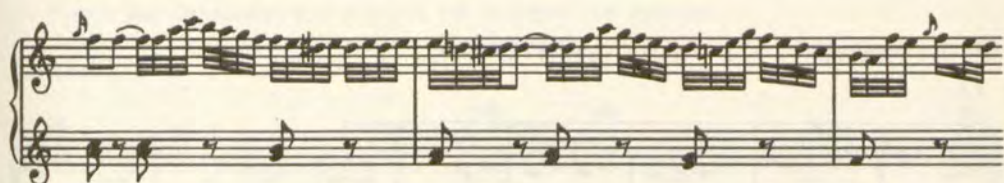
d)

Einer ganz anderen Sphäre gehören die Melodien mit Bordunbegleitung an. (Der Bordun, wenn er aus Grundton und Quinte besteht, ist eine Stilisierung des volkstümlichen Dudelsacks.) Ihnen verwandt sind die synkopierten Melodien über Bordun- oder Murky-Bässen und die zigeunerischen oder "all'Ongarese"-Melodien. Haydn hat eine Fülle von solchen Genre-Bildern in seinen Instrumentalwerken seit etwa 1766 ausgestreut.<sup>6</sup> Sie speisen sich aus Reminiszenzen an die Volksmusik wie bekanntlich viele von Haydns Melodien. Eine genauere Klassifizierung läßt sich sehr wohl versuchen, würde aber den Rahmen dieses vorläufigen Referats überschreiten.

Äußerst gern hat Haydn kurze Melodien über einer Reihe von stufenweise fallenden Sextakkorden aufgebaut.

#### Beispiel 9

Klavierkonzert Hob. XVIII:3 (1760er Jahre), Largo cantabile



Meist sind es nur nebensächliche Stellen, die er auf diese Weise konstruiert, und manche sind unbedeutend. Aber es gibt auch hervorragend schöne Verwirklichungen, besonders wenn sie durch interessante Vorhalte bereichert sind.<sup>7</sup>

Manche Motive sind so beliebt, daß man sie als gängige Vokabeln oder Klischees bezeichnen kann. Allgemein bekannt ist das Motiv aus der "Bildnisarie" von Mozarts "Zauberflöte" auf die Worte "ich fühl' es". Bei Haydn kommt es besonders in den 1760-er Jahren in vielen Werken<sup>8</sup> vor, verziert und einfach.

#### Beispiel 10

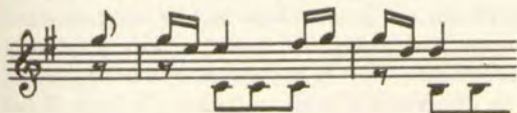
Klavierkonzert Hob. XVIII:4, Adagio.



Es handelt sich dabei um eine chromatisch verzierte Form des folgenden diatonischen Motivs, das bei Haydn mindestens ebenso häufig anzutreffen ist.<sup>9</sup>

#### Beispiel 11

Barytontrio Nr. 30, Moderato



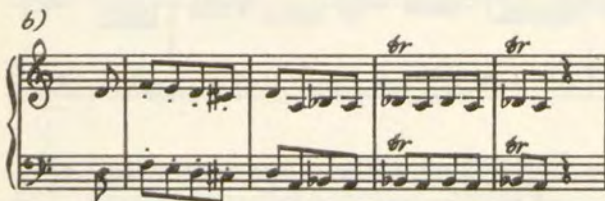
Ein für den frühen wie späten Haydn besonders charakteristisches, wenn auch nicht allzu häufiges Motiv <sup>10</sup> ist der schnell sich wiederholende und mit Trillern verzierte Sekundschritt.

Beispiel 12

Klaviersonate Hob. XVI:37 (1780), Allegro con brio



Klaviersonate Hob. XVI:19 (1767), Allegro assai

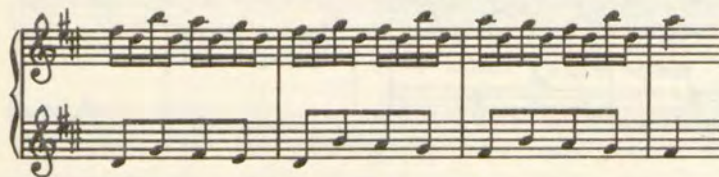


Auch das Unisono ist eine typische Gestaltungsweise. Sie kann zwar verschiedenen, aber nicht beliebig vielen Ideen dienen, z. B. als geheimnisvoll schleichende piano-crescendo-Einleitung in tiefer Lage <sup>11</sup> oder als rhythmisch stereotypes Zwischenspiel in der Vokalmusik. <sup>12</sup>

Es gibt natürlich auch typische Spielfiguren, z. B. die von J. S. Bach her bekannte:

Beispiel 13

Orgelkonzert Hob. XVIII:2 (vor 1767), Allegro



Der Inbegriff eines Klischees ist die Kadenz. Kadenzen sind oft so unverwechselbare Stilmerkmale wie in der Architektur gewisse Ornamente. In Haydns Musik gibt es eine ganze Anzahl zeitgebundener Kadenztypen. Charakteristisch für die Melodiebildung des frühen Haydn ist die Wendung Oktave - Quinte - Quarte - Terz.

### Beispiel 14

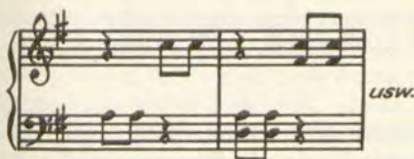
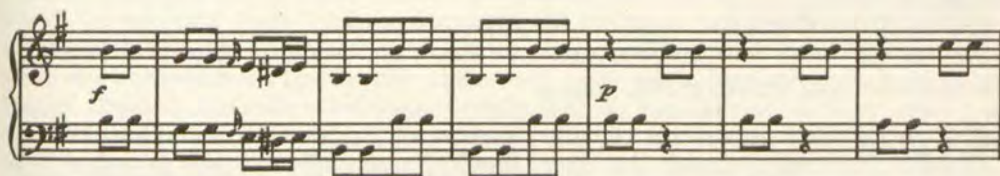
Barytontrio Hob. XII:4, Allegro



Sie trägt viel zu dem frischen, liedmäßigen Ausdruck seiner Themen in den Jahren um 1760 bei.<sup>13</sup>

Eine vorwiegend durch den Rhythmus bestimmte Erscheinung ist die monotone, motorische Wiederholung, entweder als Verebben oder als Ankurbeln einer schnellen Bewegung oder gewissermaßen als ein Auf-der-Stelle-Treten, meist vor einer Reprise. Haydn hat diese Idee schon früh zu entwickeln begonnen.<sup>14</sup> Ein klassisches Beispiel steht 1787 im Finale der bekannten Sinfonie Nr. 88 (Allegro con spirito):

### Beispiel 15



Auch im klanglichen Bereich gibt es Typisches, Charakterisches, Modellhaftes, das, einmal verwirklicht, in verschiedener Form wieder nachgeahmt werden konnte. Zum Beispiel die tiefe Lage der Oberstimme im Klaviersatz. Nachdem Haydn in den sechziger Jahren sein Violoncello-Konzert C-Dur geschrieben hatte, mag er den Einfall gehabt haben, diese Tonlage auch auf dem Klavier zu versuchen.<sup>15</sup>

In die Kategorie des Klangs gehört auch etwas, das man "schaukelnde Motive" nennen könnte. Für den Verächter der sogenannten homophonen Schreibart sind sie eine unbeachtliche Erscheinung. Wer aber die Fülle aller der unterschiedlichen Gestaltungsmittel studiert, über die ein Meister wie Haydn verfügt, freut sich über die "primäre Klangform" (um einen Ausdruck v. Fickers zu gebrauchen<sup>16</sup>), die er hier in immer neuen Abwandlungen antrifft.<sup>17</sup> (Siehe Beispiel 16.)

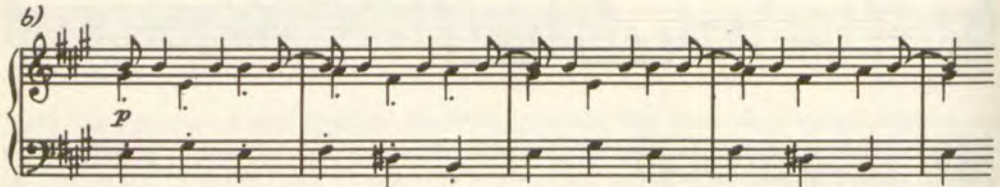
Auch die Schemata der Form, bei der die Analytiker mit Vorliebe verweilen, sind ursprünglich nichts anderes als gestalterische Ideen, die sich auf mehr oder weniger verschiedene Weise wiederholen wie die Urbilder anderer Kategorien, aber bei den Meistern, wie v. Tobel<sup>18</sup> gezeigt hat, spontane, lebendige Schöpfungen bleiben. Zum Beispiel die Scheinreprise in der Grundtonart, bei Haydn später auch in einer entfernten Tonart<sup>19</sup>, ist ein solcher Kunstgriff, der zu einem Baustein der Form wird; des-

Beispiel 16

Streichquartett Hob. III:4, Minuet



Hornkonzert Hob. VII d:3 (1762), Adagio



gleichen die Bildung des zweiten Themas im monothematischen Sonatensatz durch eine Variante des Hauptthemas. Eine ebenfalls formbildende Haydnsche Eigentümlichkeit ist in frühen Werken<sup>20</sup> das kurze, epilogartige Zitat des Themas am Schluß des Satzes, später geistvoll ausgestaltet im Finale des Es-Dur-Quartetts aus op. 33 (1781).

Soweit einige Beispiele aus meinen Untersuchungen.

Es wäre methodisch ideal, wenn es gelänge, alle Phänomene, Motive, Klangbilder, Einzelgestalten, kurz: alle Gedanken eines Kunstwerks unter Zuhilfenahme der historisch jeweils adäquaten Betrachtungsweise zu erkennen und auf ihre Modelle zurückzuführen oder ihre Neuheit zu konstatieren. Das ist aber nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch unmöglich. Das Kunstwerk vereint eine unendliche Fülle von Ideen der verschiedensten künstlerischen Grade. Deshalb kann es auch eine unendliche Fülle zutreffender Aussagen über ein Kunstwerk geben. Trotzdem ist es lohnend, den Spuren des musikalischen Denkens soweit wie möglich nachzugehen. Es kommt damit eine annäherungsweise Stilerkenntnis in Form einer Ideentypologie zustande, die auch in die Bereiche des Ausdrucks und der Bedeutung sich erstreckt. Den Beispielen, die ich eben gegeben habe, lassen sich aus Haydns Werken noch viele weitere anfügen und teils in ihrem Weiterwirken auf jüngere Komponisten, teils auch in Vorbildern bei seinen Vorläufern verfolgen.

Das Reich der historischen Musik ist ein unendliches Reservoir von konkreten Ideen. Es wird von den schöpferischen Meistern ständig erneuert. Sie übernehmen zwar sehr viel,



was ihnen als Reminiszenz aus dem bereits Dagewesenen vorschwebte, und darin besteht die Kontinuität der Musikgeschichte. Aber sie bereichern das Ideenrepertoire auch, und darin liegt das Fortschreiten der Musik begründet. Jeder Handwerksgriff war einmal ein Einfall, und andererseits ist jeder Einfall von Geburt an ein historisches Stilmerkmal. Historisch wichtig ist es, wann und durch wen eine Bereicherung oder auch eine Ausmerzung erfolgt ist (denn immer mehr alte Ideen werden beiseite getan und bleiben tot, wenn sie nicht der Historismus wieder ausgräbt). Vielleicht wird sich oftmals erweisen, daß eine neue Idee in Wirklichkeit nicht ganz neu, sondern nur eine neuartige Verschmelzung von mehreren älteren war. Aber im Unterschied zu Deryck Cooke<sup>21</sup> glaube ich, daß es ohne den Einschlag wirklich neuer Substanz infolge authentischer Inspiration keinen wesentlichen Wandel in der Musikgeschichte geben würde.

Man kann die Musik auch heute noch sehr gut, wie schon seit Jahrhunderten, als Sprache auffassen, die über gewisse Vokabeln verfügt, aber auch neue Begriffe prägt. Auch kann man in Analogie zu den Bildern eines Gedichts von den Tonbildern eines Musikwerks sprechen. Die Neuheit der Bilder ist etwas, das den großen Dichter auszeichnet; unschöpferische Verwendung angelesener Bilder ist ein Zeichen des Epigonen. Die Einheit des Stils liegt darin, daß ein gewisser Kreis von Tonbildern einem Komponisten besonders nahesteht und er immer wieder gern darauf zurückkommt, während Bilder anderer Art ihm ganz fremd bleiben. (Analoges gilt für Schul- und Epochenstile.) Ein großer Meister zeichnet sich nicht nur durch neuartige, sondern auch durch eine große Fülle der verwendeten Figuren oder Bilder aus, unter denen auch viele alte vorkommen können. Deshalb kann es uns bei einem verhältnismäßig konventionellen Werk eines großen Meisters immer noch reizen, in welcher Fülle und mit welcher Leichtigkeit er die konventionellen Reminiszenzen aufgreift, abwandelt und zusammenfügt.

Wir haben uns an Reminiszenzen in der Musik so gewöhnt, daß wir sie meist überhaupt nicht für erwähnenswert halten, wenn sie nicht gerade in einem Hauptthema vorkommen. Aber wenn wir den Stil erkennen wollen, müssen wir uns, ohne den Vorwurf der "Reminiszenzenjägerei" zu fürchten, das bewußt machen, was wir uns beim Anhören von Musik erinnern schon gehört zu haben und an was sich der Komponist unbewußt erinnert haben kann und erinnert hat, als er das Werk schrieb. Die Reminiszenz ist das Bindeglied, das die Mannigfaltigkeit des Kunstwerkes in gewissen Punkten greifbar werden läßt als immer wieder neue Ausprägung typischer musikalischer Ideen.

#### Anmerkungen

- 1 Jalowetz, Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach, in: SIMG XII, 1910/11; Gal, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, in: STMW IV, 1916.
- 2 Vgl. z. B. die Modulationen und Ausweichungen in Jahreszeiten, Nr. 22 (25) "... trennen kann sie Tod allein ..."; Die Sieben Worte, Sonata I, T. 31-35, III; T. 92 bis 93, V, T. 100-102, VII, T. 68-71; Schöpfung, Nr. 19 (19), T. 159-162 (27-30), T. 177-180 (45-48) "... und ewig ..."; Nr. 24, T. 47-50 "... des Schöpfers Hauch ..."; Streichquartett op. 77, Nr. 2, 1. Satz, T. 91-96, 4. Satz, T. 105-110; op. 64, Nr. 5, 2. Satz, T. 18-20 (von E nach F); op. 74, Nr. 1, 2. Satz, T. 144-148; Klaviertrio Hob. XV:24, 1. Satz, Durchführung, T. 14-20, 2. Satz, T. 13-15.
- 3 Bemerkungen über die Ausbildung der klassischen Tonsprache in der Instrumentalmusik Haydns, in: I. M. S. Congress Report, New York 1961, Vol. I, Kassel 1961, S. 305ff.
- 4 Vgl. z. B. die Baryontrios (Baryton eine Oktave tiefer klingend) Nr. 25, 52 (= Sin-

- fonie 58), 85 (Menuett, T. 17ff.), 92, 95 (schwankende Tonalität); Sinfonie Nr. 28; Nr. 30, Tempo di Menuet, T. 53ff. (mit Halteton in Oboen).
- 5 Musiklexikon, <sup>3</sup>1951, S. 720.
- 6 Vgl. z. B. Barytontrio Nr. 35 (1. Satz, T. 9ff.); Sinfonie Nr. 60, 4. Satz, T. 82-99; Nr. 82, Finale; Nr. 104, Finale; Kl.-Konz. Hob. XVIII: 11, Rondo all'Ongarese, T. 25ff., 60ff., 90ff.; Kl.-Trio Hob. XV: 25, Rondo all'Ongarese T. 35ff., 2. Minore; Str.-Quartette op. 71, Nr. 1, 4. Satz, T. 85-96; op. 74, Nr. 1, 4. Satz, T. 91 bis 106; op. 77, Nr. 2, 4. Satz, T. 13-19, 40-47, 93-96; Jahreszeiten, Nr. 28 (31 "und dudelt der Bock").  
H-Dur-Teil, T. 22-25; Danklied zu Gott, T. 32-37; Piercing Eyes, T. 9; Klavier-sonate c-Moll, 3. Satz, T. 3-4, 124-128; Theresienmesse, Dona, T. 66-69; Lyrenkonzert Nr. 5, 1. Satz, T. 34-35.
- 8 Vgl. die Beispiele in des Verfassers Referat: Zwei Haydn zugeschriebene Klavier-sonaten, in: Kgr-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963, S. 183; ferner Sinfonie Nr. 24, 2. Satz, T. 17-19; Orgelkonzert Hob. XVIII:1, 2. Satz, T. 21; Klavierkonzert Hob. XVIII:3, 2. Satz, T. 18-20; Streichquartett op. 50 Nr. 2, 2. Satz, T. 4-6, 12-14; Klavierquartett Hob. XIV:8, 1. Satz, T. 9-10.
- 9 Vgl. z. B. die Barytontrios Nr. 32, 1. Satz, T. 4; Nr. 34, 3. Satz, T. 33-35; Nr. 36, 1. Satz, T. 40-42; Nr. 42, 2. Satz, T. 14-16; Nr. 43, Finale, T. 5-6; Nr. 58, Finale, T. 9-11; Nr. 65, 1. Satz, T. 3; Nr. 80, Finale, T. 7-9; Nr. 86, 1. Satz, T. 19-21; Nr. 88, Menuett, T. 4-6.
- 10 Vgl. z. B. auch Sinfonia Concertante, 1. Satz, T. 98-99; Sinfonie Nr. 10, 2. Satz, T. 31; Nr. 99, 1. Satz, T. 45-46 (ohne Triller); Klaviersonate Hob. XVI:21, 2. Satz, T. 30; XVI:29, 1. Satz, T. 11/12; XVI:31, 3. Satz, T. 3, 14 usw.
- 11 Z. B. The Spirit's Song; Pleasing Pain, T. 12-15; Sinfonie Nr. 29, Finale, T. 54-64 (im Forte, pochend).
- 12 Z. B. La Canterina, Nr. 10, T. 18-19; Lo Speciale, Nr. 9, T. 22-23; Hymnus de Venerabili (Lauda Sion), Nr. 1, T. 19ff.; Nr. 2, T. 26ff. usw.
- 13 Vgl. z. B. Klaviersonaten Hob. XVI:1, 2. Satz, T. 2; XVI:2, 1. Satz, T. 5-7, 8-10; XVI:3, 1. Satz, T. 2-4; XVI:6, 4. Satz, T. 5; XVI:10, 1. Satz, T. 3/4; XVI:14, 2. Satz, T. 3/4; Raigerner Klaviersonate Nr. 2 (Henle-Ausgabe Nr. 2), 1. Satz, T. 3/4; Hob. XVII:D1, 1. Satz, T. 3/4.
- 14 Vgl. z. B. das Verebben des Finales in Sinfonie Nr. 23; das doppelte Echo in Sinfonie Nr. 24, Menuett, T. 34-36; die gleichmäßige, dann stockende, dann beschleunigte Wiederholung eines Motivs in Sinfonie Nr. 28, 2. Satz, T. 27-34; die mehrfache p-pp-Wiederholung der Kadenz in Sinfonie Nr. 29, Menuett, T. 23-27; das 12 Takte lange "perdendosi" in Sinfonie Nr. 60, 1. Satz, T. 71ff., 146ff., 202ff.; die ähnlich geartete "calando"-Stelle in Sinfonie Nr. 51, 1. Satz, T. 70-75; die auskomponierten Fermaten in Sinfonie Nr. 52, 1. Satz, T. 153-158; die retardierte Kadenz in Sinfonie Nr. 61, Adagio, T. 29-34.
- 15 Vgl. z. B. Klaviersonaten Hob. XVIII:19 2. Satz, T. 16-41, 3. Satz, T. 68-77 usw.; XVI:46, 1. Satz, T. 98-99; XVI:28, 3. Satz, T. 51-56; Orgelkonzert Hob. XVIII:2, 2. Satz, T. 64-69; Klavierkonzert Hob. XVIII:4, 1. Satz, T. 30-31 u. ö.
- 16 v. Ficker, Primäre Klangformen, in JbP XXXVI, 1929 Leipzig 1930.
- 17 Z. B. in der Theresienmesse: Kyrie, T. 19-22, 52-55; Gloria, T. 270-271, 309-310 u. ö.; Credo, T. 196-197 u. ö.; Benedictus, T. 45-48; Agnus, T. 78-85.
- 18 v. Tobel, Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik, Diss. Bern 1931, Bern und Leipzig 1935.
- 19 Vgl. H. C. Landon, The Symphonies of Joseph Haydn, London 1955, S. 303 u. 320.
- 20 Z. B. in Streichquartett Nr. 9, mit 2 Hörnern, 1. und 5. Satz; Nr. 12, 5. Satz; op. 17

c-Moll, Menuett; op. 17 Es-Dur, Menuett; Cassatio mit 4 Hörnern (Diletto Musicale Nr. 66), Finale; Barytontrios Nr. 27, 2. Satz; Nr. 28, 2. Satz; Nr. 56, 2. Satz; Nr. 74, 2. Satz; Raigerner Klaviersonate Nr. 1 (Henle-Ausgabe Nr. 1), 2. Satz.  
Schön ausgeführt auch im Finale der Sinfonie Nr. 70.

21 Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959.

Günter Olias

#### DAS BACH- UND BEETHOVEN-BILD IM LITERARISCHEN UND MUSIKKRITISCHEN SCHRIFTTUM WLADIMIR FJODOROWITSCH ODOJEWSKIS

Wladimir Fjodorowitsch Odojewski (1804-1869) stellt eine in vieler Hinsicht bedeutsame und interessante Persönlichkeit des geistig-kulturellen Lebens im Rußland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Bislang wurde im russischsprachigen Raum sowie vereinzelt auch im deutschsprachigen Schrifttum jeweils seine Bedeutung entweder als Schriftsteller oder als Musikkritiker, schließlich aber auch seine Bedeutung als Pädagoge interpretiert, ohne daß hierbei die allen drei Wirkungsbereichen gemeinsamen Grundtendenzen aufgedeckt wurden.<sup>1</sup> Eine der historischen wie auch noch aktuellen Bedeutsamkeit des umfangreichen Schaffens Odojewskis in möglichst umfassendem Sinne gerecht werdende Einschätzung kann aber nur aus der Beachtung aller drei Tätigkeitsbereiche heraus erfolgen. Hierbei vermag insbesondere die Einbeziehung seiner Verdienste um die Förderung des pädagogischen Denkens im Rußland seiner Zeit sowie speziell sein Bemühen um die Entwicklung einer wissenschaftlich begründeten Musikerziehung aufschlußreiche Aspekte zur Wertschätzung seines Tuns zu liefern.<sup>2</sup> Aus der Kenntnis dieser seiner Verdienste um die Entwicklung der russischen Nationalerziehung heraus lassen sich präzisierende Angaben machen zur Spezifik der russischen Romantik, jener Geisteshaltung, die von einer Vielzahl von Vertretern der jungen russischen Adelsintelligenz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekundet wurde. Es sei zudem noch betont, daß Odojewskis Werke der deutschen musikwissenschaftlichen, literaturwissenschaftlichen und pädagogisch-historischen Forschung äußerst interessante Aufschlüsse über die geistig-kulturellen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Rußland zu liefern vermögen.<sup>3</sup>

Anhand der schriftstellerisch-literarischen und musikkritischen Arbeiten Odojewskis über Bach und Beethoven lassen sich diese Erwägungen besonders eindrucksvoll interpretieren.

In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen zunächst einzeln, später gemeinsam innerhalb des umfangreichen Zyklus "Russkie notschi" die Novellen "Johann Sebastian Bach" und "Das letzte Quartett Beethovens".<sup>4</sup> Vornehmlich mit diesen Erzählungen legt der Autor ein Zeugnis seiner Meisterschaft als Novellist ab, wie u. a. auch die Urteile Puschkins, Herzens und Belinskis zum Ausdruck bringen. Der Novellist zählt nunmehr zu den "typischsten Vertretern der philosophischen Romantik"<sup>5</sup> in Rußland, seine Novellen "zu dem Besten, was die philosophische Erzählung nicht nur in Rußland hervorgebracht hat".<sup>6</sup>

Was aber ist das Besondere, das Neue an diesen Novellen? Welche Aspekte für eine Bach- bzw. Beethoven-Interpretation in novellistischer Form erschienen für Odojewski beachtenswert? Welche philosophisch-ästhetische Position bezog er? Läßt sich in seinen Äußerungen eine historisch bedeutsame Progression im musikwissenschaftlichen Denken Rußlands zur damaligen Zeit erkennen?

Zunächst gebührt der Tatsache rühmende Erwähnung, daß Odojewskis Novellen zu den frühesten literarischen Zeugnissen über Bach und Beethoven zählen, daß ihnen im russischsprachigen Raum dabei Priorität zuerkannt werden muß. Gleichzeitig wird offenbar, mit welchem Interesse und welcher Aufmerksamkeit das gesamteuropäische Musikleben gerade auch aus osteuropäischem Blickwinkel heraus verfolgt wurde, das heißt, in welchem Ausmaße dort die Pflege der deutschen Musiktradition betrieben und diese in das eigene nationale Musikleben eingeschmolzen wurde.

Am Beispiel Odojewskis zeigt sich, daß die Pflege der Bachschen Musik in Rußland zunächst unmittelbar durch eine Vielzahl der vornehmlich in Moskau und Petersburg agierenden deutschen Musiker und Musiklehrer vorangetrieben wurde. D. F. Sprewitz, aus Mecklenburg stammend, unterrichtete am Moskauer Adelpensionat Klavier und machte dort seine Schüler, zu denen u. a. Odojewski gehörte, mit den Werken Bachs vertraut. Aber auch J. Field beeinflusste das musikalische Denken und spielpraktische Können des jungen Fürsten sehr stark, offensichtlich gewann dieser gerade auch durch ihn Anregungen für die Interpretation Bachscher Fugen. Diese seine pianistische Fertigkeit, insbesondere das Spiel Bachscher Werke, wird von verschiedenen seiner Zeitgenossen lobend erwähnt. Schließlich bekundete er auch selbst mehrfach in Briefen seine Ehrfurcht und Hochachtung vor der Musik Bachs. Schon ein kurzer Überblick über sein im Glinka-Museum zu Moskau aufbewahrtes handschriftliches Notenmaterial ergibt ein eindrucksvolles Bild von der Sorgfalt und Mühe, die er auf das Studium der Fugenkomposition und Kontrapunktik im strengen Sinne verwandte. Die hohe Verehrung gegenüber dem deutschen Komponisten äußerte sich schließlich auch darin, daß Odojewski die von ihm selbst entworfene Orgel als "Sebastianon" bezeichnete. Ein bleibendes Dokument dieser Bach-Verehrung ist jedoch seine Novelle, die in den Jahren zwischen 1826 und 1835 entstand.

Über die unmittelbaren Beziehungen zwischen Beethoven und russischen Musikern bzw. Musikliebhabern ist hinlängliches Material bekannt; über die Pflege der Beethovenschen Musik sind uns ausführliche Berichte überliefert, so daß hier auf nähere Auskünfte verzichtet werden kann.<sup>7</sup>

Betrachten wir nun diese beiden Novellen Odojewskis genauer, so zeigt es sich, daß die bisher recht spärlichen Einschätzungen durch deutsche Musikwissenschaftler am eigentlichen Kern der Erzählung vorbeizielten. Wenn H. -M. Pleßke im Bach-Jahrbuch 1959 allein die Tatsache, daß sich Odojewski nicht an die treue Wiedergabe biographischer Details hielt, als ausreichende Begründung dafür wählte, des "Dichters Arbeit" als "totale Verfälschung des Bach-Bildes", die keinerlei Kritik standhalte, zu bezeichnen, so ist er damit ebensowenig dem Anliegen Odojewskis gerecht geworden wie die Fragestellung, die H. J. Moser als Ausgangspunkt einiger Betrachtungen zur ostslawischen Musikgesinnung und der "frappanten Andersartigkeit" im russischen Tondenken nimmt, nämlich die nach der "romantischen Magie", nach dem "Mystischen der Magik" im Musikdenken.<sup>8</sup> Es gibt offensichtlich vielerorts zwei Grundtendenzen in der Wertung des osteuropäischen Geisteslebens: die eine, die ausgeht von der Annahme, es handle sich in allem lediglich um bloße Übernahmen westeuropäischen Gedankenguts; die andere, die eine völlige und zumeist unfafbar erscheinende Andersartigkeit im geistig-kulturellen Leben der osteuropäischen Länder vermutet.<sup>9</sup>

Das, was D. Lehmann 1956 hinsichtlich der Mozart-Forschung forderte<sup>10</sup>, nämlich eine detaillierte Untersuchung der wissenschaftlich-ästhetischen Interpretationen von Komponistenpersönlichkeiten und ihrer Werke speziell im osteuropäischen Raum in historischer Perspektive, damit verbunden aber zugleich die Untersuchung der Frage nach möglichen Parallelen oder Anschauungsdifferenzen zu jeweils zeittypischen Anschauungen Mittel- und Westeuropas, kann mit gleicher Bedeutsamkeit auf die Bach- und

Beethoven-Forschung übertragen werden. Intensive Quellenstudien wie zusammenfassende Forschungsarbeiten vermögen hier noch wesentliches Material zur Erhellung gesamteuropäischer Entwicklungstendenzen zu liefern.

Das Bach- und Beethoven-Bild Odojewskis betreffend kann hier zunächst konstatiert werden, daß der Verfasser zweifellos über sehr genaue biographische Detailkenntnisse verfügte, die ihm zumindest aus deutschsprachigen Lexika bekannt waren. Aber gerade gegen eine bloße biographisch-literarische Skizze verwehrt sich ja Odojewski bewußt. Er sah seine Aufgabe vielmehr darin, die schaffenspsychologischen Besonderheiten dieser Komponisten nachzuzeichnen, dem Leser die Gedanken- und Empfindungswelt der Komponisten zu erschließen, aber - und darin liegt die Besonderheit - das unmittelbar aktuelle nationale Musikdenken, das heißt die Gegenwartigkeit mit ihrer geistig-kulturellen Spezifik, in die historische Ebene der Bach- bzw. Beethoven-Zeit zu projizieren. Mit dieser dichterischen Freiheit gewinnen jene Novellen ihre besondere Bedeutung als Dokumente der philosophisch-ästhetischen Anschauungen Odojewskis, die wiederum in ihrer historischen Bedeutsamkeit gewertet werden müssen. Zweifellos sind Historizismus, künstlerische Genialität, gedanklich-seelische Einfühlung, übersteigter Individualismus, Verschmelzung dichterischen und musikalischen Denkens, die eigene qualvolle Zerrissenheit, das selbstlose Streben nach der "reinen Kunst", der Weltschmerz - gerade in der russischen Literatur und Kunst zumeist verbunden mit einem phantastischen Erahnen idealer Zustände und einem neuen messianistischen Sendungsbewußtsein - typische Attribute einer romantischen Geisteshaltung. Und die Novellen Odojewskis offenbaren das romantische Engagement in überzeugender Weise. Diese Genre-Eigentümlichkeiten der romantischen Erzählungen stellten allgemein in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Bereicherung des literarischen Schaffens in Rußland dar.

Neben der literaturhistorischen Bedeutung dieser Novellen geht es uns hier jedoch vor allem um die spezifisch musikhistorisch-ästhetische. Diese ist zunächst darin zu erkennen, daß auf der Grundlage des Studiums und der schöpferischen Verarbeitung der deutschen idealistischen Philosophie insbesondere Schellingscher Prägung der Musik überhaupt und speziell auch dem Musikdenken, das heißt der musikästhetischen Betrachtung und Forschung, eine zumindest gleichwertige, teilweise sogar überragende Bedeutung im System der geisteswissenschaftlichen Disziplinen zukam, damit sich also das Musikdenken von starren klassizistischen und dogmatisch-orthodoxen Fesseln zu lösen begann. Die enge Zweckgebundenheit des musikpraktischen und musiktheoretischen Wirkens in Rußland wurde dank der im 19. Jahrhundert äußerst zahlreichen Konfrontationen mit Westeuropa allmählich gesprengt und machte der freien schöpferischen Entfaltung der Künstlerpersönlichkeit Platz, verhalf auch hier der typisch romantischen Anschauung von der "befreienden Idealität der Tonkunst" zu voller Geltung. Die klassische russische Literatur dürfte kaum bessere Zeugnisse dieser neuen musikästhetischen Haltung - zumindest im Genrebereich der romantischen Erzählung - aufzuweisen haben als die Novellen Odojewskis. In ihnen findet man zugleich das epochentypische Bewußtsein manifestiert, sich einmal als Zeitgenosse der mit elementarer Gewalt durchbrechenden jungen russischen Kunstmusik, aber auch als Sachwalter und Bewahrer verdienstvoller Errungenschaften der gesamteuropäischen Kulturtradition zu fühlen.

In den meisten literaturkundlichen Betrachtungen dieser Werke wird - zweifellos zu Recht - der Vorliebe Odojewskis besondere Beachtung geschenkt, die er auf die Schilderung "genialer Sonderlinge", "übersteigter Individualisten", "Wahnsinniger" verwandte, das heißt jener "Priester im Dienste der reinen Kunst", wie sie in der Sicht Odojewskis auch Bach und Beethoven darstellten. Sie alle sind gekennzeichnet von einem tragischen Konfliktcharakter, der sich gerade bei ihnen in potenziert Form manifestiert und aus

ihrem Doppeldasein von Geist und Leib, aus der scheinbaren Antinomie von Wort und Gedanke, letztlich aus dem ständigen Erleben des Zwiespalts zwischen dem idealen ersehnten Reich der ewigen Harmonie, der Kunst und der Welt des Alltags mit all ihrem bourgeoisen Utilitarismus und Merkantilismus resultiert. Hier aber wurzelt der progressive national-romantische Akzent im musikästhetischen und literarischen Denken Odojewskis: Mit besonderer Plastizität formulierte er in den Erzählungen über Bach und Beethoven seine Ansichten von den erstrebenswerten Charakterzügen und der hohen Mission des Künstlers, nämlich der ergebenen und leidenschaftlichen Hingabe gegenüber der Kunst, dem unermüdlichen Streben nach persönlicher künstlerischer Vervollkommnung, dem beharrlichen Ringen um Fortschritt im künstlerischen Schaffen und Denken. Beide Komponistenpersönlichkeiten werden vor allem in solchen Lebenssituationen geschildert, die es dem Leser ermöglichen, diese Haltung lebendig nachempfinden zu können und sie gerade in jenen Personen manifestiert zu finden. So ist Bach in der Sicht Odojewskis zeitlebens dem Orgelerlebnis aus seiner Jugend verbunden, ist mit flammendem Eifer um die Vervollkommnung seiner Kenntnisse und Fertigkeiten im Instrumentalspiel, Orgelbau und kompositorischen Handwerk bemüht. Ständig den Zwiespalt zwischen Ausdruck und Gedanken empfindend, vermag er all seinen Empfindungen nur in Tönen Ausdruck zu verleihen.

"In der Tat, Bach kannte nur ein Einziges auf dieser Welt, und das war seine Kunst; alles in der Natur und im Leben - Freude und Leid - war ihm nur verständlich, wenn es durch die Töne der Musik ging, in ihnen dachte er, in ihnen fühlte er, und in ihnen atmete Sebastian." <sup>11</sup>

Odojewski sieht vor allem im reifen Bach religiöse Ergriffenheit, Beständigkeit, Mäßigkeit, erhabene Ruhe und majestätische Größe als die entscheidenden Charaktereigenschaften, die schließlich auch seinen Melodien ein entsprechendes Gepräge verleihen. "In eigenen tiefen Gefühlen suchte er die Geheimnisse der Kunst zu enträtseln." <sup>12</sup>

Die innere Erhabenheit aber auch Einsamkeit, seine Abgeschlossenheit vom Leben, die erst von Odojewski in so phantasievoller Form entworfen wurde, wird jedoch am Schluß der Novelle verurteilt: "Er hatte alles im Leben gefunden: den Genuß der Welt, Ruhm und Verehrer - und nur das Leben nicht; er hatte kein Wesen gefunden, das alle seine Regungen verstanden hätte und jedem seiner Wünsche zugekommen wäre - ein Wesen, mit dem er auch von etwas anderem als Musik hätte sprechen können. Seine halbe Seele war ein Leichnam!" <sup>13</sup>

In beiden Novellen ist es in gleicher Weise die doppelte Konfliktsituation, die der Verfasser besonders deutlich herausarbeitet: einmal das innere Erleben des Widerspruchs zwischen Ausdruck und Idee, zum anderen der äußere Zwiespalt, in dem der Künstler mit dem ihm verständnislos gegenüberstehenden Publikum lebt.

In der Novelle "Das letzte Quartett Beethovens" erscheint der Komponist mit einer fiktiven Schülerin im Kreis musizierender Dilettanten, die "den unbändigen Ausbrüchen des alternden Genies" <sup>14</sup> in seinem letzten Streichquartett zu folgen versuchen, jedoch "überall irgendein dunkles, sich selbst unfaßliches Gefühl" nur zu vernehmen vermögen. In diesem tragischen Zwist, sich seiner Größe als Musiker bewußt zu sein, zugleich aber erleben zu müssen, daß die Mitmenschen dem künstlerischen Schaffen verständnislos gegenüberstehen, sieht Odojewski die Ursache jenes qualvollen Mühens, das Beethoven in den letzten Lebensjahren erfüllte. Wenn den Romantiker Odojewski immer von Neuem das Geheimnisvolle am künstlerischen Schaffensprozeß und Empfinden reizte, wenn er die subjektiven Regungen und Strebungen sowie die inneren Entwicklungstendenzen der Komponisten künstlerisch-phantasievoll nachzuzeichnen bemüht war und damit zweifellos ein romantisiertes Bach- und Beethoven-Bild entwarf, so stellen diese epochentypischen Auffassungen, verbunden mit der Forderung nach einer individuellen schöp-

ferischen Freiheit, doch eine bedeutsame Kritik an der Reglementierung des gesamten geistigen Lebens in der Epoche des Nikolajew-Regimes, an den auch in Rußland Raum greifenden merkantilen und utilitaristischen Tendenzen des Bourgeois sowie der allgemeinen geistigen Enge und Armut dar. Es zeichnet sich hiermit eine für die literatur- wie musikästhetische Grundhaltung Odojewskis in den dreißiger Jahren kennzeichnende Tendenz ab: die nationalromantische Gesinnung wird in einen deutlich spürbaren, aktuellen Wirklichkeitsbezug eingebettet, die romantische Kunstauffassung ist zugleich mit einer potentiellen realistischen Grundhaltung verbunden. Im späteren Schaffen Odojewskis werden sowohl im literarischen wie auch im musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Bereich sehr klar diese realistischen Akzente seiner kunsttheoretischen Anschauungsweise herausgearbeitet. Das bezeugen seine Milieuerzählungen ebenso wie die musiktheoretischen und musikkritischen Arbeiten.

Odojewskis Ansichten vom künstlerischen Genius sind auf das engste mit den Fragen nach dessen gesellschaftlicher Wirksamkeit verbunden; sie bleiben nicht auf die subjektive Empfindungswelt beschränkt, sondern beziehen - teilweise allerdings in vulgarsoziologischer Sicht - die Frage nach dem mitmenschlichen Sein, nach der gesellschaftlichen Bedeutsamkeit und Verantwortung des Künstlers mit ein. Um diesen Gedankengang zu unterstreichen, wird zum Schluß der Novellen über Bach und Beethoven jeweils der tragische Konflikt zwischen Komponist und Mitwelt besonders dramatisch zugespitzt: Beethoven verzehrt sich im quälenden Suchen nach neuen, ungeahnten Ausdrucksmöglichkeiten, bleibt dem Publikum aber nur verständlich als Schöpfer der "Eroica". Bach dagegen zerbricht an dem Widerspruch zwischen seiner eigenen, ihn zutiefst erfüllenden, flammenden Begeisterung für die Kunst und seiner quälenden inneren Einsamkeit; der Mitwelt scheint die Musik Bachs in ihrem tieferen Gehalt verschlossen zu bleiben. Das Bach- und Beethoven-Bild Odojewskis, soweit es sich uns aus seinen Novellen eröffnet, ist geprägt:

1. von einer recht umfassenden biographischen und werkspezifischen Detailkenntnis;
2. von dem Bemühen, den Komponisten allein aus seinen künstlerischen Werken und ihrer Wirkungsintensität heraus verstehen zu wollen und damit schaffentypische Entwicklungsvollzüge zu verfolgen;
3. von dem Bestreben, eine Wertung und Würdigung im Sinne des eigenen Sich-Versenkens in die schaffenspsychologischen Intentionen des Tonschöpfers vorzunehmen;
4. von dem epochentypischen Bewußtsein, daß die Instinktkräfte, speziell die künstlerische Intuition, eine dominierende Funktion im Gesamt der menschlichen Verstandes- und Erkenntnisstrebungen einnimmt;
5. von einem kritischen Historizismus, der zugleich mit Tendenzen eines slavophilen Sendungsbewußtseins verbunden ist, und
6. von einem allgemein-pädagogischen und speziell musikerzieherischen Anliegen, das auf eine Vertiefung und Veredelung des Kunstempfindens, das heißt, auf die Erziehung eines verständigen und aufgeschlossenen Publikums im weiten Sinne abzielt.

Insbesondere die zahlreichen musikkritischen Arbeiten Odojewskis, die erstmals in der umfangreichen Dokumentation 1956 von G. B. Bernandt zusammengefaßt wurden, lassen diesen letztgenannten Aspekt deutlich erkennbar werden.

Mit eindringlichen und zugleich lebendigen Worten wandte sich Odojewski an die jungen russischen Komponisten, die Interpreten und die große Zahl der Musikliebhaber, um sie von der Notwendigkeit zu überzeugen, gewissenhaft die Werke insbesondere Bachs und Beethovens zu studieren, den Geheimnissen der kühnen Harmonik Beethovens und der kunstvollen Linienführung Bachs nachzuspüren.

So sieht er in der 9. Sinfonie Beethovens den Anbruch eines völlig neuen musikalischen Stils.

"Zuerst setzt sie euch in Erstaunen, sie erdrückt euch in ihrer Erhabenheit, wie die

Gewölbe eines riesenhaften gotischen Bauwerkes; noch eine Minute - und das Erstaunen verwandelt sich in tiefe, andächtige Empfindung, man wird genau beobachten und mit Verwunderung feststellen, daß die Wände des Heiligtums von oben bis unten mit filigraner Arbeit bedeckt sind, daß die gesamte gewaltige Masse leicht, beseelt und von Leben und Grazie erfüllt ist." <sup>15</sup>

Insbesondere die Parallele, die Odojewski zwischen Beethoven und Tschazkij, der Hauptfigur aus Gribojedows Komödie "Verstand schafft Leiden", einem typischen Vertreter der Ideale und Bestrebungen der Dekabristen, zieht, läßt den Schluß zu, daß er in Beethoven gleichsam den Promethiden im Ringen um eine echte menschlich-künstlerische Aussage und um die Herausbildung neuer ästhetischer Betrachtungsweisen sah. Hierbei knüpfte er an Auffassungen deutscher Romantiker an. <sup>16</sup> Er sah diesen Promethiden in seinem tragischen Konflikt sowohl als Abkömmling des Lichtbringers, aber auch als den dafür an den Fels Geschmiedeten und gelangte, beeinflusst von den Grundsätzen des Dekabrismus, zu einer individuellen, betont philosophisch-ästhetischen, progressiven Einschätzung des Beethovenschen Schaffens.

In Bachs Musik würdigt Odojewski immer wieder neben der architektonischen, handwerklichen Meisterschaft die Tiefe der Empfindungs- und Eindrucks kraft. Allein diese Tatsache bedeutete einen Fortschritt im Musikdenken weiter Kreise im Rußland der damaligen Zeit, da Bach entweder nur dem Namen nach bekannt war, oder - wie es Odojewski in seiner Novelle formuliert - "der Klavierlehrer irgendeine Sarabande oder Gigue oder etwas ähnliches mit einem entsprechenden barbarischen Namen seinerzeit gebracht und bewiesen hat, daß diese Musik zur Korrektur der Finger von großem Nutzen sei". <sup>17</sup> Vor allem geriet der Name und das Werk Bachs aber in Rußland in Vergessenheit infolge des übermächtigen Einflusses der italienischen Musik. Odojewski, der von Jugend an die Musik Bachs studierte, nützte jede Gelegenheit, um die Würdigung dieser Werke mit einer ästhetisch-erzieherischen Einflußnahme auf das musikliebende Publikum und die Interpreten zu verbinden und der Italomanie Einhalt zu gebieten.

Sind es bei Beethoven die Dramatik im sinfonischen Schaffen und die kühne Harmonik, so sind es die kunstvoll polyphone Gestaltung, die Dynamik und logische Entwicklung sowie die tiefe Empfindsamkeit der melodischen Linien insbesondere in den Bachschen Fugen, die Odojewski immer wieder hervorhob.

Von den künstlerisch-literarischen wie auch von den musiktheoretischen und musikkritischen Arbeiten Odojewskis aus ergingen wertvolle Empfehlungen und Impulse für die junge russische Komponistengeneration (wir wissen von den Kontrapunkt-Studien Glinkas bei S. Dehn), Hinweise auf die Notwendigkeit des Studiums der Kompositionstechnik anhand der Schriften Marpurgs und Kirnbergers, ergingen Anregungen an die Interpreten sowie beachtliche Förderungen des musikerzieherischen und musikwissenschaftlichen Denkens im vorrevolutionären Rußland, das dann zunächst von Serow und Stassow fortgesetzt und weiterentwickelt wurde.

#### Anmerkungen

- 1 Es seien hier nur die grundlegendsten Werke genannt: P. N. Sakulin, *Is istorii russkago idealisma*, Knjas W. F. Odojewski - Myslitel i pisatel, Moskau 1913; W. F. Odojewski, *Musykalno-literaturnoje nasledie*, hrsg. v. G. B. Bernandt, Moskau 1956; W. F. Odojewski, *Isbrannye pedagogitscheskije sotschinenija*, hrsg. v. W. J. Struminski, Moskau 1955.
- 2 G. Olias, Die pädagogische Zielstellung des künstlerisch-literarischen Schaffens W. F. Odojewskis, in: *Zs. f. Slawistik*, Berlin 1966, H. 3.



- 3 G. Olias, Die Bedeutung des Schaffens W. F. Odojewskijs für die russische Nationalerziehung und insbesondere für die Entwicklung einer wissenschaftlich begründeten Nationalerziehung im Rußland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1965.
- 4 W. F. Odojewski, Russkie notschi, Moskau 1913.
- 5 P. N. Sakulin, Die russische Literatur, Wildpark-Potsdam 1931, S. 120.
- 6 W. Setschkarjew, Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1939, S. 40.
- 7 Vgl.: W. v. Lenz, Beethoven - Eine Biographie, Kassel 1857, Bd. II, S. 446; K. Schönewolf, Beethoven in der Zeitenwende, Halle 1953, Bd. II, S. 275; W. Vetter, Mythos-Melos-Musica, Leipzig 1957, Bd. I, S. 368; K. Laux, Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, Berlin 1958, S. 265.
- 8 H. J. Moser, Die Tonsprachen des Abendlandes, Berlin 1960, S. 182.
- 9 Die Revisionsbedürftigkeit dieser Thesen erwies sich mit besonderer Eindringlichkeit insbesondere auf dem 1966 in Bydgoszcz veranstalteten Kongreß "Musica Antiqua Europae Orientalis". Vgl. Kgr-Ber. hrsg. v. Z. Lissa, Warschau 1966.
- 10 Vgl. D. Lehmann, Der russische Komponist und Musikforscher Alexander Nikolajewitsch Serow und sein Mozart-Bild, in: Kgr-Ber. Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958, S. 328ff.
- 11 W. F. Odojewski, Johann Sebastian Bach, übers. v. J. v. Guenther, Heidelberg 1947, S. 45.
- 12 Ebd., S. 56.
- 13 Ebd., S. 60.
- 14 W. F. Odojewski, Das letzte Quartett Beethovens, übers. v. E. Jäckel, in: Klassische Erzählungen Rußlands, Sammlung Dieterich, Bd. 145, Leipzig 1953, S. 66.
- 15 W. F. Odojewski, Musykalno-literaturnoje nasledie, a. a. O., S. 115.
- 16 Vgl. Urteile über Beethoven von Bettina v. Arnim, E. T. A. Hoffmann, R. Schumann, R. Wagner u. a.
- 17 W. F. Odojewski, Johann Sebastian Bach, a. a. O., S. 8.

Lukas Richter

#### TANZSTÜCKE DES BERLINER BIEDERMEIER - FOLKLORE AN DER WENDE ZUR KOMMERZIALISIERUNG <sup>+</sup>

Die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek birgt vereinzelte Exemplare eines früher reichhaltigeren Repertoires lokal gefärbter volkstümlicher Tanzstücke für Klavier mit unterlegtem Gesangstext aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Als Reklame gehen dem Notenteil farbige Titellithographien berlinischer Graphiker voraus, zumal von Franz Burchard Dörbeck, den Sinn fürs Drastische und Dekorative zu einer effektiven Kundenwerbung in der anwachsenden Großstadt disponierte.<sup>1</sup> Mag auch die Fachkritik der Zeit geflissentlich geschwiegen haben, so dokumentiert sich doch die Resonanzbreite der Piecen an Aufzeichnungen nach dem Volksmund, Flugblattgedrucken der Texte und späterhin Kopien der Illustrationen samt Textabdruck auf Gustav Kühns Neurrupiner Bilderbogen.<sup>2</sup>

Bisher beschäftigte man sich nur vom kunsthistorischen oder heimatkundlichen Blickpunkt aus mit den Notentiteln, kaum aber mit Dichtungsart und Kompositionsstil der Stücke selbst, noch weniger mit deren Provenienz und Rezeption.<sup>3</sup> Die auffälligen, nicht ohne

Umständlichkeit beschreibenden Überschriften, wahrscheinlich von den so poetisch-assoziativen wie reklamewirksamen Titeln der Wiener Walzer inspiriert, lassen sich durch Bild und Wort erklären. Ein Rätsel aber bieten die angeblichen Autorennamen, dem Anschein nach ehemals offene Geheimnisse und somit in den Werbungskalkül einbezogen, mit den heutigen bibliographischen Hilfsmitteln kaum mehr zu entschlüsseln: Mr. Crazel<sup>4</sup>, der mindestens zweifach vertretene Hausautor des Verlages von Wagenführ, mit dieser angelsächsisch anmutenden Drapierung wohl identisch: C. M. Razel, August Tivoli, Gabriel Seraphim, Dr. Mädchenhold und andere sprechende Pseudonyme. Einen Terminus post quem gibt das Erscheinen des als "Hallischer Stiefelknechtsgalopp" bekannten Tanzliedes, auf das einer der Berliner Belege anspielt. Nach Boltzes Ermittlungen gewann der Sang vom töchterreichen und freiersuchenden Herrn Schmidt - Kombination von portugiesischer Melodie und Text eines hallischen Studiosus - besondere Attraktivität dank der 1832 geschaffenen Abbildung Dörbecks.<sup>5</sup> Zweifellos hat bei diesem erfolgreichsten vormärzlichen Tanzlied die Zugabe der (die Liedzeilen überwuchernden riesenformatigen) Illustration als Reklamemittel beispielgebend gewirkt. Unmittelbar darauf erschienen die Berliner Kompositionen mit (nun der normalen Foliogröße angepaßten) Titelblättern Dörbecks im Vorspann und einem nicht mehr hochdeutschen, sondern mundartlich aufgezümmten Text. In Bild, Wort und Ton stellen sie eine Verschmelzung zwischen der Grundschrift der traditionellen Folklore und den Besonderheiten des Berlinertums dar, eine gelungene Synthese, die ihren Arrangeuren, Autoren und Verlegern durchaus legitim einen guten Absatz garantierte.

Mit einem Verkaufspreis von fünf Silbergroschen bis zu einem halben Taler waren die sorgfältig ausgestatteten Notendrucke erheblich teurer als die für einen Groschen gehandelten löschpapierenen Hefte "Schöner neuer Lieder" und anderer Artikel des fliegenden Buchhandels. Zumeist werden sich die Konsumenten aus dem Kreis des Kleinbürgertums rekrutiert haben: Auf die Mentalität der Kommis, Händler und Handwerker scheint die Werbung zugeschnitten. Es ist die Vergnügungssphäre der vom Einbruch des Maschinenzeitalters gerade erst tangierten, aber noch nicht bedrohten kleinen Warenproduzenten und Gewerbetreibenden, die genußvoll ausgemalt wird. Gewiß zählten auch Angehörige der Intelligenz zu den Käufern, insofern sie sich an der Widerspiegelung des Volkslebens zu delectieren vermochten. Die Kompositionen sind für Klavier gesetzt, das Instrument des bürgerlichen Heimes und mancher Lokale, jedoch reflektiert eine Spielanweisung auf die Drehorgel als Ersatz: Durch die Vermittlung der Leiermänner, der professionellen Straßen- und Tanzmusikanten erreichten sie das Ohr der unbemittelten und notenunkundigen Großstadtmassen.

Sachliche Indizien und Anordnung in "Fliegenden Blättern der Zeit" (Meusebachs Kollektion in der Berliner StB, Sign. Yd 7930, 58, Nr. 3-5) sprechen für folgende Reihenfolge der drei "In Commission bei Wagenführ, Leipziger Straße N<sup>o</sup> 50" um 1833 erschienenen Musikalien:

1. Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter / Heinrichs-Walzer / von Mr. Crazel ("Wenn Ener weeß, wie Enen iss") (Sign. Mus. 1170)<sup>6</sup>;
2. Besänftigungs-Walzer / als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder sanfter / Heinrichs-Walzer / von August Tivoli ("Laß Bruder doch, ick weeß witet iss") (Sign. Mus. 7308)<sup>6</sup>;
3. Posematzky'scher Danzball / -Harmonie-Gesellschafts-Walzer / von Mr. Crazel. Jesungen un jeschprungen uff die Wiese bei Stralau am Fischzugsdag ("Ick jehe meinen Schlendergang") (Sign. Mus. 1169)<sup>7</sup>.

Um urheberrechtlichen Schutz ersucht der Vermerk unter dem dritten Stück "Nur die unter dem Namen 'Mr. Crazel' erscheinenden Walzer mit Text und Vignette sind vom Verfasser des Dischbraziohns-Walzers". Offensichtlich hatte die außerordentliche Publi-

kumswirksamkeit des Erstlingswerkes, die sich in Fortdichtungen und Liedzitaten erweist, manche Imitationen hervorgerufen. Ein Pendant ist die unter Nr. 2 genannte Antwort des Pseudonyms August Tivoli, in ihrem kompilatorischen Text ebenso eng an das Vorbild anschließend wie in der um Stilisierung bemühten Musik davon abweichend. Unbeschadet dieses Unterschiedes in Qualität und Authentizität bilden die drei Stücke eine durch verwandten Titel, Wortlaut und ähnliche Sujets verknüpfte Gruppe, die vom Verlag als Zyklus gemeint und von den Nachdruckern des Textes auch so empfunden wurde. Ebenfalls mit Dörbecks Lithographie ausgestattet und im gleichen Verlag erschienen ist eine Weiterbildung des "Hallischen Stiefelknechtsgalopp":

4. Herr Schmidt im Elisium / Cotillon für das Piano-Forte / nebst einem jocosen Schluß-Galopp mit unterlegtem Texte, / herausgegeben von Gabriel Seraphim ... Eigentum des Herausgebers. / Berlin, in Commission in H. Wagenführs Buch- und Musikhandlung, Leipziger Str. 50 (Sign. Mus. 6470; nur Titel und Trio des Schlußgalopps erhalten).<sup>8</sup>

Hinzu treten einige weitere Tanzstücke mit Vignetten Theodor Hosemanns und Adolf Menzels. Eine direkte Nachbildung oder Fortsetzung von Nr. 3 war gewiß das mit Hosemannschem Titelblatt erschienene Musikstück:

5. Neuester Stralower Fischzugs Galopp-Walzer / für das / Pianoforte / von M. P. Kluck. / Alleweile, allerweile gehts fort nach Stralow. / Berlin bei Bethge, Spittelbrücke N<sup>o</sup> 2 und 3. Preis 7 1/2 Sgr. Magdeburg bei Lehmann & Wagner, Alter Markt N<sup>o</sup> 17 (Sign. Mus. 16021<sup>b</sup>; verschollen).<sup>9</sup>

Kein geringerer als der siebzehnjährige Menzel schließlich lithographierte den Titelkopf eines Instrumentaltanzes, der engste Anlehnung an die musikalische Faktur des Erstlingswerkes zeigt, wie ja der pseudonyme Verfassersname zweifellos mit dessen Autor kongruiert.

6. Volks-Tanz / zum Andenken an / das Fest in Tivoli am 23. August 1833 / komponiert von C. M. Razel. Zu haben bei Berchthold & Hartje, Jägerstr. N<sup>o</sup> 27. Berlin (Pr. 5 Sgr.).<sup>10</sup>

Die angeführten Nummern haben dem Sujet nach Bezug auf kleinbürgerliche Volksbelustigungen im Vormärz-Berlin. Dem Lob des traditionsreichsten Berliner Volksfestes, des Stralauer Fischzuges, sind Nr. 3 und 5 gewidmet. Die anderen Stücke weisen auf den (1829 am Kreuzberg eröffneten) Vergnügungspark Tivoli, sei es bloßer Reflex (typographische Markierung des Namens bei Nr. 1 und 2), sei es gezielte Propaganda (direkte Werbung für die Attraktionen und Spezialitäten des Hauses bei Nr. 5, Festveranstaltung zum Jubiläum der Schlacht von Großbeeren als Anlaß von Nr. 6). Dörbecks vier Illustrationen sind untereinander durch die Wiederkehr einer Hauptfigur verklammert. Es handelt sich um den Habitué der Lokale "mit Keilerei und Tanzvergnügen", um den Prototyp des vormärzlichen Stutzertums, als dessen Renommierobjekte hoher Zylinder und lange Pfeife figurieren.

Auf Dörbecks Lithographie zum "Dischbraziohns- oder sanften Heinrichs-Walzer" (Nr. 1) flegelt sich der befrackte und gestiefelte Titelheld auf die Tischecke vor einem Gartenrestaurant; während er mit der einen Hand die in ihrer Überdimensionalität an einen Peitschenstiel gemahnende Pfeife hält, führt die andere die Schnapsflasche zum Munde, ein Bierglas steht daneben. Für die Verzweigung ("Dischbraziohns" als berlinische Umschrift des Fremdwortes "Desperation") des "Sanften Heinrichs" wird im Lied Schnaps-genuß empfohlen, sein Name erklärt sich als Personifikation von Branntwein. Diese bereits in einer früheren Bilddarstellung Dörbecks (Masken-Anzüge zu Polter-Abenden und Bällen, Berlin 1831) belegte Bedeutung wird beim Abdruck einer Variante des Gedichtes in Firmenichs Anthologie erläutert, es folgen Glossare seit der Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>11</sup>

Gleich den um den Berliner Elegant von 1833 gruppierten Genrebildern Dörbecks geben die Mundartverse des Pseudonyms Crazel spezifische Eigenarten des Berliner Humors treffsicher wieder. Formal und inhaltlich läßt sich engster Anschluß an die Typen des Volksliedes nachweisen. Herausgewachsen sind die Dichtungen der beiden Kernstücke Nr. 1 und 3 aus volkstümlichen Redensarten, die in der Anfangszeile jeder Strophe wiederholt oder variiert werden, so daß sich Annäherungen an die Form des Gerüststrophengesanges zeigen. So bildet eine sprichwörtliche Wendung, als Bilderklärung eines Dörbeckschen Blattes ("Ick schlendre meinen Schlendrian un habe meinen Kopp vor mir")<sup>12</sup> und als Textanfang eines Studentenliedes ("Jetzt führ ich meinen Schlendergang")<sup>13</sup> belegend, den Strophenrahmen des Posematzkyschen Walzers: Im Schlendergang begibt sich der Flaneur des Titelblattes durch den bunten Trubel des Volksfestes.<sup>14</sup> Hingegen ist die Keimzelle des "Dischbraziohns-Walzers" eine Spruchformel, in der durch Häufung absichtlich umständlicher Konditionalformen und Abwandlung des unbestimmten Pronomens berlinische Denk- und Sprechweise karikiert werden (auf dem 28. Blatt von Dörbecks "Berliner Redensarten" heißt es: "... Wenn Ener weeß wie Enen iss wenn Ener Enen nimmt, denn bin ick et").<sup>15</sup> Sie gibt dem "Sanften Heinrich" Anlaß, in vielerlei Variationen über die Wirkungen des Alkoholgenusses auf desperate Stimmungen zu meditieren. Als Selbstaussage einer Volksfigur steht das Tanzlied vom "Sanften Heinrich" auf einer Linie mit dem Possencouplet des Titelhelden aus Friedrich Beckmanns gleichzeitiger Szene vom "Eckensteher Nante" (1833)<sup>16</sup>; beiden Gestalten eignet ja auch die gleiche fatalistische Unbekümmertheit und der Hang zur Flasche. Ein Flugblattdruck einer stark zersungenen Version des "Nante"-Liedes der Offizin Trowitzsch (Yd 7930, 122, 1) bringt überdies eine Kontamination mit einer Strophe aus dem "Sanften-Heinrichs-Walzer", der wahrscheinlich soeben erschienen war. Sicher hatte der reißende Erfolg des "Nante"-Liedes den Anstoß gegeben, gleichfalls Rollenlieder im Berliner Dialekt zu schreiben. Beim Abdruck von "Wenn Ener weeß wie Enen iss" in Firmenichs Anthologie, leider ohne Quellenangabe, ist die Strophenzahl auf 14 erhöht - eine Anschwellung, die zumal in der Umgebung der nun variierten 4. Strophe des Originals Platz greift, ohne daß man eines Bruchs gewahr würde.<sup>17</sup> Gewiß liegt bei den ebenfalls kraftvollen Zusatzstrophen improvisierend weiterdichtende Variantenbildung des Volksmundes vor. Anders die besänftigende Zusammenstoppelung von Zitate und Paraphrasen des Erstlingswerkes, Machwerk eines nicht eben ingenüosen Reimschmiedes.

Das Notenbild der Tanzstücke zeigt engen Anschluß an die Muster des zeitgenössischen Gesellschaftstanzes. Abgesehen von Nr. 2, dem einzigen walzerähnlichen Stück, verkörpern sie Spielarten polkaverwandter Grundformen wie Schottisch (Hopser) und Galopp (Rutscher)<sup>18</sup>, also geradtaktiger Tanztypen, mögen sie auch in den Untertiteln modisch als "Galopp-Walzer" figurieren. Da es an Aufzeichnungen volkstümlicher Gebrauchstänze der Mark Brandenburg im frühen 19. Jahrhundert mangelt, sieht man sich zum Vergleich auf die Zufallsbelege in Böhmes Tanzgeschichte angewiesen (die teilweise dem kgl. Ballettmeister Voß zu verdanken sind). Mit ihnen stimmt auch die viergliedrige Formstruktur der Berliner Beispiele überein: Hauptsatz aus zwei zu wiederholenden achttaktigen Perioden, wovon die erste Textunterlegung aufweist - gleichfalls zu wiederholendes achttaktiges Trio in Subdominanttonart - Reprise des ganzen Hauptteiles.<sup>19</sup> Obwohl sich nicht jedesmal eine direkte Vorlage nachweisen läßt, treten doch in Melodie und Rhythmik die Modelle und Ausdruckscharaktere der traditionellen Volksmusik als Quelle zutage. Aus der "Intonation" des neueren deutschen Volksliedes und Volkstanzes, die Dorfmusikanten noch lange bewahrten, wurde die Musik geschaffen.

Ihre Darbietungsform stellt aber kaum, wie deklariert, Gebrauchsmusik dar. Die den

Tanzweisen adaptierten Texte, kunstvoll zugespitzt und in sich geschlossen, wirken sinnvoll nur beim Vortrag, nicht beim Mitsingen. Eine Ablösung vom Text entzöge den Stücken essentielle Aussage und spezifische Würze. Da für Gemeinschaftsgesang der Tanzenden ungeeignet, dürften die Kompositionen in der vorliegenden Gestalt kaum zur Leitung und Begleitung realen Tanzgeschehens bestimmt sein. Allerdings ließe sich denken, daß für die Ensembles, die zum Tanz in Vergnügungslökalen, wie dem propagierten Tivoli, aufspielten, textlose Arrangements existierten, daß andererseits aber Vortragskünstler die Liedverse solistisch zu Instrumentalbegleitung absangen. Interpretation durch eine Art *Maître de plaisir*, der noch Züge des alten Guckkästners wahr, scheint in den vormärzlichen Vergnügungsstätten durchaus plausibel.<sup>20</sup> Dem Geschmack der Zeit entspräche aber, die im Vergnügungsbetrieb bewährten Stücke in der Intimität des bürgerlichen Hauses nachzuspielen, ein Liebhabermusizieren bei Geselligkeiten oder im Familienkreis, freilich jenseits der Atmosphäre des exklusiven ästhetischen Tees. Ausdrücklich gestattet das dritte Stück als selbstverständliches Substitut eine Wiedergabe durch das Instrument, das sich den Spreeathenern am ehesten aufdrängte, die Drehorgel. So wird neben dem Amüsiergewerbe der Restaurationen und der Intimsphäre des Bürgerhauses die Straßen- und Hofmusik als weiteres Medium offeriert.

Am ehesten dem Gebrauchstanz verpflichtet ist das Erstlingswerk, der "Berliner Dischbraziohns- oder sanfter Heinrichs-Walzer". Sein rhythmisches Schema entspricht dem Modell des Hops- oder Ecossaisen-Waltzers mit zweiseilbigem Auftakt:

#### Beispiel 1

##### Sanfter Heinrichs-Walzer (Galopp-Walzer)



Die Tonfolge lehnt sich an einen damals sehr verbreiteten Melodietyp an, dem man die Reime "Meine Mütz ist weg" zu unterlegen pflegte.<sup>21</sup>

#### Beispiel 2

##### Hops- oder Schottisch-Walzer

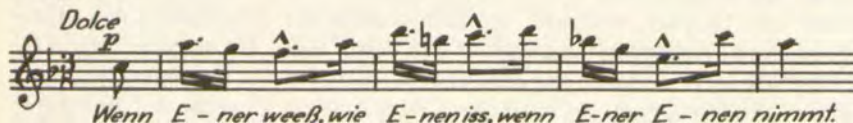


Die kurzgliedrige und zäsurenreiche Anlage der ersten beiden Achtakter wandelt sich beim Trio zum Dialog zwischen einem kantablen Bogenmotiv und einer fallenden Skalenfigur, hervorgehoben durch forte-piano-Kontrast und Wechsel der Höhenlagen. Daß

nicht nur der Wortlaut des "Sanften-Heinrichs-Walters" weitergebildet wurde, sondern auch die Liedweise fortbestand, bezeugen Melodiezitate. In einem das Berliner Volksfest als "Großes historisch-deklamatorisches Tongemälde" potpourriartig illustrierenden "Stralower Fischzugs-Walzer" figuriert der erste Achttakter jenes musikalischen Bestsellers als "Scene 21. Tanzvergnügen zur Abkühlung in Stralow. Mr. Crazel läßt einen Sanften Heinrich vorfahren".

Die Umrhythmisierung zum Walzertakt, der alle Liedfragmente dieses biedermeierlichen Quodlibets gleichsam in ein Korsett preßt, mag auch die Variierung der Melodie bedingen; Erscheinungen des Umsingens werden aber bei mündlicher Fortpflanzung nicht ausgeblieben sein.

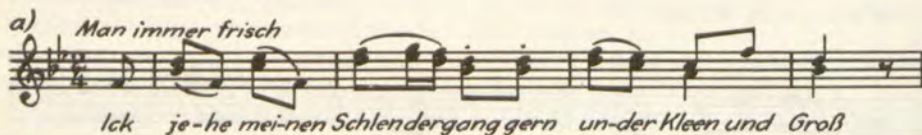
### Beispiel 3

*Dolce*  
  
 Wenn E - ner weeß, wie E - nen iss, wenn E - ner E - nen nimmt.

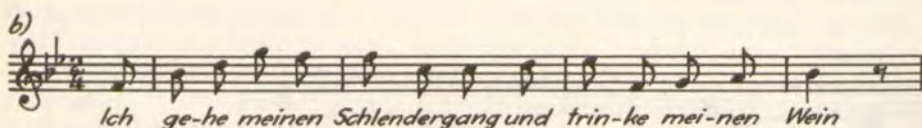
Gegenüber den archaisch-harten Konturen dieses Stückes scheint sein Pendant, der "Besänftigungs-Walzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder Sanften Heinrichs-Walzer" mit seinen arabeskenhaft gleitenden Figurationen und harmonischen Reizen von einem Hauch der Romantik und des Salons gestreift. Dagegen knüpft die dritte Komposition, der "Posematzky'sche Danzball-Harmonie-Gesellschafts-Walzer" von Mr. Crazel, in Satztechnik und Formstruktur an das Erstlingswerk an, freilich nicht im Tanzrhythmus, den der Untertitel "Galopp-Walzer" nur ungenau ankündigt. Eher kennzeichnet die Vortragsangabe "Man immer frisch" den Grundzug des in Wort und Weise urwüchsiger Folklore nahestehenden Klavierstückes zum Mitsingen. Schön ausbalancierend und den "Schlendergang" mit Brechungsnoten und Melisma ausdeutend, zeigt die Melodie nur im ersten Viertakter umrißhafte Ähnlichkeit mit dem textverwandten Studentenlied.<sup>22</sup>

### Beispiel 4

#### Posematzky'scher Walzer

a) *Man immer frisch*  
  
 Ich je-he mei-nen Schlendergang gern un-der Kleen und Groß

#### Studentenlied

b)  
  
 Ich ge-he meinen Schlendergang und trin-ke mei-nen Wein

Rein instrumentale Führung eignet dem zweiten und dritten Achttakter; weitergebildet werden dort ein Splittermotiv zur spannungserweckenden Überleitung, hier die Schlendergangfigur zum klangprächtigen Gipfel, dessen wiegende Akkordmelodik ein Symbol

des Festjubels darstellt. Laut Anweisung kann das Mittelstück einen Ton höher transponiert werden, um das Spiel auf der Drehorgel zu ermöglichen: nicht nur aufführungspraktisches Indiz für die Einbürgerung dieses Instrumentes, sondern Hinweis für den Konsumentenkreis des Stückes, die Straßenmusikanten.<sup>23</sup>

Die beiden näher betrachteten Stücke, der "Dischbraziohns-Walzer" und der "Stralauer-Fischzugs-Walzer", sind samt ihren Pendants und Fortbildungen für den Berliner Raum exemplarisch als frühe Fixierung bisher grundsichtiger kollektiver Überlieferungen in Bild, Wort und Ton zugleich. In ihrer humorvoll-realistischen Ausprägung treten Gestalten wie Herr Schmidt und der Sanfte Heinrich an die Seite des Eckenstehers Nante und anderer Volkstypen bei Dörbeck oder Glaßbrenner. Daß sich zu den nach volkstümlichen Modellen geschaffenen Texten und Kompositionen drastische Illustrationen gesellten, hebt sie auf höhere Ebene, unterstreicht aber ihre Funktion als kommerzielle Trivialkunst. Mittels massenwirksamer Etikettierung spekulierte der Musikalienhandel auf raschen Absatz, der Vergnügungsbetrieb auf Kundenwerbung. So dürfte primär an Darbietungen in Restaurationen gedacht sein, freilich mehr zu unterhaltendem Vortrag als zur Tanzbegleitung, aber auch an Wiedergabe im häuslichen Kreis und durch Straßenmusikanten. Durch Arrangement wird die Folklore in den Dienst kommerzieller Interessen gestellt, aber in ihrem Eigencharakter noch nicht beschädigt - sie ist charakteristisch für die sozialgeschichtliche Situation des Kleinbürgertums im Vormärz.

#### Anmerkungen

- + Der Beitrag gibt, fast identisch mit der Fassung in den "Forschungen und Fortschritten" (41. Jg., 1967, S. 855-858), das Resümee eines Aufsatzes, der im Dt. Jb. f. Mw. X, 1965, Leipzig 1966, S. 51-56, erschienen ist, und berührt sich mit den entsprechenden Partien der Hab-Schr. des Verf., Der Berliner Gassenhauer - Darstellung, Zeugnisse, Sammlung (Ms. 1965 an der Berliner Humboldt-Univ. eingereicht und vervollständigte Fassung zum Druck gegeben).
- 1 W. von zur Westen, Musiktitel aus vier Jahrhunderten, Fs. anlässlich des 75jährigen Bestehens der Firma C.G. Röder, Leipzig o.J. (1921), S. 96f.; vgl. auch K. Brockerhoff, Die Bilderfolge Berliner Redensarten (1828-1830) von F. Dörbeck, in: Beitr. zur Geschichte Berlins, Herrmann Kügler zum 50. Geburtstag am 18. Juli dargebracht, Berlin 1939, S. 9ff.
  - 2 W. Fraenger, Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilderbogens, Jb. f. hist. Volkskunde I, 1925, bes. S. 232ff.
  - 3 Vgl. W. von zur Westen a. a. O., S. 97-100, 102f.; W. Fraenger a. a. O., bes. S. 274ff., 288f.; J. Bolte, Der Hallische Stiefelknechtsgalopp, ein Tanzlied aus der Biedermeierzeit, Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 43, 1926, S. 102ff., bes. 109; H. Kügler, Der Stralauer Fischzug. Niederdt. Zs. f. Volkskunde VI, S. 44ff., bes. S. 50, Anm. 19.
  - 4 Vielleicht Ableitung vom engl. crazy ('verrückt, betrunken', also etwa 'Mr. Dussel') oder möglicherweise Anagramm.
  - 5 Monographische Behandlung der Liedgeschichte durch J. Bolte, a. a. O.
  - 6 Faksimiledruck beider Stücke: M. Perl, Das Berliner Walzerlied vor hundert Jahren, Festgabe für den Berliner Bibliophilen-Abend am 20. Januar 1910.
  - 7 Meines Wissens noch nicht im Neudruck zugänglich. Beschreibung der Kopie des Titelbildes auf Neuruppiner Bilderbogen durch W. Fraenger, a. a. O., S. 288f.
  - 8 Besprochen und teilweise reproduziert bei J. Bolte, a. a. O. Andere zeitgenössische Dichtungen und Kompositionen zum Preise des Tivoli sind bekannt.

- 9 Titelblatt beschrieben und wiedergegeben bei W. von zur Westen, a. a. O., S. 99f., Abb. Nr. 88; vgl. auch H. Kügler, a. a. O., S. 50 und 61, Anm. 25; K. Brockerhoff, Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 46, 1929, S. 109f.
- 10 W. von zur Westen, a. a. O., S. 100, Abb. Nr. 89.
- 11 J. D. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen - Sig. d. dt. Mundarten, Berlin 1843ff., I, S. 147, Anm. 4. Vgl. die Berliner Glossare von Trachsel und Brenndicke.
- 12 Im Märkischen Museum zu Berlin, undatiert, wohl außerhalb eines graphischen Zyklus.
- 13 H. Kügler, a. a. O., S. 50, Anm. 19.
- 14 Zur Klärung von 'Posematzky' vgl. H. Meyer, Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten, von der 4. Aufl. (Berlin 1882) ab. 'Posematzky' wäre heute etwa mit dem Jargonausdruck 'Halbstarker' wiederzugeben.
- 15 Vgl. K. Brockerhoff, Die Bilderfolge Berliner Redensarten, a. a. O., S. 147f.
- 16 Zu dieser Posse, die eine Randfigur eines Holteischen Schauspiels zur Hauptfigur ausgestaltet, vgl. L. Geiger, Berlin 1688 bis 1840, Bd. II, S. 531ff.; G. Wahnrau, Berlin - Stadt der Theater, Berlin 1957, S. 397ff.
- 17 J. D. Firmenich, a. a. O., S. 147f.
- 18 Vgl. die Systematik der Volkstanztypen bei H. von der Au, in: Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen, Gießen 1939, S. 103ff.; W. Kahl, Art. Ecossaise in: MGG III, Sp. 1095f.; F. Hoerburger, Art. Polka, in: MGG X, Sp. 1417ff.
- 19 F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, Leipzig 1886, Bd. II, etwa ab Nr. 250; E. Nick, Art. Galopp, in: MGG IV, Sp. 1335.
- 20 Vgl. die zeitgenössischen Berichte über die Darbietungen des Sängers Jacobi in der Tabagie von Wisotzki oder des Geigenkünstlers Hirsch in Louis Druckers Weinstube.
- 21 F. M. Böhme, Die Gassenhauer seit hundert Jahren, in: Centralblatt f. Instrumentalmusik IX, 1896, S. 34; ders., Geschichte des Tanzes, a. a. O., Bd. II, Nr. 253.
- 22 M. Friedländer, Kommersbuch, Leipzig 1892, S. 94; L. Erk u. F. M. Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. III, Nr. 1734a.
- 23 Vgl. die literarischen und bildlichen Beispiele bei H. Zeraschi, Drehorgel, Serinette und barrel organ, Diss., Leipzig 1961, S. 217f.

Annemarie Niemeyer

#### FRANZ SCHUBERTS "LAZARUS"-FRAGMENT UND SEINE BEZIEHUNG ZUR TEXTDICHTUNG

Franz Schuberts fragmentarische Komposition "Lazarus oder die Feier der Auferstehung. Religiöses Drama in 3 Handlungen von A. H. Niemeyer. Für Solostimmen, Chor und Orchester componirt von Franz Schubert"<sup>1</sup> ist in der musikalischen Praxis wie in dem größten Teil der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts stiefmütterlich behandelt.<sup>2</sup> Das scheint dem Schweigen zu entsprechen, das Schubert selbst seinen nächsten Freunden gegenüber gewahrt hat. Seine einzigen überlieferten Äußerungen über das Werk bestehen in den eigenhändigen Datierungen des ersten Teils der autographen Partitur - "Februar 1820" - in der österreichischen Nationalbibliothek und des zweiten Teils - "Zweyte Handlung. Febr. 1820" - in der Wiener Stadtbibliothek sowie in der eigenhändigen schriftlichen Bezeichnung "Ostercantate". Mehr als dreißig Jahre nach Schuberts Tod



entdeckt Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn, der quasi erste Schubertbiograph, das Manuskript des "Lazarus", und zwar stückweise (1859-1861).<sup>3</sup> Das letzte Drittel (nicht die Hälfte) der "zweiten Handlung" fehlt und gilt als verschollen. Nichtkomponiert hat Schubert die "dritte Handlung". Das wird heute im allgemeinen als feststehend angenommen. Mir scheint als der überzeugendste, wenn auch indirekte Beweis dafür die Tatsache zu sein, daß anderthalb Jahre nach Schuberts Tod - am 11. April 1830, das heißt also Ostern - von dieser "Osterkantate" die ersten beiden "Handlungen", nicht aber die "dritte Handlung" - die "Auferstehung" - in der Wiener Anna-Kirche, und zwar wahrscheinlich unter Leitung von Ferdinand Schubert, aufgeführt worden sind.<sup>4</sup> Am 27. März 1863 bringt der Kapellmeister Johannes Herbeck in Wien - damals noch Freund des "ihm begeistert assistierenden" Johannes Brahms - das "Oratorium Lazarus" durch die "Gesellschaft der Musikfreunde" zur schlecht besuchten, aber erfolgreichen "Erstaufführung", die man als den Beginn einer wahren Schubert-Renaissance bezeichnet hat.

Im Juli 1863 schickt Brahms Teilabschriften der Partitur an Clara Schumann und an seinen Freund Dietrich, dem er schreibt: "o könnte ich das Ganze schicken. Du würdest entzückt sein von solcher Lieblichkeit ..." Drei Jahre später veröffentlicht Herbeck im Verlag Spina einen Klavierauszug "'Lazarus', Osterkantate von Franz Schubert (Nachgelassenes Werk)", der in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (sie brachte bereits 1863 eine erste Rezension) im Jg. 1867 Nr. 17 unter "Neueste Werke aus Franz Schuberts Nachlass" im gleichen Artikel wie die h-Moll-Sinfonie rezensiert und analysiert wird. Die Druckpartitur ist erst im Rahmen der Gesamtausgabe von Franz Schuberts Werken (Serie 17. Für gemischten Chor) bei Breitkopf & Härtel 1892 erschienen.<sup>5</sup> Der letzte Takt in der Ausgabe entspricht dem letzten Takt im Manuskript, der am Ende der letzten Seite einer "Lage" steht. Die Seite hört auf mit der ersten Strophe einer Arie der Martha, Schwester des Lazarus: "Hebt mich der Stürme Flügel, ... will ich ihm folgen ... durch alle Sternenbahnen." Im dritten der abschließenden H-Dur-Takte steht noch ein auftaktiges "Und", Beginn der zweiten nicht komponierten Strophe. Hier möchte ich auf einen sinnentstellenden Druckfehler hinweisen, der sich in die "kritisch durchgesehene Gesamtausgabe 1892" - bisher unbemerkt - eingeschlichen hat und schon in dem Herbeckschen Klavierauszug steht. Seite 4 der Druckpartitur heißt es "NOCH einen Augenblick umarm ich Euch" anstatt richtig "NACH einem Augenblick umarm ich Euch". In einer Abschrift "von der Hand Hermann Levis", mutmaßlich aus den 1860er Jahren (nach 1863?), die ich in der Städtischen Bücherei Hamburg fand, steht richtig: "NACH einem Augenblick ..."

Die Textdichtung war im Jahre 1778 in dem Band "August Hermann Niemeyers Gedichte mit Vignetten von Herrn Chodowiecki und Geysler Leipzig in der Weygandschen Buchhandlung" in der Abteilung "Religiöse Dramen" erschienen. In dem Abschnitt der einleitenden philosophischen Abhandlung "Über das religiöse Drama sofern es für die Musik bestimmt ist" erläutert Niemeyer: "Endlich fand sich in der Geschichte des Lazarus so treffliche Gelegenheit, drei der wichtigsten Erwartungen, die wir als Menschen alle haben, Tod, Grab, Auferstehung" - die drei "Handlungen" entsprechen ihnen - "von Seiten zu zeigen, die allemal für den, der noch ein Herz für die Religion hat, lehrreich und freudig sein werden."

Niemeyer behandelt die Begebenheit aus Johannis 11 ohne Verwendung der zum Teil drastischen Bibelworte in freien Rhythmen. Über die biblischen Gestalten - Lazarus, Maria, Martha - hinaus erweitert er den Personenkreis um den Bruder Nathanael, der Botschaft vom "Lehrer" bringt, Jemina, des Jairus auferstandenes Töchterlein, und den Sadducäer Simon, den Zweifler als Kontrastfigur. Die Person des Heilands hat Niemeyer aus Ehrfurcht nicht in Erscheinung treten lassen - er begründet das im Vorwort. Wenig ergiebig war die Nachforschung nach Aufführungen seit der Jahrhundertwende.

Eine gewisse Popularität erlangten die beiden Chöre, besonders durch deren Aufnahme in das "Volksliederbuch für gemischten Chor", 2. Bd. (Peters), und auch die dramatische "Arie des Simon" zu Beginn der "2. Handlung", diese als Bestandteil eines Ariensalbums der Universaledition Fischer. Im Schubert-Gedenkjahr 1928 wurde das Werk in verschiedenen Orten aufgeführt. Aus Anlaß einer Wiedergabe in Essen unter Schulz-Dornburg - ergänzt durch andere Schubert-Kompositionen - wurde der "Lazarus" als "ein vergessenes und unbekanntes Schubert-Werk" bezeichnet. Im gleichen Jahr hat Walter Haenel, Musikberater des damaligen Arbeitersängerbundes, die "erste Handlung" mit Chören und Musik aus "Rosamunde" zum praktischen Gebrauch herausgegeben. Zur Aufführung kamen aus dem "Lazarus" jedenfalls die beiden Chöre durch Mitglieder des Deutschen Arbeitersängerbundes im Kursaal zu Köppelsdorf am 9. Dezember 1928. In Wien hatte im gleichen Jahr eine szenische Aufführung stattgefunden,<sup>6</sup> Zu solchem Experiment konnten wohl die szenischen Angaben des Textdichters, aber durchaus nicht sein Vorwort ermuntern. - Im Jahre 1957 erzielte in Hamburg ein junger amerikanischer Dirigent, Arthur Winograd, mit der Wiedergabe der "ersten Handlung" des "Lazarus", eines, wie es hieß, "bisher verschollenen und jetzt in einem in der New Yorker Bibliothek aufgefundenen Druckexemplar wieder ans Tageslicht gekommenen Werkes" eine ergreifende Wirkung (Tonbandaufnahme und Herstellung der Platte im Auftrag von MGM<sup>7</sup>). Die Rezensenten erkundigten sich damals nach dem Textdichter. August Hermann Niemeyer<sup>8</sup> (geb. 1754 in Halle, gest. 1828), als Theologe und Pädagoge bekannt, war "Kanzler" der Universität Halle und wurde dort im Jahre 1954 als "zweiter Begründer der Universität" geehrt. Er war Direktor der Franckeschen Stiftungen und - in diesem Zusammenhang bedeutungsvoll - Direktor des Pädagogiums und Leiter des Waisenhauses, das er reorganisierte. Dieser "Schöngeistige unter den aufgeklärten Theologen Halles widmete sich in seinen Mußstunden mit Hingebung und mit Publikumerfolg der Dichtkunst"<sup>8</sup> und stand in persönlicher Verbindung mit dem von ihm schwärmerisch verehrten Klopstock. Niemeyer hat seine religiösen Dramen eigens zum Zwecke der Vertonung geschrieben. Er sagt das in seiner Vorrede 1778, ohne in dieser ersten Ausgabe, wie er es später in der veränderten Ausgabe von 1814 tat, den Adressaten zu nennen: seinen Freund, den verdienten Magdeburger Kantor und Musikdirektor Johann Heinrich Rolle (1716-1785), Rolle hat sie alsbald vertont. Den "Lazarus" hat er im Hause des Juristen und Dichters von Köpken und im glänzenden Rahmen seiner Magdeburger Konzertgesellschaft im November 1778 im Konzertsaal aufgeführt; und er hat schon 1779 einen Klavierauszug mit dem Titel "ein musikalisches Drama" bei Breitkopf in Leipzig veröffentlicht. Hat Schubert Rolles Komposition gekannt? Das ist ungeklärt, jedoch unwahrscheinlich.

Wie aber denn gelangte Franz Schubert im katholischen Wien an diese vor 42 Jahren bereits komponierte Textdichtung des evangelischen Theologen in Halle? Es ist ziemlich rätselhaft - so schreibt Alfred Einstein in seinem musikalischen Porträt Schubert. Meine Hypothese ist folgende: Eine persönliche Beziehung zwischen Niemeyer und Schubert hat offenbar nicht bestanden. Niemeyers Biograph Karl Menne - 1928 - behandelt ausführlich Rolles Vertonungen, erwähnt aber mit keinem Wort Franz Schubert.<sup>9</sup> Jedoch gibt es eine andere Verbindung. Niemeyer hat im Frühjahr 1811 eine Reise nach Wien unternommen. "Und", so schreibt Menne, "keine bedeutende Anstalt ließ er unbesucht." Sollte der Pädagoge Niemeyer, der in diesen Tagen mehrmals mit dem zum katholischen Glauben übergetretenen Friedrich Schlegel zusammenkam, gerade eine Schwesteranstalt seines geliebten Halleschen Waisenhauses ausgelassen haben, das wenn auch katholische k.k. Waisenhaus in Wien?<sup>10</sup> An dieser Anstalt war Schuberts Bruder Ferdinand seit 1809 als Schulgehilfe (seit 1816 dann als Lehrer, auch für Musik) angestellt. Und sollte Ferdinand, der später Kirchenkompositionen schrieb und gelehrte pädagogische

Schriften verfaßte, sich nicht für diesen damals berühmten Hallenser Theologen und seine Schriften interessiert haben? Niemeyer, der viel von seinen Dichtungen hielt, dürfte wohl dafür gesorgt haben, daß sie in Wien verbreitet wurden.<sup>11</sup> Nicht ausgeschlossen ist es, daß Niemeyer auch das k.k. Stadtkonvikt aufgesucht hat, wo der vierzehnjährige Franz Schubert in diesem März 1811 Schückings langes Gedicht "Hagars Klage" komponierte. Den jungen Schubert - als er sich in den folgenden Jahren mit seichten Operetten- und Melodramtexten herumschlug - mußte die lyrisch-dramatische Dichtung mit ihrem hohen Gehalt, als Libretto verfaßt in rhythmischer Prosa, gereimten Versen, Strophen Gedichten, wohl reizen. Die Gedichte sind in der 1. Auflage Klopstock gewidmet, ihr Stil ist von Klopstock beeinflusst. Auch das muß Schubert angezogen haben. Wenn auch die Dichtung des jungen Niemeyer "kein Meisterwerk" ist (Einstein), sie ist "entstanden in den Jahren und im Kreise des frischesten und fröhlichsten Jugendlebens" (Niemeyer) und hatte die Schwungkraft, den jungen Schubert zu einem Meisterwerk zu inspirieren.

Hat Schubert den Text seiner "Lazarus"-Vorlage geändert? Die von Kreissle<sup>12</sup> zitierten größeren Textänderungen in Schuberts Komposition beziehen sich auf seinen Vergleich von Schuberts Manuskript mit der erwähnten Ausgabe von Niemeyers Gedichten, einer veränderten Neuauflage, aus dem Jahre 1814 (in den Buchhandlungen des Waisenhauses Halle und Berlin), betitelt nunmehr "Religiöse Gedichte". Die Stellen, "durch welche er (Schubert) das Original für seine Zwecke gefügiger, mitunter auch poetisch bedeutsamer gestaltete" (Kreissle), sind aber wörtlich Niemeyers Originaltext der ersten Auflage von 1778 entnommen. Diese Auflage gab schon Mandyczewski (s. o.) als Schuberts Textvorlage an. Die abweichende Angabe von O. E. Deutsch "Schubert benützte die zweite Auflage 1814"<sup>13</sup> hat mich zu dem Textvergleich veranlaßt. Somit wird die noch heute vertretene Auffassung hinfällig, Niemeyers Text habe Schubert erst nach einigen Änderungen als Grundlage gedient.<sup>14</sup> Alle formalen Vorschriften des Libretto befolgt Schubert getreulichst: "Chor von Freunden" "erster Chor - zweiter Chor" usw. Und der Absicht des Autors entsprechend behandelt er auch Teile, die nicht durch Überschrift, aber drucktechnisch durch Einrücken der mittleren von je drei Strophen gekennzeichnet sind, als Arien. Der völlige Verzicht auf Ensembles entspricht Niemeyers Vorschrift (Vorrede). Schubert vertont den Text Zeile für Zeile. Allerdings ändert er während des Komponierens die Textvorlage an etlichen Stellen insofern, als eine Silbe anders oder mehr oder weniger bzw. ein bis vier Wörter weniger seiner künstlerischen Absicht besser entsprechen. Beispiele:

Maria singt: "Steh im letzten Kampf dem Müden, oh Herr des Todes bei". Das "oh" hat Schubert auftaktig eingeschoben. Die folgende Änderung ist so charakteristisch, daß man sie als Motto für die erste Handlung, die Sterbeszene, nehmen könnte. Niemeyer schreibt: "So sanft dacht ich des Scheidekusses Stunde nicht." Lazarus aber singt: "So heiter dacht ich des Scheidekusses Stunde nicht." Sorgfältig hat Schubert andererseits um einer eindringlicheren Deklamation der Textvorlage willen seine erste Niederschrift korrigiert. Er hat nämlich nachträglich ein Rezitativ vom sonst durchgehenden Viervierteltakt zum Fünfvierteltakt geändert. An etlichen anderen Stellen hat er dem Textsinn durch Taktdehnungen gleich bei erster Niederschrift entsprochen.<sup>15</sup>

Warum hat Schubert die "dritte Handlung", die "Auferstehung", nicht komponiert? Die "Ostercantate" war doch offenbar für Ostern 1820 bestimmt gewesen. Als akute Gründe für das Liegenlassen der Komposition bieten sich Tatsachen an: schwerwiegend die Verhaftung seines Freundes Johann Christian Senn im März 1820 mitten aus dem Freundeskreis, die für Schubert eine tiefe Erschütterung bedeuten mußte. Ferner: in diesem Monat März nahm Ferdinand Schubert, der so manche großen Konzerte im Waisenhaus veranstaltet hatte, die Stellung eines Regenschori in dem Wiener Vorort Alt-Lerchen-

feld an. Schubert half dem Bruder in schwieriger Situation aus, komponierte für ihn die sechs Antiphone zur Palmenweihe, signiert "März 1820 im k.k. Waisenhaus", und dirigierte für ihn am 4. April Haydns "Nelson-Messe". In diesem Frühjahr sagte Schubert die unter seiner Leitung geplante Aufführung seiner "Prometheus"-Kantate im Augarten ab, "weil ihn die Proben nicht befriedigten".

Das Jahr 1820 war überhaupt ein schweres Jahr für Schubert: Enttäuschungen wegen seiner Opern- bzw. Operettenpläne, fortwährende Streitereien mit seinem Wohngenossen Mayrhofer, die endgültige Lösung seiner Beziehungen zu Therese Grob. So wäre das Aufhören mit der Arbeit am "Lazarus" vor der "dritten Handlung" - Jubel der Auferstehung - sehr wohl aus den widrigen Umständen und Schuberts seelischer Verfassung im Jahre 1820 zu erklären.

Warum aber hat Schubert nach der Unterbrechung den "Lazarus" nicht in späterer Zeit vollendet wie andere Kompositionen dieser Jahre, wie die große Messe in As-Dur (1819 bis 1822) und Goethes "Gesang der Geister über den Wassern"? Der allgemeine Hinweis, daß Schubert vieles Begonnene nicht vollendet habe, kann angesichts des hohen Ranges der komponierten Teile nicht befriedigen. Sollte etwa die Textdichtung der "dritten Handlung", die zunächst mit dem retardierenden Moment der Ungläubigkeit des Simon dramatisch dankbar erscheint, in ihrer Breite und in einer gewissen Gleichförmigkeit der drei Jubelchöre der kritischen Sicht des Komponisten nicht standgehalten haben? Zu denken gibt auch ein Passus aus dem Brief Schuberts an seine Eltern aus Steyr vom 25. Juli 1825: "... als daß er (Ferdinand) es [nicht] für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden..." Es liegen verschiedenartigste Deutungsversuche seit der Entdeckung der Autographe vor. Am einleuchtendsten erscheint mir die eine von Einsteins<sup>16</sup> Vermutungen: Schubert habe wie bei der h-Moll-Sinfonie erkannt, daß er die Vollkommenheit des bereits Geschaffenen nicht überbieten könne. Es ist auch zu bedenken, daß der komponierte Teil der Dichtung, der in der "ersten Handlung" zentral das Ereignis der Auferstehung in der packenden Schilderung der Jemina - des Jairus Töchterlein - von ihrer eigenen Erweckung vorausnimmt, mit oder ohne Einschluß des komponierten Teils der "zweiten Handlung" mit der dramatischen Arie des Simon und dem tröstlichen Wechselchor der Freunde gar wohl als geschlossenes Ganzes aufgefaßt werden kann. Als ein solches ist die "Lazarus"-Komposition Schuberts oder aber nur die "erste Handlung" als "Tod des Lazarus" auch aufgeführt worden. Die Textdichtung gestattet formal diese Auffassung. Mag auch der Jubel der Auferstehung der "dritten Handlung" die Dichtung krönen.<sup>17</sup>

Das Referat ist ein Auszug aus einer im Manuskript vorliegenden umfangreichen Arbeit der Verf. - Anschließend an den Vortrag erklang eine Tonbandaufnahme der Orchester-Einleitung zur "2. Handlung" des "Lazarus"-Fragments, gespielt vom Staatlichen Sinfonieorchester Sitz Gotha unter der Leitung von GMD Fritz Müller.

#### Anmerkungen

- 1 Solostimmen: 3 Soprane, 2 Tenöre, 1 Baß-Bariton. - 2 Orchestereinleitungen, begleitete Rezitative und Sologesänge - 5 Arien, 2 Wechselchöre.
- 2 M. J. E. Brown, F. Redlich, Art. Schubert, in: MGG, Bd. X, Sp. 153. Es heißt dort auch: "Die etwa zur Hälfte vollendete Vertonung des dreiaktigen Oratorientextes 'Lazarus' von A. H. Niemeyer hat bisher nicht die verdiente Beachtung gefunden". Das betrifft auch H. Kretzschmars Bewertung. Dagegen Würdigungen, abgesehen von günstigen Urteilen der Presse seit 1863 (Leipziger Allgemeine musika-

- lische Zeitung), in der Musikwissenschaft vor allem durch Heuberger von der Pforten, B. Paumgartner, W. Vetter, P. Mies, A. Einstein.
- 3 H. Kreissle von Hellborn, Franz Schubert, Wien 1865.
  - 4 Vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1966, S. 507.
  - 5 E. Mandyczewski, Revisionsbericht zu Serie 17, Leipzig 1892.
  - 6 Vgl. F. Hug, Franz Schubert, Frankfurt a.M. 1958.
  - 7 Die Schallplatte ist, wie mir mündlich mitgeteilt wurde, eingezogen. Sie erscheint nicht mehr im Katalog 1960. Im September 1966 ist im Schwann-Verlag eine Schallplatte (pro musica sacra München) mit der 1. und 2. Handlung - jedoch mit einigen Strichen - erschienen. Die hauptsächliche Ergänzung zu der von Carl de Nys verfaßten Einführung dazu bezieht sich auf dessen Satz: "Übrigens hat Schubert selbst ziemliche Freiheit in der Behandlung der Vorlage gezeigt."
  - 8 H. Ahrbeck, Über August Hermann Niemeyer, in: Gedenkschrift f. F. J. Schneider, Weimar 1956, S. 124-149.
  - 9 K. Menne, August Hermann Niemeyer, Halle 1928. - Vgl. auch Donauzeitung Wien 29. III. 1863, abgedr. bei O. E. Deutsch, a.a.O.
  - 10 Der jetzige Leiter des Archivs der Franckeschen Stiftung, Herr Storz, unterstützt die Hypothese. A. H. Niemeyers "Tagebücher" (Manuskript) sind mir zur Zeit nicht zugänglich.
  - 11 Ein Stahlstich "A. H. Niemeyer" von F. Müller nach Graeff (?) in der k.k. Hofbibliothek Wien ist abgebildet bei O. E. Deutsch, Schubert. Sein Leben in Bildern, München u. Leipzig 1913.
  - 12 Vgl. Kreissle, a.a.O.
  - 13 Vgl. Deutsch, a.a.O., S. 508.
  - 14 Vgl. Ahrbeck, a.a.O.
  - 15 Vgl. Mandyczewski, a.a.O.
  - 16 A. Einstein, Musical Portrait. Schubert, Oxford University Press, New York, London 1951; ders., Franz Schubert. Ein musikalisches Porträt, Zürich 1952.
  - 17 "Lazarus oder die Feier der Auferstehung" ist ein durchkomponiertes Werk. Es nimmt im Rahmen von Schuberts Schaffen wie in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung eine eigenartige Sonderstellung ein. In kürzester Formel zitiert: "Arie und melodisch bereichertes Rezitativ gehen geschmeidig ineinander über; das Orchester führt prägnante Motive aus. Das alles fügt sich zu einem höchst poetischen Klanggewebe und nimmt, zumal in seiner modulationsreichen Harmonik, hier und da Wagners Stil vorweg" (Brown-Redlich, a. a. O.).

Dieter Lehmann

#### GIBT ES GESETZMÄSSIGKEITEN DER ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG NATIONALER MUSIKKULTUREN?

Wenn ich den Titel meines Referats als Frage formuliert habe: Gibt es Gesetzmäßigkeiten der Entstehung und Entwicklung nationaler Musikkulturen? - dann möchte ich damit zum Ausdruck bringen, daß ich in meinen Ausführungen keine abgeschlossenen Forschungsergebnisse vortragen werde, sondern lediglich einige Überlegungen, die sich aus meiner derzeitigen Arbeit ergeben. Mein Anliegen ist es, das Augenmerk der

Forschung auf bestimmte methodologische Probleme zu lenken und hierzu anhand meines speziellen Arbeitsgebietes, der Musik Osteuropas, einige Bemerkungen zu machen. Die Forderung nach einer methodisch sichtenden und ordnenden Forschung bei der Untersuchung musikalischer Phänomene mit dem Ziel, zu Folgerungen gesetzmäßiger Art zu gelangen, ist nicht neu. Bereits Philipp Spitta hat in einem 1883 gehaltenen und 1892 publizierten Vortrag "Kunstwissenschaft und Kunst" <sup>1</sup>, der Grundfragen musikgeschichtlichen Forschens aufgreift, darauf hingewiesen, daß der Musikhistoriker im Anschluß an die philologische Tätigkeit und deren Auswertung vor der Aufgabe steht, die Gesetze der künstlerischen Sachverhalte zu finden und die Gesetzmäßigkeiten in deren Folge zu studieren. Diese Forderung hat aber bislang in der Musikgeschichtsforschung noch keine wesentliche Resonanz gefunden. Auf die Ursachen kann ich hier im einzelnen nicht eingehen. Nur so viel sei gesagt, daß sowohl der unter dem Einfluß der positivistischen Schule Comtes und der Kulturmorphologie Lamprechts verschiedentlich unternommene Versuch, in die Gesellschaftswissenschaften naturwissenschaftliche Methoden hineinzutragen und die geschichtlichen Abläufe aus zwingenden allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zu erklären, als auch die namentlich von Dilthey, Rickert und Max Weber betonte scharfe Entgegensetzung von geschichtlichen Wissenschaften und naturwissenschaftlicher Forschung sich in methodologischer Hinsicht nachteilig auf die Gesellschaftswissenschaften und damit auch auf die Musikwissenschaft ausgewirkt haben. Die Negierung des Wirkens von Gesetzen im gesellschaftlich-historischen Bereich ist häufig darauf zurückzuführen, daß man das Einzelne und das Allgemeine und dabei auch die Kausalität selbst als Einzeltatsache der Geschichte, als einzelnen Ursache-Wirkung-Zusammenhang vom Gesetz als allgemeinen Zusammenhang metaphysisch trennte. Natürlich kann die Kausalität als bloße Kette einzelner Ursache-Wirkung-Zusammenhänge gesetzmäßige Erscheinungen im gesellschaftlichen Leben nicht erklären. Im gesellschaftlich-historischen Bereich drückt das Gesetz nicht nur einen vereinzelter Ursache-Wirkung-Zusammenhang aus - auch nicht den vereinzelter Ursacheketten -, das heißt nicht Notwendigkeit, wie sie nur in einem einzelnen vollzogenen Ursache-Wirkung-Verhältnis vorliegt. Das Gesetz ist vielmehr ein wesentliches, inneres, notwendiges Verhältnis zwischen den Dingen, Erscheinungen und Prozessen, ein Verhältnis, dessen Notwendigkeit allgemeinen Charakter hat. Das Gesetz existiert folglich eben nicht, außerhalb der Einzelercheinungen und Einzelursachen, sondern in ihnen, durch sie, im Zusammenhang mit ihnen.

Wenn heute vor allen historischen Wissenschaften die Aufgabe steht, dem Wirken von Gesetzmäßigkeiten in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft nachzugehen, dann darf sich auch die Musikgeschichtsforschung dieser Aufgabe nicht versagen.

Der Musikhistoriker von heute kann die durch die gesellschaftlich-historische Entwicklung aufgeworfenen Probleme auf seinem Fachgebiet nur lösen, wenn er sich zum Verständnis der Totalität der gegebenen gesellschaftlichen Prozesse hinaufarbeitet, muß aber der Spezifik der musikalischen Entwicklung Rechnung tragen. Auch die Musikgeschichte hat es auf ihre Weise mit dem Allgemeinen zu tun, denn das Allgemeine ist nichts anderes als das objektiv existierende Gemeinsame realer Einzelercheinungen. Da in der objektiven Realität Einzelnes und Allgemeines in untrennbarem dialektischem Zusammenhang und in gegenseitiger Durchdringung existieren, das Allgemeine also nur im Einzelnen und durch das Einzelne besteht und ein Moment, eine Seite oder auch das Wesen des Einzelnen darstellt, entfernt sich das wissenschaftliche Erkennen keineswegs von der Realität, wenn es von der konkreten Einzelheit zur abstrahierenden Allgemeinheit fortschreitet. Es dringt vielmehr gerade auf diesem Wege immer tiefer in das Wesen dieser Realität ein und deckt ihre immanenten Gesetzmäßigkeiten auf.

Es ist hier nicht notwendig, die Frage der Gesetzmäßigkeiten im Bereich der Gesell-

schaftswissenschaften allgemein zu erörtern, zumal wir heute wissen, daß Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der Kunst mit Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung anderer Formen des gesellschaftlichen Bewußtseins nicht a priori identifiziert werden dürfen. Wir sind vielmehr der Auffassung, daß es bestimmte Gesetzmäßigkeiten gibt, welche die gesellschaftlich-kulturelle Entwicklung und damit auch die musikgeschichtliche Entwicklung gleichermaßen beeinflussen, daß es aber auch jeweils spezifische innere Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Entwicklung gibt, die relativ autonom sind, das heißt einen gewissen eigengesetzlichen Charakter tragen, und deren Kenntnis erst erlaubt, das Spezifische der gegebenen musikalischen Entwicklung zu begreifen. Wir haben es also im musikhistorischen Bereich mit zwei verschiedenen Arten von Gesetzen zu tun, die freilich in einem bestimmten Zusammenhang stehen. Dieser Fragenkreis ist gegenwärtig anhand konkreten musikhistorischen Materials noch wenig erforscht. Am Beispiel der Musikgeschichte der Nationen Osteuropas will ich hierzu im folgenden etwas sagen, wobei sich meine Bemerkungen allerdings vorwiegend auf solche Gesetze beziehen, die gesellschaftliche und musikalische Entwicklungen gemeinsam betreffen. Was die exakte Erfassung spezifischer, innerer Gesetze der musikalischen Entwicklung angeht, die Spitta in seinem erwähnten Vortrag im Auge hatte, so stehen wir hier methodisch noch völlig am Anfang der Arbeit.

Auf die Frage der Gesetzmäßigkeiten in musikgeschichtlichen Abläufen bin ich bei der Untersuchung der Herausbildung und Entwicklung der sogenannten nationalen Schulen der Musik in Osteuropa gestoßen. Das vergleichende Studium der einzelnen nationalen Musikkulturen Ost- und Südosteuropas läßt manchen Parallelismus im historischen Ablauf erkennen. Die Problematik der Herausbildung dieser Musikkulturen ist ähnlich, und bestimmte Entwicklungsphasen innerhalb dieser Musikkulturen offenbaren sich in nahezu gleicher Weise, so daß sich die Frage nach den Ursachen dieser Parallelismen geradezu von selbst stellt.

Die Herausbildung nationaler Musikkulturen im Übergang von der reinen Volksmusikkultur zur nationalen Musikkultur, die sich ihrerseits aus der Gebildetenmusik und der Volksmusik zusammensetzt, diese Herausbildung, die noch in jüngster Zeit in Ost- und Südosteuropa anschaulich beobachtet werden kann, hat sich in den einzelnen Ländern in bestimmten Phasen oder Stadien vollzogen, die auf Grund ihrer typologischen Ähnlichkeit auf das Wirken bestimmter Gesetze schließen lassen. Wenn ich jetzt als Beispiele einige jener notwendigen, allgemeinen und wesentlichen Zusammenhänge zwischen Erscheinungen der gesellschaftlichen und musikalischen Realität herausgreife, deren gedankliche Widerspiegelung wir als Gesetze verstehen, dann darf ich darauf hinweisen, daß diese durch multilaterale vergleichende Untersuchungen erkannten Gesetze vielfach belegbar sind. Damit ist der Doppelseitigkeit der historischen Methode Rechnung getragen, die aus dem Quellenbefund allgemeinere Zusammenhänge ableitet und diese in historischer Heuristik mit dem Quellenmaterial konfrontiert und auf ihre Richtigkeit hin überprüft. Die Wirksamkeit der im folgenden genannten Gesetze gilt für alle Länder Ost- und Südosteuropas im Zeitraum vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Das Tempo der Herausbildung und Entwicklung einer nationalen Musikkultur hängt davon ab, unter welchen gesellschaftlichen Verhältnissen sich dieser Prozeß vollzieht. Die Musikkultur eines zur Nation gewordenen Volkes wandelt sich im Makroverlauf entsprechend den Entwicklungsetappen, die die betreffende Nation in ihrer geschichtlichen Entwicklung durchläuft.

Eine allein von einer bäuerlichen Bevölkerung getragene Volksmusikkultur genügt nicht als Basis für die Herausbildung einer nationalen Musikkultur. Erst dann, wenn sich eine die Nation tragende Klasse oder Gesellschaftsschicht findet, die als Verfechter der nationalen Ideologie auch die musikalische Sphäre in die nationale Idee integriert, kommt

es zur Entwicklung einer nationalen Musikkultur. Mit anderen Worten: Nationale Musikkulturen entstehen dann, wenn eine von einer ökonomisch und kulturell aufsteigenden, selbstbewußten bürgerlichen Schicht aktiv propagierte nationale Ideologie die Befruchtung der einheimischen Volksmusik durch Inhalte, Formen und Techniken der Kunstmusik benachbarter, musikalisch bereits weiter entwickelter Nationen fördert.

Gibt es in der Epoche des Feudalismus und Kapitalismus in dem gegebenen Volk keine mittelständisch-bürgerliche Schicht als potentiellen Träger einer nationalen Musikkultur, dann verzögert sich deren Herausbildung so lange, bis sich gesellschaftliche Gruppen finden - etwa das Kleinbürgertum - oder in späterer Zeit eine neue Klasse, das Proletariat, welche diese Funktion übernehmen.

Die Entstehung und Entwicklung nationaler Musikkulturen vollzieht sich dort früher und ungehinderter, wo es sich um staatstragende, das heißt autonome Nationen handelt. Schwieriger und verspätet geschieht das bei den gerade für Ost- und Südosteuropa so charakteristischen sogenannten Kulturnationen, die sich erst in langem äußerem und innerem Kampf gegen die geistig-kulturelle Vormundschaft der jeweiligen staatstragenden Nation behaupten müssen, was spezifische Wege der Herausbildung der nationalen Musikkultur bedingt. Hier spielen vor allem diejenigen musikalischen Genres eine wichtige Rolle, in denen die Sprache als Inbegriff nationaler Eigenart im Mittelpunkt steht - das heißt Chöre, Lieder und Singspiele.

Die Verwendung von Volksmusikmaterial in der komponierten Musik ergibt an sich noch keinen nationalen Stil. Diesen bewirkt erst das inhaltliche Moment, die entsprechende Ausdrucksgebung, was die Präsenz einer bestimmten geistigen Haltung bei Komponist und Hörerschaft voraussetzt.

In der Frühzeit der Entwicklung einer nationalen Musikkultur ist die nationale Komponente der Musik weitgehend mit dem volksmusikalischen Element identisch. Im weiteren Entwicklungsverlauf der gegebenen Musikkultur kommt es jedoch auch zu anderen Erscheinungsformen des Nationalen in der Musik. Das Vorhandensein von Volksliedreminiszenzen und Volksliedintonationen bildet dann nicht mehr das Kriterium des Nationalen schlechthin.

Bei der Aneignung von Elementen der Volksmusik durch die Gebildeten- oder Kunstmusik erfolgt zunächst eine Übernahme von Intonationen der städtischen Volksmusik, die vorher zum Teil selbst schon bestimmte Elemente der Kunstmusik benachbarter Nationen aufgegriffen hat. Erst in der Folgezeit kommt es zu einer Aneignung von Elementen der originalen bäuerlichen Volksmusik, die ihre Eigenständigkeit am stärksten zu bewahren vermag.

Nationale Musikkulturen orientieren sich in der Frühzeit ihrer Entwicklung in technischer Hinsicht an bereits höher entwickelten benachbarten Musikkulturen. Sobald ein ausgeprägtes nationales musikalisches Selbstbewußtsein erreicht ist, setzt dann eine Gegenströmung ein, die sich gegen die musikalische Überfremdung von außen richtet und bis zu Tendenzen zur Selbstisolierung der nationalen Musikkultur führt.

Jede nationale Musikkultur steht in jedem Augenblick ihrer Entwicklung in einem von benachbarten nationalen Musikkulturen gebildeten Kräfte- und Einflußfeld. Die künstlerische Potenz und der Stellenwert der gegebenen nationalen Musikkultur in der internationalen Musik hängen davon ab, wie diese Musikkultur die Einflüsse anderer Musikkulturen schöpferisch zu assimilieren versteht und selbst auf die internationale Musik einwirkt.

Soweit einige Beispiele für Gesetze bei der Entstehung und Entwicklung nationaler Musikkulturen.

Ich möchte die Schlußfolgerungen aus meinem Referat ziehen:

Da sowohl in der Natur als auch in der Gesellschaft objektive Gesetzeszusammenhänge



bestehen, erkennen wir den Gesetzesbegriff grundsätzlich nicht nur für die Natur, sondern auch für die Gesellschaft an. Wir sind aber ausdrücklich gegen eine mechanistische Auffassung des Gesetzmäßigen als eines mechanisch ablaufenden Automatismus und damit gegen die mechanisch-materialistische Gesetzesauffassung, die darin besteht, Gesetze als ewig und unveränderlich, als unabhängig von ihren Wirkungsbedingungen anzusehen. Dies führt zu einer fatalistischen Gesetzesauffassung. Wir sind uns auch der Tatsache bewußt, daß zwischen Naturgesetzen und Gesetzen im gesellschaftlich-kulturellen Bereich und damit in musikgeschichtlichen Abläufen ein grundlegender Unterschied in der Wirkungsweise besteht. Während in der Natur bewußtlose Kräfte aufeinander wirken, in deren Wechselspiel das Gesetz zur Geltung kommt, arbeiten in der Geschichte der Gesellschaft die Menschen auf bestimmte Ziele hin. Gesetzmäßigkeiten im gesellschaftlichen und kulturellen Leben sind also historisch determiniert, kommen jeweils unter bestimmten historischen Bedingungen zur Wirkung.

Um es noch einmal klar zu formulieren: Unter Gesetz verstehen wir die gedankliche Widerspiegelung eines notwendigen, allgemeinen und wesentlichen Zusammenhangs zwischen Erscheinungen der objektiven Realität, der sich durch relative Beständigkeit auszeichnet und sich unter gleichen Bedingungen bis zu einem gewissen Grad modifiziert wiederholt. Das Gesetz kommt nur über die subjektive Tätigkeit der Menschen zustande und kann sich nur vermittels dieser Tätigkeit durchsetzen. Unter Gesetzmäßigkeiten ist der Ablauf von Prozessen bzw. Zuständen gemäß der ihnen immanenten Gesetze zu verstehen. Ein Gesetz bezeichnet einen wesentlichen Zusammenhang zwischen den Erscheinungen seiner Wirkungssphäre. Neben diesem wesentlichen Zusammenhang existieren zwischen den Erscheinungen aber auch andere Zusammenhänge, die von dem betreffenden Gesetz nicht erfaßt werden. Insofern ist die Erscheinung reicher als das Gesetz, und insofern ist es auch unmöglich, musikgeschichtliche Abläufe in allen ihren Erscheinungen in einem dichten Netz von Gesetzen gewissermaßen restlos in den Griff zu bekommen. Die Erkenntnis eines Gesetzes bedeutet das Erschließen eines wesentlichen Zusammenhangs. Das von der Wissenschaft erkannte Gesetz ist die Widerspiegelung des Wesentlichen, und in diesem Sinne sind Gesetz und Wesen Begriffe gleicher Ordnung. Indem das Gesetz einen wesentlichen Zusammenhang widerspiegelt, ist es tiefer und reicher als die empirische Anschauung der Erscheinung.

Wie jede historische Wissenschaft ist auch die Musikgeschichtswissenschaft bestrebt, vom individuellen Faktum zu allgemeineren, den Musikgeschichtsverlauf deutenden Aussagen aufzusteigen und dabei die wesentlichen Zusammenhänge zu erschließen. Mehr und mehr erkennen wir heute, daß eine wichtige Aufgabe des wissenschaftlichen Studiums der Musikgeschichte darin besteht, jene Gesetze aufzudecken, welche die *causa movens* der musikalischen Prozesse bilden. Nach meinem Dafürhalten stellt die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten der historischen Entwicklung der Musik und der nationalen Musikkulturen ein zentrales Anliegen der Musikhistoriographie dar. Einige Gedanken zu diesem Thema vorzutragen, war das Ziel meiner Ausführungen.

#### Anmerkungen

- 1 Ph. Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik*. 16 Aufsätze, Berlin 1892, S. 1ff.

DIE FORMALE ENTWICKLUNG DES DUETTS IN DEN FRÜHOPERN

GIUSEPPE VERDIS

Das frühe Schaffen <sup>1</sup> Giuseppe Verdis wird gewöhnlich als allmähliche Lösung von den Vorbildern interpretiert, als Weg zu jenem unverwechselbaren Verdi-Stil, der sich im "Nabucco" (1842) ankündigte, im "Macbeth" (1847) vertiefte und schließlich im Dreigestirn "Rigoletto" - "Troubadour" - "Traviata" (1851-1853) voll entfaltete. Diese Entwicklung forderte einmal die Eroberung und Erprobung neuer, der damaligen italienischen Oper unbekannter Ausdrucksmittel, zum anderen die Modifizierung von Formen, die durch Rossini und Bellini zur Norm geworden waren. Besonders Bellini hatte eine sehr stereotype Arienform <sup>2</sup> geprägt, von der Verdi ausging, die er aber bis an die äußerste Grenze ihrer Möglichkeiten ausweiten mußte, wenn er seine Vorstellungen von der Oper als einem szenisch-musikalischen Kunstwerk realisieren wollte. Dasselbe gilt für die bei Bellini ebenfalls stark schematisch angelegten Ensembleformen.

Wie sich diese Modifizierung der Formenwelt der italienischen Oper im Frühwerk Verdis im einzelnen vollzog, ist bisher noch nicht dargestellt worden. Für den Dramatiker Verdi ist es höchst aufschlußreich, daß er mit der für ihn charakteristischen Weitung des überkommenen Formengrundes von innen her nicht bei der Arie begann, sondern beim Duett, jener Form also, die den Zusammenprall zweier Individuen musikalisch ausformt und bei der die Enge des Bellini-Grundrisses besonders fühlbar war. Dieser war grundsätzlich zweiteilig: Zwischen dem langsamen, kantablen ersten und dem raschen zweiten Teil steht ein meist modulierender Zwischensatz, bei dem oft überraschend in das szenische Geschehen von außen eingegriffen und dadurch der folgende zweite Teil ausgelöst und innerlich begründet wird. Dieser formale Grundriß war für einen Dramatiker innerhalb gewisser Grenzen durchaus akzeptabel; der Zwischensatz ermöglichte die Weiterführung der Handlung, so daß das Duett an der Aktion teilhaben konnte. Auch Verdi hat sich deshalb noch lange an diesen zweiteiligen Grundaufbau gehalten und ihn gelegentlich nur dort durchbrochen, wo sich die szenischen Forderungen unter keinen Umständen mit ihm in Einklang bringen ließen.

Jeder einzelne Teil des Duetts ist bei Bellini grundsätzlich in der Weise angelegt, daß die Gestalten zunächst nacheinander die gleiche Melodie singen und anschließend gemeinsam in Terzen geführt sind. Bellini verzichtet also auf eine melodische Charakterisierung der Handelnden. Hier war nun der entscheidende Punkt, wo der Dramatiker Verdi die Schwäche dieses formalen Aufbaus spüren mußte und wo seine Weiterung einsetzt. Er, der seine Charaktere gerade und bevorzugt im Medium der Melodie musikalisch ausformte, wollte auf eine Charakteristik der Personen auch im Duett nicht verzichten. Das aber bedeutete, daß nun auch innerhalb der Duett-Teile melodische Differenzierung notwendig wurde und damit die melodische Einheit, die bei Bellini bestand, zer schlagen werden mußte. Verdis Entwicklung drängte also auf die Einführung des Kontrasts, eines Mittels, das er überhaupt in einem solchen Maße verwendete wie - von Mozart abgesehen - kein Musikdramatiker vor ihm.

Dieser Wille zum Kontrast zeigt sich keimhaft schon in der ersten Oper, mit der der Sechszwanzigjährige an die Öffentlichkeit trat: im "Oberto" (1839). Es ist oft betont worden, wie sehr dieses Werk noch in der Bellini-Tradition steht. Aber Ansätze, die Formschemata von innen her aufzubrechen, finden sich zaghaft auch schon in ihm. Im Duett Riccardo-Cuniza des ersten Aktes ordnet Verdi den beiden Gestalten verschiedene tonartige Ebenen zu (G-Dur, C-Dur).<sup>3</sup> Etwas weiter geht er im Duett Oberto-Leo-

nora des ersten Aktes. In dessen erstem, langsamem Teil bricht Leonora jäh in die liedhaft-lyrische Kantilene Obertos mit einer leidenschaftlichen Phrase ein, kehrt dann jedoch in die Anfangsmelodik Obertos zurück, die auch hier transponiert erscheint. Im "Andante maestoso" desselben Duetts wagt es Verdi bereits, Leonora und Oberto durch verschiedene Melodik zu charakterisieren. Allerdings wird der Kontrast insofern abgeschwächt, als beide Melodien im Ausdruck verwandt sind.

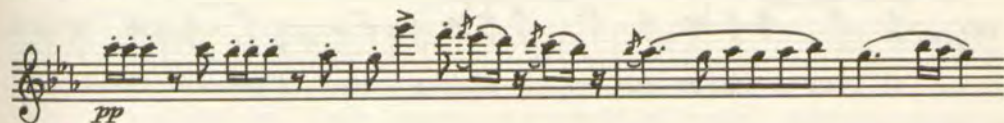
Die Duette der komischen Oper "Un giorno di regno" (1840) können hier übergangen werden, weil für das Buffo-Duett andere Voraussetzungen bestanden. Dagegen verdient das einzige Duett (Abigaille-Nabucco) des "Nabucco" höchstes Interesse. Hier war der junge Musikdramatiker vor eine szenische Situation gestellt, für die es kaum Vorbilder gab: die machtgierige Abigaille triumphiert über den wehrlosen König Nabucco. Die Anlage des Stückes ist denkbar unkonventionell. Ein sehr ausgedehnter (94 Takte), stark modulierender erster Teil ("Allegro vivo") exponiert im Orchester zwei Themen, die ganz eindeutig den beiden Gestalten zugeordnet sind: das verstörte, dumpf grollende des Nabucco

#### Beispiel 1



und das impertinent-frivole der hohnlachenden Abigaille,

#### Beispiel 2



Ohne Kenntnis des Zusammenhangs und der dramaturgischen Situation wäre dieses Thema der Banalität zu verdächtigen. Aber Verdi hat hier - wie später noch öfter <sup>4</sup> - das Moralisch-Abstoßende durch das Ästhetisch-Minderwertige, Billige zu charakterisieren versucht. Darauf deutet vor allem der Umstand hin, daß es nicht nur im ersten Teil des Duetts zweimal vollständig erscheint, sondern auch im abschließenden Teil von Abigaille wieder aufgenommen wird. <sup>5</sup>

Wie der erste Teil des Duettes aus diesen beiden fast im Sinne der Sonatenform zueinander kontrastierenden Themen aufgebaut wird, kann hier im einzelnen nicht dargelegt werden. Die Sicherheit und Ökonomie, mit der Verdi hier am Werk ist, ist in der gleichzeitigen italienischen Oper ohne Beispiel.

Die beiden folgenden Teile des Duetts, die wie üblich durch einen Zwischensatz getrennt sind, werden ebenfalls von scharfen Kontrasten bestimmt. Im "Andante" setzt Abigaille nach einem längeren, flehenden Gesang des Nabucco auf dessen Kadenz mit jähem Ruck von f-Moll nach Des-Dur ein. Solch verhältnismäßig schroffer Tonartgegensatz wäre bei Bellini undenkbar. Im letzten Teil stellt Verdi der Nabucco-Melodik noch einmal Abigailles Hohnthema aus dem ersten Teil gegenüber und schließt mit einer kurzen Coda. Die musikdramatischen Möglichkeiten, die hier bereits gewonnen sind, wurden im fol-

genden Schaffen Verdis keineswegs konsequent und gradlinig ausgebaut. Charakteristisch für die Werke seiner "Galeerenjahre" - wie Verdi diese Zeit des Ringens um endgültige Anerkennung nannte - ist ihr sehr ungleiches Niveau. Gelegentlich wurden dabei auch schon errungene künstlerische Positionen wieder aufgegeben. Andererseits zeigt jedoch die Untersuchung der Duette all dieser Opern, daß Verdi an manchen Einzelheiten, die er gefunden hatte, hartnäckig festhielt. So findet sich die alte paarige Anlage mit übereinstimmender Melodik innerhalb der Duett-Teile nach dem Vorbilde Bellinis nur noch selten und dann meist in Situationen, die eine melodische Übereinstimmung rechtfertigen.<sup>6</sup> Wie stets bei Verdi wird also die traditionelle Form nicht aus Prinzip verworfen, sondern nur unerbittlich auf ihre Eignung für die vorliegende szenische Situation überprüft.

Ausgesprochen schroffen Kontrast setzt Verdi im Duett Elvira-Carlo aus "Ernani" (1844), wo Carlos leidenschaftliche Werbung von Elvira mit stolzer, scharf punktierter Melodik abgewiesen wird (Elvira: "Fiero sangue d' Aragona"). Im zweiten Teil des Duetts Lucrezia-Doge aus "I due Foscari" (1844) geht Verdi so weit, ein Kontrastthema in abweichender Taktart und Tempo einzuführen.

### Beispiel 3

*Lucrezia:*  
*Allegro prestissimo*

Se tu dun-que po-te-re non hai

*Doge:*  
*Allegro moderato*

O vec-chio pa-dre mi--se-ro a che ti gio-reil tro-no..

Interessant ist dabei, daß die verhältnismäßig engschrittige Melodik, mit der der Doge einsetzt, deutlich mit jener verwandt ist, die ihm im ersten Teil dieses Duetts zugeordnet wird: ein Beweis dafür, daß Verdi seine Gestalten schon in diesen Frühwerken durch unterschiedliche Melodietypen charakterisiert.

Ein scharfer Gegensatz besteht auch im ersten Teil des Duettes Ezio-Attila aus "Attila" (1846) zwischen der weit ausgreifenden Melodik Ezios und der engschrittigen des Attila. Geringere Kontraste werden z.B. in den Duetten Giovanna-Giacomo aus "Giovanna d' Arco" (1845) und Odabella-Forestò aus "Attila", jeweils im ersten Teil, gesetzt.

Der Kontrast innerhalb der Duett-Teile wird fast immer unterstützt durch einen Wechsel des Tongeschlechts. Dieser findet sich so häufig, daß sich ein Nachweis erübrigt. Ein stärkerer tonaler Kontrast nach dem Vorbild des "Nabucco"-Duetts steht im Duett Giovanna-Carlo aus "Giovanna d' Arco", wo trugschlüssig nach der Untermediante gegangen wird (A-Dur - F-Dur).

Die tonartliche Einheit opfert Verdi in allen untersuchten Duetten. Besonders weit geht er im Duett Odabella-Forestò des "Attila", das in a-Moll beginnt und in Des-Dur schließt. All diese Kontrastierungen sind begründet im Willen zu echter dramatischer Konfrontation der Handelnden. Ein Nachweis, der leicht zu führen wäre, ist hier im einzelnen nicht möglich. Die Beispiele vermochten jedoch zu zeigen, wie Verdi in seinem frühen

Schaffen die überkommenen Formen von innen her zu weiten sucht, wie er sich, immer innerhalb des von ihnen gesetzten Rahmens, neue Möglichkeiten zu eindringlicherer dramatischer Gestaltung schafft. Seit dem "Macbeth", der die Reihe seiner Frühopern abschließt, rüttelt er dann immer häufiger auch am äußeren formalen Grundriß des Duetts, modifiziert ihn den dramatischen Erfordernissen gemäß, läßt ihn jedoch meist auch noch hinter der eigenwilligsten formalen Prägung hindurchschimmern. So spiegelt sich in der formalen Entwicklung des Duetts in sehr anschaulicher Weise die Entwicklung des Musikdramatikers Verdi.

#### Anmerkungen

- 1 Als Frühwerke werden hier Verdis Opern bis zum "Macbeth" (1847) verstanden.
- 2 Vgl. hierzu F. Lippmann, Studien zu Libretto, Arienformen und Melodik der italienischen opera seria, Diss., Kiel 1964.
- 3 Dieser Tonartengegensatz ist nicht durch Rücksichten auf den Stimmumfang der Sänger bedingt.
- 4 Zum Beispiel im "Rigoletto", 2. Akt. Chor der Höflinge.
- 5 Außerdem erscheint es in der Ouvertüre.
- 6 Zum Beispiel "I due Foscari", Duett Lucrezia-Jacopo, 2. Teil; "Giovanna d'Arco", Duett Giovanna-Carlo, 1. Teil; "Attila", Duett Ezio-Attila und Duett Odabella-Forest, jeweils 2. Teil.

#### Imogen Fellingner

#### UNBEKANNTE ENTWÜRFE ZU ROBERT SCHUMANNS KLAVIERSTÜCKEN OP. 99 UND OP. 124

"Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt." Dieser Ausspruch steht im Programm der "Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik", das Robert Schumann - im Einvernehmen mit den anderen Herausgebern - der ersten Nummer der Zeitschrift vom 3. April 1834 vorangestellt hat.<sup>1</sup> Unter "Werkstatt" wollte Schumann in diesem Zusammenhang die lebendige Auseinandersetzung mit den musikalischen Werken der zeitgenössischen Komponisten, ihre kompositorischen Absichten und damit das Entstehen und Werden ihrer Kompositionen in einem umfassenderen Sinne verstanden wissen. Neben den Kompositionen selbst, wie sie in ihrer endgültigen Gestalt auf uns gekommen sind, sind es - in einem engeren Sinne verstanden - vor allem die uns von den Komponisten überlieferten Handschriften in Form von Skizzen, ersten Entwürfen und vollständigen Niederschriften ihrer Werke, die uns einen Zugang zu ihrer Werkstatt - zumindest bis zu einem gewissen Grade - vermitteln.

Einblick in die Werkstatt des Komponisten Schumann gewähren neben einigen Skizzenbüchern vor allem vollständige Entwürfe zu seinen Kompositionen, die vielfach von der endgültigen Fassung seiner Werke - zum Teil in beträchtlicherem Maße - abweichen. Das gilt für einen großen Teil seiner Lieder, die in zwei oder gar drei Fassungen überliefert sind<sup>2</sup>, ferner für Kompositionen, die Schumann in späteren Jahren in revidierter Fassung herausgab - beispielsweise die "Symphonischen Etüden"<sup>3</sup> - sowie für Werke, die der Komponist erst geraume Zeit nach ihrer Entstehung - in einigen Fällen sogar erst nach vielen Jahren - in überarbeiteter Fassung dem Druck übergab. So hat Schu-

mann einige Stücke, die er ursprünglich für den "Carnaval" (op. 9) komponiert hatte und die er dann vor der Drucklegung des Werkes ausschied, erst nach nahezu zwei Dezennien - das eine als III. Albumblatt in den "Bunten Blättern" (op. 99), drei andere in den "Albumblättern" (op. 124) - erscheinen lassen. Dies trifft auch für die meisten der anderen in diesen beiden Sammlungen enthaltenen Klavierstücke zu, die im Verlauf der dreißiger und vierziger Jahre entstanden sind. Erst Anfang der fünfziger Jahre hat sie Schumann - nachträglich zu diesen beiden Zyklen vereinigt - in Druck gegeben. Die "Bunten Blätter" (op. 99) erschienen bei F. W. Arnold in Elberfeld unter den Plattennummern A. 331 - A. 338 im Jahre 1852, die "Albumblätter" (op. 124) im gleichen Verlag unter den Plattennummern A. 355 - A. 358 im Jahre 1854.

Über die Entstehung einiger dieser Klavierstücke gibt ein autographes - in Privatbesitz befindliches - Blatt Aufschluß, das die vollständigen Entwürfe zu einem Stück aus op. 99 und zu zwei Stücken aus op. 124 enthält, zu denen bislang keine Handschriften des Komponisten bekannt gewesen sind. Die Handschrift, die unverkennbar die Schriftzüge Robert Schumanns zeigt, ist nicht signiert, trägt jedoch am unteren Rand der Rückseite von Clara Schumanns Hand den Hinweis: "Robert Schumanns Handschrift". Das Autograph zeigt im Vergleich mit der Druckfassung der Erstausgabe teilweise erhebliche Differenzen, die den Zeitpunkt der Entstehung der einzelnen Stücke, ihre Überschriften, Vortragsbezeichnungen, Phrasierung, Tonlage, wie auch ihren melodischen, harmonischen und rhythmischen Verlauf und ihre formale Anlage betreffen.

Bei dem vorliegenden Autograph handelt es sich um ein loses, zweiseitig mit Tinte beschriebenes Blatt sechzehnzeiligen Notenpapiers in Hochformat (30 x 23 cm). Die recto-Seite enthält als erstes Stück das später unter op. 124 als Nr. 2 eingereihte Klavierstück in a-Moll. Ihm schließt sich auf der gleichen Seite das in op. 124 als Nr. 1 stehende "Impromptu" in d-Moll an, das auch noch die ersten beiden Zeilen der verso-Seite einnimmt. Als dritter Entwurf folgt das spätere "Albumblatt" Nr. III aus Opus 99. Das hier an erster Stelle stehende Stück trägt die Überschrift "Impromtu" (!), die Schumann im Druck in den Titel "Leides Ahnung" geändert hat. Das in der Handschrift an zweiter Stelle folgende Stück hat dagegen den Titel "Impromtu" (!) beibehalten. Die spätere umgekehrte Reihenfolge dieser beiden Klavierstücke in der gedruckten Ausgabe hat Schumann in der Handschrift bereits mit Rötelstift markiert. Das dritte Stück, später den fünf "Albumblättern" innerhalb der "Bunten Blätter" (op. 99) zugeordnet, ist in der Handschrift noch ohne Überschrift, enthält jedoch den Hinweis "Zum Carnaval". Die ersten beiden Stücke tragen in der Handschrift die Jahreszahl "1833", das dritte Stück blieb undatiert. Das hier an erster Stelle notierte Klavierstück weist im Erstdruck vom Jahre 1854 sowohl als auch in der von Clara Schumann besorgten Gesamtausgabe der Werke Schumanns die Jahreszahl "1835" auf, während der vorliegende Entwurf von Schumann das Jahr "1833" trägt. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich hierbei um die erste Niederschrift des Stückes handelt. Die ersten drei Takte hat Schumann bei ihrer Wiederkehr - ähnlich wie in anderen uns überlieferten Skizzen und Entwürfen des Meisters - nicht ausgeschrieben, sondern die frei gelassenen Takte lediglich mit den entsprechenden Taktzahlen versehen. Die handschriftliche Fassung weist keine nachträglichen Korrekturen auf. Abweichungen im Vergleich mit der Druckfassung betreffen die Überschrift, die - wie schon erwähnt - hier "Impromtu" lautet, während sie im Druck "Leides Ahnung" heißt, die Vortragsbezeichnung - das ursprüngliche "Adagio" hat Schumann durch die deutsche Bezeichnung "Langsam" ersetzt - sowie nachträglich - wohl anhand der Stichvorlagen oder der Druckfahnen - vorgenommene geringfügige Ergänzungen und Änderungen von Einzeltönen. Als wesentlich ist festzuhalten, daß diese Komposition nicht erst 1835, sondern bereits 1833 entstanden ist. Sie gehört somit chronologisch in die Reihe der Klavierstücke, die Schumann im Winter 1832/33 komponiert hat.<sup>4</sup>

In die gleiche Reihe gehört das in vorliegender Handschrift an zweiter Stelle folgende Stück, das wie das erste die Jahreszahl "1833" aufweist. Auch hier dürfte es sich um die erste vollständige Niederschrift dieses Werkes handeln. Beide Stücke scheinen nicht nur im gleichen Jahr, sondern um die gleiche Zeit - aus der Art der Niederschrift zu folgern - von Schumann aufgezeichnet worden zu sein, also wohl in den ersten Monaten des Jahres 1833. Die handschriftliche Fassung dieses später in den "Albumblättern" (op. 124) an erster Stelle stehenden "Impromptu" weist sowohl in ihrem Verlauf hinsichtlich des Notentextes Differenzen gegenüber der Druckfassung auf, als auch zahlreiche nachträglich von Schumann vorgenommene Korrekturen im zweiten Teil der Komposition. Die Vortragsbezeichnung lautet "Presto", im Druck hingegen "Sehr schnell". Auch in diesem Klavierstück scheint die Niederschrift wie in dem vorhergehenden rasch erfolgt zu sein. Die Wiederkehr gleicher Motive oder ganzer Takte ist durch Repetitionszeichen ". / ." markiert; die zu wiederholenden ersten sieben Takte blieben unausgeschrieben und wurden lediglich mit den betreffenden Taktzahlen und dem Hinweis "eine Octave tiefer" versehen - hier im "pp", in der Druckfassung im "p". Im handschriftlichen Entwurf fehlen noch die Takte 21 und 22, die in der endgültigen Fassung der Komposition die Überleitung zur Wiederaufnahme des Hauptmotivs in der Tonika d-Moll durch Trugschlußbildung hinauszögern und damit die achttaktige Periode der handschriftlichen Fassung zu zehn Takten erweitern. Diese Änderung dürfte Schumann - vermutlich vor der Drucklegung - aus formalen Gründen vorgenommen haben, um dem B-Teil mehr Gewicht zu verleihen vor der Überleitung, die zur Wiederaufnahme des A-Teiles führt, wiewohl die ursprüngliche Konzeption - für sich genommen - in ihrem Verlauf durchaus einen organischen Fortgang in ihrer melodisch-harmonischen Entfaltung nimmt. Aus der vorliegenden Fassung zu schließen, scheint die formale Gliederung des Stückes den Komponisten besonders beschäftigt zu haben. Aus nachträglich in der Handschrift vorgenommenen Korrekturen, Streichungen und Anmerkungen lassen sich drei unterschiedliche Fassungen ableiten, die Schumann nacheinander erwogen zu haben scheint. Ähnlich wie die endgültige formale Anlage des Stückes, wie sie uns im Druck vorliegt, die Folge A - A' - B - A, lautete auch die ursprüngliche Konzeption, abgesehen davon, daß in der endgültigen Fassung der Teil B zehn Takte statt acht Takte umfaßt und die Teile B - A zu wiederholen sind. In Fassung 2 dagegen war der vollständige erste Abschnitt der Komposition, also die Teile A - A', zu wiederholen. Die Fassung 3 nimmt die ursprüngliche Version wieder auf; jedoch nunmehr mit der Wiederholung der Teile B - A, aber noch ohne die um zwei Takte erweiterte Fassung des B-Teiles, die Schumann in die Stichvorlagen eingetragen haben dürfte. Es ist bezeichnend, daß der Komponist hier der formalen Anlage der ersten Konzeption bei der späteren Überarbeitung des Stückes - wahrscheinlich vor der Drucklegung - den Vorzug gegeben hat.

Das dritte Stück in dem vorliegenden Autograph, das Schumann später den fünf "Albumblättern" innerhalb der "Bunten Blätter" (op. 99) zuordnete, ist in der Handschrift noch ohne Überschrift, enthält jedoch den Hinweis, "Zum Carnaval"; dieses Stück ist im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Kompositionen undatiert. Mit Rötelstift ist eine "XIII" angefügt, was die Vermutung nahelegt, daß Schumann dieses Stück als 13. in der Folge des "Carnaval" (op. 9) erwogen hatte. Bekanntlich hat Schumann eine Anzahl von Stücken über die Buchstaben "ASCH" ursprünglich für diese Sammlung komponiert, sie jedoch dann nicht aufgenommen; so das vorliegende Stück, ferner drei der später in den "Albumblättern" (op. 124) herausgegebenen Klavierstücke mit den Titeln "Walzer" (Nr. 4), "Romanze" (Nr. 11) und "Elfe" (Nr. 17), die alle drei die Jahreszahl "1835" tragen. Dagegen weist das vorliegende Stück im Erstdruck sowie in der Gesamtausgabe der Werke Schumanns die Jahreszahl "1836" auf. Diese Datierung dürfte unzutreffend sein. Nach Schumanns eigener Angabe wurden die Stücke um die Karnevalszeit 1835 fertiggestellt:

"Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung 'Carnaval'..."<sup>5</sup> Aus diesem Grunde hat schon Wasielewski den Zeitpunkt der Entstehung dieses Stückes mit Wahrscheinlichkeit "in das Jahr 1834 oder in den Anfang des Jahres 1835" vorverlegt.<sup>6</sup> Es ist anzunehmen, daß die Komposition dem Jahr 1835 zuzuweisen ist, da die Handschrift den Hinweis "Zum Carnaval" aufweist. - Die Vortragsbezeichnung "Ziemlich langsam" steht in der Handschrift; die zusätzliche Bezeichnung "sehr gesangvoll" dürfte der Komponist erst bei der Drucklegung hinzugefügt haben. Die Handschrift weist kaum Korrekturen auf - lediglich Änderung einzelner Töne. Jedoch läßt der Vergleich mit der Druckfassung zwei Varianten in der melodischen Führung - jeweils fünf Takte umfassend - vor dem Schluß des ersten Teiles sowie vor dem Ende des Stückes erkennen. Schumann hat hier die etwas sprunghaft verlaufende Melodie der Erstkonzeption zugunsten einer vorwiegend linearen - mehr geschlossenen - Melodieführung geändert. Ähnliche Korrekturen lassen sich in seinen Liedkompositionen nachweisen. Jedoch haben sie keinen entscheidenden Einfluß auf den Duktus der ursprünglichen Konzeption.

Aufgabe unserer Ausführungen sollte es sein, anhand der Entwürfe des vorliegenden Autographs, von denen ein Stück ursprünglich für den "Carnaval" (op. 9) komponiert wurde, die Frage zu erörtern, inwieweit Schumann den ersten Entwurf als endgültige Fassung einer Komposition betrachtete und welche Korrekturen er vor der später erfolgten Veröffentlichung noch vorgenommen hat. Hieran anknüpfend seien die aus der Betrachtung der Handschrift gewonnenen Ergebnisse mit Schumanns Anschauung vom Schaffensprozeß kurz konfrontiert. Inwieweit haben Schumanns eigene Aussprüche darüber für ihn selbst Gültigkeit? Schumann hat sich zu dieser Problematik mehrfach geäußert, wobei in seinen Worten stets dem Erstentwurf einer Komposition besondere Bedeutung zukommt. So scheinen nach Kenntnis der von ihm überlieferten Skizzen und Handschriften diese Aussprüche hauptsächlich persönlicher Erfahrung mit eigenen Werken entsprungen zu sein. Er sagt über das Ändern in Kompositionen: "Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert sein. Euseb." und läßt durch Meister Raro fortfahren: "Die ursprüngliche ist meist die bessere."<sup>7</sup> Und an anderer Stelle: "Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht."<sup>8</sup> Nicht nur dem ursprünglichen Entwurf gibt Schumann den Vorzug vor späteren Fassungen, sondern damit auch dem ersten Einfall, an dem vor allem das "Gefühl", nicht der "Verstand", beteiligt ist. Die Grundkonzeption einer Komposition läßt Schumann denn auch in der Regel unangetastet. Dies gilt vornehmlich für die kleinen Gattungen, wie das Lied und das Klavierstück, die Schumann nachgewiesenermaßen oftmals in rascher Folge komponiert hat.<sup>9</sup>

Die in den zitierten Sätzen von Schumann ausgesprochene Auffassung über den Schaffensprozeß scheint indes nicht nur aus eigener Erfahrung zu resultieren, sondern dürfte bei ihm in der ihm eigenen Musikanschauung wurzeln. Sie hängt zusammen mit dem Problem der Komposition kleiner Stücke überhaupt. Schumann hat seine Auffassung hierüber einmal in einer Rezension von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten deutlich ausgesprochen, indem er hervorhob, "wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß...".<sup>10</sup> "Der Blitz des Geistes" - ein Bild, das in ähnlicher Formulierung immer wieder in den Werken von Jean Paul, hauptsächlich in der "Vorschule der Ästhetik"<sup>11</sup>, begegnet als Versinnbildlichung einer intuitiven Eingebung. Diese Vorstellung scheint - bewußt oder unbewußt - in Schumanns Musikanschauung dieserart ihren Niederschlag gefunden zu haben.



## Anmerkungen

- 1 Vgl. R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig <sup>5</sup>1914, Bd. II, S. 273.
- 2 V. E. Wolff, Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen, Leipzig 1914.
- 3 Erstausgabe vom Jahre 1834; revidierte Ausgabe vom Jahre 1852.
- 4 Vgl. W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie, Bonn <sup>3</sup>1880, S. 80: "Daneben schrieb er einige kürzere Stücke für Pianoforte; so namentlich die in den 'Albumblättern' op. 124 mit abgedruckten Sätze: Impromptü ..."
- 5 R. Schumann, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. I, S. 484.
- 6 W. J. v. Wasielewski, a. a. O., S. 105, Fußnote.
- 7 R. Schumann, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. I, S. 28.
- 8 Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein, in: R. Schumann, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. I, S. 25.
- 9 Vgl. Schumanns Brief vom 28. Dezember 1838 aus Wien an Clara Wieck, abgedruckt in: Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Eingeleitet und mit biographischen und kritischen Erläuterungen versehen von W. Boetticher, Berlin 1942, S. 221.
- 10 R. Schumann, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. I, S. 111.
- 11 So "§. 57. Entstehung poetischer Charaktere ... Die Entstehung ist schon halb angegeben ... : der Blitz empfängt und gebiert ihn". Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 11. Vorschule der Aesthetik, Weimar 1935, S. 194.

Hans-Joachim Rothe

### NEUE DOKUMENTE ZUR SCHUMANN-FORSCHUNG AUS DEM LEIPZIGER STADTARCHIV

Eine Entdeckung der jüngsten Zeit zeigt, daß Dokumente zur Musikgeschichte zuweilen an Stellen gefunden werden, an denen sie für gewöhnlich niemand vermutet und sucht. Einem solchen Zufall verdanke ich das Material, auf das sich meine Ausführungen stützen. Bei Erschließungsarbeiten am Aktenbestand "Kommunalgarde" fanden Mitarbeiter des Leipziger Stadtarchivs ein Handschreiben Robert Schumanns und ein beigelegtes medizinisches Gutachten, die mir zur Auswertung überlassen wurden. Durch Beachtung aller Aktenverweise gelang es, einen ganzen Vorgang aufzufinden, der in der Schumann-Literatur bisher keine Berücksichtigung gefunden hat und geeignet ist, die bisherigen Ergebnisse der biographischen Schumann-Forschung zu ergänzen.

Robert Schumann kam im Mai 1828 zur Aufnahme des Rechtsstudiums nach Leipzig und blieb hier bis zum Dezember 1844. Unterbrochen wurde diese Leipziger Zeit lediglich durch die kurzen Aufenthalte in Heidelberg und Wien. Nachdem er seinen zwanzigjährigen Kampf zwischen Musik und Jus zugunsten der Musik entschieden und bei Friedrich Wieck und Heinrich Dorn studiert hatte, fand er als Komponist und Redakteur der von ihm begründeten "Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, einem musikalischen Zentrum des damaligen Deutschland, einen günstigen Boden. Obwohl Schumann nicht Bürger dieser Stadt war, mußte ihm in Vorbereitung seiner Eheschließung mit Clara Wieck dar-

an gelegen sein, unter die Schutzverwandten der Stadt aufgenommen zu werden und damit den kommunalen Schutz zu erlangen. Dies erfolgte am 27. August 1840, also sechzehn Tage vor seiner Trauung in der Schönefelder Kirche.<sup>1</sup>

Als Schutzverwandter Leipzigs erhielt Robert Schumann, wie viele andere Bürger und Einwohner der Stadt, eine Aufforderung, am Dienst in der Kommunalgarde teilzunehmen. Die Kommunalgarde war 1830 gegründet worden, um die unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution in Leipzig ausgebrochenen Unruhen niederzuhalten und "Ruhe und Ordnung" in der Stadt wiederherzustellen. Sie stand unter der Kontrolle des Rates der Stadt und übte Polizeifunktionen aus. Dienstverpflichtet waren alle waffenfähigen Bürger und Einwohner vom 21. bis zum 50. Lebensjahr mit bestimmten Ausnahmen. Handwerksgesellen, Lohnarbeitern und Studenten war der Eintritt freigestellt, sie bedurften aber der Einwilligung ihrer "Brotgeber" bzw. Institutsdirektoren. Dadurch sollte erreicht werden, daß die Vormachtstellung der Bourgeoisie in der Kommunalgarde gewahrt blieb und alle weitergehenden revolutionären Bestrebungen der Handwerksgesellen und Lohnarbeiter unterdrückt wurden. Die Kommunalgarde war zu einem militärischen Instrument der Bourgeoisie geworden. Sie war militärisch durchorganisiert, ihre Leitung lag beim Kommunalgarden-Ausschuß, dem der Kommandant vorstand. Der Dienst bestand vorwiegend aus Wachdienst unter Gewehr und Exerzierübungen. Da er eine hohe zeitliche und finanzielle Belastung - durch möglichst eigene Kleidung und Bewaffnung - für jeden Gardisten bedeutete, wurde er sehr bald unpopulär, und viele versuchten, aus gesundheitlichen Gründen reklamiert zu werden.<sup>2</sup>

Robert Schumanns Einberufung zur Kommunalgarde fiel in sein "Sinfoniejahr" 1841. Er war gerade mit der Komposition der 1. Sinfonie, der Frühlingssinfonie, beschäftigt, die ihn so in Anspruch nahm, daß er zeitweilig seinen Freund Ernst Ferdinand Wenzel um Mithilfe bei der Redaktion der Zeitschrift bat<sup>3</sup> und sich sogar "sehr kalt" gegen seine junge Frau verhielt, wie sie im Tagebuch vermerkte.<sup>4</sup> Es ist daher verständlich, daß er für die zusätzliche Belastung durch den Kommunalgardendienst keine Zeit aufbringen konnte. Er glaubte jedoch, auch gesundheitliche Gründe für eine Freistellung zu haben, und reichte am 1. Februar 1841 ein Gesuch ein, in dem er angab, "daß er zwei ganz schwache und gelähmte Finger an der rechten Hand hat wie auch mit äußerster Kurzsichtigkeit behaftet ist". Diesem Gesuch fügte er, wie es erforderlich war, ein Gutachten des Leipziger Arztes Dr. Moritz Emil Reuter bei. Reuter war bekanntlich ein enger Freund Schumanns seit 1833 und zusammen mit Ernst Adolf Becker Trauzeuge in Schönefeld. Entgegen Robert Schumann, der sich über sein Handleiden nirgends konkret geäußert hat, gibt der Mediziner erstmalig eine klare Beschreibung der Lähmung, durch die Schumann seine Virtuosenlaufbahn aufgeben mußte. Dieser selbst datiert den Beginn mit Oktober 1831<sup>5</sup>, und es ist belegt, daß sich das Handleiden trotz Behandlung durch mehrere Ärzte und verschiedene Methoden nicht besserte, sondern vielmehr verschlimmerte. Es besteht kein Zweifel, daß die seelische Erschütterung, die der Zweiundzwanzigjährige durch die Gewißheit der Unheilbarkeit erfuhr<sup>6</sup>, nicht unwesentlich zu seiner von den Medizinern viel diskutierten Krankheit beigetragen hat. Die zur Verfügung stehende Zeit gebietet mir, hier nur Ausschnitte aus den Dokumenten wiederzugeben. Bei der Veröffentlichung werde ich auf die Zusammenhänge näher eingehen können.<sup>6a</sup>

Bisher wurde von allen Schumann-Biographen darüber gerätselt, welcher Finger in einer Schlinge aufgehängt oder, wie sich Reuter ausdrückt, "stark nach dem Handrücken angezogen gehalten" wurde. Im allgemeinen nahm man den vierten Finger an, da er bekanntlich der unselbständigste ist und allen Klavierspielern Schwierigkeiten bereitet. Sogar die Tochter Eugenie Schumann schloß sich dieser Auffassung an. Demgegenüber spricht Clara Schumann in den von ihr herausgegebenen "Jugendbriefen" von einer

"Schwächung des Zeigefingers der rechten Hand" <sup>7</sup>, während andere Autoren nach Wasielewski und dem Mediziner Möbius den dritten Finger als den gelähmten annahmen. Betrachten wir nunmehr die Formulierung in Reuters Gutachten! Er schreibt: "Im Jünglingsalter bemerkte er (Robert Schumann, d. V.) zuerst, daß der Zeigefinger und der Mittelfinger seiner rechten Hand auffallend weniger Kraft und Gelenkigkeit als die übrigen besaßen. Die längere Zeit fortgesetzte Anwendung einer Maschine, mittels welcher die genannten zwei Finger stark nach dem Handrücken angezogen gehalten wurden, hatte zur Folge, daß dieselben von nun an in einen lähmungsartigen Zustand verfielen, in der Maaße, daß sie erstens nur schwaches Gefühl besaßen, und zweitens rücksichtlich der Bewegung dem Willen nicht mehr unterworfen waren." Für den Pianisten bedeutete dies, "daß Herr Dr. Schumann beim Pianospiele den Mittelfinger gar nicht, den Zeigefinger nur unvollkommen gebrauchen kann, einen Gegenstand aber mit der Hand zu fassen und fest zu halten gänzlich außer Stand ist".

Reuter vermerkt also in seinem Gutachten die Tatsache der Lähmung des Zeige- und Mittelfingers der rechten Hand, darüber hinaus weist er auch auf gewisse Voraussetzungen dazu und auf die Auswirkungen sehr deutlich hin. Seine Angabe, bei der er sich auf seine vieljährige Bekanntschaft mit Schumann und genaue Untersuchung berief, könnte dem Einwand begegnen, daß er manches übertrieben dargestellt hätte, um dem Freund die Freistellung vom Dienst in der Kommunalgarde - dafür war ja das Gutachten bestimmt - zu erwirken. Die Lauterkeit des Arztes Reuter erweist sich jedoch zweifelsfrei aus weiteren vorliegenden medizinischen Gutachten.

In Bearbeitung des Freistellungsgesuches wurde Robert Schumann am 8. Juli 1841 vor den Stadtbezirksarzt Dr. Eduard Wilhelm Güntz geladen, der eine amtliche Untersuchung und Begutachtung durchführen sollte. Wegen einer Reise Schumanns mit seiner jungen Frau nach Dresden, Freiberg und der Sächsischen Schweiz <sup>8</sup> fand diese Untersuchung erst am 19. Juli statt, Güntz fertigte sein Gutachten aus ungeklärten Gründen jedoch erst am 31. Dezember 1841 aus. Dieses amtsärztliche Dokument enthält keine neuen Gesichtspunkte in der Beurteilung von Schumanns Leiden. Es bestätigt gewissermaßen das Urteil Reuters, daß der Reklamant für den Waffendienst untauglich sei. Trotz des negativen Zeugnisses beschloß der Kommunalgarden-Ausschuß, Schumann einzustellen, "da der im ärztlichen Gutachten angeführte unvollkommene Gebrauch des Zeige- und Mittelfingers nicht als genügender Befreiungsgrund erscheint". Dagegen reichte Schumann am 18. Februar 1842 ein neues Gesuch um Befreiung vom Kommunalgardendienst ein, in dem er ankündigte, daß er sich im Falle einer nochmaligen Ablehnung beschwerdeführend an das Generalkommando der Sächsischen Kommunalgarden in Dresden wenden werde. Diesem Gesuch lag ein detailliert begründetes Attest Reuters bei, das vom Kommunalgarden-Ausschuß dem Arzt Dr. Raimund Dietrich Brachmann zur Nachprüfung übergeben wurde. Auch Brachmann erkennt die beglaubigte Lähmung des Zeige- und Mittelfingers der rechten Hand an, hält sie entgegen dem Gutachten von Güntz jedoch nicht für einen Befreiungsgrund, "da" - wie er schreibt - "es eine bekannte Sache ist, daß Individuen, welche an Lähmung einzelner Finger leiden, weit eher schwere (gemeint ist ein Gewehr, d. V.) als leichte Gegenstände regieren können". Er mißt anderen Leiden Schumanns größere Bedeutung bei, auf die noch kurz eingegangen sei.

Schumann hatte bereits in seinem ersten Gesuch auf seine Kurzsichtigkeit hingewiesen, die in der Literatur kaum erwähnt wird. Auf den zahlreichen Bildern des Komponisten ist er nie mit einer Brille dargestellt. Doch bereits am 15. November 1830 schrieb Schumann an seine Mutter: "Es kann leicht sein - der Himmel wende es ab! - daß ich einmal blind werde; die Musik kann mich dann am schönsten retten. Aengstige Dich nicht; aber ein Mediciner machte mir neulich Angst." Und am nächsten Abend fügte er

hinzu: "Sodann: ich bin in diesem Jahre militärpflichtig und brauch' ein Taufzeugniß, bitte Dich daher recht dringend, mir's so bald als möglich zu schicken, da sie mich am Ende trotz meiner blöden Augen drunter stecken." <sup>9</sup> Daß sich Schumanns Augenleiden ebenso wie sein Handleiden nicht besserte, wird belegt durch einen Brief vom 18. Februar 1842 an den Vorstand der Philharmonischen Konzerte in Hamburg, Theodor Avé Lallemand, der mit dem Ehepaar Schumann befreundet war und Robert aufgefordert hatte, seine B-Dur-Sinfonie zu dirigieren. Dort lesen wir: "Ich bin so kurzsichtig, daß ich keine Note, keinen Musiker sehen kann. Muß mich erst in eine Brille finden, ehe ich (es) wagen darf." <sup>10</sup> Schumann hatte bisher keine Brille getragen; wir erfahren lediglich vom Gebrauch einer Lorgnette. <sup>11</sup>

Alle vorliegenden Gutachten bestätigen Schumanns Kurzsichtigkeit. Reuter schreibt schon im ersten Gutachten, daß Schumann "seit seinem Knabenalter nach und nach immer kurzsichtiger geworden, und gegenwärtig in solchem Grade, daß er die Gegenstände nur ganz nahe vor die Augen gestellt erkennt". Aus seinem zweiten Gutachten, das zufällig am gleichen Tage ausgefertigt wurde wie Schumanns zitierter Brief an Avé Lallemand, erfahren wir auch den Grund, warum Schumann keine Brille trug: "Der Gebrauch einer Brille ... ist nach mehrmaligen Versuchen als das Augenleiden verschlimmernd bei ihm für unräthlich befunden worden." Dr. Brachmann mißt dem "hohen Grade von Kurzsichtigkeit", den er bei Schumann feststellte, so große Bedeutung bei, daß er es für bedenklich hält, "ihm eine Waffe in die Hand zu geben".

Schließlich spielte bei Schumanns Freistellungsgesuch ein drittes Leiden eine Rolle, das erst Anfang 1842 von Reuter und Brachmann betont wird, das jedoch in Schumanns Krankheitsgeschichte von der weittragendsten Bedeutung war. Reuter spricht von "Schwindel und Congestionen bei dem zur Apoplexie prädisponirten ... Kranken", die "durch Anstrengungen, wie sie der Waffendienst erheischt, leicht so gesteigert werden können, daß dadurch ein Schlagfluß bedingt werden könnte". Der Arzt nennt zwar Ostern 1841 als Beginn des Leidens, jedoch weisen schon Erscheinungen des Jahres 1833 darauf hin. In einem Brief an die Mutter vom 27. November 1833 nannte Schumann selbst heftigen Blutandrang, unaussprechliche Angst, Vergehen des Atems und augenblickliche Sinnesohnmacht. <sup>12</sup> Diese Symptome machten sich 1841 wieder verstärkt bemerkbar, wozu die Prozeßaufregungen und der Schaffenseifer der letzten Jahre beigetragen haben mochten. Brachmann mißt vor allem dem "beträchtlichen Blutandrang nach dem Kopfe", der schon in Schumanns "gewöhnlichem Aussehn" offenbar wurde, entscheidende Bedeutung bei und rät, den "Reclamanten wenigstens von den mit dem Dienste in der Kommunalgarde verbundenen Exercierübungen zu befreien", da "durch die mit dem Exercieren, zumal an heißen Tagen, gewöhnlich verbundene Erhitzung Gefahr eines Schlagflusses für ihn entstehen kann". Auf Grund dieses Gutachtens vom 16. März 1842 wurde Robert Schumann in die Reserve verwiesen, was praktisch nach § 3 h des Gesetzes vom 25. Juni 1840 einer Freistellung vom Kommunalgardendienst gleichkam.

Ich fasse die Ergebnisse zusammen:

1. Nach dem aufgefundenen Aktenvorgang im Leipziger Stadtarchiv wurde Robert Schumann im Januar 1841 als Schutzverwandter der Stadt zum Dienst in der Kommunalgarde einberufen. Auf Grund seines Gesundheitszustandes reichte er zwei Freistellungsgesuche ein. Im Laufe eines Jahres wurden von drei Leipziger Ärzten insgesamt vier medizinische Gutachten ausgefertigt, die schließlich im März 1842 zur endgültigen Freistellung führten.

2. Durch die Gutachten kann die bisher umstrittene Frage des Handleidens dahingehend geklärt werden, daß es sich um eine Lähmung des Zeige- und Mittelfingers der rechten Hand handelte. Schumann konnte beim Klavierspielen den Mittelfinger gar nicht, den Zeigefinger nur unvollkommen nach seinem Willen bewegen. Offenbar lag dazu eine phy-

sische Anlage vor, so daß die Anwendung eines nicht näher bezeichneten Apparates die Lähmung lediglich ausgelöst und durch Überbeanspruchung verstärkt hat.

3. Die Gutachten erweisen, daß Schumann seit seiner Kindheit an einer zunehmenden Kurzsichtigkeit litt. Das Augenleiden hatte 1842 einen solchen Grad erreicht, daß er Gegenstände und Personen nur aus nahester Sicht erkennen konnte. Der Gebrauch einer Brille wirkte verschlimmernd auf das Augenleiden und wurde daher vermieden.

4. Schumann litt seit 1841 verstärkt unter erhöhtem Blutdruck, der sich besonders bei körperlicher Anstrengung in Unwohlsein und Schwindelanfällen bemerkbar machte. Dadurch waren die Bedingungen für einen frühen Schlaganfall gegeben.

5. Die vorliegenden medizinischen Gutachten stellen wichtige neue Dokumente zur Biographie Robert Schumanns dar und erscheinen geeignet, die Diskussion um die Krankheitsgeschichte des Komponisten zu bereichern. Vor allem gilt es, die Frage zu klären, ob es sich bei Schumann um eine zufällige Ansammlung heterogener Krankheits-symptome handelt oder ob eine Komplexität, das heißt ein innerer Zusammenhang der Erscheinungen, gegeben ist. In dieser Richtung sollten die Quellen in Zusammenarbeit von Musikologen und Medizinern weiter ausgewertet werden.

#### Anmerkungen

- 1 Stadtarchiv Leipzig, Schutzprotokolle 1840-1841. Bl. 68, Nr. 231, und Polizeimeldebücher 1832-1854, Bl. 330b.
- 2 Vgl. K. Obermann, Deutschland von 1815-1849, Berlin <sup>2</sup>1963, S. 57-63; P. Beyer, Findbucheinleitung zum Aktenbestand "Kommunalgarde" im Stadtarchiv Leipzig, Ms.
- 3 H. Erler, Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, Bd. I, Berlin 1887, S. 256.
- 4 Eintrag vom 28. Jan. 1841, in: E. Schumann, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters, Leipzig 1931, S. 288.
- 5 G. Eismann, Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Bd. I, Leipzig 1956, S. 78.
- 6 Vgl. Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig <sup>3</sup>1898, S. 194.
- 6a Arbeitsberichte zur Geschichte der Stadt Leipzig, hrsg. v. Stadtarchiv Leipzig, Nr. 13, 1967, S. 1-17.
- 7 Jugendbriefe, a. a. O., S. 184, Anmerkung.
- 8 Vgl. Tagebucheinträge Claras und Roberts vom Juli 1841, in: E. Schumann, a. a. O., S. 298-301.
- 9 Jugendbriefe, a. a. O., S. 128ff.
- 10 Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, hrsg. v. F. G. Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904, S. 214.
- 11 J. W. v. Wasielewski, Robert Schumann, Dresden 1858, S. 298; Jugendbriefe, a. a. O., S. 54.
- 12 Jugendbriefe, a. a. O., S. 227.

JOHANNES BRAHMS' FORMENSCHÖPFERISCHE ORIGINALITÄT,  
DARGESTELLT AM ERSTEN SATZ SEINER VIOLINSONATE, OP. 108,  
UND SEINER RHAPSODIE, OP. 79, NR. 2

Für Johannes Brahms und seine Wertung und Einordnung in die Musikgeschichte gilt auch heute noch vielfach, was Guido Adler im Handbuch der Musikgeschichte so formuliert hat: "Seine (auch formale) Hinneigung zum hochklassischen Geist hat ihn für viele zum 'Klassizisten' gestempelt" <sup>1</sup>; und das kann doch nur heißen: zum Epigonen, zum Nutznießer abgelebter Formen.

Wie anders klingt schon Rudolf Gerbers Würdigung in seinem Brahms-Beitrag in MGG: "Brahms hat die Sonate von neuem begründet, sie mit neuen, kraftvollen und bedeutenden Gehalten erfüllt"; und weiter: er habe "dem zwischen 1830 und 1850 sich breit machenden seelenlosen Formalismus, der die klassische Sonate als leeres Gehäuse und bloßes Rezept handhabte, ... entgegengewirkt". <sup>2</sup> Ja, es heißt sogar, daß sein polyphoner Geist und seine handwerkliche Gesinnung "ihn in hohem Maße mit wesentlichen Merkmalen und ganz ähnlich lautenden Postulaten der allerjüngsten Gegenwart" <sup>3</sup> verbinde. Am eindringlichsten hat jedoch Werner Korte Brahmsens musikgeschichtlichen Standort fixiert in seinem 1963 erschienenen Buch "Bruckner und Brahms". Hier exemplifiziert er bereits, was er allgemein und grundsätzlich darlegte in seinem grundlegenden Aufsatz "Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft" <sup>4</sup>, nämlich die Notwendigkeit, Musik aus sich selbst, aus der Einmaligkeit ihrer Erscheinung im einzelnen Werk zu erkennen, zu beschreiben und zu deuten.

In seinem Buch geht es Korte um den Nachweis, daß und wie Brahms sich als Spätromantiker mit der Sonatenform auseinandersetzt, wie er sie bewältigt mit seinen - verglichen mit den Klassikern -, wie Korte meint, begrenzten Formkräften, denen nicht mehr die Konzeption einer lebendigen geistigen Gestalt gönnt war, sondern die sich an einem Themenmaterial bewähren mußten mit impetuosen, aber in ihrem Elan begrenzten Impulsen. Ja, Korte geht so weit, zu sagen: "Brahms versuchte, aus der Essenz des individuellen Einfalls ein autonom Ganzes zu entwickeln, ohne in seiner Praxis schließlich einer optimal günstigen Typisierung ausweichen zu können" <sup>5</sup> - ein hartes Wort, dessen Wahrheitsgehalt Korte mit einer Reihe sorgfältiger Analysen zu erhärten sucht.

Eines ist sicher: Der Formproblematik bei Brahms ist wohl kaum jemand mit solchem Nachdruck, mit einem so geschliffenen wissenschaftlichen Rüstzeug so nahegekommen wie Korte in seinen Untersuchungen, die von einer so einleuchtenden Basis ausgehen wie der Forderung, ein Musikwerk nur aus sich heraus, in seiner Einmaligkeit zu sehen und zu begreifen.

Ohne Kortees Deduktionen im ganzen wie im einzelnen widersprechen zu wollen, drängt es mich doch, hier einige Beobachtungen an Brahmsens Werken mitzuteilen, die mir geeignet erscheinen, hinter Kortees Wort von Brahms' zwangsläufiger Zuflucht zur Typisierung (und das heißt doch wohl in letzter Konsequenz: zur Schematisierung) ein großes Fragezeichen zu setzen. Um es positiv auszudrücken: Ich glaube nachweisen zu können, daß Brahms nicht nur nicht, wie Korte es ausdrückt, in eine "optimal günstige Typisierung" ausweichen mußte, sondern daß er im Gegenteil der Sonatenform, oder lassen Sie mich besser sagen: dem dualistischen Prinzip der Sonate mit höchst eigenständigen, vollkommen originellen und unwiederholbaren Gestaltungseinfällen und geistigen Formideen begegnete.

Ich möchte dies an zwei Beispielen dartun, die wohl beliebig herausgegriffen, aber doch durch eine gewisse ideenmäßige Verwandtschaft verbunden sind. Das eine ist der erste Satz der dritten Violinsonate, op. 108, das andere die g-Moll-Rhapsodie, op. 79, Nr. 2. Der erste Satz der Violinsonate wird entscheidend geprägt von der sehr eigenartigen und geheimnisvollen Durchführung. Sie baut sich auf über einem Orgelpunkt auf der Dominant A, der während der gesamten Durchführung, 46 Takte lang, durchgehalten wird. Und während dieser ganzen Zeit erhebt sich die Dynamik niemals über ein differenziertes Piano hinaus. - Noch eigenartiger ist dann, wie auch noch die Reprise weitere 23 Takte lang im absoluten Piano gehalten, ja wirklich festgehalten wird. - So entsteht in den insgesamt nicht weniger als 69 Takten in der Pianosphäre eine außerordentliche Spannung, die nach einer musikalischen und natürlich auch dynamischen Entladung drängt; und diese erfolgt nun freilich an Stellen, an denen dem Herkommen nach solche Explosionen gar nicht vorgesehen sind, nämlich erstens in den Überleitungstakten zum zweiten Thema: hier keilt sich ein Einschub von 14 Takten ein, in denen sozusagen die "richtige" Durchführung kräftig nachgeholt wird, wobei sich das Hauptthema gewissermaßen potenziert darbietet, nachdem es in der Piano-Durchführung von dem permanenten Orgelpunkt ständig unter Druck, wie unter Wasser, gehalten wurde und in dem Zwang, nur in kleinen Partikeln an die Oberfläche zu kommen. - Die zweite ungewöhnliche dynamische Entladung ereignet sich in der Coda. Hier tritt das KopftHEMA zum erstenmal überhaupt in extenso im durchgehenden Forte auf, 14 Takte lang, und die Coda holt damit die "richtige" Reprise nach, die ja da, wo sie eigentlich fällig war, immer noch, genau wie die Durchführung, unter dem dynamischen Unterdruck stand.

So wirkt sich also in diesem Satz ein originelles Formprinzip aus, das geprägt ist von sehr eigenwilligen dynamischen Impulsen, die einen ganz ungewöhnlichen Ablauf bedingen. Sie zwingen die gesamte Durchführung und die halbe Reprise in ein dynamisches Unterstatement mit der fast physikalisch-zwangsläufigen Konsequenz zweier späterer dynamischer Entladungen, die dem musikalischen Verlauf eine ganz neue Richtung geben.

Zweierlei wäre noch anzumerken. Erstens: Die beiden Themengruppen dieses Satzes stehen nicht so sehr in einem sich ergänzenden Gegensatz, als daß sie vielmehr eine weitgehende, auch strukturelle Verwandtschaft aufweisen. Sie könnte zweifeln lassen, ob diese Themen-Zweiheit als Träger zweier "Prinzipie" im Beethovenschen Sinne geeignet sei. Zweitens: Der große Orgelpunkt auf A in der Durchführung ist seiner Bedeutung und Funktion nach mehr als nur ein einzelner Ton. Es ist nicht von ungefähr, daß der ganze Satz mit einem einstimmigen A als Quellton beginnt und auch mit einem A (diesmal eingebettet in den D-Dur-Dreiklang) schließt. Und noch ein weiteres ist nicht zu übersehen bzw. zu überhören: Der Orgelpunkt A durchläuft in der Durchführung nacheinander sämtliche Funktionen, die ein Ton im Dreiklang nur haben kann: zunächst als Dominant, dann als Tonika und schließlich auch als Mediant. Er ist mit diesen vielschichtigen Bedeutungen und Funktionen zu einem selbständigen Strukturelement geworden und tritt als Gestaltungsprinzip dem "Prinzip" des sich sehr ähnelnden Themenpaares form- und strukturbildend gegenüber - eine völlig eigenständige und unwiederholbare Konzeption aus dem Geist des dualistischen Prinzips der Sonate - auf alle Fälle das Gegenteil jeglicher "Typisierung".

Auch die Rhapsodie, op. 79, Nr. 2, ist, auf ihre Struktur gesehen, ein Sonatensatz, sogar ein ungewöhnlich übersichtlicher, dessen einzelne typische Stationen sich dem Hörer sehr deutlich darbieten. Aber diese leichte Erkennbarkeit der sonatenmäßigen Struktur sollte mißtrauisch machen gegen die Annahme, es handele sich hier um einen im schulmäßigen Sinne "typischen" Sonatensatz. In Wirklichkeit nämlich sind die wirkenden zwei "Prinzipie" gar nicht in den beiden Themengruppen verkörpert, die sehr wesentliche Gemeinsamkeiten haben, in weit stärkerem Maße noch als in op. 108.

Das eine wirkende Prinzip ist die Triolenbewegung, die nahezu pausenlos das ganze Werk durchzieht, also auch die beiden Themengruppen, wenn sie sich auch im Duktus verändert. Das andere ist das Quartintervall, das gleichfalls in beiden Themen eine wesentliche funktionelle Bedeutung hat. Das wirkliche musikalische Geschehen nun spielt sich ab als eine Auseinandersetzung der - wie gesagt - in beiden Themengruppen durchgehenden Triolenbewegung mit dem Willensmäßigen der - ebenfalls in beiden Themen wirksamen - Quart.

Anfangs gibt sich das Triolenwesen nur wie ein allgemeines Lebenselement. Dann, beim Übergang zum zweiten Thema, wird die Triole schon bedeutsamer, beteiligt sich an der Melodiebildung, und bei Beginn des zweiten Themas drängt sie immer weiter vor oder vielmehr hinein, setzt sich als Mittelstimme summend und schwirrend auf der Dominantstufe fest, bis sie schließlich in der kurzen Coda von der Quart durch zwei Oktaven nach oben gedrängt wird.

Dieses "zweite Prinzip", der auftaktige Quartsprung nach oben, tritt zu Anfang erst im Baß auf, wo er zunächst im Triolengewoge gar nicht besonders auffällt. Dann, nach der ersten Fermate, springt die Quart, zu sich selbst gekommen, gleichsam in die Arena, auf den Platz der Auseinandersetzung der "zwei Prinzipie", und bringt für die Dauer eines Taktes jedenfalls die Triolenbewegung zum Stehen. Unter der Wirkung dieses Neuen, Willensmäßigen, gerinnt dann zunächst gleichsam die Triolenbewegung, bis sie zu ihrer ursprünglichen Beweglichkeit zurückfindet; und als Kopf des zweiten Themas ist die Quart dann bereits wie eingesponnen von dem Triolenweben.

Die Durchführung nun läßt in ihrer Anlage an die des ersten Satzes von op. 108 denken: Wie in der Violinsonate während der ganzen Durchführung der geheimnisvolle Orgelpunkt auf der Dominant A regiert, so beherrscht in der Rhapsodie die bohrende Mittelstimme auf der Dominant D die Durchführung, wobei es hier freilich im Gegensatz zur Violinsonate zu einer großen dynamischen Entladung kommt, die auf einem - bei Brahms sehr seltenen - dreifachen Piano aufbaut. Und wenn in op. 108 die Funktionsbedeutung des Orgelpunktes A sich über Dominant und Tonika zur Mediant wandelt, so bei der Rhapsodie in der Mittelstimme noch darüber hinaus auf dem kulminierenden Fortissimo bis zur Sept.

Dieses Gegeneinander von Elementarischem (Triolenbewegung) und Willensmäßigem (Quartintervall) setzt sich bis in die Schlußakte hinein fort und bildet das wirkliche und eigentliche musikalische Geschehen im Sinne der Auseinandersetzung zweier Prinzipie. Auch hier handelt es sich um einen unwiederholbaren, vollkommen originellen Formgedanken, der sich als neuer lebendiger Oberbau über der außerdem natürlich vorhandenen Sonatenform erhebt und diesem Werk seinen Charakter als eine einmalige individuelle geistige Gestalt verleiht.

Ich bin mir darüber klar, daß die unter dem Zwang der Uhr stehende Skizzenhaftigkeit meiner Ausführungen nicht viel Überzeugungskraft hat. Es wäre notwendig gewesen, in beiden Beispielen das Walten der so ganz neuartigen zwei Prinzipie in viel größerer Ausführlichkeit darzutun. Ich hoffe jedoch, wenn auch mit unzureichenden Mitteln, etwas beigetragen zu haben zur Erhärtung des Gerberschen Satzes, daß "Brahms die Sonate neu begründet" hat, was doch so viel heißen soll, daß Brahms eine völlig neue Art von Sonate geschaffen hat, eine Sonate, die in ganz besonderer, eigenständiger Weise den Schauplatz für das Wirken, für die Auseinandersetzung zweier Prinzipie gibt, wofür die - sagen wir einmal - "alte" Sonate fast nur noch der Anlaß ist.

Und - wenn dies am Schluß noch gesagt werden darf: Diese höchstpersönliche Originalität der geistigen Formkraft ist auch der Grund, warum das Werk Johannes Brahms' uns auch heute noch so unmittelbar zwingt und überzeugt.



## Anmerkungen

- 1 G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Berlin <sup>2</sup>1930, Bd. II, S. 968.
- 2 R. Gerber, Art. Brahms, in: MGG, Bd. II, Sp. 201f.
- 3 Ebd., Sp. 208.
- 4 W. Korte, Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft, in: AfMw XXI, 1964, S. 1ff.
- 5 W. Korte, Bruckner und Brahms, Tutzing 1963, S. 21.

Jürgen Beythien

### DIE VIOLINSONATE IN G-DUR, OP. 78, VON JOHANNES BRAHMS - EIN BEITRAG ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN FORMALER UND INHALTLICHER GESTALTUNG

"Keiner vermag doch den Blick in des anderen Seele zu tauchen, fragt also nicht, warum er dieses und jenes getan." So sucht Theodor Billroth einen gern und demzufolge oft geäußerten Gedanken seines Freundes Johannes Brahms in die Form des dichterischen Verses zu kleiden.<sup>1</sup> Der Komponist scheint hier eine freundliche Warnungstafel errichtet zu haben, sich nicht zu sehr um Art und Weise der Entstehung seiner Werke zu kümmern. Vielmehr verleiht er, an anderer Stelle, der Auffassung Ausdruck, wir sollten uns lieber an diese Werke selbst halten. Brahms spricht denn auch selten vom eigenen Schaffen, noch seltener leuchtet bei ihm Genugtuung über auch eigener Meinung nach Gelungenes auf. Um so eher äußert er sich, wenn überhaupt, ausgesprochen abwertend über Eigenes, so z. B. bei Übersendung seiner G-Dur-Sonate an Clara Schumann: "Ich fürchte, sie (die Sonate) ist langweilig."<sup>2</sup> Darüber hinaus greift er auch zu bissig oder grotesk überspitzten, gleichsam verfremdenden Bemerkungen, die das Gegenteil klar ersichtlichen Ausdrucksgehaltes besagen. Schwerer durchschaubar werden diese Verhältnisse nicht nur, weil derartige Bemerkungen nach Veranlassung und Tendenz mehrdeutig sind, sondern weil Brahms andererseits oft geradezu auf ein freundliches Wort über seine Musik wartet. So bedarf es sorgsamem Abwägens, welche Äußerung zum Schaffen ernst genommen und welche lediglich als ironische Distanzierung gewertet sein will. Das schließt ein, daß manche Äußerung unkommentierbar bleibt. Dennoch reizt es einen auch und gerade bei einem Musiker wie Brahms immer wieder, in der Aufdeckung schöpferischer Impulse tieferen Einblick in das Schöpferische selbst zu gewinnen. Der Reiz wird Notwendigkeit, sind wir davon überzeugt, daß Musik nicht nur Spiel, sondern wesentlich Mitteilung sei. Die stark ausgeprägte subjektive Komponente im Brahms'schen Schaffen dürfen wir als bekannt voraussetzen. Die Erforschung des menschlichen Hintergrundes eines musikalischen Werkes vermag daher vielleicht gerade bei Brahms Auskunft über derartige auslösende Momente, daraus resultierend über Gedankliches zu erteilen.

Das Anliegen der "Alt-Rhapsodie" kann sich ohne Kenntnis der bis zum versteckten Heiratsantrag sich vertiefenden Neigung des Komponisten zu Julie Schumann nicht ganz erschließen. Das "Triumphlied" zu beurteilen, dürfte nur unter Berücksichtigung von Brahms' spezifischer patriotischer Haltung im Jahre 1871 möglich sein. Die "Nänie" können wir in ihrer tiefen Menschlichkeit nur erfassen, wenn wir Brahms' Interesse an Anselm Feuerbachs Kunst berücksichtigen. Ebenso müssen wir uns daran erinnern, daß viele Liedgruppen der Begegnung des Komponisten mit jungen, anmutigen Sängerein-

nen von Agathe von Siebold bis zu Hermine Spies ihre eigentliche Existenz verdanken.<sup>3</sup> Es liegt nahe, die Gültigkeit solcher Beobachtungen auch für die Instrumentalmusik zu erproben.

Die Beschwörung des menschlichen Hintergrundes eines Werkes bedingt möglichst umfassendes Wissen um Zusammenhänge, in denen es aufgetreten und entstanden ist. Die Überzeugung, daß hier nur Annäherung an Vollständigkeit unseres Wissens um solche Vorgänge erreicht werden kann, schließt die zwangsläufige Unvermeidbarkeit von Trugschlüssen ein. Möglicherweise auftretende Widersprüche müssen um so klarer beim Namen genannt werden, damit wir nicht Gefahr laufen, mehr in das jeweilige Werk hineinzudeuten, als ihm und uns zuträglich. Hier liegen Grenzen: ein Versuch, Musik eines Komponisten, der kaum Werkstattgeheimnisse offenbart, der sich kaum über seine Kunst im Wort verbindlich ausgesprochen hat, im Aufspüren des menschlichen Hintergrundes zu deuten, wird nicht unmittelbar hieb- und stichfeste Ergebnisse im Sinne wissenschaftlicher Akribie liefern können. Es sollte aber im musikalischen Kunstwerk auch die gewissermaßen "menschliche Akribie" eine Rolle spielen! Gültigere Thesen werden zweifellos erst dann formuliert werden können, wenn wir auf der Grundlage möglichst reicher und vielseitiger Ergebnisse breitere Vergleichsbasis besitzen.

Daß sich Instrumentalmusik schlechthin nicht für ein solches Vorhaben eignet, liegt in der Natur der Sache. Aufmerksame Beobachtung vermag aber Kompositionen auszuwählen, an denen derartiges exemplifiziert werden kann. Für besonders geeignet halten wir musikalische Kunstwerke, die latente Bindung an das Wort aufweisen.

Die G-Dur-Violinsonate von Brahms greift, wie allgemein bekannt, auf die beiden im Herbst 1873 komponierten, sogenannten "Regenlieder" nach Texten von Claus Groth zurück (op. 59, Nr. 3 und 4). Beiden Gedichten, "Walle, Regen, walle nieder" und "Nachklang", liegt der Gedanke fallenden Regens zugrunde. Diese Assoziation besteht für Brahms nicht nur noch zur Zeit der Vollendung der Sonate im Juni 1879<sup>4</sup>, sondern auch später.<sup>5</sup> Die Sehnsucht nach einem verlorenen oder doch bedrohten Lande der Reinheit und Schönheit, der Einheit mit der Natur, das Dichter und Komponist in der Kindheit verkörpert sehen, erfährt im ersten Gedicht eindringliche Gestaltung. Im zweiten Gedicht vergleicht Groth menschlichen Schmerz mit Trübungen in der Natur. Wie in ihr nach Regen die Sonne wieder scheint, wird auch menschliches Leid als überwindbar gedeutet. Ob dieser Gedanke Brahms schon 1862 dazu geführt hat, den "Nachklang" in Musik zu fassen?

Hans Hollander hat darauf hingewiesen<sup>6</sup>, daß die ganze Sonate nicht nur, wie schon Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenberg sachlich erkannten, aus dem punktierten Achtelanfang des Liedes, der dritte Satz aus der "Regenlied"-Melodie mitsamt ihrer Klavierbegleitung hervorgegangen, sondern daß auch das Vorspiel des ersten Liedes in allen drei Sätzen wesentlich enthalten ist. Wir ergänzen: die abfallende melodische Linie des Vorspiels zum ersten Lied hat auch in den "Nachklang" Eingang gefunden, nämlich in die Takte 25 bis 27 des zweiten Zwischenspiels. Wenn Brahms an Simrock schreibt: "Hüten Sie sich aber, sie (die Sonate) kann Ihnen einen Nachdrucksprozeß zuziehen! 2 Takte sind schon früher bei Rieter gedruckt - genügt das für eine Klage oder müssen das 8 sein?"<sup>7</sup>, dann ist das nicht nur Witz - Brahms hat tatsächlich aus den ersten acht Takten von op. 59, Nr. 3, die sich in anderer Folge ebenfalls in Nr. 4 finden, die ganze Sonate entwickelt, die damit viel stärker von Melodiengut und Material der Lieder lebt als zunächst zu vermuten und bislang angenommen. Selbst ohne dieses detaillierte Wissen hält schon Billroth die Sonate nur bei genauer Kenntnis der "Regenlieder" - das will besagen: auch ihrer Texte - für verständlich, schreibt er doch an Hanslick: "Du solltest Dir das Lied vorher ansehen; wenn Du es nicht hast, will ich es Dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich."<sup>8</sup>

Ein weiterer Ansatzpunkt für unser Vorhaben ist die Beobachtung, daß hier von einem Komponisten, dessen am klassischen Vorbild orientiertes Formempfinden mehrfach, wenn auch gewiß zu einseitig, betont worden ist, ausgesprochen liedhafte, dazu sehr subjektiv anmutende Lösungen vorgelegt werden, die sich klassischer Gestaltung zu entziehen scheinen. Jenner berichtet: "Auf den Sinn der Form kam es ihm an, die Form sollte der Idee notwendig entsprechen." <sup>9</sup>

Nur selten begegnet uns im Schaffen Brahms', daß ein mit Sonatenhauptsatzformen arbeitender instrumentaler Zyklus nur dreisätzig ist. Hat Brahms die Sonate ernsthaft als unvollständig empfunden? Er schreibt an Simrock: "Eigentlich ist die Sonate nicht vollständig, es fehlt der 4te Teil ..." <sup>10</sup> Die Sonate A-Dur, op. 100, ebenfalls nur dreisätzig, verbindet im Mittelsatz Andante und Scherzo-Vivace zu organischer Einheit, mutet also latent viersätzig an, während die d-Moll-Sonate, op. 108, echt viersätzig ist. Der erste Satz von op. 78 läßt sich als Sonatenhauptsatzform analysieren, allerdings weist er mancherlei persönliche Modifikationen auf, durch die sich Brahms selbstschöpferisch als Eigener zu erkennen gibt.

Aufschlußreicher wirkt die Gliederung der beiden anderen Sätze. Den Mittelsatz bildet ein zweistrophiges Lied. Brahms erprobt Möglichkeiten des variierten Strophenliedes im instrumentalen Bereich. Grundtonart ist Es-Dur.

	<p style="margin: 0;">A</p> <p style="margin: 0;">a   b   a'</p>	<p style="margin: 0;">B</p> <p style="margin: 0;">c   d   c'   d'   c''</p> <p style="margin: 0;">c<sub>1</sub> c<sub>2</sub>   c'<sub>1</sub> c'<sub>2</sub>   c''<sub>1</sub></p> <p style="margin: 0;">4 + 4            4 + 4</p>	<p style="margin: 0;">C</p> <p style="margin: 0;">a<sub>t</sub>k</p> <p style="margin: 0;">c<sub>t</sub></p>
I	<p style="margin: 0;">9 + 8 + 7</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">24</p>	<p style="margin: 0;">8 + 4 + 8 + 4 + 9</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">33</p>	<p style="margin: 0;">11</p>
	<p style="margin: 0;">A'</p> <p style="margin: 0;">a''   b'   a'''</p>	<p style="margin: 0;">B'</p> <p style="margin: 0;">c'''       d'' Augm.</p> <p style="margin: 0;">c<sub>1t</sub> Op</p>	<p style="margin: 0;">C' A''</p> <p style="margin: 0;">a'''   a<sub>tm</sub></p>
II	<p style="margin: 0;">9 + 8 + 7</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">24</p>	<p style="margin: 0;">4 + 1 +</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">14</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">14</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">19</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">(33)</p>	<p style="margin: 0;">6 + 6</p> <p style="margin: 0; text-align: center;">12</p>

Ein dreiteiliger Abschnitt A verwendet liedhafte, volkstümliche Melodik, die durch Terzen- und Sextenführung sowie Horngänge verstärkt wird. Ein in es-Moll beginnender, modulatorisch bewegter, rondoartiger B-Teil verselbständigt zunächst das punktierte Achtelmotiv der "Regenlieder" (c). Auf engstem Raum prallen hier Kontraste aufeinander, wenn dieses Motiv in c<sub>1</sub> und c<sub>2</sub> aufgespalten wird - c<sub>2</sub> setzt sich durch markante aufwärts führende Quartsprünge gegen c<sub>1</sub> ab und wird durch Umkehrung der Bewegungsrichtung wie durch dynamische Differenzierung wiederum in sich gegensätzlich gestaltet. Eine leidenschaftliche drängende Violinlinie (d) bildet die Zwischenstrophe. Jedes neuerliche Auftreten bedingt Variierung des Ursprünglichen. Ein C-Teil besitzt Überleitungsfunktion, prägt sich aber durch die simultane Überlagerung der Kopfmotive von

a (=  $a_t$  in der Violine) und c (=  $c_t$  im Klavier) charakteristisch aus. Es folgt die Variationsstrophe: dem reich variierten A-Teil folgt eine stark verkürzte Reprise von B. Einsetzend mit dem Teilmotiv  $c_1$ , entfällt durch Eliminierung von  $c_2$  der Kontrast, an die Stelle des es-Moll tritt die Grundtonart Es-Dur, die modulatorische Bewegung des Harmonischen erstarrt über einem Orgelpunkt auf Es. Über ihm entfaltet sich die Augmentation der Violinmelodie d. An die Stelle des zu erwartenden C-Teils tritt, einsetzend mit einer erlebnishaften harmonischen Ausweichung, eine neuerliche Variante der A-Liedweise, deren weiterführendes Teilmotiv den Satz beschließt.

Der Satzaufbau läßt sich umreißen:

Volkstümliches Lied - marschartige Auseinandersetzung - Konflikt - Liedbereicherung - Beruhigung - volkstümliches Lied. Auch die Taktzahlenverhältnisse weisen auf diese Tendenz des Beruhigens, und zwar im Sinne einer Sicherung des zunächst gleichsam Gefährdeten. Zwar umfaßt der liedhafte A-Teil 24 Takte, sie gliedern sich aber unsymmetrisch in  $9 + 8 + 7$  Takte. Dieser formale Grundriß bleibt im A'-Teil gewahrt, während im Satzbeschuß ein Ausgleich der Proportionen auf  $6 + 6$  Takte zu beobachten ist. Gleichfalls spiegelt der B-Teil, den wir als Auseinandersetzung charakterisierten, derartiges in den Taktverhältnissen wider. Folgerichtig kommt es beim Übergang von B zu C zu einer Phasenüberlappung. Der B'-Teil hebt mit vier Takten des Motivs  $c_1$  an; da die Augmentation der Violinstimme hinzutritt, die Auftaktigkeit aber bewahrt werden soll, muß ein zusätzlicher Takt eingeschoben werden. Nun bringt die Violine die vierzehn Takte ihrer Vergrößerung simultan zum vierzehntaktigen Orgelpunkt des Klaviers mit dem c-Motiv, so daß latent die Taktzahl 33 des B-Teils der ersten Strophe gewahrt bleibt. Auch hier scheint es also um Ausgleich und Beruhigung zu gehen. Die Liedmelodie wandelt sich aus innerlich gespannter Haltung zu gesicherten Taktproportionen, über Auseinandersetzung und Beruhigung in den B-Teilen gewinnt die a-Weise die Oberhand.

Im Finale, das zunächst völlig im g-Moll-Bereich verbleibt und sich erst wenige Takte vor Schluß zur eigentlichen Grundtonart der Sonate aufhellt, wird diese Festigung unterstrichen, da hier die gleiche Liedweise nur noch in Sechs-Takt-Gruppen auftritt. Dieser letzte Satz beginnt mit einer in drei Abschnitte gegliederten Auswertung der "Regenlieder", wobei aber nun eine notengetreue Wiederholung a - b - a erfolgt; wie der präzise Bericht Imogen Fellingens über das Autograph gezeigt hat<sup>11</sup>, handelt es sich um ein bewußt eingesetztes Dacapo. Dieser äußeren Festigung scheint die asymmetrische Taktordnung zu widersprechen:  $5 + 4$  Takte umfaßt die Liedweise, ein Zwischenspiel erinnert an die Linie des Liedvorspiels, dann folgt eine Variante der  $5 + 4$  Takte. Kurz vor der Coda kommen diese Spannungen zum Ausgleich - indem das Zwischenspiel entfällt, gewinnt die "Regenlied"-Melodie die Faktur  $8 + 8 = 16$  Takte. Hierauf können sich im nachdenklichen Abgesang der Sonate das Adagio-Lied, die Vorspielinie des "Regenliedes" und die "Regenlied"-Melodie mitsamt ihrer Begleitung innig durchdringen. In beiden Sätzen führt Auseinandersetzung zu Ausgewogenheit, jeder Satz zielt auf Festigung der Proportionen, auf Überwindung und Ausgleich der latent wirkenden Spannungskräfte. Auf klassische Gestaltungsformen verzichtend, scheinen beide Sätze liedhaften bis ganz persönlichen, nicht einmal mit dem Liedbegriff zu umschreibenden Formgesetzen zu folgen. Offensichtlich dient diese spezifische, subjektive Formung der Verwirklichung eines sich auch im Musikdramaturgischen ausdrückenden gedanklichen Anliegens.

Wie steht es um den menschlichen Hintergrund solcher Erscheinungen? Zur Zeit des Beginns der tödlichen Krankheit seines Patenkindes Felix Schumann hat Brahms im September 1873 die beiden "Regenlieder" komponiert und sie Clara persönlich bekannt gemacht. Die Freundin ist durch die Lieder dermaßen gepackt, daß ihr "das Regenlied

Tag und Nacht nicht aus dem Sinn ging".<sup>12</sup> Claras Dankbrief für die wenige Tage später erfolgte Übersendung der Lieder vom 17. September 1873 bringt gleichzeitig ersten ausführlichen, sorgenvollen Bericht über Felix. Beginnend "Die Regenlieder kamen gestern auch nach", schließt sie: "... wäre er (Felix) nur erst wieder gesund!"<sup>13</sup> Von nun an durchzieht Felix' Krankheit den Briefwechsel zwischen Clara und Johannes, der zum Heiligen Abend 1873 Felix' "Meine Liebe ist grün" komponiert. Im April 1878 sendet Clara auf des Sohnes Bitte einige weitere Gedichte an Brahms, der Felix im gleichen Monat mit seinem Freunde Billroth in Palermo aufsucht, wo der Arzt die Ausichtslosigkeit des Falles konstatiert. Ein von Brahms eigenhändig abgeschrieben Gedicht Felix', "Verzweiflung", wird nicht vertont<sup>14</sup>, wohl aber nach der Rückkehr aus Italien, neben Schenkendorfs "Todessehnen", Felix' "Versunken". Vorausgesetzt, daß eines Tages die seit Kalbeck stillschweigend als gegeben hingegenommene Zeitangabe für die Aufnahme der Arbeit an der Sonate bewiesen wird<sup>15</sup>, geht Brahms sogleich in Pörschach ans Werk. Brahms selbst gibt eine andere Zeit der Entstehung an: "Über Regen mußt Du nicht klagen. Er läßt sich sehr gut in Musik setzen, was ich auch den Frühling in einer Violinsonate versucht habe."<sup>16</sup> Am 15. Februar 1879 stirbt Felix, im März sucht Brahms mehrfach Clara in Frankfurt am Main auf.<sup>17</sup> Wenig später erbittet Brahms erneut Gedichte von Felix, findet aber, zu Claras Enttäuschung, "nichts Passendes".<sup>18</sup> Kurz darauf übersendet er die soeben fertig gewordene Sonate an Clara: "Die Sonate, ja die liegt auch bei, und da siehe nur zu ...", um wenige Zeilen später fortzufahren: "... es wäre mir eine gar große Freude, wenn ich ihm (Felix) ein kleines Andenken schaffen könnte."<sup>19</sup> Bei Berücksichtigung von Brahms' verschlüsselndem Briefstil könnte dies darauf hindeuten, die Sonate eben sei dieses "kleine Andenken".

Der Beginn der Erkrankung Felix' verbindet sich für Clara und Johannes mit den "Regenliedern", die Arbeit an der Sonate scheint unmittelbar nach Erkennen der Unheilbarkeit des Patenkindes oder aber unter dem Eindruck seines Todes aufgenommen worden zu sein. Das nach dessen Tod und Besuchen bei Clara vollendete Werk wird Clara unter Bezug auf "ein kleines Andenken" übersandt, die spontan reagiert: "Liebster Johannes, ich muß Dir ein Wort senden, Dir sagen, wie ich tief erregt bin über Deine Sonate ... ich spielte sie mir natürlich gleich durch und mußte mich danach ordentlich ausweinen, vor Freude darüber. Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtelbewegung wiederfand! Ich sage meine, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet wie ich."<sup>20</sup>

Im Unterschied zu den meisten größeren Werken, die aus den Pörschacher Sommern hervorgehen und von Brahms ihm nahestehenden Menschen gewidmet werden - es sei erinnert an: op. 74 - Spitta, op. 75 - Allgeyer, op. 77 - Joachim, op. 79 - Elisabeth von Herzogenberg, op. 82 - Henriette Feuerbach, op. 83 - Marxsen -, bleibt diese Sonate ohne Widmung. Kalbeck hat darauf aufmerksam gemacht<sup>21</sup>, daß Brahms das "Sonaten-sündengeld"<sup>22</sup> in Höhe von dreitausend Mark einem Finanzfonds zuleiten läßt, den Freunde und Verehrer für Clara Schumann gebildet haben, wünscht aber ungenannt zu bleiben: "Wegen des Schumann-Geldes wünsche ich gewiß nicht, daß mein Name genannt wird. Ich finde, das sollte überhaupt bei derlei Sachen nicht sein, sonst ist es nicht hübsch."<sup>23</sup>

Die fehlende Widmung ließe sich eventuell als spezifische und für Brahms in einer solchen Form nicht ungewöhnliche Reaktion erklären. Gewiß deutet Brahms einmal Elisabeth von Herzogenberg an, er habe daran gedacht, ihr die Sonate zu widmen, sei aber wieder davon abgekommen: "In Salzburg wollte sie uns allen doch nicht so recht gefallen?"<sup>24</sup> Offensichtlich drückt Brahms der Freundin gegenüber Enttäuschung dar-

über aus, daß sie sich anlässlich des Salzburger Durchspielens noch nicht mit der Sonate befreunden konnte.

Über die Widmungsfrage hat sich Brahms mehrfach geäußert: "Unter allen Umständen scheint mir nun die Widmung eines Werkes das ehrenvollste und freundlichste Geschenk, das gegeben und empfangen werden kann", bekennt er Ernst Rudorff.<sup>25</sup> Ein Jahr später äußert er sich widerspruchsvoll: "Mir sind Zueignungen von Geistesprodukten immer etwas Ernstes (obwohl ich selber es auch selten ernst damit gemeint habe)."<sup>26</sup> Aber zur Zeit der Entstehung der G-Dur-Sonate schreibt er an Bernhard Scholz: "Lieber Freund, es gibt gar kein besseres Geschenk, als eine Widmung."<sup>27</sup> Daß ihm Widmungen ernst waren, geht auch aus der Sorgfalt hervor, mit der er beharrlich um die Formulierung der Widmung von op. 74 an Spitta ringt. Die Sonate, op. 78, scheint ihm durch die zugrunde gelegte Melodie genügend deutlich adressiert zu sein, wie ja auch die folgende Sonate für Violine und Klavier, A-Dur, op. 100, keine Widmung trägt - die dem ersten Satz dieser Sonate als Themen dienenden oder einverleibten Melodien weisen zweifelsfrei auf Hermine Spies, so daß sich für Brahms auch hier eine Widmung erübrigt, wie er sie in der dritten Sonate, die keine derartigen Beziehungen erkennen läßt, an Hans von Bülow vermutlich deutlich auszusprechen sich genötigt sieht. Dürfen wir auch die Widmungsfrage nicht überbewerten, erhält sie doch im Zusammenhang aller menschlichen Umstände ein gewisses Gewicht,

Brahms selbst meint angesichts der subjektiven Poesie, die die Sonate erfüllt, sie taue noch weniger für die Öffentlichkeit als er selber.<sup>28</sup> Billroth empfindet ebenso die außerordentlich intim-persönliche Sphäre: "Im Konzertsaal kann ich sie mir vorläufig nicht denken; die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit."<sup>29</sup>

Fassen wir zusammen: Die Grundlage der "Regenlieder", die Verwendung von Claras "schwärmerisch geliebter Melodie", die Krankheit und der Tod Felix Schumanns, die fehlende bzw. verschwiegene Widmung, die von Autor und Freund gleichermaßen verspürte Intimsphäre lassen die Sonate als Pendant zur späteren "Nänie" erscheinen, die Brahms nach dem Tode des ihm befreundeten Malers Anselm Feuerbach dessen Mutter widmet, ohne daß er ihr zum Verlust des Sohnes kondoliert hätte. In der Sonate liegt ein Werk höchst persönlicher Aussage vor, das nur vor einem menschlichen Hintergrund verständlich wird, den wir als tiefe innere Anteilnahme am Schicksal des Patenkindes, des noch tastenden, aber schon ausgreifenden jungen künstlerischen Geistes erspüren. Hier mag das auslösende Moment des Schöpferischen zu finden sein, vor diesem menschlichen Hintergrund nur wird der Wunsch verständlich, "ein kleines Andenken" für Felix zu schaffen und der Mutter, der lebenslang verehrten und geliebten Freundin, stillschweigend zu dedizieren.

Versuchen wir von hier aus Rückschlüsse auf die gedankliche Konzeption zu ziehen. Die formale Konzeption wurde umrissen. Zweiter und dritter Satz bilden nicht nur im Verzicht auf überkommene instrumentale Gestaltungsprinzipien eine innere, organische Einheit. Im Adagio setzt sich eine volksliedhaft schlichte Weise gegen einen von Auseinandersetzung erfüllten "Trauermarsch" durch, wie Kalbeck wohl berechtigt unseren B-Teil nennt.<sup>30</sup> Vermag die erste Strophe das unentschiedene Gegeneinander von Lied und Trauermarsch noch nicht zu lösen, so zeugen Orgelpunkt und Augmentation von einem beruhigt-beruhigenden Abgesang, der wohl nicht zufällig an Schuberts Todessymbolik gemahnt. Der Ausklang mit dem gefestigten Organismus des Liedgedankens deutet auf Trost und Überwindung. Für den Orgelpunkt bleibe jedoch nicht unerwähnt, daß wir ihm vielleicht zu tiefe Bedeutung beimessen, hat doch Clara Orgelpunkte geliebt, worauf Brahms noch später bewußt Rücksicht nimmt: "Ich kenne Deine alte Schwäche für Orgelpunkte."<sup>31</sup>

Der Finalsatz kommentiert durch Aufgreifen des Adagio-Liedes als Ziel der gedanklichen Entwicklung, daß Brahms mit dieser Melodie wohl Jugend, Leben, Weiterleben meint. Auch hier bewirkt das Lied demzufolge Festigung der seelischen Haltung und Aufhebung der Widersprüche. So dürfen wir in dieser Sonate ein Kunstwerk sehen, das trotz seines requiemartigen Charakters nicht nur trösten will, sondern in seiner Aussage weiter weist.

Der Trostcharakter der Brahms'schen Musik ist immer wieder hervorgehoben worden, und zweifellos zu Recht. Angesichts einiger Werke erscheint eine solche Sicht dennoch zu einseitig. Die in den beiden Sätzen der Violinsonate beobachtete Neigung und Absicht zu Ausgleich und Überwindung, bestätigt Brahms auch in anderen Werken. Es handelt sich vor allem und erfreulicherweise um Vokalwerke, deren Texte uns derartige Deutung ermöglichen. Die "Nänie" schließt entgegen Schiller "Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich!", die "Alt-Rhapsodie" endet entgegen Goethe nicht mit der Verzweigung des "Abseiters", sondern mit der Anrufung der Liebe. Das "Schicksalslied" erhält einen musikalischen Schluß, der sich entgegen Hölderlin bemüht, die Ausweglosigkeit des Menschengeschlechtes zu überwinden. Hier erfahren wir von Brahms selbst, daß er die Umkehrung der Aussage bewußt vorgenommen hat, da ihm der Dichter die Hauptsache ungesagt ließ.

Dehnen wir solche Ergebnisse auf die Instrumentalmusik aus, scheinen Violinsonaten wie auch dritte Sinfonie nicht resignativ zu enden, sondern Analoges zu bekunden. Wir erkennen in der musikalischen Mitteilung aktivere Haltung des Komponisten, als man ihm lediglich unter Betonung des gewiß auch vorhandenen resignativen Zuges im Brahms'schen Charakter und Schaffen zuzuerkennen geneigt ist. Daß sich überzeugend im Kunstwerk Lebensauffassung niederschlägt, die auch dem Künftigen ihr Recht zuerkennt und den Willen für die Zukunft weckt, weist aus, wie Brahms das zutiefst Persönliche dennoch Umfassenderem einzufügen weiß. Er vertritt auch später gegenüber der an der Gegenwart verzweifelnden Clara die Auffassung: "Man ist vielleicht undankbar, wenn man über das, was uns schwindet, ganz auf das vergißt, was uns und zu unserer Freude heranwächst." 32

#### Anmerkungen

- 1 Billroth und Brahms im Briefwechsel, Berlin und Wien 1935, S. 371, S. 372, Fußnote 4.
- 2 C. Schumann, J. Brahms, Briefe aus den Jahren 1853-1896, ... hrsg. v. B. Litzmann, Bd. II, Leipzig 1927, S. 174.
- 3 K. Giebeler, Die Lieder von Johannes Brahms, Diss., Münster 1959, S. 10.
- 4 Billroth-Briefwechsel, a. a. O., S. 283.
- 5 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff, hrsg. v. C. Krebs, Berlin 1922, S. 218.
- 6 H. Hollander, Der melodische Aufbau in Brahms' "Regenlied"-Sonate, in: NZfM I, 1964, S. 5ff.
- 7 Johannes Brahms' Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock, hrsg. v. M. Kalbeck, Bd. II, Berlin 1917, S. 128.
- 8 Billroth-Briefwechsel, a. a. O., S. 284.
- 9 G. Jenner, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler, Marburg 1905, S. 61.
- 10 Simrock-Briefwechsel, a. a. O., Bd. II, S. 128.
- 11 I. Fellinger, Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, ein Beitrag zum

- Schaffensprozeß des Meisters, in: *Mf XVIII*, 1965, S.22 (vgl. auch das Faksimile vor S.16).
- 12 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.23.
  - 13 Ebd., S.25.
  - 14 M. Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. III, 1. Halbbd. 1874-1881, Berlin <sup>3</sup>1922, S.186.
  - 15 Ebd., S.189; so auch Fellingner, a.a.O., S.14.
  - 16 Dessoff-Briefwechsel, a.a.O., S.218 (September 1879).
  - 17 Ebd., S.217.
  - 18 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.173.
  - 19 Ebd., S.174f.
  - 20 Ebd., S.177.
  - 21 M. Kalbeck, a.a.O., S.192, Fußnote 2.
  - 22 Simrock-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.130.
  - 23 Ebd., S.131.
  - 24 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, hrsg. v. M. Kalbeck, Bd. I, Berlin <sup>2</sup>1908, S.105.
  - 25 Brahms-Briefwechsel, hrsg. v. W. Altmann, Bd. III, Berlin 1908, S.149.
  - 26 Ebd., S.30.
  - 27 Ebd., S.219.
  - 28 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. v. A. Moser, Bd. II, Berlin 1912, Nr. 385.
  - 29 Billroth-Briefwechsel, a.a.O., S.286, Fußnote 3.
  - 30 M. Kalbeck, a.a.O., S.192.
  - 31 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.526.
  - 32 Ebd., S.455.

Jürgen Mainka

#### KLANGAUFNAHME UND MUSIKALISCHES SCHRIFTZEICHEN - GEDANKEN ZU NOTATION UND TRADITION IN DER MODERNE

Nachdem etwa zwei bis drei Jahrhunderte lang Fragen der Notation für den europäischen Musiker eine untergeordnete Rolle spielten, in den letzten hundert Jahren fast ausschließlich Objekt des Musikhistorikers waren, sieht sich in letzter Zeit die praktische Musikausübung in einer Weise mit ihnen konfrontiert, die manchen an die Epoche eines Petrus de Cruce oder Philippe de Vitry erinnern mag. Auf der anderen Seite gewinnt die elektroakustische Fixierung von Musik, das Phonogramm, in den nahezu hundert Jahren seit den Erfindungen Edisons und Berliners <sup>1</sup>, bei der Rezeption, und nun auch bei der Produktion von Musik, eine im Verhältnis zur schriftlichen Notation stets größer werdende Bedeutung. Man wird diesen Erscheinungen und ihren beiderseitigen Beziehungen Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Historisch gesehen ist Notation zunächst konservativ intendiert, konservativ in des Wortes ursprünglicher Bedeutung. Das Trinklied auf dem Grabstein des Seikilos, die Anleitungen zum Vina-Spiel in der Kudimialmalay-Inschrift, ähnlich Abbildungen ägyptischer Cheironomen, erscheinen in Stein gehauen. Mögen hier magische, totemistische Aspekte vielleicht noch eine Rolle spielen, jene Denkmäler sind Objektivationen und als solche Objektionen. Der Versuch des Unabhängig-Machens von Zeit und Gesellschaft läßt eine



Art Mißtrauen gegenüber der Tradition erkennen und legt recht eigentlich erst den Grund zu einem historischen Denken in unserem Sinne.<sup>2</sup>

Die elektroakustische Klangaufzeichnung wiederum berührt wie das Tradieren so das Notieren von Musik, beziehungsweise es handelt sich - genauer noch - um ein dreiseitiges Wechselverhältnis.

## I

Der "Neuesten Musik" wirft Jens Rohwer in einem 1964 erschienenen Buche<sup>3</sup> vor, das "Transponieren von Raum- in Zeiterfahrung" (Stockhausen)<sup>4</sup>, das zur "Komplementarität von Tonhöhe und Zeit" als "Ausgangspunkt der gesamten seriellen Technik" (Koenig) wird<sup>5</sup>, führe dazu, daß "die auditive Ästhetik durch eine visuelle oder quasi-visuelle abgelöst" werde.<sup>6</sup> Zweifellos ist das Hörerlebnis Kriterium prinzipieller Distinktion, auch wenn "objektive Kritik" versucht - letztlich wird es ja doch eher eine graduelle Unterscheidung sein -, "nur ... den Nachweis der Stringenz oder Inkonsequenz und des größeren und geringeren und so und oder so gearteten Gehalts einer Sache" zu führen.<sup>7</sup> Die Frage, "ob die jüngste Musik überhaupt noch Musik sei", wird hier "ausgeklammert".<sup>8</sup> Tatsächlich bringen Unterscheidungen, die das Problem nur auf eine andere Ebene transponieren, wenig Nutzen, etwa - um nur ein Beispiel zu nennen - wenn man vorschlägt, primär elektroakustisch "notierte" Musik (in Parallele zum Verhältnis von Film und Theater) als "Klangspiel" aus dem Bereich der Musik überhaupt herauszunehmen.<sup>9</sup> Aber auch jener oben erwähnte Vorwurf - hier ist zu präzisieren - trifft zunächst Randerscheinungen, Absurditäten - sie mögen charakteristisch und auch symptomatisch, spontan empfunden, "naturwidrig" genug sein -, kann aber nicht einem Verhältnis gerecht werden, das seinem Wesen nach immer schon wechselseitig bestimmt war.

## II

In einem bislang ungedruckten Akademie-Vortrag unterscheidet Georg Knepler Komposition von kodifizierter Improvisation.<sup>10</sup> Schriftliche Fixierung und Aufführung sei beiden gemeinsam, gedankliche Konzeption mitsamt deren Ausarbeitung kenne nur die erstere. "Was sie erforderlich macht, ist eine historische Situation, in der der Musiker mit den traditionellen Elementen, die ihm jeweils eine soziale Sphäre der menschlichen Gesellschaft bietet, seiner Aufgabe nicht mehr gerecht werden kann." Indem Perotin "musikalische Strukturen aus so verschiedenen Bereichen holte, ohne sie der Assoziationen zu berauben, die sie mit sich brachten, machte er eine neue Stufe begrifflichen Denkens in der Musik möglich". Aber dieses begriffliche Denken, so können wir hinzusetzen, war jedenfalls nicht ohne neue visuelle Orientierung, ja wir müssen wohl auch sagen, Ästhetik möglich, eine Ästhetik, wie sie von der "Musica Enchiriadis" bis zur "Magnus-Liber"-Partitur bereits beachtliche Tradition hatte.

Thrasylbulos Georgiades spricht in ähnlichem Sinne von Musik, oder sagen wir vielleicht besser: vom Musikalischen überhaupt.<sup>11</sup> Mousikē, meint er, bedeute ja keineswegs Musik (man darf hinzufügen, auch für das indische sangit trifft das zu, vielleicht auch, in etwas anderer Form, für das betreffende chinesische Idiogramm). Der Ton der Musik ist im Hegelschen Sinne bloß Ersatz für die gegenständlich-sichtbar-räumliche Welt, im Gegensatz zur Sprache bloß als "sinnlicher Punkt" Erscheinung des Kantschen "inneren Sinns", der Zeit. Diese "objekt-hafte" Eigenschaft lasse ihn - historisch erst bei

Hucbald - visuell faßbar werden. Von dort an datiere Musik als Absolutum. "Musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der schriftlichen Darstellung offenbar. Und so ist das schriftliche Bild ein wesentlicher, notwendiger, integrierender Bestandteil jenes Phänomens, das wir Musik, eigenständige Musik nennen." <sup>12</sup>

Dort die Integration des Begriffes Komposition, hier die des Phänomens Musik überhaupt. Georgiades fragt nach dem tertium comparationis, wie es in der Sprache nicht der Sprachlaut, sondern die Wortbedeutung darstelle. Er sieht es in der "unmittelbar einleuchtenden Analogie", wobei freilich wenigstens der Begriff "unmittelbar" genauere Definition erforderte. Wenn die "wesentlichsten Merkmale einer eigenständig-musikalischen Gegebenheit" (Georgiades nennt vier solcher Merkmale) "als unmittelbar Einleuchtendes eingefangen werden, entsteht eine graphische Darstellung, die wir als schriftliche Musikdarstellung bezeichnen dürfen". <sup>13</sup>

Auch Carl Dahlhaus fragt in seinem Darmstädter Vortrag "Notenschrift heute" nach jenem tertium comparationis. <sup>14</sup> Er betont die Mehrdeutigkeit des Begriffes Klarheit, der in unserem Falle einmal Richtigkeit, zum anderen Verständlichkeit bedeute. Eine zunehmende Verwirrung hat hier (zumindest unter anderem) ihre Ursache darin, daß - pointiert gesagt - seit 1878, das heißt seit der Patentanmeldung Edisons, nicht de facto, aber der Möglichkeit nach musikalische Notation nicht mehr primär Dokumentation bedeutet. Was - den Gedankengängen von Knepler und Georgiades folgend - vor Hucbald und Perotin noch nicht zutrifft, ist nun nicht mehr, zumindest nicht mehr eindeutig wesensbedingend; das Kausalverhältnis von musikalischer Struktur und schriftbildlicher Fixierung. Es besteht die Möglichkeit, auf das Schriftbild in seiner das Tradieren ersetzenden "konservierenden" Funktion zu verzichten. <sup>15</sup>

### III

Wie aber steht es mit dem Verhältnis von musikalischer Struktur und schriftbildlich-visuellem "Begreifen"? Es scheint, daß wir hier - in der Unterscheidung von bloßer Konservierung einerseits und Strukturverdeutlichung andererseits - bessere und genauere Kriterien vor uns haben als in der bloßen Gegenüberstellung auditiver und visueller Momente.

Daß Notation integrierender Bestandteil der musikalischen Komposition ist, daran ändert der Wegfall des dokumentarischen Faktors wenig. Überschaubarkeit ist eine visuell-ästhetische Qualität. Es gibt keinen Terminus Überhörbarkeit, allenfalls den des "Durchhörens", der aber bereits sekundären Akzent trägt. So aufgefaßt, brauchen wir dem Begriff einer Entwicklung nicht so pessimistisch gegenüberzustehen, wie es in der Notationskunde oft zu finden ist. <sup>16</sup> Wieder wäre die genannte Arbeit von Dahlhaus heranzuziehen, in der z. B. festgestellt wird, daß "der Prozeß der Rationalisierung, der die qualifizierende Begriffsbildung durch die abstrahierende und die komplexe Notation durch die analytische verdrängte", unumkehrbar sei. <sup>17</sup> Dahlhaus stellt das Regressive der neueren sogenannten "Musikalischen Graphik" fest, die ihn an die "ehrwürdig abstrusen Techniken der Allegorese" erinnere. <sup>18</sup>

Zu unterscheiden haben wir zwischen zunehmend perfekterer Dokumentation und jenem Verhältnis auditiver und visueller Komponenten. Tradition, Notation und Phonographie - um es einmal so zu formulieren - haben wir in der Entwicklung zu sehen. Theoretisch kann man auch Exponenten moderner Experimente nicht widersprechen, wenn sie die musikalische Notation sozusagen von einem Großteil ihrer Verantwortung gegenüber der Tradition befreit sehen. Nicht befreit wurde sie als integrierender Bestandteil der Komposition mit der "Verpflichtung" zur Klarheit im Sinne der Verständlichkeit. Wohl be-

freit wurde sie im Sinne der Dokumentation, im Sinne der Richtigkeit. Die beiden Möglichkeiten, elektronische Musik vor oder nach der eigentlichen "Arbeit" der Montage schriftlich zu fixieren<sup>19</sup>, zeigt einmal das Symptom einer von Dokumentationszwecken freien Determination, im anderen, ersten Falle ein Symptom der Stimulation. Der Begriff "experimentelle" Notation ist insofern nicht ganz von der Hand zu weisen (selbstverständlich nicht im Sinne des verifizierenden, sondern des Forschungsexperiments)<sup>20</sup>, als der Komponist - zumindest wenn er ehrlich ist, und im gegenwärtigen Stadium der Elektronik - im voraus nicht ganz genau weiß, was "dabei herauskommen wird".

#### IV

Die Fragen, daß, ob und inwieweit die Problematik visuell-musikalischer Ästhetik das soziale Leben des Kunstwerks berührte, berührt und berühren wird, blieb - es braucht nicht betont zu werden - bei unserem Gedankengang von vornherein ausgeklammert.<sup>21</sup> Zweifellos drängt sich ein Erstaunen auf, um dies nur anzudeuten, wenn sich einem improvisierenden Schlagzeugspieler ein umständlich schriftlich festgehaltene Stimulantia zur Verfügung stellender Komponist, oder wie man ihn dann immer nennen will, aufdrängen zu müssen glaubt. Im Ensemble ist das etwas anderes. Im Zeitalter der Elektroakustik mit der Determination zu spielen, hat zweifellos Reize, deren Wirkung auf Komponist und Interpret man nicht unterschätzen darf. Es ist schwer, sich von zur Konvention erstarrter Tradition zu befreien, und im Grunde genommen zeigt die jüngste Entwicklung, wie mager die Ergebnisse der eminenten und alles andere als krampflosen Anstrengungen Schönbergs etwa oder Weberns waren. Der bei prinzipiell anderem visuellen Ausgangspunkt geringe auditiv und überhaupt wahrnehmbare Strukturunterschied zwischen vielen traditionell einerseits und nichttraditionell andererseits notierten neuen Stücken scheint allerdings der Bemerkung von Dahlhaus recht zu geben, das "Idol der Improvisation", und das heißt doch in unserem Zusammenhang: der Verzicht auf notationsmäßig möglichst eindeutige und deshalb auch überschaubare Fixierung, sei "ein Götze", "die Hoffnung, daß eine Wiederherstellung der Improvisation ins musikalisch Ungewohnte führen werde, ... ein Phantom".<sup>22</sup> Freilich müßte man den Begriff Improvisation differenzieren, ihn beispielsweise bloßer ars combinatoria gegenüberstellen, und ähnliches mehr.

Interessant ist es, wie ein Definitionsversuch der vor-schriftbildlichen Tradition als "kollektiv stilisierter, folkloristischer Melodien- und Konzeptionskreis", dessen "Variantenfülle" dem "Gesetz der 'normalen Wahrscheinlichkeitsverteilung', auch Gaußsche Verteilung genannt", unterworfen sei<sup>23</sup>, an manche Erklärung zur Frage der modernen Aleatorik erinnert.<sup>24</sup>

Und wenn die Folklore andererseits in der Musik des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt hat, so ist dies zweifellos auch unter dem Aspekt zu sehen, daß ein Usus hier durch die Phonogrammaufzeichnung überhaupt erst in seiner ganzen Eigenart überschaubar und dadurch praktikabel für den Komponisten wurde. Dieser versuchte - wie Bartók, der erklärtermaßen Folklore und Traditionen abendländischer Kunst verbinden wollte -, den so eingefangenen Usus kunstmäßig zu formen, das heißt auch: in das notationsmäßig Traditionelle zu transplantieren.<sup>25</sup>

Die Musikwissenschaft hat sich viel mit Notation, ein wenig auch schon mit der Schallplatte, gar nicht aber mit deren beiderseitigem Verhältnis beschäftigt. Eine solche Beschäftigung kann aber sicher zur allgemein musikalischen Semantik nicht unwesentliche Erkenntnisse beitragen.

Analogien zu Sprache und Schriftsprache wird man vorsichtig zu behandeln haben. Sicher läßt sich auch dort profitieren. Allerdings fragt es sich, inwieweit eigentliche Spezialliteratur zum Thema vorliegt. Es scheint, als ob die Unterschiede zwischen Sprechen und Schreiben auch in der Linguistik relativ wenig Beachtung fanden.<sup>26</sup> Worauf es ebenfalls, bei unserem Thema freilich sekundär, ankommt, ist die Beobachtung des psychologischen Faktors.<sup>27</sup> Zumindest aber für die Musikwissenschaft haben Wilhelm von Humboldts Fragestellungen immer noch Aufforderungscharakter: Der Schrift "allgemeinste Wirkung ist, daß sie die Sprache fest heftet, und dadurch ein ganz anderes Nachdenken über dieselbe möglich macht, als wenn das verhallende Wort bloß im Gedächtnis eine bleibende Stätte findet. Es ist aber auch zugleich unvermeidlich, daß sich nicht irgendeine Wirkung dieser Bezeichnung durch Schrift, und der bestimmten Art derselben überhaupt dem Einflusse der Sprache auf den Geist beimischen sollte. Es ist daher keineswegs gleichgültig, welche Art der Anregung die geistige Tätigkeit durch die besondere Natur der Schriftbezeichnung erhält."<sup>28</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Zum Gedanken der Sprechmaschine von G. B. Porta (1589) bis zum Akustographen im utopischen Roman von 1839 vgl. auch L. Weisgerber, in: Wörter und Sachen, Bd. XVI, Heidelberg 1934, S. 127.
- 2 Tradition ist hier zunächst nur im engeren Sinne gemeint; vgl. W. Wiora, in: Kgr-Ber. Bamberg 1953, S. 159 (1): "Das Wort Tradition, das sonst Überlieferung und Erbe schlechthin bedeutet (und in der Methodenlehre E. Bernheims den Inbegriff der 'Berichte' im Unterschied zu den 'Überresten'), meint als Gegensatz zur Schrift die mündliche oder anderswie gedächtnismäßige schriftlose Überlieferung. Diese Bedeutung ist, wie in der Theologie, so in aller Geschichtsforschung bleibend wesentlich."
- 3 J. Rohwer, Neueste Musik, Stuttgart 1964; ebenfalls J. Rohwer, Anmerkungen zum "seriellen Denken", in: Mf XVII, 1964, S. 245ff.; in einem allgemein informierenden Notationsartikel hat der Referent ähnliche Formulierungen gebraucht bzw. übernommen (in: H. Seeger, Musiklexikon, Leipzig 1966, Bd. II, Art. Notation, S. 227); es gilt aber zu präzisieren, feinere Unterscheidungen zu erarbeiten; auch wird bei einem solchen Thema zwangsläufig vieles "offene Frage" bleiben.
- 4 Ausführlich dargestellt z. B. bei K. Stockhausen, in: Die Reihe, III, 1957, S. 13ff. u. a. als Frage, ob durch "Multiplikation eines kleinsten Zeitquantums" oder aber "Division eines größeren Zeitquantums" eine "den chromatischen Skalen der Höhen" entsprechende Zuordnung "im Bereich der Dauern" (a. a. O., S. 18) zu finden sei.
- 5 Die Reihe, VIII, 1962, S. 73.
- 6 J. Rohwer, Anmerkungen zum "seriellen Denken", a. a. O., S. 249.
- 7 J. Rohwer, Neueste Musik, a. a. O., S. 9.
- 8 Ebd.
- 9 So etwa J. Kresánek, Die gesellschaftliche Funktion der Musik, in: Beitr. z. Mw, V, 1963, S. 304ff.

- 10 G. Knepler, Vortrag "Improvisation und Komposition", gehalten am 18. 3. 1965 an der Akademie der Wissenschaften zu Berlin; vgl. auch G. v. Dadelsen, in: Fs. Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1964, S. 18: Jene "Formen, die wir heute als kunstvolle Musik verstehen", hätten "ohne die Anschaulichkeit des Notenbildes ... nie entstehen können".
- 11 T. Georgiades, in: AfMw, XIV, 1957, S. 223ff.
- 12 A. a. O., S. 229; insofern haben zwar nicht "Rechenmaschine", wohl aber "Technik" und "Graphik" auch in der traditionellen Musik bereits "mitkomponiert" (vgl. J. Rohwer, Neueste Musik, a. a. O., S. 163).
- 13 T. Georgiades, a. a. O., S. 228f.
- 14 C. Dahlhaus, Notenschrift heute, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik, IX, Mainz 1965, S. 9ff.; diese gründliche Studie war dem Verfasser des vorliegenden Referates leider erst unmittelbar vor Fertigstellung seiner Arbeit zugänglich.
- 15 Die Frage nach dem Dokumentarwert von Notation und Schallaufnahme stellt am Ende eines ausführlichen Referates H. -P. Reinecke, in: Kgr-Ber. New York 1961, Bd. I, S. 417.
- 16 Beispielsweise bei W. Apel, Die Notation der polyphonen Musik 900-1600, dt. Ausg. Leipzig 1962, in Form zahlreicher kleiner Marginalien.
- 17 A. a. O., S. 28.
- 18 A. a. O., S. 31; schon in den dreißiger Jahren kam übrigens H. Hesse, wenn auch nicht direkt in unserem Zusammenhang, auf solche Beziehungen zwischen komplexen Vorstellungen, chinesischen Idiogrammen (Dahlhaus zitiert eine ähnliche Äußerung von D. Tudor) und synoptisch-kosmographischer Exegese schwäbischer Pietisten des 18. Jahrhunderts zu sprechen; s. "Das Glasperlenspiel", Suhrkamp-Sonderausg., Frankfurt a. M. 1963, S. 178ff.
- 19 Darüber äußerte sich beispielsweise L. Nono gesprächsweise in der Berliner Akademie der Künste (21. 10. 1965). E. Karkoschka meint in einem soeben erschienenen Buche "Das Schriftbild der Neuen Musik", Celle 1966, im Bereiche der elektronischen Musik ließen sich die "vielfachen Verarbeitungsvorgänge" überhaupt "nicht mehr anschaulich darstellen" (S. 83). Nun gibt es aber gerade Beispiele dafür, wie nur durch das Schriftbild elektronische Musik dem Hörer mehr ist als bloßer "zeitloser" Klang. Das Buch beschränkt sich auf Materialsammlung und geht der eigentlichen Problematik neuer Notationsversuche, wie sie bei Dahlhaus sehr energisch aufgegriffen wird, betont aus dem Wege.
- 20 Vgl. den Diskussionsbeitrag von J. Volek, in: Beitr. z. Mw, VII, 1965, S. 395ff.
- 21 Der Radikalvorschlag, der experimentellen Musik dadurch freie Bahn zu verschaffen, daß alle Tradition (hier im weiteren Sinne) ins Musikmuseum verbannt würde, ist im Hinblick auf eine Staats- oder UNO-Bibliothek reine Utopie, im Falle eines entsprechenden Schallarchivs scheint er technisch realisierbar zu sein. Es zeigt sich in solch absurden Vorstellungen nicht zuletzt die Verkennung des lebendigen Verhältnisses von Tradition und Notation; vgl. auch H. M. Enzensberger: "eine neue Unsterblichkeit", die "ewige Fortdauer im Museum", in: Einzelheiten II, Edition Suhrkamp 87, Frankfurt a. M. 1963, S. 59; dazu J. Mainka, Paul Hindemith - Avantgardist? Traditionalist?, Vortrag zum 70. Geburtstag des Komponisten, gehalten am 17. 11. 1965 in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, veröffentlicht in ungarischer Sprache (Paul Hindemith - Avantgardista, vagy hagyományos zeneszeneszerző), in: Magyar Zene, VII, 1966, S. 54ff., s. bes. S. 63ff.
- 22 C. Dahlhaus, a. a. O., S. 34; sicher darf man in diesem "Idol" auch eine Reaktion gegen "ständig steigende Standardisierung der musikalischen Leitbilder", wie sie die Schallplatte mit sich bringt (H. -P. Reinecke, a. a. O., S. 416), erkennen. Es sei

- hier daran erinnert, wie in der Polemik um eine Rechtschreibreform L. Weisgerber (in: *Wirkendes Wort*, 2. Sonderheft, Düsseldorf September 1954, S. 11) das "Stück Robotertum in der Schrift, vor dem Platon schon warnte", hervorhob. Gegnern, die sich auf Th. Mann, H. Hesse und F. Dürrenmatt beriefen, erwiderte er: "Es ist der Absicht nach der Standpunkt der Tradition, der im Namen der Steigtigkeit des Geistes Anerkennung heischt; es ist der Sache nach der totale Sieg des objektivierten Gebildes, der im Namen der Freiheit desselben Geistes Widerstand erzwingt" (a. a. O., S. 6f.); "weniger die Philologen als vielmehr die Soziologen" hätten sich deshalb hier einzuschalten (a. a. O., S. 4).
- 23 E. Werner, in: *Kgr-Ber. Salzburg* 1964, Bd. II, S. 121.
- 24 Zum Beispiel im Vortrag von W. Lutosławski, *Der Zufall in der Musik*, gehalten am 14. 11. 1966 in der Deutschen Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin.
- 25 Die Schallaufnahme, das "Protokoll" wird wieder Notation, "Befehl" (vgl. W. Wiora, a. a. O., S. 162 u. 173). In einer noch ungedruckten Arbeit ist D. Stockmann für den Folklore-Bereich der Frage nachgegangen: "Haben sich die Kompetenzen dessen, was wir als Schallbild und Hörbild bezeichnet haben, also die elektroakustisch-visuelle Aufzeichnung und die notenschriftliche Transkription ... prinzipiell verschoben oder verändert?" (Fs. W. Wiora.) Vgl. auch W. Steinitz, *Arbeiterlied und Arbeiterkultur*, in: *Beitr. z. Mw*, VI, 1964, S. 279ff.: Tradition "existiert nur", soweit sie "von einer Gemeinschaft angenommen wurde; es existiert ... nur das, was diese Gemeinschaft anerkennt und wiedergibt" (S. 283). Steinitz glaubt, daß mit "dem Verschwinden der antagonistischen Klassen im Sozialismus" auch "die Voraussetzungen für das Bestehen des Unterschiedes zwischen den beiden künstlerischen Existenz- oder Tradierungsformen" wegfallen. "Das literarische Prinzip ... wird ... zum herrschenden" (S. 285). In "'literarischer' Form und Tradierung" lebt nun das Alte weiter oder wieder auf (S. 288). (In etwas erweiterter Form erschien die Arbeit von W. Steinitz auch als Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Jg. 1965, Heft 8; außerdem russ. in: *Nauka*, Moskau 1964.)
- 26 Vgl. F. Kainz, *Psychologie der Sprache*, Bd. I, Stuttgart 1941, S. 72: "In bezug auf die Beschaffenheit der Darstellungsmittel ist die Sprache ein Gefüge zeichnerhaft verwendeter artikulierter, graphisch fixierbarer Lautgebilde ...", aber: "Unwesentlich ist es, welcher Art von Sinnlichkeit sich die Zeichengebung bedient" - akustisch, optisch, taktil - (S. 76); vgl. auch L. Weisgerber, *Zur Grundlegung der ganzheitlichen Sprachauffassung*, in: *Aufsätze 1925-1933*, Düsseldorf 1964, S. 202ff. Dieser betont an anderer Stelle (in: *Wirkendes Wort*, a. a. O., S. 5) die "wesentliche Erweiterung der Schaffensbedingungen ... gegenüber einem Zustand, der auf der sinnlichen Gegenwart von Gesprochenem und Gehörtem aufbaute".
- 27 Vgl. Karl Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München 1923, S. 146: Von "einem mannigfaltigen Widerspiel formaler und schulmäßiger Überlieferung gegen individuelle Modelle seelischer Zugkraft" sei "die Entwicklungsgeschichte der Schrift" sicher nicht unwesentlich beeinflusst. Es "stehen hinter den grammatischen bzw. formalen Kategorien die psychologischen" (a. a. O., S. 109).
- 28 W. v. Humboldt, *Über die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau*, 1824, NA in: *Werke in 5 Bd.*, Bd. III, Berlin 1963, S. 84; vgl. auch S. 86f.: "Daß jede Bilderschrift durch Anregung der Anschauung des wirklichen Gegenstandes die Wirkung der Sprache stören muß, statt sie zu unterstützen, fällt von selbst in die Augen. Die Sprache verlangt auch Anschauung, heftet sie aber an die, vermitteltst des Tones, gebundene Wortform. Dieser muß sich die Vorstellung des Gegenstandes unterordnen, um als Glied zu der unendlichen Kette zu gehören,

an welcher sich das Denken durch Sprache nach allen Richtungen hinschlingt. Wenn sich das Bild zum Schriftzeichen aufwirft, so drängt es unwillkürlich dasjenige zurück, was es bezeichnen will, das Wort. Die Herrschaft der Subjectivität, das Wesen der Sprache, wird geschwächt, die Idealität dieser leidet durch die reale Macht der Erscheinung, der Gegenstand wirkt nach allen seinen Beschaffenheiten auf den Geist, nicht nach denjenigen, welche das Wort, in Übereinstimmung mit dem individuellen Geiste der Sprache, auswählend zusammenfaßt, die Schrift, die nur Zeichen des Zeichens seyn soll, wird zugleich Zeichen des Gegenstandes, indem sie seine unmittelbare Erscheinung in das Denken einführt, die Wirkung, welche das Wort gerade dadurch ausübt, daß es nur Zeichen seyn will. An Lebendigkeit kann die Sprache durch das Bild nicht gewinnen, da diese Gattung der Lebendigkeit nicht ihrer Natur entspricht, und die beiden verschiedenen Tätigkeiten der Seele, die man hier zugleich anregen möchte, können nicht Verstärkung, sondern nur Zerstreuung der Wirkung zur Folge haben."

Bohumir Štědroň

#### ZU JANÁČEKS SPRACHMELODIEN

Die Janáček-Forschung schuldet dem Meister eine grundlegende Arbeit über seine Sprachmotivtheorie, über seine Sprachmelodien. Diese Arbeit wäre durch eine Edition sämtlicher Aufsätze Janáčeks zu begleiten, die sich auf dieses Thema beziehen. Dies ist notwendig, da Janáček nach dem Studium der musikalischen Seite der Umgangssprache zu der Überzeugung gelangte, daß sich alle musikalischen Probleme der Melodik und Rhythmik nur aus der Sprachmelodie erklären lassen. Ja, er war sogar davon überzeugt, daß man nicht Opernkomponist sein könne, ohne die Melodik der Sprache zu studieren. Janáček selbst pflegte diese Studien seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis zu seinem Lebensabend und verknüpfte sie mit der Erforschung des mährischen Volksliedes und Volkstanzes. Dies waren die beiden mächtigsten Quellen nicht nur seiner musikalischen, sondern auch seiner dramatischen Inspiration, die zum Fundament seines eigenbürtigen Stils wurden. Deshalb bietet die Erkenntnis von Janáčeks Sprachmotivtheorie den Schlüssel zur Erkenntnis des Dramatikers Janáček.

Der Meister wußte seit jeher die musikalische Erudition mit allgemeiner, vor allem philologischer, historischer und psychologischer Bildung zu verknüpfen. Es ist bekannt, daß er nicht nur tschechische, sondern auch ausländische wissenschaftliche, vor allem deutsche Schriften auf dem Gebiet der Physiologie, Psychologie und Phonetik studierte. Auch die moderne Phonetik spricht von der Melodie der Sprache, von der Erforschung und Darstellung der Tonmodulationen. Dies ist die Welt von Janáčeks Sprachmelodien. Wie Walter Serauky<sup>1</sup> auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Brno 1958, bewies, besaß Janáček in der Theorie der Sprachmelodie und der Beziehung von Wort und Ton Vorgänger in Rousseau, Herder, Wagner, Spencer und vor allem Mussorgski. Doch gelangte Janáček zu einer einzigartigen Darstellung der Tonmodulationen, nämlich zu der Notation der Sprachmelodie, ihres Rhythmus und Tempos, ihrer Dynamik und Agogik. Er widmete den Sprachmelodien eine größere Anzahl von Aufsätzen, Erwägungen und Feuilletons, in denen er seine Sprachmotivtheorie erläuterte, ausfeilte und unermüdlich vertiefte.

Schritt für Schritt und ausdauernd baute Janáček in zahlreichen Aufsätzen diese Theorie, die Erforschung und Notation der menschlichen Sprache aus. Er begann seine Studien an

Shakespeares "Othello" auf dem Brünner Nationaltheater, notierte zuerst die Spanne des höchsten und tiefsten Tones, innerhalb derer sich die Sprache der Schauspieler bewegte, und beachtete dann auch die Veränderungen der Stimme in Wort und Satz an leidenschaftlichen dramatischen Stellen. Während der Komposition an der "Jenufa" (1903 vollendet) setzte er gleichzeitig seine Studien der Sprachmelodien fort. Die geschlossenste Gruppe von Janáčeks diesbezüglichen Forschungen umfaßt die Sprachmelodie der Kindersprache. Er notierte die Sprachtonfälle des Kindes Lidka Sládková von zarter Jugend an, wobei er auch ihre seelische Entwicklung verfolgte. In den Notationen ihrer Sprachmelodie schreitet er von Prim- und Sekundintervallen zum tonischen Dreiklang, zur großen Septime und zu den Halbtönen fort, die er hörte, und bezeichnet auch die Dynamik mit mf, f, sfz, decresc. Doch fixiert er bloß Aussprüche, Äußerungen, Aufschreie des Kindes ohne Taktbezeichnung und Taktstrich. Die zusammenhängende Sprache vermochte er schon technisch nicht festzuhalten. Aus den Märchen, die das Kind erzählte, wählte er zwei Motive, aus denen er den Abgesang des Märchens in Form eines kleinen Klavierstückes komponierte.

In diesen Studien ist Janáčeks Methode und Art der Arbeit mit den Sprachmelodien im Keime bereits enthalten. Janáček notiert tatsächlich die Töne der Sprache, da er nach seinen Worten - "Ich höre in allen Sprachmelodien Gesang" - diese Töne auch wirklich hörte. Natürlich handelte es sich um ein rein subjektives Hören. Janáček lehnte es allerdings ab, die notierten Sprachmelodien singen zu lassen, da sie in der Notation erstarrten und verdorrten. Lassen wir einmal die Frage der Reproduktion dieser doch nur Studienzwecken dienenden Aufzeichnungen beiseite, so öffnet sich das weit abgesteckte Feld von Janáčeks eigener musikalischer Arbeit, die von den Sprachmelodien ausging; sie inspirierten ihn zur Harmonisierung und zu Kompositionen in ihrem Geiste, auch zu kleinen Charakterstücken für Klavier.

Janáček gelang es nicht immer, die Sprachmelodien unmittelbar festzuhalten. Obwohl er bemüht war, sie auf der Stelle in ein Notizbuch oder auf die Manschetten zu schreiben, trug er doch manchmal eine Sprachmelodie längere Zeit bloß im Gedächtnis. Schon deshalb muß man mit einem bestimmten Maß von Stilisierung rechnen, die bereits im Notationsprozeß beruhte.

Am interessantesten ist der dritte Fall einer sprachmelodischen Inspiration - Janáček komponierte eigene, von der notierten Melodie unabhängige Sprachmotive. Nach seinem Geständnis - "Die Kunst der dramatischen Komposition beruht darin, eine Sprachmelodie zu schaffen, hinter der wie mit einem Zauberschlag ein menschliches Wesen in einer bestimmten Lebensphase auftaucht" - bildete die gehörte und notierte Sprachmelodie bloß die Quelle der Inspiration zu einer neuen Sprachmelodie eigener Prägung, für eine analoge dramatische Situation. Janáček übertrug daher niemals sozusagen photographisch fertig notierte Sprachmelodien in seine dramatischen Werke, wie Zdeněk Nejedlý<sup>2</sup> annahm. Dies war auch gar nicht möglich, da in jedem Fall, ob nun Janáček gehörte Sprachmelodien fixierte oder sich von ihnen inspirieren ließ, künstlerische Stilisierungen entstanden und entstehen mußten. Janáček war ein Künstler, er sammelte, notierte, studierte und formte die Sprachmelodien in künstlerisch dramatischer Intention um.

In diesen Studien finden wir abermals Janáčeks Einstellung zur Deklamation, wie sie Otokar Hostinský<sup>3</sup> verlangte. Janáček sah in Hostinskýs Forderungen Uniformität und Stereotypie. Deshalb waren ihm die Sprachmelodien, gleich dem Volkslied, so lieb, da sie spontan und ungezwungen in lebenswahrer Ausdruck emporquollen.

In seinen Studien über die Melodik der Kindersprache erwies sich Janáček auch als Sammler und Aufzeichner verschiedener seelischer Affekte - Drohung, Ausgelassenheit, Lachen, Weinen -, wobei in seiner Notation das Intonations- und Intervallgefälle der Dyna-



mik und den Akzenten folgte. Wertvoll ist hier Janáčeks Scharfblick, mit dem er die erzieherische Bedeutung der mütterlichen Sprachmelodie für das Kind wertete.

Janáčeks Studien über die Melodie der Kindersprache wiesen zugleich auf sein tiefes Interesse für die Gesamtheit der Naturlaute, vor allem für den Vogelgesang hin. In dieser Hinsicht ist z. B. die Aufzeichnung des "melancholischen" Eulenschreis bezeichnend, der später symbolisch in einigen Klavierkompositionen anklingt.

Schließlich, doch nicht zuletzt, meldet sich in der Beschäftigung mit den Sprachmelodien auch Janáčeks soziales Engagement, indem z. B. seine Studie über die siebenjährige Elisabeth eher das Elend der hungernden Familie eines Trunkenboldes und die Tragödie des unglücklichen Kindes behandelt.

Diese soziale Seite klingt dann häufig in Janáčeks Sprachmelodien an. Unterdrückte, verelendete, kranke, bettelnde, landstreichende Menschen erwecken schon deshalb sein tiefes Mitgefühl und Interesse, weil ihrer Sprachmelodie, die eine reichere Variabilität der Sprachmotive aufweist, besondere Gefühlsakzente und eine emotionelle Intensität zu eigen sind. Dabei beachtet Janáček das Milieu noch intensiver und kommt in enge Berührung mit dem Volksdialekt, wodurch die Gestalt der Sprachmelodien beträchtlich modifiziert wird.

Zu dieser Gruppe gehören die Sprachmelodien, die das Leben auf der Straße festhalten, z. B. "Moje Luhačovice" (Mein Luhačovitz), weiterhin die dramatischen Sprachmelodien des einfachen Menschen der Straßen von Brno, auch die Studie von Sprachmelodien unter der Bezeichnung "Aus der Prager Atmosphäre" u. a. m.

Die dritte Gruppe von Janáčeks Sprachmelodien ist persönlicher, familiärer Art, wie z. B. Aufzeichnungen der eigenen Sprachmelodie, der Sprachmelodie seiner Tochter Olga vor ihrem Tode, von Sprachmelodien, die seiner Gefühlsbindung zu Frau Kamilla Urválková oder Frau Kamilla Stösslová entsprangen. In diesen Fällen notiert Janáček die Sprachmelodien sogar in einem bestimmten Takt und begründet dies mit der Tatsache, daß z. B. die Sprachmelodie Frau Urválkovás so regelmäßig dahinfloß, daß sie unmittelbar in Takte zerfiel.

Eine umfangreiche Gruppe bildet die Inspiration aus der Sprachmelodie von Künstlern und Gelehrten. Von der Sprachmelodie der Künstler gingen ja seine Forschungen im Jahre 1885 aus, und er beachtete sie von neuem, besonders anlässlich der Enquete zu Fragen des Nationaltheaters im Jahre 1899 in Brno. Die Sprachmelodie von Gelehrten bei Vorlesungen und Vorträgen zeichnete er nicht nur aus Bewunderung, die er z. B. für Jaroslav Vrchlický<sup>4</sup> oder T. G. Masaryk<sup>5</sup> hegte, sondern auch aus Nichtübereinstimmung auf, wie z. B. bei Zdeněk Nejedlý. Dabei kehrte er zu der Methode zurück, die er bereits im Jahre 1885 verwandte. Er bestimmte nämlich die Tonleiter und Tonart ihrer Sprache und durchdachte von neuem auch die Akkorde, die nach seiner Meinung aus ihrer Sprache und Überzeugung klangen. So untersuchte er die musikalische Seite der Sprache des Linguisten Josef Zubatý<sup>6</sup>, des indischen Dichters Rabindranath Tagore, des italienischen Literaturhistorikers Torraca u. a. m. In der Notierung und Methode gelangte er zu steigender Genauigkeit und strebte zur Exaktheit, indem er Namen und Alter des Sprechenden, Ort und Zeit der Aufzeichnung vermerkte. Auch in der Genauigkeit des Zeitmaßes der Sprachmelodie machte er Fortschritte, als er im Jahre 1922 in Hipps Chronoskop ein genaues Meßinstrument vorfand.

Sehr aufschlußreich ist Janáčeks Einstellung zur Frage der Übersetzbarkeit der tschechischen Sprachmotive. Er schränkte seine ursprüngliche Ansicht ein, wonach er annahm, sie seien unübersetzbar, da sich in ihnen ein national-tschechisches Element der Musik spiegele. Nachdem er bereits früher, zu Beginn des Jahrhunderts, auch deutsch vorgetragene Sprachmelodien aufgezeichnet hatte, behandelte er die Frage der Übersetzung von Sprachmelodien in dem Feuilleton "Moravany-Moravan" und gelangte

nach der berühmten Aufführung der "Jenufa" an der Wiener Staatsoper im Jahre 1918 zu der Ansicht, daß Übersetzungen seiner Opern, in denen er Sprachmelodien eigener Prägung schuf, möglich sind, da auch den in deutscher oder in einer anderen Sprache vorgetragenen Sprachmelodien ihr psychischer Kern, ihr Gefühlsfeuer und ihre innere Leidenschaft erhalten bleiben.

Die letzte, selbständige Gruppe seiner sprachmelodischen Forschungen bilden die Naturlaute, worauf bereits Leo Spies<sup>7</sup> auf der Internationalen Janáček-Konferenz hingewiesen hat. Man kann wirklich sagen, daß sich in Janáčeks Innerem alles, die ganze Natur, in Töne verwandelte. Es waren nicht nur die Singvögel, die ein besonderes Kapitel seiner Forschungen über die Notation der Lautmelodien bildeten, sondern alle denkbaren Naturlaute, wie das Holzhacken, die Meeresbrandung u. a. m. Janáček sagt: "Meine notierten Sprachmelodien sind ein Tor zur Musik des Weltalls. Wenn ich die Besen- und Kettenlaute Straussens und Mahlers übergehe, waren doch bereits für Herder alle Laute des Weltalls Musik."

Eine weitere Frage wäre die Verwendung von Janáčeks eigenen Sprachmelodien in "Jenufa" und anderen Opern, die allerdings ein Sonderreferat erforderte. Es ist gewiß, daß die Sprachmelodien, gleich den mährischen Volksliedern und Volkstänzen für Janáček reiche Quellen der Inspiration boten, ja sogar den Kern einer Inspiration darstellten, die seine dramatische und melodische Schaffenskraft potenzierte. Dabei darf man nicht vergessen, daß die Sprachmelodien durch ihre Kürze, Prägnanz und dramatische Expressivität Janáčeks erregbarer, heftiger Natur ebenso vollkommen entsprachen wie dem fragmentarischen lachischen Dialekt mit seinem besonderen Akzent, daß die Sprachmelodien also zum Wesen seines Charakters als Mensch und Künstler gehörten. Die Sprachmelodien waren, gleich dem mährischen Volkslied, eine nicht wegzudenkende Schaffensquelle des Realisten Janáček, indem, wie bereits Vladimir Helfert<sup>8</sup> zeigte, auch markante Elemente des Expressionismus lebendig waren.

Janáčeks Sprachmelodien entsprangen seinem Hunger nach Lebenswahrheit, nach Realität. Niemals wurden sie in ihrer rohen Gestalt verwirklicht, sondern durchliefen die Gefühlsglut des Menschen und Künstlers Janáček, der sie mit stilistischer Meisterschaft zu einem ganz eigen geprägten künstlerischen Typ und Stil umformte.

#### Anmerkungen

- 1 W. Serauky, Vorläufer in der europäischen Musikgeschichte und Musikästhetik zu Janáčeks Sprachmelodie, in: Leoš Janáček a soudobá hudba, Prag 1963.
- 2 Z. Nejedlý, Česká moderní zpěvohra po Smetanovi (Die tschechische moderne Oper nach Smetana), Prag 1911.
- 3 O. Hostinský, O české deklamaci hudební (Über die tschechische Musikdeklamation), Prag 1886.
- 4 J. Vrchlický (1853-1912), tschechischer Dichter. Janáček benutzte seine Gedichte zur Komposition der Kantaten "Amarus", "Das ewige Evangelium" u. a.
- 5 T. G. Masaryk (1850-1937), der erste Präsident der Tschechoslowakei. Janáček widmete ihm nicht nur seine Oper "Die Ausflüge des Herrn Brouček" und die symphonische Dichtung "Blaník-Ballade", sondern auch einige Feuilletons, z. B. "Rytá slova" (Geprägte Worte).
- 6 J. Zubatý (1855-1931), tschechischer Philologe. Autor der ersten Monographie über Antonín Dvořák (Leipzig 1887).
- 7 L. Spies, Sprachmelodie - ein Instrument des Naturstudiums, nicht eine Kompositionsmethode, in: Leoš Janáček a soudobá hudba, Prag 1963.

8 V. Helfert (1886-1945), tschechischer Musikwissenschaftler an der Masaryk-Universität in Brno. Schrieb die erste gründliche Monographie über Janáček (Brno 1939, wegen Verhaftung und Konzentrationslager nicht beendet).

BEISPIELE FÜR SPRACHMELODIEN

I. Sprachmelodien des Kindes

Beispiele 1-3

Das Lallen des Kindes

$f$   
*a a a*

$mf$   
*ma ma ma ma ma ma*

$p$   
*e - - - a - a - a - a a - - a a - - a*

Beispiel 4

Das Weinen und das Lachen des Kindes

$sf$   
*a - - - - a - - - a-ka, a-cha*

$f$   
*a-a-a-a-a-a he-he-he-h-h! h h h (i) h h h (i)*

Beispiel 5

Sprachmelodie des Satzes: "Das ist meine Apfelsine."

*To je mo-ja po-me-ranča*

Beispiel 6

Janáček's Sprachmelodie-Harmonisierung der Worte: "Und das Zuckerwerk, was damit?"

A to cu-kro-ve kaj da-me?

The score for Example 6 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with the lyrics "A to cu-kro-ve kaj da-me?". The lower staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Beispiel 7

Janáček's kleine Klavierkomposition des Märchenausschnitts: "Dann gingen sie hinauf, nahmen das Geld und liefen schnell nach Hause."

Po-tem šli na hu-ru se-bra-li pe-ni-ze a u-ti-ka-li do-mu

*p*

The first system of Example 7 shows a piano accompaniment in G major, 3/4 time. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The dynamic marking *p* (piano) is present.

*f* *cresc.*

The second system of Example 7 continues the piano accompaniment. The right hand features chords and a melodic line. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) and the instruction *cresc.* (crescendo) are present.

*f*

The third system of Example 7 concludes the piano accompaniment. The right hand has chords and a melodic line. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present.

II. Sprachmelodien einiger Familienmitglieder und verschiedener Volksschichten

Beispiel 8

Janáčeks eigene Sprachmelodie der Worte: "Gib mir, gib! Riech daran!"

*f*  
Daj mi, daj! Daj mi, daj!

po-vo-ňaj, po-vo-ňaj!

Beispiel 9

Die Sprachmelodie der Tochter Olga vor ihrem Tode: "So, jetzt teile ich dir mit, es geht mir schon besser."

*mf*  
Tož já ti o-zna-mu-ji že už je mi lé - pe

Beispiel 10

Janáčeks kompositorische Verarbeitung der Sprachmelodie eines Arbeiters: "Ich bitt' Sie, jagen Sie mich nicht h'naus! Es ist doch kalt!"

*mf*  
Pro-sim vás ne vy - há - něj - te mne! Dyt je zi - ma

*Con moto*  
*p*  
Red. Red.

*Adagio*

Beispiel 11

Janáček's Sprachmelodie-Harmonisierung der Worte einer Geliebten: "Lieben Sie mich? Bin ich schön?"

Beispiel 12

Die Sprachmelodie deutscher Worte (phonetisch aufgezeichnet): "Ein reizender Mann! Einseitige Bildung!"



mit seinen kontrapunktischen Choralbearbeitungen, deren jüngste nach dem Reihenprinzip komponiert sind, auf die evangelische Kirchenmusik bestimmenden Einfluß. So hat z. B. Wolfgang Hufschmidt, ein Schüler Siegfried Redas, in seinen frühen "Epistel-motetten" auf Kirchenliedmelodien die Deklamationsstruktur Redas und die Kontrapunktik Davids zu vereinigen gesucht, bis er die Melodien nach dem Reihenprinzip zu behandeln begann. In der Gliederung der Komposition durch Klangflächen deklamierender Stimmen über Cantus-firmus-Augmentationen schließt er an die Kompositionsweise in einigen Motetten Distlers<sup>2</sup> an.

Eine zahlenmäßig kleine Gruppe von geistlichen Konzerten für eine Singstimme und Orgel zeichnet sich durch anspruchsvolle konzertante Behandlung der Singstimme wie des Instrumentes aus. Die Werke Bornefelds, die der Komponist auch Choralkantaten nennt, dienten Wolfgang Hufschmidt als Anregungen zu eigenen Kompositionen.

Ein wesentliches Merkmal der evangelischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum nach 1945 ist die Erweiterung der Bauformen. Johannes Driessler hatte mit seinen Oratorien nicht zuletzt deshalb einen so großen Erfolg, weil ein großes, umfangreiches Werk seit den Kompositionen von Kurt Thomas und Willy Burkhard aus den zwanziger Jahren oder seit Distlers Choralpassion kaum aufgeführt worden war. Mit dem Oratorium "Dein Reich komme" war Driessler zum meistgenannten Kirchenkomponisten nach dem zweiten Weltkrieg geworden, wenngleich die kompositionstechnischen Kriterien nicht über vergleichbare Vorkriegswerke nach vorn weisen. Die Tendenz aber zu größeren als nur für den gottesdienstlichen Gebrauch geschriebenen Kompositionen prägte sich auch in der Cantus-firmus-gebundenen A-cappella-Musik aus. Es sei nur an die Choralpassionen von Rudolf Mauersberger, Kurt Fiebig und Johannes Driessler erinnert. Kompositionstechnische Neuerungen, wie sie die kleineren Werke etwa Redas, Peppings, Davids, Hufschmidts oder Zimmermanns aufweisen, eignen diesen Werken nicht; sie beharren auf dem Status des einmal Erreichten. In den letzten Jahren des 6. Jahrzehnts, in denen die bis dahin geübten Techniken versiegen, ist Ernst Peppings "Weihnachtsgeschichte des Lukas" aus dem Jahre 1959 für Chor a cappella mit dem chorischen Rezitativstil eine Wende. Pepping selbst hat in seinem "Passionsbericht des Matthäus" Harmonik und Chromatik sehr erweitert und das rezitativische und motettische Prinzip zur Synthese gebracht. In diesen Jahren ist dann auch ein Werk von Ernst Křenek, das bereits 1940 entstand, aber erst anlässlich der Kasseler Musiktage 1958 vollständig aufgeführt wurde, häufiger zu hören: die "Lamentatio Jeremiae Prophetae". Daß das an die Gregorianik anknüpfende dodekaphonische Werk erst zu dieser Zeit zur Geltung kommt, kennzeichnet die geistige Situation der Kirchenmusik; ein Tasten und Suchen hat die frühere Sicherheit abgelöst. Zwar gibt es auch jetzt noch schlichte Choral-sätze und Motetten, aber sie sind nicht charakteristisch für die Zeit. Charakteristisch sind die Ausweitung der Gattungen für den Bereich der geistlichen Musik, die Neubewertung der Tradition und die Tatsache, daß Komponisten, die nur wenig Kirchenmusik schreiben, wichtige Beiträge zu diesem Gebiet liefern. Hans Werner Henze schrieb seine "Laudes"; Günther Bialas das Oratorium "Im Anfang"; Wolfgang Fortner, der ursprünglich von der Kirchenmusik herkommt, dann aber verhältnismäßig wenig geistliche Musik komponierte, erhielt von der rheinischen Landeskirche den Auftrag zu seiner "Pfingstgeschichte"; Giselher Klebes "Missa 'Gebet einer armen Seele'" wird bei den Kasseler Musiktagen 1966 uraufgeführt; der Pole Krzysztof Penderecki fügte sein "Stabat Mater" in seine jüngst (30. März 1966) uraufgeführte "Lukas-Passion" ein, die nicht nur in dem B-A-C-H-Motiv an den Thomaskantor und seine Passionen erinnert. Die wenigen Beispiele zeigen, daß immer stärker konfessionelle und nationale Grenzen sich auch im Bereich der geistlichen Musik verwischen. Aber auch bei den Kirchenmusikern selbst sind die Kompositionsweisen nun anders geworden; es sei nur an Redas



"Requiem" und Hufschmidts "7 Worte Jesu am Kreuz" erinnert, die das Lied "Da Jesus an dem Kreuze stund" als musikalisches Thema haben, oder an seine serielle "Pfingstgeschichte", deren Substanz aus dem Pfingsthymnus "Komm heiliger Geist" gewonnen ist. Das gesamte bisherige Werk Klaus Hubers, voran das Augustinus-Oratorium "Soliloquia", und auch das Oratorium "Wohin" von Heinz Friedrich Hartig sind hier zu nennen. Die kurze Bestandsaufnahme läßt erkennen, daß der Neubeginn nach dem Kriege in den letzten Jahren des 6. Jahrzehnts erlahmte und seitdem neue Perspektiven sich eröffnet haben. Was aber macht diese Werke zur geistlichen oder Kirchenmusik? Sind es allein die Texte oder Cantus firmi oder die Neubewertung traditioneller Kompositionstechniken?

Oskar Söhngen hat die These aufgestellt, daß "Liturgie der Mutterboden der Kirchenmusik" sei.<sup>3</sup> Dieser Gedanke impliziert, daß äußere Dinge wie die Ausführbarkeit im Gottesdienst zum Maßstab gehören. Dagegen hat Friedrich Blume<sup>4</sup> geltend gemacht, daß die Grenzen zwischen geistlich und kirchlich fließen, und hat daher den Terminus geistliche Musik vorgeschlagen. Doch auch hier ist die begriffliche Verwirrung groß.<sup>5</sup> Neben der zum Gottesdienst gehörigen Musik und Kompositionen, die zwar aus der Liturgie hervorgegangen, aber primär als Kunstwerke geschaffen sind - z. B. Beethovens "Missa Solemnis" -, gibt es die allgemein religiöse Haltung, z. B. im geistlichen Volkslied, und das Geistliche als Tradition und Assoziation, z. B. die Bachsche und Vorbachsche Musik oder den Palestrinastil in der katholischen Kirchenmusik. Diese Bestimmungen der geistlichen Musik genügen jedoch nicht, da sie von vorgefaßten Vorstellungen und nicht von der Musik und ihrem Anspruch ausgehen. Deshalb seien die theologischen Grundlagen skizziert.

Im Neuen Testament ist an zwei gleichlautenden Stellen von "geistlichen Liedern" die Rede. Im Kolosserbrief, Kapitel 3 Vers 16, heißt es: "... lehret und vermahnet euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern." Geistlich, im Griechischen pneumatikós, meint nicht den Gefühlsbereich, sondern das Geist-Bewirkte, Kluge und Überlegte.<sup>6</sup> Das Geistliche als der Bereich Gottes steht nicht zur Verfügung, sondern ist stets ursprünglich. Der Theologe Dedo Müller formuliert das sehr eindringlich im Bezug auf die Musik<sup>7</sup>: "Der göttliche Ursprung der Musik ist nie einfach gegeben, er ist immer nur da ganz wirklich, wo er in seiner totalen Verlierbarkeit gesehen und aus ihr immer neu geboren wird." Ebendeshalb ist es auch unabdingbar, geistliche Musik unter dem Aspekt der Trinitätslehre zu betrachten. Pneumatikos als trinitarisches Wirken des Geistes bedeutet auch die Verbundenheit der Kirche und ihrer Glieder durch die Geschichte hindurch, als pneumatische Gemeinde.<sup>8</sup> Denn sofern Zeit Negation der Ewigkeit und Ewigkeit Negation der Zeit ist, kann die Ewigkeit mit Karl Barth nur in der dialektischen Krisis als das ganz andere gesehen werden. Aber die Ewigkeit ist die je zu vollendende und zu bejahende Zeit, ist der Geschichte immanent. Die Zeit aber bedroht das Wort, z. B. den Bibeltext einer Komposition oder - in einer mehrschichtigen Weise - den Choral einer Komposition, und in der Grunddifferenz von der Zeit des Bibeltextes bzw. des auf die biblische Lehre sich gründenden Chorals und der Zeit der Interpretation durch die Komposition wird die Zeit und die Geschichte selbst schon kompositorisches Problem.<sup>9</sup> Das war im Prinzip zur Zeit Johann Walters oder Johann Sebastian Bachs nicht anders als heute. Die Tatsache gilt es zu sehen, und dann wird deutlich, daß es einen geistlichen Stil nicht geben kann; das widerstrebt der Trinitätslehre.<sup>10</sup>

Deshalb ist auch das Suchen und Tasten aus der Tradition heraus - Symptom der Offenheit für das Neue - und der Anschluß an die übrigen Bereiche des Komponierens eher als geistlich zu bezeichnen als das Beharren oder das asketische Ideal eines - vorgeblich - zeitlosen Stils. Geistliche Musik setzt stets einen Hörer voraus, der bereit und

imstande ist, sie als geistlich zu hören. Geistlich ist nicht zuletzt ein Modus des Verstehens, von dem jedoch die private Erbauung und das genießende Hören ausgeschlossen bleiben, da beide sich dem Anspruch der geistlichen Musik entziehen.<sup>11</sup> Wenn auch Erlebnis- und Erfahrungswerte, eine Gestimmtheit des Heiligen durch die Musik vermittelt werden, so ist sie doch nicht allererst darauf gerichtet. Für den Komponisten gilt in besonderem Maße, daß er Glied der pneumatischen Gemeinde ist. Das wirft ein erhellendes Licht auf die obengenannten Werke. Die zahlreichen Cantus-firmus-gebundenen Kompositionen stellen sich in die Tradition der evangelischen Kirchenmusik, doch fordert auch die Trinitätslehre eine Offenheit für das Neue, für die Zukunft. Die Festlegung auf einen früheren Stil steht diesem Geschichtsbewußtsein entgegen. Es ist die skizzierte Grunddifferenz der Zeit, der jegliche Kirchenmusik sich zu stellen hat, gleichviel, ob sie an das reformatorische Kirchenlied, Bibeltexte oder in ausgeprägtem Maße an alte Techniken anschließt. Geistliche Musik darf sich auf Grund ihres Anspruches nicht aus der kompositorischen Entwicklung zurückziehen, um in der künstlerischen Provinz - vorgeblich - objektiv zu sein und Ewigkeitswerte zum Ausdruck zu bringen.<sup>12</sup> Die Ewigkeit als das ganz andere kann und muß als je zu vollendende Gegenwart angestrebt werden.

Angesichts der jüngsten Entwicklung bleibt das Problem offen, wie die Kluft zwischen der kompositorischen Entwicklung einerseits und der gottesdienstlichen Praxis und den Möglichkeiten der Laienchöre andererseits zu überbrücken ist.<sup>13</sup> Eine Weisung hierzu kann es nicht geben, doch zeigen vereinzelte Werke, daß es möglich ist.

#### Anmerkungen

- 1 Zum folgenden vgl. vor allem A. Adrio, Erneuerung und Wiederbelebung, in: F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1964, S. 282-340.
- 2 H. Bittel, Der Cantus firmus in der zeitgenössischen geistlichen Chormusik, Diss. (mschr.), München 1950, S. 125ff.
- 3 O. Söhngen, Die Wiedergeburt der Kirchenmusik, Kassel 1953, S. 82; vgl. ders., Die wiedergewonnene Mitte, in: Wandel und Beharrung, Vorträge und Aufsätze, Berlin 1965, S. 49; ebd., Vorwort, S. 8 u. 14-17.
- 4 F. Blume, a. a. O., Vorwort, S. VII; ders., Das Problem der Kirchenmusik in unserer Zeit, in: MuK, XXX, 1960, S. 132ff.
- 5 H. Traub, Geistliche Musik, in: Prisma der gegenwärtigen Musik, Hamburg 1958, S. 216ff.; W. Fortner, Geistliche Musik heute (1956), in: Kontrapunkte 2, Rodenkirchen 1959, S. 98ff.; H. Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, ebd., S. 106.
- 6 H. Traub, a. a. O., S. 221f.; Wörterbuch zum Neuen Testament, Bd. IV, S. 435, Z. 11ff.
- 7 D. Müller, Die Musik und die Trinität, 5. Teil, in: Gestalt und Glaube, Fs. für Oskar Söhngen, Berlin 1963, S. 163; vgl. Teil 1 in: Die Leibhaftigkeit des Wortes, Fs. für A. Köberle, Hamburg 1958, S. 469ff.
- 8 Vgl. Evangelisches Kirchenlexikon, Bd. I, Sp. 1470-72, Art. Gemeinde; Hdb. der theologischen Grundbegriffe, Bd. I, S. 491ff.: A. Darlapp, Art. Geschichtlichkeit; K. Barth, Die lebendige Gemeinde und die freie Gnade, München 1947, S. 5-7 u. 15f.; D. Müller, a. a. O. (5), 1963, S. 175f.
- 9 G. Ebeling, Zeit und Wort, in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, Bern/München 1964, S. 347 und 356.
- 10 Ebd., S. 359.

- 11 H. Traub, a. a. O., S. 220.
- 12 D. Müller, a. a. O. (5), 1963, S. 178f.; G. Ebeling, a. a. O., S. 357ff.
- 13 W. Bieske, Neue Kirchenmusik und Gemeinde, in: MuK, XXI, Kassel 1951, S. 267ff.; W. Dallmann, Der Kirchenmusiker in einer veränderten Welt, MuK, XXXV, 1965, S. 59ff.; K. M. Ziegler, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde, MuK, XXXV, 1965, S. 73-85.

Günter Mayer

#### ÜBER DIE MUSIKALISCHE INTEGRATION DES DOKUMENTARISCHEN

In der modernen Kunst zeigt sich zunehmend eine Tendenz zum Dokumentieren und zur künstlerischen Integration von Dokumenten verschiedener Art. Im "Deutschen Misere-re" von Brecht und Dessau z. B. werden Originalfotografien aus dem zweiten Weltkrieg als dokumentierende optische Dimension mit der Sprache der Dichtung und der Musik zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen. Auch Hanns Eisler verwendet am Schluß der "Deutschen Sinfonie" eines der in Brechts "Kriegsfibel" zusammengestellten Fotos. Musik bezieht sich hier auf Dichtung sowie auf das projizierte Bilddokument. Insofern wird schon ersichtlich, daß das angegebene Thema über die Musik hinausgeht, weil die Tendenz zur dokumentierenden Kunst eine allgemeine Tendenz ist und weil die Musik infolge der Spezifik der akustischen Sphäre kaum in sich selbst zur künstlerischen Integration von klingenden "Dokumenten" fähig ist, sondern vor allem in Verbindung mit anderen Gattungen zu dieser Integration beizutragen vermag. So wird hier vor allem über Neues im Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand, in der inhaltlichen Qualität von Text und Bild sowie in musikalischen Gestaltungsprinzipien zu sprechen sein.

Die genannte Tendenz läßt sich schon im frühen 20. Jahrhundert in allen Kunstgattungen beobachten. Denken wir etwa an die Verwendung von Dokumenten in Döblins "Berlin - Alexanderplatz" oder auch an die dokumentierende Haltung des Protokollierens bei James Joyce, schon früh durch Thomas Mann in den "Buddenbrooks" vorbereitet und im berühmten "Typhus"-Kapitel verdichtet. (Der entsprechende Artikel eines Konversationslexikons wurde "sozusagen in Verse" gebracht.) Aus der bildenden Kunst, den Klebebildern bei Otto Dix etwa, kennen wir die Verwendung ursprünglich kunstfremder, fertiger Gegenstände in der "Collage-Technik", die Picasso schon um 1913 eingeführt hat. Nicht nur bei den Dadaisten wurden mit Vorliebe Zeitungsausschnitte aufgeklebt oder, besonders bei ihnen, der damalige "Zivilisationsschrott" zu schockierenden plastischen Gebilden verarbeitet, die der Berliner Dadaistenkreis um George Grosz "ready-thing-works" nannte. Ähnliches läßt sich bekanntlich auch in der Musik beobachten. Milhaud vertont 1919 einen Prospekt für landwirtschaftliche Maschinen. In seiner heiteren Oper "Neues vom Tage" schreibt Hindemith 1929 ein Lob der Warmwasserversorgung und komponiert eine bunte Folge von Zeitungsmeldungen.<sup>1</sup> Auch wäre an Eislers "Zeitungsausschnitte" aus dem Jahre 1926 zu denken, in denen die Haltung des "épater le bourgeois", die Umkehrung des Sentiment, der musikalischen Traumprotokolle, der überhitzten Expression ins Banale, Aggressiv-Ironische bereits zu einer präziseren, ernst gemeinten sozialen Fragestellung konkretisiert wurde. Im Bereich der Fotografie machte besonders Heartfield die Fotomontage zu einer pointierten Form moderner politischer Kunst. Mit der Entwicklung der Filmtechnik entstand das besondere Genre des Dokumentarfilms. Im Bereich des Theaters verbindet sich mit dem Namen Erwin Piscator ein ganzes Programm der ins Politische gewendeten Eroberung und kritischen Bewältigung neuer großer Stoffe.

Filmausschnitte aus Wochenschauen, Projektionen von fotografierten Objekten, Texten, Statistiken usw. lieferten - sinnvoll zusammengestellt - das dokumentarische Material für die Umgestaltung der Bühne in ein Diskussionsforum und trugen wesentlich zu einer radikalen Umfunktionierung des Theaters bei.

Eben um verschiedene Wege einer Umfunktionierung der Kunst ging es. Es veränderte sich mit der Wirklichkeit die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit, je abhängig davon, wie die Realität des technischen Zeitalters und der sich zuspitzenden Klassenkämpfe in den Köpfen der Kunstproduzenten reflektiert wurde. Weltbild und Funktionsbestimmung der Kunst reichen von der pseudorevolutionären Primitivität des Dadaismus, dem das Leben als "ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen" erscheint, "das in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird"<sup>2</sup> - wer denkt da nicht auch an den Brutalismus von Russolo -, bis zur bewußt politisch orientierten Kunst, die mit zunehmend wissender Parteilichkeit für das revolutionäre Proletariat in die sozialen Auseinandersetzungen der Klassen eingreift. Mit der Annäherung an die sich schnell verändernde Realität veränderten sich auch die Funktion und die innere Struktur der Kunst. Das ist ein objektiver Prozeß, zu dem nicht wenige Künstler auf sehr unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Resultaten beigetragen haben. Viele der damit sich stellenden Fragen sind vor allem durch Bertolt Brecht für das Theater und Hanns Eisler für die Musik zunächst je selbständig, später gemeinsam aufgegriffen und mittels der marxistischen Dialektik kunstpraktisch und -theoretisch überzeugend beantwortet worden. Brecht demonstriert mit dem "epischen" und "dokumentarischen Theater"<sup>3</sup>, Eisler mit der neu errungenen Haltung und Funktion seiner Musik eine sehr anziehende Möglichkeit lustvoll-belehrender moderner Kunst, die unserer Zeit, dem "wissenschaftlichen Zeitalter", entspricht. Die Neuerungen Brechts zeigen sich ebenso in seiner Lyrik und Prosa. Sie erfassen auch die anderen Elemente des Theaters: Bühnenbild und Musik. Das bedeutet zugleich, daß die schöpferischen Neuerungen Kurt Weills, besonders Hanns Eislers sowie Paul Dessaus in bezug auf Funktion und Struktur nicht nur der Bühnen- und Filmmusik eigentlich erst in diesem größeren Zusammenhang verstanden werden können.

Das Hauptanliegen der mit Brecht zusammenarbeitenden Künstler ist bekanntlich eine genaue und verantwortliche Kunst, welche die Welt so darstellt, daß die komplizierten gesellschaftlichen Vorgänge durchschaubar und beherrschbar werden. Gegen die Passivität und Kritiklosigkeit der einfachen Einfühlung, der Dämmerzustände der Suggestion setzen sie mittels vielfältiger Methoden der Verfremdung die aktive, ruhig-betrachtende, wägende und kontrollierende Haltung des modernen Zuschauers und -hörers.<sup>4</sup> Auch die Musik nimmt diese Haltung ein, um sie zu produzieren.

Sie trifft bei Brecht auf Dokumentarisches in zweifacher Hinsicht:

1. im Sinne des dokumentierenden Charakters der epischen Darstellungsweise. Hier meint der Begriff des Dokumentarischen allgemein die neugierige Haltung des wissenschaftlichen Zeitalters, die Genauigkeit des poetischen Bildes, also die Tendenz, das soziale Gesetz und die Veränderbarkeit menschlicher Verhältnisse begreiflich zu machen. Voraussetzung dafür ist die exakte Kenntnis von deren objektiver und subjektiver Dialektik. Brecht bekennt, daß er ohne die Benutzung einiger Wissenschaften, vor allem der marxistischen, als Künstler nicht auskommt. Nur auf der Höhe der verfügbaren wissenschaftlichen Kenntnisse und im Besitz der dialektischen Methode von Marx und Lenin könne das Theater wie die Kunst überhaupt die großen verwickelten Vorgänge in der modernen Welt und deren Widersprüche ästhetisch zur Kenntnis bringen.<sup>5</sup> Das hat enormen Einfluß auf die künstlerische Denk- und Spielweise. Diese dokumentierende Kunst wird bewußt dem wirklichkeitsfremden Theater der Illusion, des Rausches und der Täuschung, auch der introspektiven psychologisierenden Musik, der naiven Sponta-

neität des Komponisten entgegengestellt. So gehört die Beschäftigung mit empirischen und wissenschaftlichen Dokumenten verschiedenen Grades zur Arbeit des Dichters wie des Komponisten und Bühnenbildners. Stets hält Brecht jedoch daran fest, daß die genau beobachteten Vorgänge der Wirklichkeit durch Phantasie, Spiel, durch das eigentlich "Poetische" so "zurechtgemacht werden", daß die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen: "Was immer an Wissen in einer Dichtung stecken mag, es muß völlig umgesetzt sein in Dichtung. Seine Verwertung befriedigt eben gerade das Vergnügen, welches vom Dichterischen bereitet wird. Wenn es auch nicht jenes Vergnügen befriedigt, das vom Wissenschaftlichen befriedigt wird, so ist doch eine gewisse Geneigtheit für ein tieferes Eindringen in die Dinge, ein Wunsch, die Welt beherrschbar zu machen, vonnöten, um zu einer Zeit, die eben eine Zeit großer Entdeckungen und Erfindungen ist, sich des Genusses an ihren Dichtungen zu versichern." <sup>6</sup> So werden die in den Vorarbeiten benutzten Dokumente in den erfundenen, aber nun auch stimmenden, präzise berichtenden poetischen Bildern und Gleichnissen der Fabel, des lyrischen Gedichts, Kantatentextes usw. "aufgehoben". Sie ermöglichen epische Darstellungsweise dokumentierenden Charakters.

2. Diese Qualität des Dokumentarischen wird bekräftigt durch die direkte Heranziehung von reinen Text- und Bilddokumenten: Fotografien, Filmausschnitten, Aussprüchen, nüchternen Zahlen usw. Reine Objekte der Wirklichkeit werden als authentische, überprüfbare, unwiderlegbare Abbildungen von Fakten im Interesse überzeugender und zwinzgender Argumentation in die ästhetische Sphäre der Kunst einbezogen. Diese Dokumente zeigen gleichzeitige Vorgänge an anderen Orten, belegen oder widerlegen Aussprüche handelnder Figuren, machen abstrakte Gespräche sinnlich faßbar usw. Auf diese Weise wird totale Einfühlung ebenso vereitelt wie freies Assoziieren. Dokumente unterbrechen wie die kommentierende Musik das mechanische Mitgehen, machen durch ihren Verfremdungseffekt die Wirkung, auch die musikalische, mittelbar. Daher sind sie nicht nur mechanische Hilfsmittel im Sinne von Ergänzungen, sondern - selbst als auswechselbare - organische Teile des Kunstwerkes. Als solche verstärken sie den allgemeinen dokumentierenden Charakter des epischen Theaters sowie das entsprechende "vernünftige" Musizieren im Interesse der Reinigung der Gefühle und der lustvollen Vermittlung von politischer Intelligenz, von Einblicken und Impulsen in die sich bildende sozialistische Welt. Eben diese umfassende Funktion bestimmt auch die - natürlich unter ästhetischen Gesichtspunkten erfolgende - Auswahl und Anordnung der Originaldokumente, die mit der dokumentierenden Fabel verschmolzen werden. Es sind Dokumente aus dem Verhalten der Menschen, wo es "sozialhistorisch bedeutend" <sup>7</sup> ist, Dokumente also, mit deren Hilfe wirkliche Einsichten vermittelt werden können. Damit ist die eklektische Wahllosigkeit der spontanen Aktionen des Dadaismus mit beliebigen Objekten der Realität überwunden. Nicht zuletzt durch die bewußte Auswahl der sozial bedeutenden und künstlerisch bedeutend gemachten "Objekte der Wirklichkeit" erreicht das künstlerische Resultat eine neue Qualität des Realismus.

Diese wird auch musikalisch erreicht: in Songs, Balladen, Chören, Liedern, Kantaten, in Bühnen- und Filmmusiken, auch in der Oper, denken wir an die "Dreigroschenoper" oder an die "Verurteilung des Lukullus". Das "rein" instrumentale Schaffen - gegenüber den angewandten Genres bei Eisler und Dessau stark zurücktretend - bleibt in seinem Duktus davon nicht unbeeinflusst. Musik ist im historischen Prozeß fortschreitender Rationalisierung in sich beherrschbar geworden, damit auch beherrschbar in der Anwendung auf andere künstlerische Medien. Diese sind bei Brecht in bezug auf den ästhetischen Gegenstand, die Inhalte und die gesellschaftliche Funktion gegenüber den bis dahin bekannten wesentlich verändert. In ähnlicher Weise wird Musik umfunktionierte und -strukturiert. Was Brecht mit dem Blick auf den Expressionismus "psychologisierende

Musik", den begrenzten introspektiven Lyrismus der sogenannten "ernsten Musik" nennt <sup>8</sup>, was Eisler als deren Überhitze bzw. Überkälte <sup>9</sup>, als abstrakten, unverbundlichen Genuß bezeichnet, steht der angestrebten neuen Funktion der Musik im Wege. Diese verbietet emotionalen Überschwang ebenso wie rein kulinarische Ambitionen. In Verbindung mit dokumentierenden Medien und Dokumenten kann Musik sich nicht damit begnügen, "sich auszudrücken, indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt". Statt sich mit der Rolle der gedankenlosen Dienerin zufriedenzugeben, solle sich die Musik - wie Brecht im "Kleinen Organon" schreibt - "auf viele Arten und durchaus selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den Themen Stellung nehmen". Bei voller Wahrung ihrer Selbständigkeit betone auch die Musik den allgemeinen "Gestus des Zeigens, der immer den besonderen gezeigten begleitet" <sup>10</sup> und so auch eine kritische Beurteilung und Klärung der Emotionen ermöglicht, der gezeigten ebenso wie der im Hörer hervorgerufenen.

So entsteht eine Art und Weise zu musizieren - bei Eisler schon vor der Zusammenarbeit mit Brecht -, die Brecht gestisch nennt: hier im Sinne des gesellschaftlichen Gestus, also sozial belangvoller Gesamthaltungen, die Schlüsse auf die gesellschaftlichen Zustände zulassen. Brecht verweist z. B. auf Eislers Musik zur "Mutter". In dieser wird musizierend eine politische Haltung eingenommen und damit die kritisch-betrachtende ermöglicht, etwa durch den freundlich-beratenden Gestus in "Lob des Kommunismus", einen Gestus, der gegen die im Text gezeigten und zurückgewiesenen Anschuldigungen sozusagen musikalisch der Stimme der Vernunft Gehör verschaffe; oder durch den heroischen und doch natürlich-heiteren Gestus in "Lob des Lernens", der so die neue, dem Proletariat angemessene Art des Lernens auch musikalisch zeigt. So werde auch der Schlußchor "Lob der Dialektik", der sehr leicht als rein gefühlsmäßiger Triumphgesang wirken könnte, durch die Musik im Bereich des Vernünftigen gehalten. Der freundlich-elegante Gestus dieses Chores - selbst im differenzierten Lied über Anakreon- oder Hölderlinfragmente bestimmend - ist in der Überlegenheit der dialektischen Weltanschauung Hanns Eislers begründet. Brecht schreibt darüber: "Wer glaubt, daß einer Massenbewegung, die sich der schrankenlosen Gewalt, Unterdrückung und Ausbeutung gegenübersteht, ein so strenger und zugleich so zarter Gestus, wie ihn diese Musik propagiert, nicht angemessen sei, der hat eine wichtige Seite dieses Kampfes nicht begriffen." <sup>11</sup> Ich verweise auch auf den besonderen Gestus kommunistischer Trauer im Zusammenhang mit Eislers Vertonung des "Leninrequiems". Im "Deutschen Miserere" von Paul Dessau können wir ein ganzes Kompendium für diese Art "vernünftigen" Musizierens hören. Im vielfältigen Schaffen besonders dieser beiden, mit Brecht so eng verbundenen Komponisten ließe sich zeigen, wie die Musik auf vielfältige Art zu Text und Bild Stellung nimmt, Dokumentarisches künstlerisch integriert. Sie selbst wird dabei in motivisch-melodischer, harmonischer, satztechnischer Hinsicht, in ihrem ganzen Sprachgefüge verändert und entwickelt je entsprechend den konkreten Anforderungen des Gebildes die erforderlichen Formencharaktere. Die bewußte Verfügung über die zu Gebote stehenden musikalischen Möglichkeiten erfolgt vom Standpunkt der entwickelten Kompositionserfahrung, erlaubt den konstruktiven Einsatz sowohl des avancierten wie auch des einfachsten Materials, schließlich die Brechung des verbrauchten, das somit neu verwendet werden kann. Auf diese Weise funktional erneuert, wird Musik origineller als etwa durch schockierende, sinnentleerte Materialeffekte.

Die angedeuteten Veränderungen sind rein musikalisch aus der relativen Materialimmanenz, auch im Einzelfall mit rein formaler Analyse überhaupt nicht zu erfassen. Sie ermöglichen aber im künstlerischen Gesamtzusammenhang auch musikalisch eine neue Qualität von Einfachheit, eine vielfältige Einheit von Simplität und höchstem Kunstverstand, in der auch das Komplizierteste durchschaubar bleibt.

Werfen wir noch einen Blick auf neuere Erscheinungen des Dokumentarischen in der Kunst der Gegenwart. In unserer Zeit der zunehmenden Information und Dokumentation gesellschaftlich-relevanter Vorgänge, angesichts der enorm zugespitzten Widersprüche zwischen Kapitalismus und Sozialismus, Krieg und Frieden, Faschismus und Demokratie, Manipulierung und Befreiung des Menschen hat die Verwendung von Dokumenten, besonders in der echt engagierten politischen Kunst, zugenommen. Diese erobert und bewältigt Bereiche der Realität, die der ästhetischen Aneignung bisher verschlossen waren und ihrerseits in symbolträchtigen Phantasiegebilden, Parabelgestalten, ausgedachten Figuren und fiktiven Situationen, also in der erfundenen Fabel und im poetisch-bildhaften Gleichnis nicht mehr adäquat abgebildet werden können. Einige Beispiele mögen das verdeutlichen: Wir finden eine neue Qualität politisch brisanter Dokumente in Christian Geißlers "Anfrage", in den Grafiken von Carlo Schellemann aus der Münchner "Tendenzen"-Gruppe, besonders aber in einigen Theaterstücken der neuesten Zeit: im "Stellvertreter" Rolf Hochhuths, in der "Sache Oppenheimer" von Heinar Kipphardt und speziell in der "Ermittlung" von Peter Weiss. In der Musik läßt sich ein ähnlicher Prozeß der Veränderung der Sujets beobachten, denken wir an die Vertonung von Ausschnitten aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Opfer des Faschismus in Luigi Nonos "Il canto sospeso". Paul Dessau z. B. schreibt mit "Mohammed Ben Bella", mit dem "Appell der Arbeiterklasse" - in dem Texte aus der Moskauer Erklärung der kommunistischen und Arbeiterparteien von 1961 verwendet werden - sowie mit dem "Requiem für Lumumba" Werke, die als literarisch-musikalische Dokumentation gedacht sind. Bezweckt ist eine Erhöhung der Prägnanz und Unmißverständlichkeit der Aussage, ein zwingender Appell zur bewußten Aktion. Hier wird im Unterschied zu Brecht das Dokument selbst wesentliches Moment der Fabel. An die Stelle der ausgedachten Figuren und Situationen treten die wirklichen. Das exorbitante Ereignis wird selbst zum Gleichnis, die bilderlose Gewalt der Tatsachen in die Bildgewalt ihrer ästhetischen Gestaltung umfunktioniert. Diese verändert sich, bewährt sich in der Verdichtung, zieht neue Möglichkeiten aus dem Kontrast zwischen sachlich-berichtenden, argumentierenden und poetisch-betrachtenden, lyrischen Texten. Damit werden auch traditionelle Verfahrensweisen und Kunstformen verändert, umgeschmolzen. Entscheidend bleibt hier - wie bei Brecht - der übergeordnete realistische Gesichtspunkt, das Bestreben, komplizierte Verhältnisse durchschaubar und meisterbar zu machen, die dazu erforderlichen gesellschaftlichen Gesamthaltungen ästhetisch zu vermitteln. Darin liegt nach wie vor der wesentliche Unterschied zum flachen Tiefsinn der blinden Aktionen des Neodadaismus, von den "ready-thing-works" der heutigen Pop art bis zu den Extremen der "happenings", deren Vertreter der Realität selbst Kunstcharakter zusprechen, tatsächlich aber trotz der angestrebten Aktivität der Mitmacher mit dem Gegenstand der Kunst auch deren Sprachsystem preisgeben und so im Oberflächenzusammenhang der Realität verbleiben. Von Realismus kann da keine Rede sein, ob überhaupt noch von Kunst, ist sehr zu bezweifeln. In diese Richtung gehören auch Stockhausens "Originale", Zeugnis eines totalen Ausverkaufs, in der Mischung von extremem Irrationalismus und dem Anstrich wissenschaftlicher Exaktheit nichts anderes als die aufwendige Kapitulation vor den Widersprüchen der spätbürgerlichen Gesellschaft. Das ohnmächtige Umgehen mit Dokumenten, Objekten der Realität, führt letzten Endes in die Sackgasse, weg von den entscheidenden Prozessen der Realität. In der realistisch orientierten Musik, die sich gegenwärtig inniger mit Dokumenten verbindet, wird - ich beschränke mich auf Paul Dessau - das "Auf-den-Gestus-hin-Musizieren" weitergeführt. Schon für lyrische Texte dokumentierenden Charakters hatte Brecht die Wiederbelebung der alten Kunst, Epen zu musizieren, gefordert. Die musikalische Gestaltung von originalen Dokumententexten (oder -ausschnitten) rückt diese

Problematik mehr in den Vordergrund. Dessau verstärkt den Anteil von Sprecher- und Sprechchorpartien, die häufig nur rhythmisch fixiert werden. Teils bringt er den gleichen Text parallel dazu gesungen oder durch simultane Vokalisieren verfremdet. Gegenüber einer relativ lapidaren Faktur der Stimmbehandlung kann differenziertere Behandlung des Instrumentalparts die Mehrschichtigkeit der musikalischen Integration solcher Texte verstärken. Diese gestatten durch das große Maß an Berichtender, für sich stehender Sachlichkeit - wenn es dem erforderlichen Gestus und dem Charakter der umgebenden Abschnitte entspricht - eine gesteigerte Expressivität sowohl in bezug auf unerbittliche Härte des Klanges als auch in bezug auf äußerste Zartheit. Die Geräuschkomponenten im Instrumental- und Vokalklang sind sinnvoll musikalisch artikuliert, ebenso wie die neu errungenen Feinheiten. Wird das objektive Dokument durch die starke musikalische Expressivität subjektiver, so umgekehrt deren unmittelbare Wirkung durch den sachlichen Text objektiver. Keineswegs geht es um das Ausmalen subjektiver Stimmungen.

Die stärkeren Geräuschkomponenten (Rauschbänder, Cluster, Schreie, Zischen) werden also durch das musikalische Sprachgefüge artikuliert. Die direkte Verwendung von technisch längst möglichen Aufzeichnungen akustischer Erscheinungen der Realität im Sinne der "musique concrète" unterbleibt: vor allem deshalb, weil die "akustische Fotografie" in bezug auf die genaue, identifizierbare, unbestechliche Abbildung von sozialhistorisch bedeutenden Fakten äußerst unscharf bleibt und in dieser Hinsicht mit der Fotografie, der Filmaufnahme oder dem Textdokument gar nicht zu vergleichen ist. Sie kann daher auch vom "Geräuschemacher" als akustisches "Quasidokument" zum Zwecke untergeordneter Tonmalerei beliebig hergestellt werden.

Dennoch zeigte Luigi Nono in seiner Musik zur "Ermittlung" - angeregt durch den außergewöhnlichen Gegenstand - musikalische Möglichkeiten der Integration selbst solcher akustischer "Quasidokumente", die sich ihrerseits auf die gesprochenen, sprachlich verdichteten, besonders rhythmisierten Worddokumente aus dem Material des Frankfurter Auschwitz-Prozesses sinnvoll beziehen. Nonos Musik will geben, was Wort und Bühne nicht darstellen können: "die 6 Millionen ermordete in den Konzentrationslagern, in autonomer musikalischer Konzeption". Er schreibt keine "Empörung-protest-musik". In einem Abschnitt bringt Nono durch eine einzelne Frauenstimme gepreßtes Stöhnen, Äußerungen größten Schmerzes. Die Unmittelbarkeit dieser ersten Schicht des "konkreten Materials", eines akustischen "Quasidokuments", wird selbst musikalisch integriert, da - wie Nono meint - "nur konkretes Material sehr begrenzt bleibt oder nur dem Ehrgeiz der 'Puristen' dient".<sup>12</sup> Das geschieht nicht nur durch die künstlerische Gestaltung dieses "Quasidokuments" selbst, sondern durch zwei weitere musikalische Schichten: Instrumentalklänge sowie weithallenden Frauenchor im Hintergrund - mit elektronischen Mitteln zu einer auf Band fixierten Einheit verschmolzen, die als Ganzes sinnvoll in das Dokumentartheater einbezogen ist, und von daher konkretisiert, unmißverständlich gemacht, ja politisiert wird.

So zeigt sich weit über den sehr begrenzten Bereich akustischer Dokumente hinaus, vor allem in bezug auf Text- und Bilddokumente: Die Verwandlung dieser Art Wirklichkeits-elemente in Kunstelemente ist einer der Wege moderner Kunst zur realistischen Bewältigung neuer, sozial bedeutender Gegenstände. Das Dokument als zufälliges, nicht ästhetisch verallgemeinerndes Abbild gesellschaftlicher Beziehungen mit Unmittelbarkeitscharakter wird indirekt oder direkt aufgehoben im Notwendigkeitszusammenhang des gesamt-künstlerischen Sprachsystems, aufbewahrt im durchgestalteten, vielfach vermittelten Beziehungsreichtum des Kunstwerkes. Die Musik kann an diesem ästhetischen Integrationsprozeß, in dem sich Funktion und Struktur aller beteiligten Künste verändern, wesentlichen Anteil haben.



## Anmerkungen

- 1 H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951, S. 133f.
- 2 Dadaistisches Manifest, in: *Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bd. I, *Manifeste 1905-1933*, Fundus-Bücherei 15/16/17, Dresden (o. J.), S. 190.
- 3 B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Berlin 1964, Bd. I, S. 84 u. 102.
- 4 B. Brecht, ebd., Bd. I, S. 275.
- 5 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 63f., 116 u. 119.
- 6 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 66f., auch Bd. VII, S. 67.
- 7 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 292.
- 8 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 292 u. 295.
- 9 H. Eisler, *Reden und Aufsätze*, Leipzig 1961, S. 101.
- 10 B. Brecht, ebd., Bd. VII, S. 58f.
- 11 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 299f.
- 12 L. Nono, *Programmheft Freie Volksbühne Berlin*, Spielzeit 1965/66, Nr. 12, S. 9.

## Hansjürgen Schaefer

### CHARAKTER ODER TYP? - GEDANKEN ZU PROBLEMEN DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS UND DER MODERNEN OPERNINTERPRETATION

Vor noch nicht einem Jahr fand in dieser Stadt, in diesem Gebäude, ein aufschlußreiches Kolloquium des Internationalen Theater-Instituts zu Problemen zeitgenössischer Operninterpretation statt. Der Hinweis auf diese Veranstaltung ist hier nützlich, weil einerseits Fragen heutiger Operninterpretation und Probleme des gegenwärtigen Opernschaffens allzuoft als zwei einander nur sekundär tangierende Dinge betrachtet werden und weil demgegenüber andererseits meine Bemerkungen davon ausgehen, daß das Interpretieren und das Schaffen von Opern gerade heute wieder - und in ganz besonderem Maße in der DDR - in einen höchst bedeutenden, für beide Teile wesentlichen Zusammenhang gekommen sind.

Ich möchte deshalb auf einige grundsätzliche Aspekte des Opernschaffens in der DDR, unter den hier entwickelten gesellschaftlichen Bedingungen, aufmerksam machen. Mir ist die Problematik dieses Unterfangens klar, da wohl vielen Teilnehmern an dem Kongreß keine oder doch nur sehr wenige der in der DDR entstandenen Opern bekannt sind, ich aber andererseits in der mir zur Verfügung stehenden Zeit unmöglich über einzelne Opern Genaueres referieren kann. Vielleicht sind meine Ausführungen dennoch von einigem informatorischen Wert, zumal sie, wenn auch nur in Stichpunkten, eine Tendenz im Opernschaffen unseres Jahrhunderts umreißen, die nach meiner Überzeugung von beträchtlichem Wert für das Ganze ist.

Wir wissen, wie kompliziert das Gesamtbild des internationalen Opernschaffens in unserem Jahrhundert sich darbietet - auch dann, wenn man bestimmte Erscheinungen, die ihrem Wesen nach sehr eng an die Oper des späten 19. Jahrhunderts anschließen, von vornherein ausklammert. Die Zeiten sind lange vorbei, da sich die Fülle der einzelnen Opernwerke unschwer in bestimmten Grundtypen systematisieren ließ, wie etwa *seria*, *buffa*, *comique* usw. Namen wie Schönberg und Britten, Nono und Menotti, Křenek und Prokofjew, Berg und Wagner-Régeny, Dessau und Henze deuten diese Inkommensurabi-

lität der Erscheinungen an. Das Bild der Opernproduktion unmittelbar in unseren Tagen wird noch um einiges differenzierter. Auch wenn man bestimmte Erscheinungen des heiteren Musiktheaters, wie etwa das Musical, zunächst aus der Betrachtung ausläßt (wie dies hier geschehen muß), ergibt sich dennoch keine Erleichterung. Auf die Gründe, die, ausgehend vom 19. Jahrhundert, zu dieser Situation geführt haben, kann hier nicht eingegangen werden. Wichtig aber ist die Feststellung der Tatsache, daß manche Untersuchungen zur Oper des 20. Jahrhunderts das Bild noch undurchsichtiger machen, als es wirklich ist, weil sie von einseitigen Standpunkten ausgehen. Die Oper als musiktheatralisches Kunstwerk in ihrer artistischen, vor allem aber auch gesellschaftlichen Kommunizität erschließt sich weder der einseitig musikalischen noch der einseitig theatralisch-dramatischen oder soziologischen Analyse. Und schon gar nicht ist so der Oper unseres Jahrhunderts in der Vielfalt ihrer Erscheinungen und Tendenzen beizukommen.

In seinem Aufsatz "Fragen des gegenwärtigen Operntheaters" hat Theodor W. Adorno mit Recht betont, daß "die Oper aus ihren eigenen materialen und ästhetischen Bedingungen wie kaum eine andere Form des Publikums bedarf".<sup>1</sup> Hans-Gerald Otto stellt diese Tatsache und ihre Konsequenzen unter informationstheoretischen und kybernetischen Aspekten so dar: "Mit dem, was das Theater als Information anbietet, muß (oder sollte) sich das Publikum (als Repräsentant der Gesellschaft, des Empfängers) identifizieren können. Damit wirkt der Empfänger auf den Sender, auf die Beschaffenheit des Theater-Erlebnisses zurück: bestimmte ideologische, ästhetische, dramaturgische Erfordernisse werden berücksichtigt und formen das vorzustellende Kunstwerk. Die Veränderung der Form des Kunstwerkes mit dem Fortschreiten der gesellschaftlichen Entwicklung vollzieht sich meiner Auffassung nach gleichfalls durch und in Entwicklung, nicht auf dem Wege des Umsturzes, des Vollkommen-neu-Werdens. Denn die Vielschichtigkeit des Publikums (besonders des unserer Gegenwart) darf hierbei nicht unbeachtet bleiben."<sup>2</sup>

Die Intaktheit von Sender (also Kunstwerk) und Empfänger (also Publikum) ist in besonderem Maße Voraussetzung für eine sinnvolle Entwicklung auf dem Gebiete der Oper. Wo sie nicht vorhanden ist, taucht immer wieder das Schlagwort von der "Krise der Oper" auf. Adorno wendet den Krisenbegriff sehr bewußt auf die Situation der Oper in der heutigen bürgerlichen Welt an. Er erkennt, daß die gegenwärtige (bürgerliche) Gesellschaft "einer Repräsentanz in dem Sinne nicht fähig ist, wie nach höfischem Vorbild die hochliberale des 19. Jahrhunderts, die in der Opernform sich selbst feierte und die Symbolik der eigenen Macht mit der Idee der befreiten Natur auf der musikalischen Schaubühne zu vereinen hoffte".<sup>3</sup>

Die Folge ist einmal eine weitgehende Entwertung der Opern der Vergangenheit im praktischen Theaterbetrieb, ausgelöst durch die Haltung des Publikums: "Die traditionellen Opern werden wie Potpourris ihrer selbst gehört, weder ihr Formsinn wahrgenommen noch gar ihre tragende Idee" (Adorno).<sup>4</sup> Der Starkult im Operntheater unserer Tage ist eine praktische Folge davon.

Krisenhaft wird aber auch die Opernproduktion. Tendenzen gewinnen an Bedeutung, die eine sogenannte Erneuerung oder endlich auch Negation der Oper durch Veränderungen erreichen wollen, welche lediglich in Teilgebieten der Gattung stattfinden: Einführung neuer musikalischer Techniken, Veränderung der Opernstruktur durch Einbeziehung filmischer oder anderer Möglichkeiten, Verselbständigung einzelner Komponenten usw. All dies können echte Möglichkeiten sein, wenn sie im Dienste des oben charakterisierten Informationsprozesses stehen. Wo sie aber verabsolutiert werden, erscheint die Bedeutung des Kunstwerkes brüchig, "krisenhaft".

Entwertung der Opern der Vergangenheit und Krise der zeitgenössischen Opernproduk-

tion erscheinen also als zusammenhängende Folgen der gesellschaftlich bedingten Störungen in den Beziehungen von Sender (Kunstwerk) und Empfänger (Publikum). Nur am Rande sei in diesem Zusammenhang vermerkt, daß es auch im charakterisierten "Krisenbereich" natürlich Bemühungen gibt, eine neue, echte Informationsbeziehung zum Publikum herzustellen. Das geschieht dann, wenn die Künstler kritische Einsichten in die Widersprüchlichkeit der Situation gewannen. Ich erinnere an die neueste Operproduktion Hans Werner Henzes.

Die heutigen, hier erwähnten kritischen Erkenntnisse Adornos in bezug auf das bürgerliche Operntheater der Gegenwart sind nicht neu. Sie wurden bereits vor rund vierzig Jahren von Bertolt Brecht aus der Einsicht in den Opernbetrieb jener Tage auf den entscheidenden Kernpunkt zurückgeführt: "Die Oper, die wir haben, ist die kulinarische Oper . . . Sie dient dem Genuß, auch wo sie Bildung verlangt oder vermittelt, denn sie verlangt oder vermittelt dann eben Geschmacksbildung." <sup>5</sup> Und in bezug auf die Erneuerungsbestrebungen damals stellte Brecht fest: "Die Oper soll, ohne daß ihr kulinarischer Charakter geändert wird, inhaltlich aktualisiert und der Form nach technifiziert werden. Da die Oper ihrem Publikum gerade durch ihre Rückständigkeit teuer ist, mußte man auf den Zustrom neuer Schichten mit neuen Appetiten bedacht sein, und man ist es auch: man will demokratisieren, natürlich, ohne daß der Charakter der Demokratie geändert wird, welcher darin besteht, daß dem 'Volk' neue Rechte, aber nicht die Möglichkeit, sie wahrzunehmen, gegeben werden. - Es werden also - von den Fortgeschrittensten - Neuerungen verlangt oder verteidigt, die zur Erneuerung der Oper führen sollen - eine prinzipielle Diskussion der Oper (ihrer Funktion!) wird nicht verlangt und würde wohl nicht verteidigt."

Eine knappe Skizzierung dieser Zusammenhänge war notwendig, weil die Entwicklung, die ich andeuten möchte, dadurch schärfer profiliert wird.

Der Ausgangspunkt der Opernentwicklung in der DDR ähnelte dem, gegen den sich die zitierten kritischen Bemerkungen Brechts richten. Aber die Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse in Richtung auf sozialistische, die hier seit Beendigung des zweiten Weltkrieges stattfanden, hatten auch einen vom zuvor dargestellten wesentlich unterschiedenen Entwicklungsprozeß in Opernpflege und -schaffen zur Folge. Das Volk erhielt, um an Brecht anzuschließen, neue Rechte und die Möglichkeit, sie wahrzunehmen. Die prinzipielle Diskussion der Oper, ihrer Funktion nämlich, wurde zur Notwendigkeit. Am deutlichsten prägte sich das zunächst in der Pflege der Opern der Vergangenheit aus. Bis heute ist der Prozeß nicht abgeschlossen, der darauf zielt, den Kulinarismus in der Rezeption musiktheatralischer Werke in dem Sinne abzubauen, daß Struktur und Idee des Kunstwerkes wesentlicher Informationsinhalt werden. Dem zugrunde liegt die Besinnung auf die Erkenntnis, daß Operntheater Zeittheater ist. In der Oper wirken die Kräfte der Zeit, aus der sie stammt, und das Opernkunstwerk bleibt in dem Maße für die nachfolgenden Generationen lebendig, in dem es über die aktuelle Zeitbezogenheit hinaus progressiv Gültiges, menschlich Bewegendes auszusagen hat. Auf dem eingangs erwähnten Kolloquium des Internationalen Theater-Instituts erklärte Joachim Herz, der Operndirektor der Städtischen Theater Leipzig: "Man sollte das Publikum am Träumen hindern und zum Denken provozieren. Man sollte es zuweilen stolpern lassen, wenn der Wachtraum in allzu bedenkliche Nähe rückt." <sup>6</sup> Er umriß damit ein Prinzip interpretatorischer Musiktheaterpraxis, dessen antikulinarische Tendenz offensichtlich ist. Es ist integrierender Bestandteil jener international bekannten Methode des realistischen Musiktheaters, wie sie zuerst an der Berliner Komischen Oper entwickelt wurde und heute bereits in vielen Theatern der DDR sinngemäß gepflegt wird. Hier wurde bei der Erarbeitung von Inszenierungen eine Methodik der Analyse gefunden, die in der dialektischen Betrachtung der soziologisch-gesellschaftlichen, der histori-

schen, der spezifisch artistischen Details besonders geeignet ist, das Kunstwerk in seiner Wahrhaftigkeit objektiv zu erfassen und danach die Wurzeln für eine schöpferische, in unserer Zeit gültige Interpretation aufzuspüren.

Dieses wissenschaftliche Element im künstlerischen Prozeß des Nachschaffens ist nicht nur unserem wissenschaftlichen Zeitalter angemessen. Es ist vor allem geeignet, an der Gesundung des Verhältnisses von Sender und Empfänger mitzuwirken: Die Informationsdichte bei der Rezeption erhöht sich mittels einer so zustande gekommenen Interpretation, damit erhöht sich der Informationswert des Kunstwerkes selbst, mit anderen Worten seine Bedeutung für den Hörer. Felsensteins "Zauberflöte", "Otello" oder "Carmen" in der Berliner Komischen Oper können als Beispiele genannt werden. Ebenso aber auch die neue Pflege Händelscher Opern in Halle und auch in anderen Städten der DDR. Etliche dieser Händel-Opern wurden mit zwanzig bis vierzig gut besuchten, ganz normalen Repertoire-Aufführungen zu ausgesprochenen Publikumserfolgen. Und dies darum, weil nicht die schematische Rekonstruktion einer "Barockoper", sondern die stil- und unserer Zeit gemäße Erschließung jener gar nicht barocken, sondern frühklassisch-humanen Ideen angestrebt wurde, die allein in ihrer genialen musikalisch-dramatischen Gestaltung den heutigen Lebenswert solcher Werke bestimmen können. Wie die zuvor genannte entwertende Tendenz in der bürgerlichen Pflege alter Opern hat auch die hier skizzierte neue, wertbetonte Tendenz ganz beträchtliche Auswirkungen auf das Opernschaffen selbst. Ihre Rückwirkung auf das Publikum (die ganz gewiß noch gründlichst im Detail zu untersuchen ist) trägt zu dessen Veränderung bei. Eine allmählich immer größere Kreise erfassende Bereitschaft und Fähigkeit entsteht, Oper als bedeutende, das heißt den Rezipierenden angehende Kunstform dramatisch-musikalischen Charakters zu verstehen.

Es ist kein weiter Weg von den zitierten Gedanken des Leipziger Operndirektors über Fragen der zeitgenössischen Operninterpretation bis zu den Bemerkungen, die der Karl-Marx-Städter Opernkomponist Paul Kurzbach über den gesellschaftlichen Auftrag macht, den er für die neue Oper erkennt: "Man erwartet die Aufdeckung gesellschaftlicher Wahrheiten, das heißt das Auffinden eines Gegenstandes, der gesellschaftliche Prozesse sichtbar werden läßt. Das schließt von vornherein das bürgerliche Amüsiertheater des Scheins aus und verlangt das Theater des Seins, ein Forum geistiger Auseinandersetzung." <sup>7</sup>

Es gibt im runden halben Hundert neuer Opern, die bisher in der DDR entstanden, kaum ein Werk, das sich nicht sehr deutlich diesem Auftrag verpflichtet fühlt. Wie dieser Auftrag zu einer Veränderung, einer Weiterentwicklung bestimmter Traditionen kritisch-realistischer bürgerlicher Kunst führt, mag ein Hinweis auf Alban Bergs geniale "Wozzeck"-Oper und Paul Dessaus "Verurteilung des Lukullus" andeuten: An die Stelle der Anklage, die im verzweifelten Aufschrei der "armen Leut" bei Berg liegt, tritt bei Dessau die Verurteilung eines veränderbaren Zustandes. Die Opfer des Feldherrn Lukullus, die "Fürsprecher der gern lebenden Nachwelt", sitzen zu Gericht über ihn und seine Untaten. Ihre Worte: "Wie lange noch sitzen sie, er und die seinen, Unmenschliche, über den Menschen und heben die faulen Hände und werfen in blutigen Kriegen die Völker gegeneinander" und ihr Schlußchor: "Ah ja, ins Nichts mit ihm und ins Nichts mit allen wie er!" sind die Quintessenz einer Erkenntnis, die dem Zuhörenden im Stück vermittelt wird, die eine aktive gesellschaftliche Haltung herausfordert.

Die Notwendigkeit der Gestaltung zeitgenössischer Themen (sei es im historischen Gewande oder im direkt aktuellen Stoff) ergibt sich bei solcher Aufgabenstellung für die Oper fast von selbst. Natürlich sind die Lösungswege, die im einzelnen Werk dabei gefunden wurden, sehr unterschiedlich. Bisher kristallisierten sich im Opernschaffen der DDR etwa folgende als dominierend heraus: Das Bemühen, Prinzipien des Epischen Thea-

ters auf der Musikbühne neu zu erproben (als Musterbeispiel ist Dessaus erwähnte Oper "Die Verurteilung des Lukullus" zu nennen); der Versuch, den Typ der historischen Oper auf neue Weise zu realisieren (etwa in Jean Kurt Forests "Der arme Konrad" nach Friedrich Wolf oder in den "Spanischen Tugenden" von Siegfried Matthus nach der altspanischen Erzählung "Vida de Lazarillo de Tormes"); das Streben, durch Einbeziehung des gesprochenen Wortes und anderer zuvor in der Oper nur Randerscheinungen bildender Elemente aus Schauspiel oder Film neue Wirkungen zu finden (in Karl-Rudi Griesbachs "Musiktheaterstück" "Der Schwarze, der Weiße und die Frau", in Forests letzten Opern "Wie Tiere des Waldes" nach Friedrich Wolf und "Die Passion des Johannes Hörder" nach Johannes R. Bechers "Schlacht um Moskau"); endlich das Bemühen, unter Nutzung bestimmter Traditionen des 19. Jahrhunderts zu einem neuen Typ der heiteren Volksoper zu kommen (so etwa Ottmar Gerster in seinem "Fröhlichen Sünder", einer Neufassung des "Nasreddin"-Themas nach einem sowjetischen Stück). Innerhalb dieser verschiedenartigen Erscheinungen bietet sich eine gemeinsame Konsequenz als vielleicht wesentlichste unmittelbar an: Realistische Operngestaltung verlangt, daß auf der Bühne Charaktere handeln, nicht Typen oder anderweitig abstrahierte Symbole. Charaktere nämlich, die Typisches im Einzel- und (für die Oper besonders wichtig) im dramatisch konzentrierten Sonderfall repräsentieren und so auf indirekte, aber realistische Weise wiederum auch zu Typen werden. Nicht umgekehrt. Denn der Opernheld steht zunächst einmal für sich. Aber das dramatische Spannungsfeld, aus dem seine Persönlichkeit Besonderheiten gewinnt und auch - dies erscheint sehr wichtig - zum gerade durch die musikalische Äußerung überzeugenden Akteur des Spieles wird, resultiert letztlich aus typischen (nämlich gesellschaftlichen, historischen usw.) Situationen und Zügen, die sich in ihm unter den im Stoff gegebenen besonderen und außerordentlichen Verhältnissen vereinigen - gegebenenfalls widerspruchsvoll vereinen und dadurch bereits Stimulans des Geschehens sind.

Weder am Alltäglichen noch am abstrahierten Beispiel entzündet sich überzeugend und notwendig die musikalische, die opernhafte Gestaltung. Dies ist eine wichtige Erkenntnis gerade für jene Stoffe, die der unmittelbaren Vergangenheit oder der direkten Gegenwart entstammen. So wurde die viel diskutierte Frage geklärt, ob es möglich sei, singende Menschen unserer Tage glaubhaft auf die Bühne zu bringen. Es ist möglich - das hat die Praxis erwiesen. Es ist dann möglich, wenn nicht eine Photographie alltäglichen Geschehens versucht wird, sondern wenn dramatische Komprimierung erfolgt. In diesem Sinne hat die Verdische Forderung nach "gewaltigen Situationen" für die Opernarbeit in der DDR nichts an Bedeutung verloren. Im Gegenteil, sie ist gerade für die musikalisch-theatralische Gestaltung von Gegenwartsthemen mit besonderem Nachdruck zu erheben.

Sie gilt aber auch für die Möglichkeiten historischer Themen auf der Opernbühne. Die bisher entstandenen Werke dieser Art haben erwiesen, daß sonst die Gefahr besteht, das Milieu eines Stoffes, die historische Distanz allein als "opernträchtig" anzusehen. Es gehört zu den grundlegenden Erkenntnissen in der interpretatorischen Theorie vom realistischen Musiktheater, wie es Walter Felsenstein und seine Mitarbeiter entwickelten, daß im Zentrum der Oper der singende Mensch steht, daß das Singen in der Oper als notwendige Lebensäußerung der Handelnden gewollt und verstehbar sein müsse. Hierzu gibt es ein bereits beträchtliches Schrifttum.

Auch diese in der Auseinandersetzung um Fragen der Interpretation neu gewonnene Erkenntnis hat ihre grundlegende Bedeutung für das Opernschaffen hier und heute. Ob in mehr oder weniger tonal zentrierten Opernmusiken, in der freitonalen Musik etwa Paul Dessaus, in der sehr persönlich eingesetzten Dodekaphonie der neueren Werke Rudolf Wagner-Régenys - überall wird das dramatische Gesangsmelos zum entscheidenden Trä-

ger der Personen- und Situationscharakteristik. Es ist stets eine Melodik, die, um mit Hegel zu sprechen, vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortschreitet und hier je nach Personalstil, spezifischer dramatischer Aufgabe zu immer wieder anderen Lösungen geführt wird.

Die hier genannten Forderungen sind nicht neu. Wir finden sie vorgezeichnet ebenso im "Figaro" wie im "Otello". In ihnen spiegeln sich Grundwahrheiten der Gattung Oper eigentlich seit Monteverdi wider. In ihnen repräsentierte und repräsentiert die Oper ihr theatralisches, aber auch ihr musikalisches Wesen, ungeachtet der Wandlungen, die die Gattung im einzelnen, dramaturgisch, in der musikalischen Sprache, durchmachte und durchmacht.

Das Gesunde der Opernentwicklung in der DDR (und natürlich nicht nur hier) ist vor allem darin zu sehen, daß Funktionstüchtigkeit im Wechselprozeß von Kunstwerk und Rezipient gemäß der spezifischen gesellschaftlichen Situation, daß Besinnung auf ästhetische Grundwahrheiten wie die eben genannten die Ausgangsposition bilden.

#### Anmerkungen

- 1 T. W. Adorno, Fragen des gegenwärtigen Operntheaters, in: "Tannhäuser"-Programmheft der Bayreuther Festspiele 1966, S. 2ff.
- 2 H.-G. Otto, Briefe zur Oper (2), in: Theater der Zeit XV, Berlin 1966, S. 26.
- 3 T. W. Adorno, a. a. O., S. 2.
- 4 T. W. Adorno, a. a. O., S. 3.
- 5 B. Brecht, Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", in: B. Brecht, Stücke, Bd. III, Berlin 1961, S. 259ff.
- 6 J. Herz, Richard Wagner und das Erbe - Möglichkeiten des Musiktheaters an einer Repertoirebühne, Vortrag auf dem Kolloquium des ITI, November 1965 in Leipzig, Ms.
- 7 P. Kurzbach, Bemerkungen zur Situation der Gegenwartoper, in: Musik und Gesellschaft, Berlin 1961, S. 4.

Friedbert Streller

#### MUSIKALISCHE SPRACHMITTEL IN WERKEN DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK (BARTÓK, CHATSCHATURJAN)

##### I.

Ausgehend von den Erfahrungen bei der Analyse der vokalen, dramatischen und Programm Musik, die uns lehren, daß der Komponist ähnliche inhaltliche Situationen auch in verwandter Musik gestaltet, habe ich versucht, in der zeitgenössischen Musik solche Zusammenhänge aufzudecken und auszuwerten. Antonin Sychra begründete in seinem einleitenden Referat zum 1. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler in Prag (1963) diese Methode mit folgenden Worten: "... Wenn ein Komponist in einer Sinfonie und in einer Oper intonationsmäßig ähnliche Musik gebraucht, so bedeutet dies, daß wir ohne weitere Kommentare eine Verwandtschaft des Inhalts, des

emotionalen Ausdrucks- und Vorstellungskreises annehmen können ..."<sup>1</sup> Er führt dies am Beispiel Smetanas aus, warnt aber, "... daß wir bei derartigen vergleichenden Inhaltsanalysen feinfühlig und vorsichtig sein müssen. Wir müssen uns des spezifischen Charakters der überwiegend lyrischen, absoluten Genres bewußt sein, die ... nur emotionale und Vorstellungsimpulse für das eigene Erleben des Hörers darstellen, zum Unterschied von programmatischen Genres, die mehr zum Sujet oder oft sogar zu einer durch Handlung sich entwickelnden Fabel hinführen ..." Deshalb - so möchte ich hinzufügen - muß unbedingt die einem jeweiligen Werkstil entsprechend intonierte Gestalt berücksichtigt werden, das heißt, es muß die einer Werkidee zugeordnete Gestaltmetamorphose als konkrete Realisation der Idee gewertet werden.

Auf diese Weise ergeben sich im Schaffen eines Komponisten Gruppen von verwandten Gestalten, die in immer ähnlicher Weise intoniert werden und häufig wie ein musikalisch formuliertes Lebensthema wirken, eine "Idée fixe", die sich mit wachsender Erfahrung verwandelt, ohne den ursprünglichen Charakter vollständig aufzugeben.

Vaclav Kučera umschreibt in seinem Diskussionsbeitrag auf dem 2. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler in Berlin (1965) die Bedeutung solcher Gruppen für die Intonationsemantik der Struktur. "... Die Semantisierung der Tonstruktur rechnet notwendigerweise mit der Ausbildung von musikalischen Intonations-, inhaltlichen und syntaktisch-formbildenden Stereotypen. Der Prozeß des kompositorischen Schaffens strebt ihnen sogar systematisch und gesetzmäßig zu, auch wenn sich der Musikschöpfer dessen in der Regel nicht bewußt ist oder nicht bewußt sein will. Musikstereotype bilden sich im Verlauf der kompositorischen Tätigkeit ständig, da sie eine weitverbreitete Form der Intonationsverallgemeinerung sind. Ohne sie wäre weder die Bildung eines individuellen schöpferischen Stils, noch einer Schule, noch einer nationalen Musikkultur möglich. Analysieren wir ein umfangreiches Werk eines reifen, in seinem Stil ausgeprägten Komponisten, so können wir das Auftreten von melodischen, metrorhythmischen, harmonischen, Timbre- und tektonisch-syntaktischen Stereotypen feststellen. Die statistisch ermittelte Häufigkeit des Auftretens bestimmter analoger Stereotypen", folgert Vaclav Kučera, "öffnet den Weg für das exakte Erkennen der inhaltsbildenden und formgestaltenden Prozesse in der Musik. Bisher wurden diese Prozesse mit Hilfe von Methoden der klassischen musikwissenschaftlichen Disziplinen untersucht, die jedoch auch bei größter Präzision nicht die eigentlichen Ursachen und den Verlauf der quantitativen und namentlich der qualitativen Bewegung im Innern der Musikstruktur aufdecken ..." <sup>2</sup>

Wenn es nun mir auch nicht möglich ist, exakte statistische Untersuchungen vorzunehmen, so möchte ich doch Ansatzpunkte solcher Stereotype oder, da ich die variationsreiche Phantasie des Künstlers nicht beschränken möchte, besser Gestaltmodelle in Werken der zeitgenössischen Musik darlegen, um daran zu zeigen, wie sie der Komponist einsetzt, um bewußt oder intuitiv seine künstlerischen Vorstellungen spezifisch musikalisch zu realisieren.

Im Schaffen Béla Bartóks zeichnet sich eine Gestalt deutlich ab, die - vergleichbar Beethovens "Schicksalsmotiv" - in verschiedenen Werken aufgegriffen und dabei im Ausdruck vertieft wird.

Angedeutet in den verfremdenden Intervallverzerrungen der frühen Werke (in der Österreichischen Hymne in der Kossuth-Sinfonie, dem Zerrbild der Idealfigur in den "Zwei Porträts", deren Ausgangspunkt in Liszts Faustsinfonie unverkennbar ist), entwickelt sie sich in der Oper "Herzog Blaubarts Burg" zur desillusionierenden kleinen Sekunde des Zweifels, eines Zweifels, der Judiths Liebe zerstört, ihr Streben, Herzog Blaubart aus seiner Einsamkeit zu lösen (Beispiel 1). Der Zweifel verzerrt das Bild des geliebten Mannes und umschattet Judiths Liebe mit dem Schleier kleinlicher, unwürdiger

Neugier und Eifersucht, wächst am Ende zur Verkörperung des Bösen, des "Mephistophelischen", um an Liszt zu erinnern (Beispiel 2).

Hier noch stark im Persönlichen gebunden, erkennt Bartók in der Pantomime "Der wunderbare Mandarin" (1919) die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Gestalt im Historisch-Gesellschaftlichen.

Die eng auf- oder aneinanderliegenden Sekunden bilden eine Thematik, die wiederum die Kräfte der Unmenschlichkeit, des Zynismus - der gewissermaßen als Steigerung des Zweifels zu verstehen ist - musikalisch aufdeckt. Mitten in dem chaotischen "Großstadtlärm" der Einleitung erklingt diese Motivik, die in der Folge den drei Strolchen zugeordnet wird und anfangs auch das sich später wandelnde Mädchen bestimmt (Beispiele 3 und 4).

Die verbrecherischen Neigungen der Strolche, denen am Ende die sadistischen Mordversuche entspringen, werden für Bartók in der Zeit der Niederschlagung der ungarischen Räterepublik durch die Horthyfaschisten, die er in ihrer nationalistisch-antihumanen Gesinnung als Ausgeburt der naturfernen Großstadt auffaßt, zur Verkörperung des Bösen; denn - so schreibt er von den einfachen naturnahen Menschen: "... Bei den Bauern herrscht Frieden, Gehässigkeit gegen Mitmenschen anderer Abstammung wird nur von höheren Kreisen verbreitet ..." <sup>3</sup>

Folgerichtig taucht die "Sekundmelodik" als Tenor der "Cantata profana" auf, als Thema der Verwandlung der wildjagenden Brüder in die Zauberhirsche (Beispiel 5).

Bartók, der, wie Briefe und Verhaltensweisen in jenen Jahren nachweisen, eine rigorose Ablehnung jedem Nationalismus und Faschismus gegenüber vertrat, ja ihre furchtbaren Auswirkungen im "Mandarin" visionär erfaßte, nutzte eine solche für ihn bereits mit Bedeutung erfüllte "Sekundmelodik" zur Charakterisierung des Bösen, des Unmenschlichen seiner Epoche.

Das Thema der Fächerfuge aus dem 1. Satz der "Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" (1936) zeigt dies genauso wie die 1939 im 2. Satz des Streicherdivertimentos niedergeschriebene Vision "... der in der Luft schwebenden Katastrophe ..." (Brief vom 9. Oktober 1938) (Beispiele 6 und 7).

Diese "Sekundmelodik", aus der Darstellung des Zweifels gewonnen, wurde zum Symbol des Widersachers, des "Schicksals" im Leben Bartóks, im Leben eines wahren Menschen in der Ära faschistischer Verfolgungen und Kriege. In Bartóks "Konzert für Orchester" (1943), seiner "Sinfonie des Lebens", tritt diese Thematik als "Contrasubjekt" auf (Beispiel 8).

Im dritten Satz, "Elegia", einer gewaltigen Durchführung, muß sie schließlich einer anderen Gestalt weichen, der Quartmelodik, wie sie den Gesang des Barden (Einleitung zu "Herzog Blaubarts Burg") begleitete, die freichromatische "Sekundmelodik" der "Musik für Saiteninstrumente" ins Diatonische aufhellte und schließlich der Hauptgestalt des "Konzerts für Orchester" in allen Sätzen Profil gibt (Beispiele 9, 10 und 11).

Vielleicht wird mancher einer solchen Vergleichsanalyse Mißtrauen entgegenbringen, sie als unschöpferische "Reminiszenzenjägerei" verurteilen, wurden doch - so führt Antonín Sychra in seinem schon genannten Vortrag aus "... vergleichende Methoden in der marxistischen Wissenschaft gelegentlich verurteilt. Da sind wir gerade bei einem bezeichnenden Beispiel wie es nicht ratsam ist, das Kind mit dem Bade auszuschütten ..." <sup>4</sup> Er bezieht sich auf die Vergleichsmethoden vom Typ Brunetière, berichtigt sie durch Einbeziehung der Frage des Inhalts und des ideologischen Zusammenhangs und bemerkt, daß so betrachtet die Vergleichsmethode eine der wichtigsten sei. "... Ohne Komparation", so schreibt er, "kann man sich eine grundsätzliche wissenschaftliche Verallgemeinerung nicht vorstellen, ein sorgfältiges und komplexes Vergleichen des Materials ist Voraussetzung für die Analyse und Synthese des Forschers ...", sie machen



- muß man hinzufügen - ein tieferes Eindringen in die semantische Funktion musikalischer Sprachmittel eigentlich erst möglich.

Natürlich konnte ich mich bei den Beispielen aus Werken Bartóks nur auf eine funktionale Seite der Gestalt beziehen, um daran ihre semantische, ja ich möchte fast im Sinne Scherings sagen, "symbolische" Aufgabe darzustellen. Die klangliche Seite, die strukturelle Anlage, ihre historische Herkunft usw. konnten nur angedeutet werden. - Zum Verfolgen mehrerer Parameter, das immer notwendig ist, wenn wir die musikalische Gestalt als Kontext von Klangelementen auffassen, müssen neue statistische und kybernetische Methoden entwickelt werden, deren Ausgangspunkt zweifellos immer die vergleichende Stilanalyse sein muß, die den Schlüssel in die Hand gibt, in die individuelle Sprachwelt eines Komponisten im weiteren und der eigenen Ausdruckssphäre des einzelnen Werkes im engeren Sinne einzudringen. Davon abhängig ist dann die Frage der weiteren Analyse des Werks - wie mit diesen Sprachmitteln musikalisch gearbeitet und was mit den ausdrucksbestimmten Gestalten durch die Mittel der überlieferten Form neu entwickelt wird.

## II.

Die eine "Gestaltreihe" Bartóks - mit engen Sekundüberlagerungen als Ausdruck des Sich-Nicht-Befreien-Könnens aus einer in sich verlaufenden Chromatik - hat seine Wurzel in der traditionellen Anwendung solcher Klangstrukturen: Bereits Händels "Das Volk, das da wandelt im Dunkeln" ... aus dem "Messias" nutzte solche Chromatik, wie sie Wagner im "Ring" für die Welt Alberichs wählte und Liszt sie bei der Charakterisierung Mephistos in der Faustsinfonie anwendete, um nur einige Beispiele zu nennen. In all diesen Fällen wird das Niedere, noch nicht Erwachsene, Unmenschliche, das Zerrbild durch solche Mittel verkörpert, die ja auch im Musikalisch-Psychologischen nur eine enggebundene, in sich verbohrte, nicht frei ausschwingende Melodik zulassen.

Im Gegensatz dazu ist die zweite - eine nationale "Gestaltreihe" - bestimmt von "ungarischer" Melodik mit pentatonischen Wendungen und konstruktiven Quartsprüngen, in der Bartók eine wesentliche Seite des ungarischen Volksliedes herauskristallisiert<sup>5</sup> und individuell seiner Sprache und dem Stil des einzelnen Werkes angleicht.

Hier deutet sich an, was Zofia Lissa in ihrer Arbeit "Über den nationalen Stil"<sup>6</sup> ausführt: "... Die Folklore muß auf zwei Ebenen angewendet werden, damit sie der Musik einen deutlich nationalen Charakter verleiht: auf der des 'Rohmaterials' und auf der der Ausdrucksgebung ..."

Das "Rohmaterial" ist Ausgangspunkt; des nationalen Stils zentrales Kriterium ist aber, schreibt sie weiter, "... das inhaltliche Moment, das zwar schwieriger zu erfassen und nachzuweisen ist als eine nur auf dem verwendeten Material beruhende Verbindung mit der Folklore, aber keineswegs von geringerer Bedeutung ..." So zeigt sich, daß die persönliche Sprache eines nationalen Komponisten, seine Ausdruckswelt, mitbestimmend ist bei dem Prozeß der Herausbildung einer nationalen Eigenart, wie sie der Hörer sowohl der eigenen Nation als auch anderer Völker erkennt. In diesem Sinne bereichert und verändert er das Bewußtsein der Hörer, gestaltet der nationale Komponist nationales Bewußtsein, schafft Tradition des nationalen Stils.

Dieses Einschmelzen nationaler Komponenten in die individuelle Ausdruckssprache eines Komponisten findet sich deutlicher noch als bei Bartók im Schaffen des sowjetischen Komponisten Aram Chatschaturjan, der in Grusinien (Tbilissi) geboren, sich zu den Armeniern rechnet. Für ihn schließt - wie Zofia Lissa allgemein schreibt - "das Gefühl der nationalen Zugehörigkeit die Anerkennung der eigenen nationalen Traditionen

ein. Diese Traditionen umfassen die Kunst- und Volksmusik, den Tanz, Aufführungspraktiken, Riten, Legenden usw. Eine wichtige Hörtradition ist auch das Intonationssystem der Nationalsprache eines Volkes ... Doch", bemerkt Zofia Lissa, "aus der Menge dieser mannigfaltigen Traditionen, die dem Bewußtsein des Komponisten die spezifisch nationale Prägung geben, übernimmt er nur einige, um sie weiterzuentwickeln, andere lehnt er ab ..." <sup>7</sup> So entsteht aus diesem vorgewählten "Rohmaterial" die historisch bestimmte Ausdruckssphäre eines Werkes, die Individuelles, Folkloristisches und Historisches verschmilzt und die nationale Tradition im Namen aktueller Inhalte und ihres Ausdrucks nicht nur nicht beschädigt, sondern entwickelt und stärkt. Untersuchen wir dies am konkreten Beispiel.

Aram Chatschaturjan, der immer wieder betont, daß er zwar transkaukasische Elemente verarbeite, sie aber niemals kopiere, sondern in eine eigene, individuelle Klangsprache umforme, sucht typische Züge der Volksmelodien zu erfassen und kommt dabei zu volksliedähnlichen, eigenen Melodieprägungen, die wiederum, wie die vielen Gestaltvarianten und Metamorphosen darlegen, musikalische Konkretisierungen der Ideen des Komponisten darstellen.

Eine dieser Gestalten dient der musikalischen Aussage der Ideen der Heimat, des Vaterlands; ihr struktureller Grundzug läßt sich folgendermaßen umschreiben: Molldreiklang oder Molltonleiter aufwärts (oft auch direkter Quintanspruch), Umspielen des Quinttones, kleine Sept als Melodiebegrenzung, allmähliches Absinken der Melodielinie, Skalengrundlage: äolisch, hin und wieder mit dorischen Wendungen.

In dem Volkslied "Es kes tesa", von dem armenischen Komponisten Komitas in seiner Ethnographischen Sammlung I Nr. 56 aufgezeichnet, erscheint sie in folgender Form (Beispiel 12).

Im Schaffen Chatschaturjans wird sie im ruhigen Mittelteil der Tokkata und im Trio, Hauptthema des 1. Satzes wie folgt gestaltet - (Beispiele 13 und 14). Was hier, wenn man es so hören will, noch folkloristisch verspielt wirken kann - beide Werke entstanden während der Studienzeit -, das erhält unwiderlegbar inhaltliches Profil in der 1. Sinfonie (1934), der Diplomarbeit des Kompositionsstudenten Mjaskowskis, gewidmet dem 15. Jahrestag der Gründung der Armenischen SSR (Beispiel 15), im Thema Gajanehs (Adagio Gajanehs) aus dem gleichnamigen Ballett (Beispiel 16), im Hauptthema der 2., der Glockensinfonie aus den Kriegsjahren 1943/44 als Sinnbild des kämpferischen Erwachens (Beispiel 17) und in dem Lied "Es steht ein Fels an der Wolga" aus der Filmmusik (Suite) "Schlacht an der Wolga" als Ausdruck der Unbesiegbarkeit des russisch-sowjetischen Vaterlandes (Beispiel 18).

Wenn hier die einzelnen thematischen Bildungen verschiedene Formen annahmen, so liegt ihnen dennoch deutlich das bereits skizzierte, gemeinsame Gestaltmodell zugrunde, und es zeigt sich in der Anwendung eine gemeinsame vaterländische Idee. Auch innerhalb eines Werkes lassen sich solche Gestaltmetamorphosen verfolgen, wie die 1. Sinfonie zeigt.

Bereits in der Einleitung, "dem Kern des vollständigen Werkes", wie der Komponist bestätigt, klingt ein Thema auf, das er im Finale als "Quintessenz der Thematik der ganzen Sinfonie" charakterisiert. Es ist eine Gestaltvariante des äolischen Melodietyps (vgl. Beispiel 15). Als 2. Thema bestimmt es (ohne "Auftakt", im direkten Quintsprung) die lichten Visionen innerhalb des dramatisch-kämpferischen 1. Satzes (Beispiel 19) und das lyrische Pastorale des 2. Satzes (Beispiel 20).

Verbunden mit einer musikantisch entfesselten Gestalt gibt es dem Mittelteil des 2. Satzes melodisches Profil (Beispiel 21). Dieses neue musikantische Stereotyp ähnelt der von Komitas aufgezeichneten Volksmelodie "Kele-Kele" (Beispiel 22). Es wird als kraftvoll aktivierendes, musikantisches Element in den Konzerten und einer Reihe von Tänzen

der Arbeit und Freude aus "Gajaneh" sinngebend eingesetzt, so im Violinkonzert Beispiel 23), im Klavierkonzert (Beispiel 24), in der Lesginka aus "Gajaneh" (Beispiel 25).

Aus dem Vergleich der Varianten einer Grundgestalt und ihrer Anwendungen in den einzelnen Werken ergeben sich nicht nur Grundzüge des Personalstils, sondern auch Angaben über die semantische Funktion der angewandten Mittel. In dem einen Fall deckt er die vielfältigen Nuancen von Heimatverbundenheit, Vaterlandsliebe auf - die 1. Sinfonie ist der Armenischen SSR gewidmet, Gajaneh wird als Verkörperung der Idealgestalt einer fleißigen, ehrlichen, von der Gemeinschaft geachteten armenischen Frau aufgefaßt; die 2. Sinfonie ist der Entwicklung eines wahren Menschen in der Not der Kriegsjahre nachgestaltet, ist gleichsam Chatschaturjans "Eroika".

Im anderen Fall geben die musikantischen Spielfiguren aus der transkaukasischen Volksmusik der Gestaltung des Satzes einen natürlichen Schwung, dessen Wurzel in der Lebensfreude, der aktiven Haltung des tätigen Menschen aus dem Volk zu finden ist. In diesen Wendungen, den variantenreichen Gestalten, offenbaren sich die inhaltsbildenden und formgestaltenden Kräfte. Verbunden mit den syntaktisch-strukturellen Modellen der Gestaltung finden sie, in den Stil des Werkes eingeschmolzen, ihre konkrete, Stil und Inhalt des Werkes entsprechende Realisierung. Daraus ergeben sich - wie die Beispiele zeigen sollten - die vielfältigen Varianten eines musikalischen Gestaltmodells als Einheit von inhaltlichen und formbildenden Elementen, die schließlich eine semantische Auswertung ermöglichen.

Damit stehe ich im Gegensatz zu den Vorstellungen, wie sie Erhard Karkoschka in der Zeitschrift "Melos", Juli-August 1965 äußert: "... Der Bedeutungsgehalt musikalischer Vorgänge ist mit anderen als musikalischen Mitteln nicht zu definieren. Die Komponisten können deshalb, ähnlich wie bei der impliziten Definition in der Mathematik, nichts anderes tun, als die innermusikalischen Gesetze zu erfüllen, ohne ihre Wirkung nach außen vorhersagen zu können. Ja wir wissen nicht einmal exakt anzugeben, was die Musik überhaupt in der geistigen Existenz des Menschen bedeutet, was an ihr wirkt und wie es wirkt. Je mehr man zu erhellen versucht, um so dunkler und unfassbarer werden die Antworten, die uns erreichen ..." <sup>8</sup>

Ohne zu bezweifeln, daß der Bedeutungsgehalt musikalischer Vorgänge nur musikalisch definierbar ist, wollte ich nachweisen, daß es Möglichkeiten gibt, das Dunkel aufzuheben, indem man nach Modellen, Stereotypen, Gestalten im Schaffen eines Komponisten sucht und durch Komparation ihren Bedeutungsgehalt, ihre Aussage entdeckt - dann erst treten die spielerischen Seiten der Musik in Erscheinung, die einem anderen Bereich der Untersuchung zugehören, obwohl sie natürlich bei der Bildung der Gestaltvarianten mitbestimmend, die Struktur beeinflussend, wirksam sind.

#### Anmerkungen

- 1 A. Sychra, Zur Problemstellung unseres Seminars, in: Beitr. z. Mw., Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler, 1963, S. 250.
- 2 V. Kučera, Zur Frage der Intonationsemantisierung der Struktur, in: Beitr. z. Mw., Sonderheft II. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler, 1965, S. 380.
- 3 Bela Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, hrsg. v. B. Szabolcsi, Leipzig 1951, S. 26.
- 4 A. Sychra, a. a. O., S. 250.
- 5 B. Bartók, Das ungarische Volkslied; kurze Zusammenfassung bei L. Lesznai, Bela Bartók, Leipzig 1961, S. 136.

- 6 Z. Lissa, Über den nationalen Stil, in: Beitr. z. Mw., 1964, S. 197.  
 7 A. a. O., S. 213.  
 8 E. Karkoschka, Musik und Semantik, in: Melos, 1965, Heft 7-8, S. 258f.

Notenbeispiele

1

2

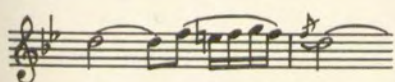
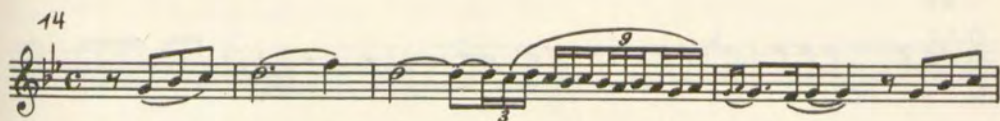
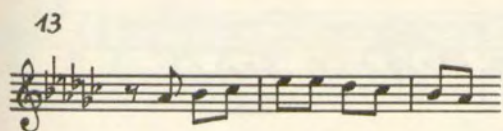
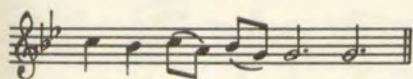
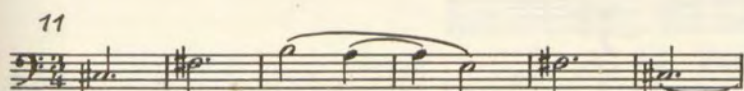
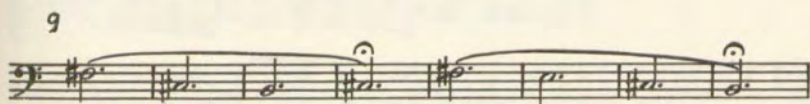
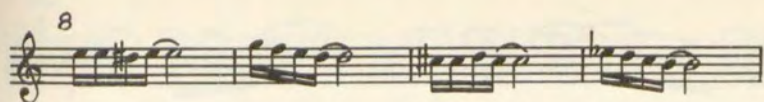
3

4

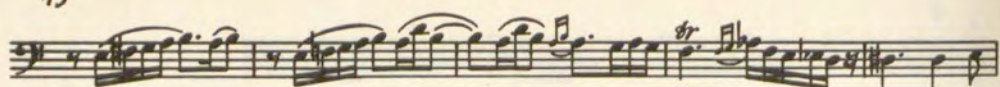
5

6

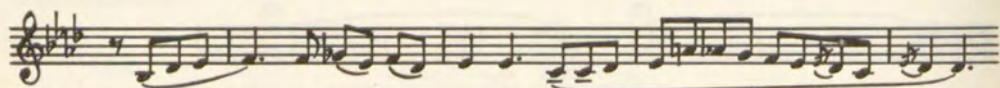
7



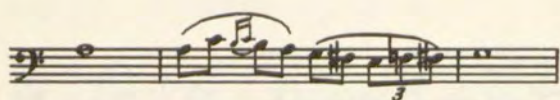
15



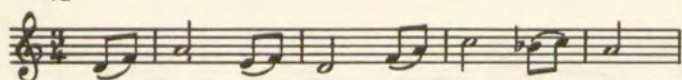
16



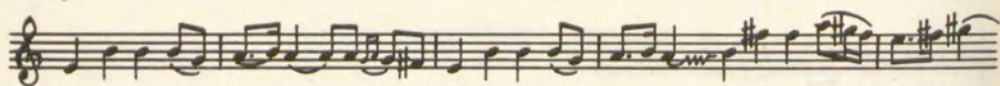
17



18



19



20



21



22

Musical notation for exercise 22, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains six measures of eighth-note patterns, and the second staff contains four measures, ending with a double bar line.

23

Musical notation for exercise 23, consisting of two staves of music in treble clef. The first staff contains six measures of eighth-note patterns, and the second staff contains six measures of eighth-note patterns.

24

Musical notation for exercise 24, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The first staff contains six measures of eighth-note patterns with accents, and the second staff contains six measures of eighth-note patterns.

25

Musical notation for exercise 25, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The first staff contains six measures of eighth-note patterns with triplets, and the second staff contains six measures of eighth-note patterns with triplets.

ÜBERLEGUNGEN ZU EINER THEORIE DER MUSIKWISSENSCHAFT

Unter "Theorie der Musikwissenschaft" verstehe ich eine systematisch geordnete, ihren Gegenstand in all seinen wesentlichen Zusammenhängen, Gesetzmäßigkeiten und sonstigen Eigenschaften möglichst vollständig erfassende Menge von Aussagen über die Musikwissenschaft, wobei ich angesichts hervorragender Präzedenzfälle (z. B. "Erkenntnistheorie") nicht anstehe, den Begriff nicht nur auf das wissenschaftliche Produkt, die eigentliche "Theorie" also, sondern gleichzeitig auch auf das diese Theorie bearbeitende wissenschaftliche Spezialgebiet anzuwenden.

Die Frage, ob eine Theorie der Musikwissenschaft nicht schon längst existiere, wird, je nach der Strenge des angelegten Maßstabs, positiv oder negativ beantwortet werden. Seit vielen Jahrzehnten, insbesondere überall dort, wo historische Sprünge sich anbahnten oder durchzustehen waren, ganz offenkundig bereits in der Aufklärung, häufen sich Ideen und Untersuchungen teilweise bedeutenden Gewichts, deren Gegenstand nicht die Musik schlechthin und unmittelbar, sondern die Musikwissenschaft selbst ist. Chrysanders Vorwort und Einleitung zu den "Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft" (1863) oder Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" im ersten Band der "Vierteljahrsschrift" (1885), Arbeiten, ohne deren Kenntnis wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik noch heute kaum möglich erscheint, markieren ja keineswegs erste Ansätze, sondern generationenlang vorbereitete Höhepunkte wissenschaftstheoretischen Denkens in unserer Disziplin. erinnert sei auch an die beträchtliche Zahl der "Einführungen" in die Musikwissenschaft, an Generalartikel in größeren Nachschlagewerken, an die ungezählten Einführungsvorlesungen an Universitätsinstituten oder an Dokumente nationaler und internationaler Planung gemeinsamer Forschungsvorhaben, Lehrveranstaltungen, Publikationen und Kongresse. Überall, wo solche und ähnliche Aufgaben mit dem nötigen Ernst angegangen werden, ergibt sich die grundsätzliche wissenschaftstheoretische Problemstellung aus der Sache selbst. Bewußte metatheoretische Reflexion, so meine ich, gehört zu den Grundvoraussetzungen jeder modernen wissenschaftlichen Arbeit, ihre Spuren finden sich in beinahe jeder bedeutenderen Publikation, und schon heute stellt eine Geschichte all dieser Beobachtungen, Gedanken, Aussagen, Fragen, Urteile und Hypothesen über die Musikwissenschaft eine ebenso ergiebige wie sinnvolle, ja dringend zu bewältigende Aufgabe dar.

Nach alledem scheint kein Zweifel daran möglich, daß es die Theorie der Musikwissenschaft, wenn auch nicht als explizite, in sich geschlossene Theorie, so doch als spezifisches, häufig frequentiertes Arbeitsgebiet, schon gibt, und es muß verwundern, daß sie in den einschlägigen Überblicksdarstellungen selbst jungen Datums, so z. B. in Hans-Heinz Drägers Beitrag in "Universitas litterarum, Handbuch der Wissenschaftskunde", 1955, oder in Walter Wioras und Hans Albrechts Artikel "Musikwissenschaft" in MGG IX, 1961, zwar ausführlich betrieben, aber, sei es unter dieser oder einer anderen Bezeichnung, selbst namentlich nicht erwähnt wird. Wiora führt eine Reihe "Teilgebiete mit doppelter Zugehörigkeit" an, von denen einige aus praktischen Gründen hauptsächlich in Nachbardisziplinen bearbeitet werden (z. B. der naturwissenschaftliche Unterbau der Grundlagenforschung), während andere primär der Musikwissenschaft zufallen (z. B. Vergleichende Musikforschung im eigentlichen Sinn); die übrigen werden "mit verschiedenen Aspekten oder in Zusammenarbeit von mehreren Disziplinen gepflegt (z. B. ist Musikästhetik ein Zweig sowohl der Musikwissenschaft wie der Philosophie)". Man möchte also vermuten, daß Wiora die Theorie der Musikwissenschaft deshalb übergeht, weil er sie ausschließlich innerhalb der allgemeinen Wissenschaftstheorie angesie-



delt wissen will. Das allerdings halte ich für ebenso unfruchtbar, wie wenn man die Musikästhetik ganz den Philosophen überlassen wollte. Der enge Zusammenhang zwischen allgemeiner Wissenschaftstheorie und den Theorien der Spezialwissenschaften wird nicht bestritten; letztere aber haben es im eigentlichen Sinn mit Spezialproblemen zu tun, die nur von Spezialwissenschaftlern gelöst werden können - natürlich unter Berücksichtigung aller einschlägigen allgemeineren Erkenntnisse.

Gelegentlich wird die entgegengesetzte Ansicht vertreten, eines gesonderten Gebietes Theorie der Musikwissenschaft bedürfe es deshalb nicht, weil dessen Probleme ohnehin nur im unmittelbaren Kontakt mit der konkreten Forschungsarbeit erkannt, untersucht und einer fruchtbaren Lösung entgegengeführt werden könnten; vor den Gefahren einer solchen Spezialisierung wird von dieser Seite offen gewarnt. Die Gefahren von Spezialisierung - das ist hierzu mit allem Nachdruck zu sagen - sind seit langem bekannt, die Vorteile allerdings auch. Oft genug ist ausprobiert worden, daß es nichts einbringt, wenn man, um diese Gefahren zu umgehen, die Spezialisierung als solche verfehmt. In Wirklichkeit kommt es einzig und allein darauf an, Spezialisierung, als Arbeitsteilung, so zu organisieren, daß ihr rationeller Sinn zum Tragen kommt. Der Glaube, wissenschaftstheoretische Probleme, sobald sie herangereift sind, würden im Zuge der praktischen wissenschaftlichen Arbeit ganz von selbst erschlossen, mag in früheren Perioden manche scheinbare Bestätigung gefunden haben; von einem bestimmten Entfaltungsgrad unserer Wissenschaftsgeschichte an erweist er sich als illusionär, wirkt sich als Hemmschuh aus. Zur Erläuterung bieten sich Beispiele in Hülle und Fülle an; schon ein einziges indessen setzt, wie sich zeigen wird, die Erörterung einer Fülle von Problemen voraus und droht den hier gebotenen Rahmen zu sprengen. Als Ergänzung muß ich auf meinen Beitrag "Musikwissenschaft" in Horst Seegers kürzlich erschienenem Musiklexikon verweisen; vor die Aufgabe gestellt, die Haupt- und Untergebiete unserer Disziplin aus ihrem inneren Zusammenhang, aus ihrer objektiven Einheit heraus zu entwickeln, die ja den gemeinsamen Oberbegriff "Musikwissenschaft" einzig zu rechtfertigen vermögen, mußte ich besonders deutlich empfinden, daß ein seinem Wesen nach metatheoretisches Problem, in diesem Fall die Klassifizierung der Musikwissenschaft, im Zuge der spontanen theoretischen Entwicklung eben nicht von selbst sich löst.

In den sogenannten "exakten" Wissenschaften - zu denen zu gehören jede Disziplin bestrebt sein dürfte - hat Klassifikation folgende logische Bedingungen zu erfüllen: a) sie muß von den allgemeinsten, wesentlichsten Kriterien zu immer weniger allgemeinen, spezielleren Kriterien fortschreiten; b) innerhalb einer Klassifikationsstufe darf der Aufgliederung jeweils nur ein Kriterium zugrunde liegen; c) die Teilklassen müssen einander ausschließen; d) die Teilklassen müssen umgekehrt wieder genau die ursprüngliche Klasse ergeben. Sicherlich muß nicht eigens betont werden, daß eine nach solchen Regeln vorgenommene Klassifikation keineswegs bloß der Befriedigung irgendeines abstrakten Ordnungsbedürfnisses dient, sondern ein unentbehrliches Verfahren darstellt, Erkenntnis begrifflich zu fixieren. Mißt man nun an diesen einfachen, klaren Regeln die Gliederung der Musikwissenschaft in ihre vier Hauptgebiete, wie sie in der neueren Literatur mit mehr oder weniger belanglosen Abweichungen immer wieder auftaucht, nämlich in Systematische Musikwissenschaft (Musikalische Grundlagenforschung), Musikgeschichte, Musikalische Volks- und Völkerkunde und Musiksoziologie, so ergibt sich, daß es sich dabei um kein klassifikatorisches System mit spezifischem Erkenntniswert, sondern um eine bloße Aufzählung bestimmter historisch ziemlich unabhängig voneinander entstandener und entwickelter, institutionell weitgehend selbständiger Forschungskomplexe handelt, die aus deren historischer Genese heraus zwar verständlich, aber von der inhaltlichen, logischen, funktionellen Seite her betrachtet als längst überholt erscheint. Musikalische Volkskunde einerseits, musikalische Völkerkunde andererseits haben es

mit so deutlich unterschiedenen Objektbereichen zu tun, daß man sich unwillkürlich fragt, was eigentlich - abgesehen von einer genetisch bedingten äußerlichen Verwandtschaft - beide unter jenem merkwürdigen Doppelbegriff zusammenzwängt. Was beiden wesentlich gemeinsam war und sie von der konventionell betriebenen Musikgeschichte einmal wesentlich unterschied, nämlich die vergleichende Methode, ist von der modernen historischen Musikforschung längst adoptiert. Woher also nimmt diese im 20. Jahrhundert noch das Recht, sich von der musikalischen Volkskunde und der musikalischen Völkerkunde klassifikatorisch abzugrenzen? Auf die Gefahr hin, einen Streit um Definitionen vom Zaun zu brechen, in dessen Verlauf vermutlich doch nur altbekannte, einander mehr oder weniger überschneidende Begriffsbestimmungen wiederholt werden würden, soll wieder von der Sachlage selbst ausgegangen werden, welche die Herausbildung jener besonderen Gebiete ursprünglich bedingte.

1. In allen Klassengesellschaften existiert neben der herrschenden Kultur eine Kultur der beherrschten Klassen, die mit jener ebenso starke Wechselbeziehungen unterhält, wie sie sich andererseits durch eine ganze Reihe von Besonderheiten, auf die hier nicht weiter eingegangen zu werden braucht, von jener unterscheidet. Beide Musikkulturen bedürfen bis zu einem bestimmten Grade einer speziellen Untersuchung mit Hilfe teilweise unterschiedlicher Methodologien. Im Zentrum der konventionellen Musikgeschichtsforschung stand die herrschende Musikkultur; damit wurde die Musikkultur der beherrschten Klassen Gegenstand eines jüngeren Spezialgebiets, der musikalischen Volkskunde.

2. Da die ältere Musikgeschichtsforschung sich fast ausschließlich auf die schriftlich überlieferte Musik und die Schriften der Theoretiker beschränkte, blieben alle "primitiven" Kulturen, deren musikalische Leistungen, wenn überhaupt, so nur in klingender Form zugänglich sind, außerhalb ihres Gesichtskreises. In diese Lücke trat später - eine grundsätzlich neue, im Verhältnis zur konventionellen Musikgeschichtsforschung geradezu revolutionäre Methodologie entwickelnd - die musikalische Völkerkunde, die zu ihren ethnologischen Schwestergebieten zunächst wesentlich engere Beziehungen unterhielt als zur historischen Musikforschung. Gegenstand der musikalischen Völkerkunde sind im wesentlichen die Musikkulturen der Urgesellschaft und der niederen Klassengesellschaften. - Die vorangegangenen Definitionen stellen wohlgerne Versuche dar, deren Gültigkeit noch keinesfalls voll bestätigt ist; doch selbst wer sie rundheraus ablehnt, wird, abgesehen etwa vom institutionellen Apparat unserer Disziplin, der naturgemäß zur Konservierung des Status quo neigt, kaum triftige Gründe dafür ins Feld führen können, daß musikalische Volkskunde und Völkerkunde weiterhin als autonome Gebiete außerhalb der historischen Musikforschung existieren, anstatt konsequent als musikhistorische Spezialgebiete angesprochen zu werden.

Unter den möglichen Belegen der Notwendigkeit einer Theorie der Musikwissenschaft stellt das angeschnittene, meiner eigenen Arbeit entnommene Beispiel wohl keinen peripheren, aber sicherlich auch nicht den wichtigsten Zusammenhang dar. Abschließend sollen, ohne daß der hier gebotene Rahmen Vollständigkeit oder nähere Erörterungen erlaubt, einige weitere Aufgaben genannt werden, deren Lösung nur mit Hilfe einer ausgearbeiteten Wissenschaftstheorie möglich erscheint. Da wäre das Problem des funktionellen Zusammenhangs zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis (im umfassendsten Sinn dieses Begriffs), ein zugegeben heikles, oft aus allzu bequemen Gründen gelegnetes, oft aber auch durch mechanische, praktizistische Behandlung kompromittiertes Problem, ohne dessen bewußte Erschließung unsere Disziplin die materiellen Grundlagen ihrer Existenz in der Gesellschaft auf die Dauer wohl kaum wird rechtfertigen können, dessen systematische Erforschung hingegen der Musikwissenschaft eine Perspektive garantieren dürfte, die unsere kühnsten Erwartungen übertrifft. Da wäre ferner das Problem der Modernisierung der musikwissenschaftlichen Arbeitsorganisa-

tion, der Rationalisierung ihrer individuellen und institutionellen, nationalen und internationalen kooperativen Beziehungen, ein Problem, das einer relativ schwachen Disziplin, da sie über keinerlei stille Reserven verfügt, um einen eventuellen, etwa durch Zersplitterung, überflüssige Doppelarbeit u. dgl. entstandenen Leerlauf wettzumachen, möglicherweise noch dringlicher gestellt ist als den sogenannten "big sciences". Da wären die damit verbundenen Probleme der innerwissenschaftlichen kommunikativen Beziehungen, des Transports der wissenschaftlichen Erkenntnisse vom Produzenten zur Weiterverarbeitung und zum Verbraucher, also u. a. des Fachpublikationswesens und der Dokumentation, deren Vernachlässigung bald dahin führen müßte, daß das Ausfindigmachen schon produzierten Wissens in der Literatur mehr Arbeitskraft verschleißt als dessen erneute Produktion. Und da wäre schließlich das Problem der "Kreativität" der wissenschaftlichen Arbeit, das heißt das Problem der Ermittlung und Ausschaltung bestimmter Faktoren, die, wenn sie massiert auftreten, zur völligen Blockierung des objektiven Ertrags wissenschaftlicher Arbeit führen können.<sup>1</sup> Aber auch im Bereich der konventionellen, schon länger bearbeiteten Probleme der Wissenschaftstheorie, die im wesentlichen Fragen der Begriffsbildung bzw. -definition, der Methodologie usw. betreffen, liegt der weitaus größte Teil der Arbeit noch vor uns. Hierzu gehören nicht zuletzt die Theorie der wissenschaftlichen Beweisführung und die Ausarbeitung strenger Kriterien von Wissenschaftlichkeit überhaupt, deren besondere musikwissenschaftliche Aspekte noch einer spezifischen Behandlung harren.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu F. Barnetzky, Kreativität der Wissenschaft, Bemerkungen über einen neuen Forschungszweig, in: Spektrum, Mitteilungsblatt für die Mitarb. der Dt. Akad. der Wiss. XI, 1965, S. 91ff.

Walter Clemens

#### ZUR WISSENSCHAFTLICHEN GRUNDLEGUNG DER MUSIKERZIEHUNG

Die Notwendigkeit, das Gebiet der Musikerziehung neu zu begründen, kündigt sich seit Jahren an. Musik und Musikerziehung sind sehr stark in unserem Bildungswesen vertreten, es wird heutzutage mehr musiziert als in bürgerlichen Zeiten. Durch die Verlegung der Musikerziehung von den Musikhochschulen in eigene Universitätsinstitute innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik wurde eine neue Situation geschaffen, die für die sozialistische Erziehung einen wesentlichen Fortschritt darstellt. Die wissenschaftliche Basis der Musikerziehung erhält dadurch ein besonderes Gewicht.

Als Wissenschaft ist die Musikerziehung noch relativ jung. Überblickt man ihre Entwicklung, dann zeigt sich, daß die ersten Ansätze zu einer wissenschaftlichen Behandlung musikerzieherischer Fragen im 19. Jahrhundert gemacht wurden. So stellt Hans Georg Nägelis Schrift "Gesangsbildungslehre, kunstwissenschaftlich dargestellt" (1809) einen Versuch dar, Musikerziehung theoretisch zu begründen; seit dieser Zeit ist die Forderung nach einer wissenschaftlichen Grundlegung immer wieder erhoben worden bis in unsere Tage hinein.

Eine zielgerichtete Erörterung musikpädagogischer Fragen beginnt gegen Ende des vori-

gen Jahrhunderts, noch nicht als eigenständige Forschung, sondern zuerst im Bereiche der Musikwissenschaft. Hermann Kretzschmar versuchte, Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft pädagogisch auszuwerten und sie für das musikalische Erlebnis nutzbar zu machen.

Begünstigt durch die Wandlungen in der allgemeinen Pädagogik setzt anschließend eine stetige Aufwärtsentwicklung der Musikpädagogik ein. In theoretischer Beziehung wurde sie durch die Kunsterziehungstage, von der praktischen Seite her durch die musikalische Jugendbewegung gefördert.

Auf Leo Kestenberg geht die Reform des Musikunterrichts an den deutschen Schulen zurück. Musik wird integrierender Bestandteil der allgemeinen Bildung, ein einheitlicher Aufbau der gesamten Musikerziehung vom Kindergarten bis zur Hochschule soll die künstlerische Bildung des ganzen Volkes und damit eine Erneuerung der Kultur herbeiführen. Das bedeutete eine Abkehr vom pädagogischen Ideal des 19. Jahrhunderts, für das sich in der Spitzenleistung das Ziel der Musikerziehung erfüllte.

Die wissenschaftlichen Aufgaben sah Kestenberg vor allem in der Forschungsarbeit auf den Gebieten der Akustik, Ästhetik und Psychologie. Es kommt auch zum Beginn einer Forschungsarbeit; die jetzt geforderte systematische Entwicklung der Musikalität verlangte eine sorgfältige Prüfung der psychologischen Voraussetzungen.

Bisher war es üblich gewesen, daß ein Schulmusiker als "Lehrerkantor" von der Orgelbank herkam; als Vertreter der neuen künstlerisch-wissenschaftlichen Richtung im Sinne Kestenbergs trat Fritz Reuter an die Öffentlichkeit. Er stellte fest, daß die Musikpädagogik ein Gebiet sei, "auf dem modern-wissenschaftlich noch nichts an Resultaten vorliege. Bisher habe man meist geglaubt, "dieses Fach übergehen zu können; es sei genug, wenn der werdende Musiklehrer nur ein paar Brocken aus der allgemeinen Pädagogik weggeschnappt hätte".<sup>1</sup>

Ein einziger hatte bisher - und das wurde durch Reuter, der sein Schüler war, erst bekannt - sich zur Lebensaufgabe gemacht, eine moderne Musikpädagogik auf philosophischer und psychologischer Grundlage zu schreiben; das war Richard Kaden in Dresden (1856-1923). Leider ist das im Jahre 1892 konzipierte Werk Manuskript geblieben; es befindet sich in der Musikbibliothek in Leipzig.

Bei dem Bestreben, die Musikpädagogik auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen, hatte Kaden wiederum wesentliche Anregungen durch das Studium der Schriften des heute wenig bekannten Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) bekommen; und es ist unlängst festgestellt worden<sup>2</sup>, daß in dem umfassenden Werk dieses außergewöhnlich gebildeten Mannes auch Ansätze zu einer wissenschaftlichen Musikerziehung vorhanden sind, ja daß hier die eigentlichen Anfänge einer systematischen wissenschaftlichen Musikpädagogik zu finden sind.

Die gleiche Thematik wie bei Karl Krause und Richard Kaden finden wir bei Fritz Reuter wieder, der dieses wertvolle musikpädagogische Erbe zu nutzen wußte und seinen Inhalt in kritischer und schöpferischer Weise mit den Forderungen der Gegenwart verband. Reuter gilt als Exponent der Musikerziehung in der Deutschen Demokratischen Republik; in Halle und dann in Berlin hatte er den einzigen Lehrstuhl für diese Disziplin inne. Er hat in erster Linie die normative Grundlage für eine moderne Musikerziehung geschaffen, auf der wir heute weiter bauen können.

Ähnlich wie für Kretzschmar und Kestenberg stand auch für Reuter fest, daß der Grundstein für die gesamte musikalische Bildung des Volkes in der Schule gelegt werden müsse. Alle Publikationen und Lehrbücher, die er seit den zwanziger Jahren erscheinen ließ, sind primär für eine großzügige und weitschauende Ausbildung von Musikerziehern aller Schulsysteme bestimmt. In der Erkenntnis, daß nur im Zusammenwirken von Praxis und wissenschaftlicher Forschung wirkliche Grundlagen für die Musikerziehung erar-

beitet werden können, ließ er sich von dem Grundsatz leiten, keine Theorie ohne Erfahrungsstütze zu entwickeln, sondern von der Praxis her die theoretisch-wissenschaftlichen Fundamente zu gewinnen und diese wieder der Praxis nutzbar zu machen. Grundlage jeglichen Musikunterrichtes muß nach seiner Ansicht das Hören sein. In der Schrift "Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage" (Leipzig 1925) erfolgte die wissenschaftliche Begründung dieses Gebietes; zwei weitere Schriften waren für die praktische Nutzenanwendung bestimmt. Nachdrücklich lehnt der Verfasser alle Gehörbildungsmethoden ab, die vom Klavier oder einem anderen Instrument ausgehen. Die Hörfähigkeit muß mit der Stimme entwickelt werden. Er begründet das einmal psychologisch mit der Ausnutzung der "ideomotorischen Tendenz" in uns, zum anderen legt er historisch überzeugend dar, daß alle großen Musikerzieher stets vom Chorsingen ausgingen. Die Ausbildung des relativen Gehörs muß das zentrale Anliegen der Gehörbildung sein. Der natürliche Weg geht dabei über die Wahrnehmung der Tonquantität, das heißt über die meßbaren Rhythmen und Tonhöhen zur Tonqualität als einem inneren ästhetischen Moment.

Der älteren Psychologie war der Schritt von der Intervallauffassung zur Rezeption musikalischer Abläufe nicht gelungen. Für das Hörerlebnis aber ist das ganzheitliche Erfassen, durch das ein späteres Verstehen von Kunstwerken vorbereitet wird, wesentlich; erst eine nachträgliche Analyse soll zu den einzelnen Teilen und akustischen Elementen gelangen.

Das zweite Gebiet, dem Reuter seine Aufmerksamkeit widmete, war die Musiktheorie. Für einen Lehrerstand, der fähig sein soll, die Publikumsbildung in der Schule vorzubereiten, ist es seiner Ansicht nach notwendig, die Musiktheorie pädagogisch zu untermauern. Der Begriff "Musiktheorie" darf dabei nicht zu eng gefaßt werden, etwa nur als Harmonie- oder Satzlehre, vielmehr "kreuzen sich alle Teilgebiete" in diesem Fach; als wissenschaftliche und künstlerische Disziplin zugleich schafft es "überhaupt erst für einen Musikerzieher die Basis und gibt ihm in seiner täglichen Praxis die Möglichkeit, den Inhalt der Musik auszuschöpfen und zu vermitteln".<sup>3</sup> Mit der technischen Unterweisung muß die ästhetische Bildung verbunden sein.

Reuter bezeichnete sein im Jahre 1929 erschienenenes Theoriebuch, das den Titel "Methodik des musiktheoretischen Unterrichtes" trägt, als "bescheidenen Baustein einer Musikpädagogik". In einem zweiten musiktheoretischen Werk, der "Praktischen Harmonik des 20. Jahrhunderts" (Halle 1952), zeigt er sich als ein führender Theoretiker unserer Zeit. Er will in dieser Didaktik der Harmonik zeigen, daß mit veralteten Anschauungen der Musiktheorie für eine vorwärtsgerichtete Musikerziehung nichts mehr ausgerichtet werden kann. Dem Lehrbuch liegt das polaristische System Sigfrid Karg-Elerts zugrunde, und Hermann Grabner sieht es als ein außerordentliches Verdienst Reuters an, dieses geniale, logisch aufgebaute und wissenschaftlich exakte System der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben.

Wie für Krause und Kaden steht aber auch für den Musikerzieher Reuter über der Vermittlung der elementaren handwerklichen Grundlagen die höhere Aufgabe, von dem Fach Musik aus den Menschen zu bilden. Er ist sich dabei bewußt, daß durch den großen erzieherischen Wert bei der Gefühlsbildung und bei der Entwicklung eines staatsbürgerlichen Bewußtseins die Musik in unserer Republik über die Bedeutung eines reinen Kulturfaches hinausgewachsen ist.

In zwei Schriften hat Reuter die allgemeinen Grundlagen der Musikpädagogik dargestellt. Sie umrahmen chronologisch und inhaltlich sein Schaffen. Am Anfang steht die "Musikpädagogik in Grundzügen", die an Kaden anknüpft, am Ende sein Werk "Grundlagen der Musikerziehung". In diesem Kompendium werden, nachdem die verheißungsvollen Ansätze der zwanziger Jahre rasch verkümmert waren, nunmehr die erforderlichen künst-

lerischen und wissenschaftlichen Aufgaben einer zeitbezogenen wissenschaftlich begründeten Musikerziehung aufgezeigt. Es ist als Vorstufe zu einem späteren Handbuch der Musikerziehung gedacht. Sein Inhalt ist in drei Teile gegliedert. Im ersten werden Aufgaben und Stellung des Faches Musikerziehung, ihr wissenschaftlicher Charakter und ihre Bedeutung als Mittel der Erziehung behandelt. Im zweiten Teil sind eine Anzahl ausführlicher Quellenabschnitte zur Geschichte der Musikerziehung vom Altertum bis zur Gegenwart enthalten. Im dritten Teil des Buches werden Lehrmeinungen der Gegenwart ausgewertet. Daß eine moderne Musikpädagogik eine wissenschaftliche Orientierung verlangt, ist inzwischen zu einer unabdingbaren Forderung geworden. Nachdrücklich aber wendet sich Reuter gegen eine Verwissenschaftlichung der Musik. Es darf der Grundsatz "musica musice" niemals außer acht gelassen werden. "Aus der Musikalität, die eine Synthese aus Akustizität (Hören, Technik, musikalischer Anschauung), Rhythmik und ästhetischem Innenleben darstellt, ist alles für die Musikpädagogik zu entwickeln." <sup>4</sup> Bei allen Untersuchungen muß die Musik den Ausgangspunkt bilden. Bereits 1930 äußerte Reuter, daß in absehbarer Zeit neben den Musik Ausübenden auch die Musik Aufnehmenden in den Bereich musikpädagogischer Betrachtung gezogen werden würden. Inzwischen haben sich wirklich durch die Einbeziehung des Menschen in die musikwissenschaftliche Arbeit völlig neue Aspekte ergeben, und neben der Musikpsychologie ist die Musiksoziologie ein wichtiger Teil der Musikerziehungswissenschaft geworden.

Zur Erziehungswissenschaft gehört auch eine wissenschaftlich untermauerte Methodik. In seinem letzten Werk geht Reuter speziell auf die Methodik des Schulmusikunterrichtes ein und stellt fest, daß sie häufig eine formale Angelegenheit gewesen sei, der der eigentliche Inhalt fehlte. Es handle sich nicht allein um das Lernen des Notenlesens, auch könne die gesamte Methodik des Schulmusikunterrichtes nicht nur unter dem Gesichtswinkel eines bestimmten Gehörbildungssystemes gesehen werden; vielmehr gehe es um das Musizieren und um das Hörenlernen und Erleben von musikalischen Werken, um die emotionale und rationale Erschließung ihrer inhaltlichen Qualitäten und ihrer historisch-gesellschaftlich bedingten Substanz. Der Methodenstreit vergangener Jahrzehnte werde, so meint Reuter, endgültig aufhören, wenn die Lehre von der Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik als Orientierung musikalischer Diskussionen gelte. Durch die Arbeiten und Impulse Fritz Reuters erhielt die Musikerziehung nach 1949 großen Auftrieb. In folgenden Thesen läßt sich das Kernstück der neuen wissenschaftlich fundierten Musikerziehung zusammenfassen:

1. Ihre Aufgabe besteht in der Erziehung des Menschen durch das Lebendigmachen musikalischer Inhalte.
2. Diese Aufgabe kann nur mit Hilfe einer spezifischen Methodik gelöst werden, die durch die Psychologie und Ästhetik bedingt ist.
3. In der Musikpsychologie muß die Bedeutung der ideomotorischen Tendenz im Zusammenhang mit dem Leitsatz "musica musice" berücksichtigt werden.
4. Inhalt der Ästhetik sind Fragen der Intonation, der musikalischen Gestalt und der Widerspiegelungstheorie.
5. Die Methodik muß in ihren Verbindungen zu allen anderen Fächern der Musikerziehung beachtet werden. Vor allem ist eine Koordinierung der Gehörbildung, der Methodik und der Musiktheorie notwendig.

Ihren Anspruch auf Geltung als selbständige Disziplin an der Universität hat die Musikerziehung inzwischen auch mit einer Anzahl während der letzten anderthalb Jahrzehnte erschienenen Monographien, in erster Linie Dissertationen und Habilitationsschriften, erwiesen. In der Meinung, daß bei der Musikerziehung als neuem Universitätsfach die Grundlagenforschung eindeutig den Vorrang haben müsse, entwickelte Reuter eine plan-

mäßige und umfangreiche Forschungsarbeit. Sie bezog sich auf die Gesangspädagogik, in der besonders stimmphysiologische Fragen geklärt wurden, auf das Gebiet der Musiktheorie, wo Stimmungsprinzipien und Satztechniken untersucht wurden, und auf das Fachgebiet "Schulpraktisches Instrumentalspiel", das von Reuter neu eingeführt wurde; hier wurden wieder im besonderen Probleme der musikalischen Improvisation erörtert.

Zu den psychologischen Untersuchungen gehörten Arbeiten über die Entwicklung von Sprache und Musik; andere liefen unter dem Thema: Erziehung zum Melodiebewußtsein.

Eine Forschungsreihe betrifft die Entwicklung des musikalischen Hörens in der Ontogenese vom Vorschulkind bis zum Erwachsenen.

Systematische Untersuchungen waren ferner der wissenschaftlichen Untermauerung der Musikmethodik gewidmet, und mehrere Publikationen hatten die Geschichte der Musikerziehung und die Auswertung des musikpädagogischen Erbes zum Inhalt.

Beim weiteren Ausbau dieser gewonnenen Grundlage wird den Universitätsinstituten die Aufgabe obliegen, alle Probleme zu erforschen, die in enger Verbindung mit dem Prozeß der musikalischen Bildung und Erziehung stehen. Das betrifft erstens diesen Bildungs- und Erziehungsprozeß selbst und zweitens die theoretischen und didaktischen Grundlagen der einzelnen Fachdisziplinen.

Der musikalische Bildungs- und Erziehungsprozeß erstreckt sich auf alle Altersstufen der menschlichen Gesellschaft. Es müssen also neben dem schulpflichtigen Alter auch das Kleinkind- und Kindergarten- sowie das Erwachsenenalter in der Forschung berücksichtigt werden.

Zur Methodik der Schulmusikerziehung ist zu bemerken, daß die Notwendigkeit der generellen Neubestimmung der Unterrichtsinhalte die Ausarbeitung einer modernen Lehrplantheorie, neuer Lehrpläne und Lehrbücher für den Musikunterricht auf den verschiedenen Klassenstufen erfordert. Die Steigerung der Rationalität und Effektivität der gesamten musikalischen Bildungs- und Erziehungsarbeit verlangt die Entwicklung optimaler Organisationsformen und Methoden zur Vermittlung der Unterrichtsinhalte sowie neuer Lehr- und Lernmittel. In diesem Zusammenhang gewinnen die Fragen der Programmierung, der Lernmotivation und der Verwendung audio-visueller Hilfsmittel Bedeutung.

Jeder Musikerzieher aber wird sich der Bedeutung der Musik als eines politisch wichtigen Erziehungsfaches immer bewußt sein müssen, dessen spezifische Qualität in der Einheit "ars et scientia", in der Synthese künstlerisch gestaltender und wissenschaftlich erkennender Kräfte besteht.

#### Anmerkungen

- 1 F. Reuter, Musikpädagogik in Grundzügen, Leipzig 1926, S. 1.
- 2 W. Clemens, K. Chr. Fr. Krause und die Anfänge einer wissenschaftlichen Musikerziehung, Diss., Berlin 1959.
- 3 F. Reuter, Grundlagen der Musikerziehung, Leipzig 1962, S. 19. berg IV, 1955.
- 4 F. Reuter, Musikpädagogik, a. a. O., Vorwort.

ZUM TERMINUS "THEMA" IN DER MUSIK- UND SPRACHFORSCHUNG  
DER GEGENWART

Dieses Kurzreferat möchte ich lediglich als eine kleine Ergänzung zu meinem Artikel "Thema und Motiv" <sup>1</sup> aufgefaßt wissen. Ein Abschnitt sollte dort auch vom außermusikalischen Sprachgebrauch, insbesondere von demjenigen in der Sprache selbst, handeln. Aus Raumgründen unterblieb es und wird nun hier in etwas erweiterter Form, was den Terminus "Thema" anlangt, nachgeholt.

Die Berechtigung für einen Exkurs in die Nachbarwissenschaften der Literatur- und Sprachtheorie mit der Absicht, diese zu Erkenntnissen in der Musik heranzuziehen, nehme ich zunächst aus der Tatsache, daß die zum Terminus in der Musik erhobene Vokabel "Thema" im sprachlichen Bereich beheimatet ist. Zudem wird bei voller Anerkennung unterschiedlicher Kriterien von Sprache und Musik diese doch in ihren tonsprachlichen Qualitäten heute allgemein akzeptiert. Es mag genügen, auf die Abhandlung von H. H. Eggebrecht "Musik als Tonsprache" <sup>2</sup> hinzuweisen. Nicolas Ruwet <sup>3</sup> führt Widersprüche in der seriellen Musik geradezu darauf zurück, daß die Komponisten serieller Werke "keine hinreichende Klarheit darüber erlangt haben, was es besagt, daß die Musik eine Sprache ist". <sup>4</sup>

Im übrigen scheint es mir unumgänglich notwendig zu sein, das Problem des Thematischen in der Musik immer wieder von einer neuen Seite her anzugehen. Vergegenwärtigen wir uns nur, daß die Sachverhalte, die mit dem Terminus "Thema" ihre begriffliche Fixierung gefunden haben, entscheidend sind für die Werkbetrachtung der Instrumentalmusik. Hans Mersmanns Feststellung, daß es "vom Standpunkt einer Themaästhetik möglich ist, beinahe alle wesentlichen Fragen der Instrumentalmusik aufzurollen" <sup>5</sup>, gilt nach wie vor.

Es mag zunächst in Erstaunen versetzen, daß "Thema", dieses Allerweltswort auch in der Sprache, als feststehender Terminus im gesamten Wissenschaftsbereich der Sprache - und soweit mir bekannt ist, nicht nur der deutschen - bis zur Mitte unseres Jahrhunderts fast nicht zu finden ist. Ein Hauptgrund dürfte darin zu suchen sein, daß sprachliche Tatbestände, die mit dem Realwort "Thema" umrissen werden können, weder in einer inhaltlichen Typologie erfaßt sind (ob überhaupt erfaßbar, möchte ich dahingestellt sein lassen) noch sich in künstlerisch gestalteten Form-Typen ausprägen. Solange man allein Formprobleme zu klären suchte, ohne zugleich die Frage nach dem Inhaltlichen zu stellen, oder umgekehrt dem Inhalt nachspürte, ohne ihn im Formzusammenhang zu sehen, blieb die ästhetische Bedeutung des Themas und seine Position in der Analyse uninteressant.

Im Sprachkunstwerk versteht man unter "Thema" zunächst allgemein den Grund- oder Leitgedanken in deutlicher Abgrenzung zur Fabel, die das Konzentrat der Handlungsfolge darstellt. So formuliert Wolfgang Kayser in seinem Buch "Das sprachliche Kunstwerk" <sup>6</sup>: "Das Thema ist abstrakt und bezeichnet als Begriff den ideellen Bereich, dem sich das Werk zuordnen läßt." Umfang und sprachliche Abfassung - die Gestalt - des literarischen Themas liegen folglich dabei in keiner Weise fest. Der Unterschied zur Musik, wo der Sinngehalt unmittelbar an die Tongestalt selbst gebunden ist, wird evident. Die Durchsicht weiterer wissenschaftstheoretischer Werke ergibt: in den literarischen Sachwörterbüchern, voran im "Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte" <sup>7</sup>, fehlt "Thema" als Schlagwort vollständig. Im übrigen findet es sich im synonymen Austausch bzw. in weitgehender inhaltlicher Kongruenz mit Wörtern wie "Gehalt", "Problem",



"Idee" und "Ethos", ohne daß das Bedeutungsfeld - soweit ich überschauen konnte - an irgendeiner Stelle eindeutig abgegrenzt würde. Daraus kann gefolgert werden, daß es sich bei der Anwendung von "Thema" in diesem abstrakten Sinne lediglich um einen - nach H. H. Eggebrecht<sup>8</sup> - "elementaren Terminus" handelt, wobei also die vokabulare Bedeutung beibehalten ist. Formale Bezüge werden nicht hergestellt.

In der Musik findet sich ein solcher thematischer Begriff, der von der tonlichen Substanz abstrahiert, nur sporadisch und ebenfalls nur in vokabularer Anwendung.<sup>9</sup>

Rafael Koskimies spricht nun in seiner "Theorie des Romans" <sup>10</sup> davon, daß es "ein recht müßiges Unterfangen" sei, "die technischen Mittel und die künstlerische Formgebung eines Werkes bis ins Einzelne zu analysieren", "wenn nicht gleichzeitig auch seine großen geistigen Linien, seine tiefste Botschaft an die Leser, klar ist". Diese Erkenntnis von vor dreißig Jahren hat sich seitdem zweifellos immer mehr verstärkt, nicht nur, wie wir wissen, in der Literaturwissenschaft und -kritik, sondern ebenso in der Werkbetrachtung auf musikalischem Gebiet. Der syntaktische Aspekt, die Erkenntnisse der Form sind zwar nicht irrelevant geworden. Doch haben sie - von begrenzten pädagogischen Zielstellungen abgesehen - ihren Selbstzweck verloren. Sie werden in Abhängigkeit von und in Wechselwirkung mit dem semantischen ("inhaltlichen") Aspekt gesehen.

Die musikalische "Bedeutung" eines Werkes der Tonkunst erschließt sich aber nur dem, der die Gestaltungsfaktoren erkennt, die Art und Weise, wie das Ganze geordnet, bezogen, akzentuiert ist. Dabei kommt dem Thema als Bezugsgestalt in - normativer - Initialposition größte Bedeutung zu. Gibt es dafür, also für "Thema" als formales Glied, ein begriffliches Pendant in der Literatur- oder Sprachtheorie?

W. Kayser spricht an anderer Stelle seines Buches <sup>11</sup> davon, daß in den ersten Zeilen der Epen in fester Tradition seit der Antike "das einheitliche Thema" genannt würde. In der Tat: Homer beginnt seine Odyssee "Ἀνδρᾶ μὲν ἔειπε, Μοῦσα, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ ..."; Vergil die Aeneis "Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris ..."; Klopstock seinen Messias "Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung ..." Der Erzähler und zugleich Sänger stellt sich mit dem Gegenstand seines Berichtes, dem Thema, vor. Kayser fügt hinzu, daß dabei "die Höhenlage des Tons festgelegt" wird. Zu den Kriterien des Epos gehört die Bestimmung für einen - real ausgeführten oder nur gedachten - mündlichen Vortrag. Dieser verlangt, wie Richard Müller-Freienfels in seiner "Poetik" <sup>12</sup> betont, vom Dichter "Konzentration und ... Rücksicht" auf ein "unmittelbar gegenwärtiges, in großer Zahl lauschendes Publikum". Es ist wohl nicht zufällig, daß sich der Terminus "Thema" gerade bei derjenigen Gattung findet, deren rhetorische Wirksamkeit bedacht werden muß und die damit in einer größeren Nähe zur musikalischen Konzeption steht als etwa der Roman, dessen Aufkommen mit der Ausbreitung des gedruckten Buches zusammenfällt und bei dessen Abfassung sich der Autor den Einzelleser vorstellt.

Wir gewinnen nun eine erste wesentliche Einsicht, wenn wir uns bewußt machen, daß der behandelte Gegenstand des "einheitlichen Themas" - nach Kayser -, und zwar als form-eröffnendes Glied, etwas durchaus anderes ist als der inhaltlich abstrahierende Grundgedanke, die leitende Idee eines Werkes, wovon im thematischen Sinne sowohl Kayser selbst wie auch andere Verfasser literartheoretischer Abhandlungen sprechen. Es liegt aber durchaus nicht einfach eine terminologische Gedanken- oder Sorglosigkeit darin, mit dem gleichen Wort - wenn auch nicht als feststehendem Terminus - einmal den Gegenstand, das subjectum, zu bezeichnen, über das etwas ausgesagt wird, zum anderen das Konzentrat der Aussage selbst, das komprimierte praedicativum, die - nach Koskimies - "Botschaft". Vielmehr führt dieser doppelte Sprachgebrauch auf die zugrunde liegende dialektische Wechselwirkung von Semantik und Syntax und damit von Funktion und

Position zurück. Der wesentliche semantische Gehalt eines Sprachkunstwerkes, die leitende Idee, kann sich zwar, muß sich aber nicht in einem einleitenden Formglied niederschlagen. Dieses behält jedoch auch dann, wenn es nicht den Aussagekern enthält - was in der Literatur fast als Regel angesehen werden kann -, seine unumstößliche Bezugsfunktion für alles weitere durch die initiale Position.

Die gleichen Verflechtungen von Semantik und Syntax (wenn wir diese sprachlichen Termini für die Tonsprache übernehmen wollen), von Funktion und Position liegen auch in der Musik vor. Ich ging bereits in meiner Dissertation "Die Mitte im musikalischen Kunstwerk" <sup>13</sup> darauf ausführlich ein. Es heißt dort an einer Stelle <sup>14</sup>: "In der Verwirklichung einer 'Idee' kann wohl ein Thema" - als initiale Bezugsgestalt - "zum Kristallisationskern alles weiteren werden, muß es aber nicht." Im MGG-Artikel "Thema und Motiv" legte ich im historischen Teil dar, daß der initiale Hauptsatz bis zum 18. Jahrhundert das funktional entscheidende thematische Formglied war. In den romantisch-psychologisierenden Werken des 19. Jahrhunderts dagegen, dort wo die klassische Verarbeitungstechnik nicht mehr oder kaum noch nachwirkt, fehlt die konstitutive Kraft eines Anfangsgliedes. Ein Hauptgedanke wird hier nicht mehr formal faßbar, gliedhaft ausgebildet. Das Eigentliche, die Idee der künstlerischen Aussage liegt außerhalb der musikalischen Gestaltungsmittel, in den fluktuierenden Bildern oder Stimmungen. Wiederkehrende Symbole stiften dabei zwar formale Einheit; aber die "Leitmotive", die mit einer gewissen thematischen Funktion ausgestattet sind - sie kehren wieder, werden abgewandelt -, haben ihre Unabhängigkeit verloren. Sie werden nicht mehr absolut gesetzt und damit auch nicht zum Gesetz des Ganzen. In dem vorgeformten, gewissermaßen "unterschwellig" wirkenden Material, wie etwa in Robert Schumanns "Carnaval" mit den Spingeln, kommt es sogar überhaupt nicht zur gliedhaften musikalischen Gestaltbildung. <sup>15</sup> Der Terminus "Leitmotiv" hat im übrigen mit seinem psychologischen Sinngehalt ebenfalls eine semantisch-syntaktische Doppelbedeutung, als inhaltlicher und formaler Bezugsfaktor, angenommen, sowohl in der Literatur wie in der Musik aus der bekanntlich erst der Terminus in die Literatur übernommen wurde.

Das dialektische Widerspiel, auf das wir bei der Betrachtung thematischer Sachverhalte in der Literaturtheorie stießen, zeichnet sich nun eindringlicher noch innerhalb der Linguistik ab (von der häufig gesagt wird, sie sei "die fortschrittlichste und strengste der Geisteswissenschaften" <sup>16</sup>), und zwar im wesentlichen auf der Gestaltenebene des Satzes. In den letzten fünfzig Jahren, besonders aber im letzten Jahrzehnt, stieß man im Zuge der psychologischen Durchdringung von Sprachgefügen als Zeitgestalten auch in der Sprachtheorie auf thematische Gegebenheiten. Erstmals wandte Hermann Ammann 1911 <sup>17</sup> den Terminus "Thema" an. Es heißt bei ihm: "Der Begriff des Themas läßt sich allgemein dahin bestimmen, daß wir ihm entnehmen können, inwiefern uns die Sache angeht ...". Das ist also, wie beim Epos exemplifiziert, das subjectum. Ammann fährt fort: "Das Thema läßt den Gegenstand immer als Glied eines Zusammenhangs erscheinen ...". Hier wird, ebenfalls erstmalig, die Auffassung als Formelement erkennbar. Für Ammann sind diese Gedanken literarischer Formung aber nur das Sprungbrett hinunter "auf Sprachäußerungen kleineren und kleinsten Umfangs". "Schreibe ich in einem Brief", gibt er als Beispiel, "'Mein Bruder ist seit einiger Zeit verreist', so ist die Vorstellung 'mein Bruder' das Thema, der individuelle Gegenstand. Der Leser weiß damit sofort, inwiefern ihn die mitzuteilende Tatsache angeht." An das Thema schließt sich dann der neu mitzuteilende Inhalt an.

Mit dem Begriff der "Mitteilung" im Zentrum des sprachlichen Geschehens geht Ammann neun Jahre später auch auf die Initialstellung des Themas näher ein. <sup>18</sup> Er sah aber den Satz noch als rein syntaktische Einheit. Erich Drach war es, der in den "Grundgedanken der Deutschen Satzlehre" 1937 als erster zur Satzanalyse die grammatische Ebene

verließ und auf einer solchen des Sinnes den Satz untersuchte, also zur syntaktischen die semantische Ebene fügte. Drach fragt nach der Inhaltsfunktion der einzelnen Satzfelder. Die spezifische Funktion des ersten Gliedes in einem Sprachgefüge - nunmehr von der Sinn-Ebene aus gesehen - klingt dann weitere fünfzehn Jahre später bei dem amerikanischen Sprachforscher Dwight L. Bolinger an, wenn er formuliert<sup>19</sup>: "Before the speaker begins, the possibilities of what he will communicate are practically infinite ... When the first word appears, the possibilities are vastly reduced ..."

Die entscheidende Grundlage für den sprachtheoretischen Thema-Begriff gibt jedoch erst Karl Boost 1955 in seinen "Neuen Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes".<sup>20</sup> Der Untertitel lautet: "Der Satz als Spannungsfeld", das, wie er sagt, "aus dem Wissen des Sprechers und dem Noch-nicht-Wissen des Hörers entspringt". Boost verknüpft die Gedankengänge Ammanns und Drachs. Der Satzbeginn - mit grammatisch ganz unterschiedlicher Funktion - fungiere in jedem Falle - so meint Boost - als Thema, mit dem "eine Spannung erzeugt" wird, "die im Verlauf des Satzes ... am Ende gelöst wird".<sup>21</sup> "Die grammatischen Glieder ... behalten ihre syntaktische Funktion im vollen Umfange; nur werden sie jetzt zu Bauelementen, die dem Satzplan vom Sinne her zu dienen haben. Ihre Anordnung geschieht nicht unter grammatischen Gesichtspunkten, sondern von der Satzintention, von der Richtung her, in der die Aussage erfolgen soll." <sup>22</sup>

Was hier vom deutschen Satz gesagt wird, gilt auch - nach Boost und anderen sich an ihn anschließenden Autoren - für "Gefüge höherer Ordnung", von denen ja auch Ammann ausgegangen war. So überträgt Eduard Beneš, ein tschechischer Germanist, der sich neben seinem Landsmann Jan Firbas sehr gründlich und kritisch mit Boost auseinandersetzt, die Einsichten auf den, wie er sagt<sup>23</sup>, "absoluten" Satzbeginn, auf den Anfang eines Vortrages oder einzelner Kapitel.

Die Boostschen Erkenntnisse zum sprachlichen Thema assoziieren sich nun ohne weiteres mit den in meinem MMG-Artikel erstmals niedergelegten Einsichten über das musikalische Thema hinsichtlich folgender drei Kriterien: 1. seiner konstituierenden Bezugsfunktion für eine sprachliche bzw. musikalische Ganzheit; 2. der sich daraus ergebenden Notwendigkeit der Initialstellung; 3. seiner Bedeutung auf semantischer ("Sinn"-) Ebene. Die frappierende Ähnlichkeit der Gedankenführung würde in einer unmittelbaren Gegenüberstellung von entsprechenden Abschnitten zu den drei Kriterien deutlich werden.<sup>24</sup>

Alle nach dem Thema folgenden Glieder, in denen man erfährt, "was es mit dem Thema auf sich hat", bezeichnet Boost nach dem Vorbild Ammanns mit dem griechischen Wort "Rhema".

Große Nähe zu Boost zeigen die Arbeiten des tschechischen Anglisten Vilém Mathesius.<sup>25</sup> Das "Vorgegebene" wird auch von ihm als Thema bezeichnet. Der Unterschied zwischen Boost und Mathesius, dem sich Firbas und Beneš anschließen, besteht aber nun darin, daß Mathesius das Thema nicht mit der Position im Sprachgefüge verknüpft sehen will. Dahinter steht die Erkenntnis der Möglichkeit und Praxis einer Thema-Rhema-Umstellung, also von Mitteilungsgegenstand und Aussagekern. Die Problematik liegt auf der gleichen Ebene, wie wir sie bei den sprachlichen Gefügen höherer Ordnung in der Literaturtheorie kennzeichneten. Sie beruht auf der semantisch-syntaktischen Spannung. Nimmt man dem Terminus "Thema" sein positionelles Kriterium, wie es die tschechischen Linguisten tun, so entkleidet man das Thema seiner begrifflichen Festigkeit. Es wird leicht zum Spielball individueller Auslegung.

Zu den beiden genannten Ebenen tritt schließlich in der mündlichen Sprachmitteilung noch eine dritte, die der Tonführung. Im Hinblick darauf ergänzt Beneš<sup>26</sup>: "In der gesprochenen Äußerung wird die Mitteilungsperspektive darüber hinaus mit Hilfe der Intonation

signalisiert." Auf diese, hier nur angedeutete, Beziehung zwischen Klanggestalt und Sinngehalt weist vor allem Otto von Essen in seinen "Grundzügen der hochdeutschen Satzintonation" hin.<sup>27</sup> Es heißt dort: "Die Bedeutung eines Ausspruchs wird durch die Wortwahl und Wortfügung bestimmt, der Sinn durch die außerhalb und über dem Worte stehenden Ausdrucksmittel, die wir als 'prosodische' Gestaltungsmittel zusammenfassen können, nämlich durch die Variierung der Dauerverhältnisse, der Redegeschwindigkeit, der Sprechstärke, der Stimm- und Lautfarbe, der Rhythmik, der Zäsuren- und Pausenbehandlung, vor allem der Stimmhöhe."

In dieser Äußerung, die den Abschluß meines Vergleichs bilden soll, wird die Nachbarschaft der sprachlichen und musikalischen Zeitgestaltung noch einmal recht deutlich. Daß daraus nützliche Einsichten für die musikalische Analytik zu gewinnen sind, ist meine Überzeugung.

#### Anmerkungen

- 1 In: MGG, Bd. XIII, Sp. 282-311, dazu Themen- und Motivverarbeitungstafel I-V.
- 2 AfMw 1961, S. 73-100.
- 3 Von den Widersprüchen der seriellen Musik, in: Die Reihe, Wien 1960, Heft VI "Sprache und Musik", S. 59-70.
- 4 A. a. O., S. 60.
- 5 Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926, S. 347.
- 6 Bern 1948, <sup>3</sup>1954, S. 62.
- 7 Hrsg. v. P. Merker und W. Stammler, Berlin 1926-1929; die NA ist allerdings erst beim Buchstaben O angelangt.
- 8 Studien zur musikalischen Terminologie, in: Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Abh. Nr. 10, Mainz 1955, S. 57 (873).
- 9 So etwa bei H. Degen in seinem Handbuch der Formenlehre (Regensburg 1957, S. 80), wo er dem Thema aus "tektonisch-geformtem Material" das "geistige Thema" - die "theologische, metaphysische oder absolute Idee einer Ordnung" - und das "inhaltliche Thema" - "ein Bildinhalt, ein literarischer Vorwurf" - gegenüberstellt.
- 10 Helsinki 1935, S. 259.
- 11 A. a. O., S. 205.
- 12 Leipzig 1914, <sup>2</sup>1921, S. 66.
- 13 Leipzig 1956, insbes. S. 257-276.
- 14 A. a. O., S. 268.
- 15 Detailliertere Ausführungen dazu im Art. Thema und Motiv, in: MGG, a. a. O.
- 16 Zitat z. B. bei Ruwet, a. a. O., S. 60.
- 17 Indogermanische Forschungen Nr. 29, S. 14, 15.
- 18 Vom doppelten Sinn der sprachlichen Formen, in: Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Heidelberg 1920.
- 19 Linear Modifications, in: Publications of the Modern Language Association of America, 1952, S. 1118.
- 20 Akademie-Verlag Berlin 1955.
- 21 A. a. O., S. 30.
- 22 A. a. O.
- 23 Časopis pro moderni filologii, 1959, S. 217: Zusammenfassung des Art. Der Satzbeginn im Deutschen von der Mitteilungsperspektive betrachtet, in dt. Sprache.
- 24 Der Vergleich konnte im Referat aus Zeitgründen und kann hier aus Platzgründen nicht erfolgen.

- 25 Zum Beispiel in dem Aufsatz Zur Satzperspektive im modernen Englisch, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 155, 1929, S.202 bis 210 (der einzigen in dt. Sprache abgefaßten Arbeit des Verf.).
- 26 Die Verbstellung im Deutschen von der Mitteilungsperspektive her betrachtet, in: Philologia Pragensia, Bd. V, 1962, Heft 1, S.11 (auch in: Muttersprache, 74 Jg., 1964, Heft 1, S.14).
- 27 Ratingen/Düsseldorf 1956, S. 11.

Rudolf Heinz

#### MOTIVATIONEN DER MUSIKHISTORISCHEN FORSCHUNG IM 19. JAHRHUNDERT

"Der historische Skeptizismus kann nur überwunden werden, wenn die Methode nicht auf die Feststellung von Motiven zu rechnen nötig hat." <sup>1</sup> Diltheys befremdlicher Bescheid, sich die Genesis von Kulturererscheinungen zugunsten des Verstehens von deren fertiger, gewiß auch eigenwertiger Gestalt schenken zu sollen, ist dann wohl nur zweckmäßig, wenn Verbindlichkeiten gegen besseres, durch Motivationsanalyse erstelltes skeptisches Wissen gerettet werden müssen. Solchen Gewaltstreichs bedarf die Interpretation des "historischen Bewußtseins" in der Musikwissenschaft, das sich gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts auszubreiten begann, durchweg nicht. Unbestreitbar, daß der Anbruch des Historismus überdeterminiert sei, sich einer kaum überschaubaren Konstellation von Gelegenheitsursachen mitverschuldet; ein wissenschaftsinternes Motiv scheint indessen dominant, und es ist ausgezeichneten Charakters, weil mit dem Anspruch seines Effekts restlos übereinkommend, nicht also in Diltheys Sinne unterdrückt zu werden braucht, damit der historistische Lehrbestand noch überzeugt. Nur im Falle kritischen Erkennens, wofern es sich selbst zum Movens hat, ist diese glückliche Kongruenz angelegt - mit Nachdruck wäre hier daran zu erinnern, daß sie in der Geburtsstunde des historischen Bewußtseins auch gegeben ist: Historismus - fortgesetzte Aufklärung mittels der Geschichte, Ablösung eines unangemessenen Bewußtseinszustandes durch einen sachgemäßerem.

Im Begriff der "Geschichte als angewandter Ästhetik" - von dem Philosophen Ulrici aufgebracht <sup>2</sup>, von Kretschmar wahrscheinlich entlehnt <sup>3</sup>, nachdem zuvor Chrysander schon seine Obligationen umrissen hatte <sup>4</sup>, denen sich der alte Hanslick überraschenderweise beugt <sup>5</sup> - versammelt sich dieser musikwissenschaftliche Kairos. In einem neuen Verhältnis zur Musikästhetik konstituiert sich der Musikhistorie unerläßliche Funktion: sie hat sich zur ästhetischen Heuristik, unendlichem Korrektiv der die Geschichte unterlaufenden ästhetischen Reflexion zu bestimmen. Das schließt gezielte Kritik ein, vorher lag es hiermit im argen. Als Induktionsbasis fiel die Geschichte nämlich aus, das ästhetische Raisonement gab sich apriorisch, als sei durch erfahrungsemanzipiertes Nachdenken das Wesen der Musik zu ergründen und gleichbedeutend daraus ein Bestand an verbindlichen Wertkriterien abzuleiten. Solche Apriorität, vorschnelle Preisgabe der Empirie, der das Denken vorweg sein könne, erweist sich als Deckbild beschränkter Geschmacksbindungen an eine bestimmte Epoche, einzelne Stile usw., deren idiographisch inkommensurabler Wert nomothetisch voller Gewalt verallgemeinert erscheint. So gerät die Ästhetik, dem eigenen Anspruch konträr entgegen, zwangsläufig unter die Botmäßigkeit der geschmähten Erfahrung, die sich auf Weniges, sogenanntes Exemplarisches verengt, dessen Rekognition in der unbeugsamen Mannigfaltigkeit des Abweichenden allein befriedigt und nach diesem haltlosen Maß Lob und Tadel verteilt. Dieser

Widerspruch erzeugt ein falsches Ethos, mangelhaft der "historische Sinn": "Unbefangenheit", "Bildung", die Bereitschaft, liebgewonnene Scheinselbstverständlichkeiten zu erschüttern, was sich als Naturkonstante gibt, zur Setzung, in der die Natur der Sache nur einer der möglichen Bestimmungsgründe ist, herabzustimmen, deren Relativität sehen zu lernen. In diesem Status beginnt die Historie als das "schlechte Gewissen" (Dahlhaus)<sup>6</sup> der Ästhetik zu fungieren, wie umgekehrt auch die Anforderungen der Ästhetik als Schatten der Historie. Diese benötigt zielbestimmte Ausrichtung, sonst fällt sie auseinander, wird inflationär; jene dagegen hätte sich als erfahrungsge-sättigtes, vorbehaltslos offenes System zu etablieren, um den alten Fehler, dogmatische Enge, zu vermeiden. So Chrysanders und Kretzschmars Programm. Wie sich der Vorsatz, induktiv zu verfahren, mit Kretzschmars wertästhetischer Zielsetzung ver-tragen soll, bleibt hier indessen noch unklar. Historische Induktion kann nur zu der Feststellung gedeihen, welche Normen de facto jeweils wirksam waren, nicht aber zwin-gend ausmachen, ohne sich selbst zu sprengen, welche davon apriori, das Wesen der Sache selbst ausschöpfend und so produktions- und erfahrungsbedingend verbindlich sei-en. Gäbe es auch nur eine faktische Norm, bedeutete es gleichwohl eine "metabasis eis allo genos" (die Adlers Historik erst umgangen haben dürfte)<sup>7</sup>, deren komparative Allgemeinheit als apriorische auszugeben.

Wie dem auch sei - ernsthaft konkurrierende Motive zu diesem: Entdogmatisierung, Frei-gabe der dem Denken wieder vorgeordneten Empirie, vom Zeitbewußtsein in gleicher Deutlichkeit erreicht, dokumentarisch sicher greifbar, ähnlich tragfähig und autonom, sind in der zweiten Jahrhunderthälfte - und sie allein kommt hier in Betracht - keine zu ersehen. Machen sich weitere geltend, muten sie dagegen anachronistisch an: dogmati-sche Residuen inmitten einer dem Anspruch nach zumindest von Kritik getragenen Wis-senschaftsform. So etwa, stark vergrößernd gesprochen, Riemanns ästhetisches Natur-rechtsdenken, das die Historie zum Beweismittel dogmatischer Voraussetzungen degradiert<sup>8</sup>, ebenso Spittas Restaurationstendenzen, die der Historie ansinnen, die einstmals inkarnierte Wahrheit der Musik gegen den aktuellen musikalischen Sittenverfall zu ret-ten<sup>9</sup>, beides ahistorische Zielsetzungen und als deren aufgegriffene Rückwirkung Moti-ve, der von Dilthey empfohlenen Manipulation willfährig. Allein im Begriff der "Ge-schichte als angewandter Ästhetik" ist, mit Chrysander zu sprechen, die "Fülle der An-schauung"<sup>10</sup>, jeglicher partikularer Ausschließlichkeitsaffektion entledigt, dem auf ob-jektive Wertkriterien abzweckenden wissenschaftlichen Erkennen freigegeben und geöff-net. Daß daraus sich eine vorläufige schon bei Kretzschmar spürbare Präponderanz des historischen Stoffes herleitet, dessen ästhetische Zweckdienlichkeit zunächst einmal um der Bestandsaufnahme willen suspendiert erscheint, ist dem groß angelegten Projekt ständiger historischer Vermittlung nicht sogleich als Mangel anzulasten. Gleichwohl fehlte dann doch die bindende Kraft, beides in einem zu leisten; die "Fülle der Anschau-ung" unverstellt sprechen zu lassen und sie zugleich als wertbestimmten Sinnzusammen-hang transparent zu machen. Unbesehen wurde vorurteilsfreie historische Forschung, als Vehikel wertästhetischer Kritik gedacht, zu bodenlosem Selbstzweck, und die zentra-le Betroffenheit der Musik als Sinnkundgabe, ihre Kulturseite, in ein probates Argument für die geisteswissenschaftliche Verengung der Musikwissenschaft, ihre Reduktion auf Historie, umgemünzt. Es bedurfte schon des spekulativen Fundus eines Adler, diesem Mißgeschick des Historismus, von seinem Ursprung unverantwortet, Sinnvolles noch zu entnehmen: das Programmatische in der Sinnggebung der Historie zu einer durchgebilde-ten Methodologie (Historik) zu steigern, die unterlaufene Selbstzwecklichkeit des histori-schen Forschens in die des reinen eingedenkenden Erkennens, eine Art retrospektive, auf Geschichtssystematik zielende Schau, umzuwandeln, das Wertproblem naturalistisch zu entschärfen, die Musikhistorie derart umfassend zu machen, daß eine arbeitsteilige

Ausscheidung der musikwissenschaftlichen "Naturfächer" geboten erscheint. Geschichte - Erfahrungsgrundlage der ästhetischen Reflexion, historisches Bewußtsein - Heilmittel gegen Absolutheitsansprüche und dogmatische Repressionen: solche Erkenntnis zwar zu geschichtlicher Stunde fällt selbst nicht mehr dem eigenen kritischen Verdikt anheim, an ihr als solcher bricht sich der eigene heuristische Gehalt, die historische Skepsis, hier bedarf sie keiner Verdrängung mehr.

#### Anmerkungen

- 1 W. Dilthey, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, in: Gesammelte Schriften, Bd. VIII, Leipzig, Berlin 1927, S. 260.
- 2 H. Ulrici, Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandter Ästhetik, Leipzig 1876.
- 3 H. Kretzschmar, Kurze Betrachtung über den Zweck, die Entwicklung und die nächste Zukunftsaufgabe der Musikhistorie, in: Gesammelte Aufsätze aus JbP, Leipzig 1911, S. 361; vgl. auch: Bericht über bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften aus dem Jahre 1898, a. a. O., S. 69.
- 4 Fr. Chrysander, Instrumentalmusik, in: AMZ VII, 1872, S. 108; vgl. auch Vorwort und Einleitung zu JbfMw, Bd. I, Leipzig 1863.
- 5 E. Hanslick, Aus meinem Leben, Bd. I, Berlin 1894, S. 242f.
- 6 C. Dahlhaus, Musikästhetik, in: Das Fischerlex. Musik, S. 228.
- 7 G. Adler, Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919.
- 8 H. Riemann, z. B. Musikgeschichte in Beispielen, Leipzig <sup>2</sup>1921, Vorwort.
- 9 Ph. Spitta, z. B. Zur Musik (Sechzehn Aufsätze), Berlin 1892, S. 176.
- 10 Fr. Chrysander, a. a. O.

Peter Rummenhüller

#### DER DIALEKTISCHE THEORIEBEGRIFF - ZUR VERWIRKLICHUNG HEGELSCHEN DENKENS IN MORITZ HAUPTMANN'S MUSIKTHEORIE

Wenn nach einem Wort Hermann Lotzes <sup>1</sup> die Musik selten zu den Lieblingen deutscher Philosophen gehört hat, so ist mit ebensolchem Bedauern zu konstatieren, daß umgekehrt auch die Philosophie nicht zu den Lieblingen der Musiker und - noch bedauerlicher - der Musiktheoretiker gehört. In der völligen Befangenheit der Musiktheorie im empirischen Bereich ist für gewöhnlich nur sehr indirekt der Niederschlag einer zeitgenössischen philosophischen Strömung zu erkennen.

Wird im landläufigen Sinne unter Musiktheorie die "Handwerkslehre" verstanden, was besagen will, daß vorgeblich aus der Praxis für die Praxis theoretisiert wird, so ist sowohl der Begriff der Praxis wie der der Theorie eine Subreption. Denn - nach Kant <sup>2</sup> - ist nicht "jede Hantierung, sondern nur diejenige Bewirkung eines Zweckes Praxis, welche als Befolgung gewisser im allgemeinen vorgestellten Prinzipien des Verfahrens gedacht wird." Diese Befolgung im allgemeinen vorgestellter Prinzipien aber ist bereits Theorie, wenn auch zunächst in primitiver Form: Kant läßt auch "einem Inbegriff selbst von praktischen Regeln" die Bezeichnung "Theorie" zukommen, "wenn diese Regeln als Prinzipien in einer gewissen Allgemeinheit gedacht werden und dabei von einer

Menge Bedingungen abstrahiert wird, die doch auf ihre Ausübung notwendig Einfluß haben".<sup>3</sup> Auch die Theorie als "praktische Handwerkslehre" verdankt ihr Regulativ, die allgemeinen Prinzipien, unmöglich nur der Erfahrung, wenn auch die Erfahrung der Erkenntnis ihrer Abstraktion vorgängig gewesen sein mag. Indem sie aber im Namen der Praxis ihre wahrhaft "theoretische" Grundlage, jene allgemeinen Prinzipien Kants verleugnet, wird das Verhältnis von Theorie und Praxis in der Musik widersprüchlich und beide Begriffe unglaublich. Praxis ist dann das undurchsichtige spekulationsfeindliche Handwerkergehabe und Theorie jenes Regel- und Anweisungswesen, das den im 19. Jahrhundert beliebten Vergleich der Harmonielehren mit den Kochbüchern hervorrief.

Von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab machte denn auch die Musiktheorie den seit der Einbuße ihrer universalen Stellung im Mittelalter energischsten Versuch, mündig zu werden, und der gemeinsame Nenner, unter dem die heterogensten musiktheoretischen Auffassungen sich dennoch trafen, ist der Begriff der "Wissenschaftlichkeit".

Wenn Moritz Hauptmann von seinem theoretischen Hauptwerk "Die Natur der Harmonik und der Metrik" von 1853, das von entscheidendem Einfluß auf die Musiktheorie der Folgezeit war, sagte, es möchte "zu einer wissenschaftlichen Erkenntnis auf musikalischen Gebiete ... Anregung und Anfang sein"<sup>4</sup>, so ist einerseits die Hauptmanns Zeit noch gar nicht so geläufige Notwendigkeit einer solchen wissenschaftlichen Erkenntnis in der Musiktheorie formuliert, ganz im Gegensatz etwa zu Gottfried Webers "Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst"<sup>5</sup>, in dem dies programmatisch abgelehnt wird; und andererseits ist hier ein Begriff von Wissenschaftlichkeit realisiert, der, indem er Hegelsche Philosophie in der Musiktheorie verwirklicht, wenn nicht zum ersten Mal so doch nach langer Zeit die Musiktheorie der Philosophie und die Philosophie der Musiktheorie zurückgewinnt, und das nicht in Anlehnung der Musiktheorie an ihr wesensfremde Begriffe, sondern im Waltenlassen des Begriffs in der Sache selbst.

Der Begriff der Wissenschaftlichkeit ist zu interpretieren, um dem Anspruch Hauptmanns an die Musiktheorie gerecht zu werden, nach dem zu untersuchen sei, "wie das musikalisch Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher, ein vernünftiger und darum ein allgemein verständlicher ist".<sup>6</sup> Das aber bedeutet Erkenntnistheorie. Musiktheorie basiert damit auf allgemeineren erkenntnistheoretischen Prinzipien, sie ist nur ein Teil von Reflexion überhaupt, Erkenntnistheorie in bezug auf das musikalische Material.

"Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem, dem Musiker vom Menschen gegebenen, natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist. Der musikalische Fehler ist ein logischer Fehler, ein Fehler für den allgemeinen Menschensinn, nicht für einen musikalischen Sinn insbesondere. Die Regeln des musikalischen Satzes auf ihre wesentliche Bedeutung zurückgeführt, sind nur die Regeln für das gemein Verständliche überhaupt und sind in dieser Bedeutung von einem Jeden zu fassen, da sie nur Allbekanntes in ihm ansprechen."<sup>7</sup>

Dieser Passus aus der "Harmonik und Metrik" läßt bereits den Charakter des Wissenschaftsbegriffs bei Hauptmann erkennen. Er stellt sich als der Gegensatz jenes Wissenschaftsbegriffs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar, den der Aufschwung der Naturwissenschaften mit sich brachte und dem sich die Musiktheorie seit Helmholtz' "Tonempfindungen", geblendet von der Möglichkeit greifbarer Resultate, allzu unreflektiert angeschlossen hatte, nämlich dem Begriff der Erfahrungswissenschaft positivistischer Herkunft, dessen Verfahrensweise die Induktion ist. Erfahrungswissenschaftliche Theorie trennt strikt die Erkenntnis von ihrem Gegenstand, und deren Annäherung ist Aufgabe von Forschung. Ihre Verfahrensmomente sind die Hypothese und ihre induk-



tive Bestätigung: stete Überprüfung des Gegebenen erweitert und sichert die Annahme, bis endlich ihre Allgemeinheit und Notwendigkeit für wahrscheinlich gehalten werden kann.

Anders bei Hauptmann. Wenn Hauptmann den musikalischen Fehler als einen Verstoß gegen die Logik im allgemeinen, gegen ein dem Musiker vom Menschen gegebenes, natürliches Gesetz kennzeichnet, wenn die Regeln des musikalischen Satzes zugleich die Regeln des Verständlichen überhaupt sind, die bereits "Allbekanntes" in der Erkenntnis wiederum ansprechen, so hat in Hauptmanns Wissenschaftsbegriff eine Trennung zwischen Erkenntnis und Gegenstand von vornherein nicht bestanden. Die Organisation des Erkennens selbst ist nicht nur dem Erkannten vorgängig, es macht Erkennen überhaupt erst möglich. Denn: "Was nicht auf allgemeiner, überall gültiger Bestimmung beruht, könnte nicht überall und allgemein verstanden werden." <sup>8</sup> Im Sinne Kants wären die Prinzipien der Theorie damit Prinzipien a priori, und das Verfahren des Bestimmens der musikalischen Erscheinungen ist - im Gegensatz zur Erfahrungswissenschaft - das der Deduktion.

Aber damit nicht genug. Hauptmanns Wissenschaftsbegriff tut in bezug auf das Verhältnis von Theorie und Gegenstand noch einen letzten Schritt: Nicht nur machen die Prinzipien der Theorie die Erkenntnis des Gegebenen und die Erfahrung erst möglich, sondern die Entfaltung des Hauptmannschen Systems und die Plazierung der musikalischen Erscheinungen nach ihrem Stellenwert innerhalb dieses Systems wird erweisen, daß sich Theorie und Gegenstand identifizieren. Was Hegel vom Verhältnis der Methode der Erkenntnis zum Gegenstand sagt, trifft für Hauptmanns Wissenschaftsbegriff voll zu: "(die Methode) ist von ihrem Gegenstände und Inhalte nichts Unterschiedenes; - denn es ist der Inhalt in sich, die Dialektik, die er an ihm selbst hat, welche ihn fortbewegt. Es ist klar, daß keine Darstellungen für wissenschaftlich gelten können, welche nicht den Gang dieser Methode gehen und ihrem einfachen Rhythmus gemäß sind, denn es ist der Gang der Sache selbst." <sup>9</sup> Hauptmanns Theoriebegriff kann demnach dialektisch im Sinne Hegels genannt werden, nicht in der äußerlichen Weise der Übernahme des dialektischen Dreischritts, sondern dialektisch im In-eins-setzen von Inhalt und Reflexion: "... es kann nur die Natur des Inhalts sein, welche sich im wissenschaftlichen Erkennen bewegt, indem zugleich diese eigene Reflexion des Inhalts es ist, welche seine Bestimmung selbst erst setzt und erzeugt." <sup>10</sup> Demgemäß ist der Gang der Methode Hauptmanns innerlich und äußerlich dialektisch bestimmt: innerlich von der deduktiv-konstruktiven Natur des Theoriebegriffs, äußerlich im Aufbau des Systems. Die Methode des Hauptmannschen Theoriebegriffs hat "zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes: - die unmittelbare Einheit, die durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht". <sup>11</sup> Aus dem Theoriebegriff gehen als äußerlich bestimmte die Erscheinungen hervor: "Dieser Process kann sich nur immer wiederholen an dem, was als unmittelbare Einheit gesetzt ist, oder als Resultat eines vorhergegangenen Processes gegeben wird. So wird die Einheit des Klanges mit sich selbst vermittelt den Dreiklang, die Einheit des Dreiklanges mit sich selbst vermittelt die Tonart entstehen lassen. Allein auch der Klang selbst ist schon eine solche aus sich getretene, mit sich selbst vermittelte Einheit, wie alles Wirkliche schon immer ein In-sich- und Ausser-sich-sein als Eins enthält oder ist." <sup>12</sup>

Die Dreiheit des dielektischen Processes identifiziert Hauptmann mit den Intervallen Oktav, Quint und Terz, wobei die Oktav als klanglicher Ausdruck, akustisch sinnlich in Erscheinung tretende Bestimmung der unmittelbaren Einheit, der unmittelbar gesetzten Totalität, die Quint für das Außer-sich-sein, die Entzweiung, die Terz für die vermittelte Einheit, die Verbindung ist.

Dies zeigt, daß die Erscheinung nicht nur Gegebenheit, Gegenstand, sondern Bestimmendes und Bestimmtes zugleich ist. Die Intervalle ergeben zusammen den Dreiklang und sind zugleich Erkenntnismomente, wollen nicht als bloße Quantitäten, sondern als allgemeine Wesenheiten gefaßt sein. So ist jeder Ton, jede musikalische Erscheinung, jede Verhältnissetzung Oktav, Quint oder Terz. "In den allgemeinen Sinn dieses Begriffes eingehend, wird man bald zugeben müssen, dass er nur die Momente alles Erkennens überhaupt in sich zusammenfasst und dass ein Weiteres für die Erkenntnis nicht mehr denkbar ist." <sup>13</sup>

In Hauptmanns Theorie hat einerseits die hochidealistische Ära in der Philosophie eine späte musiktheoretische Verwirklichung, andererseits die klassische Musik eine philosophische Begründung ihrer Verfahrensweise erfahren. Die musikalische Erscheinungsweise als sinnliches Scheinen der Idee, das bei Hegel im System nur unfachmännisch behandelt erscheint, findet hier seinen präzisen Ausdruck. Sieht Hegel etwa im Ton "das thätige Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber", das "negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstrakte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen löst" <sup>14</sup>, so gelingt es Hauptmann, den Sachverhalt konkret zu machen, ohne doch im geringsten von der Striktheit der Deduktion ablassen zu müssen, und er verwirklicht damit im Wortsinn die Definition Hegels, wenn er an der schwingenden Saite demonstriert, daß sie weder in der Ruhe noch in der extremen Bewegung, am äußeren Rande ihres Bewegungsbildes, sondern im Zurückgehen in den Ruhezustand klingt. "Nicht das In-sich-sein oder tote Verharren in der Ruhe, und nicht das Ausser-sich-sein in der Bewegung ist klingend, sondern das Zu-sich-kommen." - "Der Klang ist nur ein Durchgangsmoment aus dem Entstehen in das Vergehen des Zustandes der Einheit." - "Es ist das Werden des in der Ruhe absolut bestehenden, in der elastischen Bewegung abwechselnd aufgehobenen und sich wiederherstellenden Seins." <sup>15</sup> Andererseits findet das Koordinatensystem klassischer Musik, die Kadenz, in Hauptmanns System die innere Begründung. Ist der Dreiklang die unmittelbar gesetzte Totalität, so geht er in sein Anderssein als Ober- und Unterdominante in die Entzweigung des Dreiklangsbegriffes über und hebt sich im Begriff der Tonart zu höherer vermittelter Einheit auf, als Einheit eines Dreiklangs von Dreiklängen, als dessen potenzierte Erscheinung.

Wenn Hegel eine philosophische Enzyklopädie die Wissenschaft "von dem nothwendigen, durch den Begriff bestimmten Zusammenhang und von der philosophischen Entstehung der Grundbegriffe und Grundsätze der Wissenschaften" <sup>16</sup> nennt, dann hat die Musiktheorie Hauptmanns enzyklopädischen Charakter. Sie ist eine wahre philosophische Enzyklopädie der Musik in der Durchdringung des Einzelnen vom Allgemeinen im Vollzug des Begriffs in der Erscheinung. "So ist auch ein letzter Abschluss für diese Lehre in ihr selbst nicht möglich. Sie hat ihren Schluss im Gesamtbegriffe des Ganzen, wie der Begriff in diesem sich auseinander legt und ebenso wieder in jedem einzelnen concentrirt enthalten ist ... Im organischen Begriffe ist jeder Anfang auch Ende und damit ist der Begriff eben ein endlich-unendlicher, weil jedes Ende auch Anfang in ihm ist: wie der Keim nur in der Frucht enthalten und die Frucht nur aus dem Keime entstanden sein kann." <sup>17</sup>

Hauptmanns System hat so - bei aller Einschränkung auf den Umkreis klassizistischer Erscheinungen - den Musiktheorien des 19. Jahrhunderts die Liquidität der Begriffe voraus, weil es selbst etwas Antizipiertes ist, denn nur das Ganze der Wissenschaft ist - nach Hegel - die Darstellung der Idee, die sich als schöpferische Utopie erweist: die Idee sei das schlechthin mit sich identische Denken. "... was ich Terz nenne ist das Ineinandersein entgegengesetzter Bestimmungen überhaupt, und darum sage ich,

alles Wirkliche ist Terz. Terz habe ich auch Vernunft genannt, denn sie ist hier das Ineinander des Gefühls und Verstandes ... und so ist eben wieder alles Wirkliche vernünftig und umgekehrt." <sup>18</sup>

#### Anmerkungen

- 1 H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, S. 461.
- 2 I. Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in: Werke, hrsg. v. E. Cassirer, Berlin 1923, Bd. VI, S. 355.
- 3 Ebd.
- 4 M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, Leipzig 1853, S. 16.
- 5 Mainz <sup>2</sup>1824.
- 6 Hauptmann, a. a. O., S. V.
- 7 Hauptmann, a. a. O., S. 7.
- 8 Hauptmann, a. a. O., S. 8.
- 9 G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik I, hrsg. v. G. Lasson, Leipzig 1951, S. 36.
- 10 Ebd., S. 6.
- 11 Hauptmann, a. a. O., S. 8.
- 12 Hauptmann, a. a. O., S. 9.
- 13 Hauptmann, a. a. O., S. 10.
- 14 Hegel, Ästhetik, hrsg. v. H. Glockner, I, S. 129.
- 15 Hauptmann, a. a. O., S. 19.
- 16 Hegel, Philosophische Propädeutik, hrsg. v. H. Glockner, Stuttgart 1949, § 6.
- 17 Hauptmann, a. a. O., S. 13.
- 18 Briefe von Hauptmann an F. Hauser, I, S. 114.

Mechtild Elßner

#### HEGEL UND VISCHER ÜBER GEGENSTAND, INHALT UND FORM IN DER MUSIK

Ich darf voraussetzen, daß die musikästhetischen Anschauungen Hegels in diesem Kreise bekannt sind. Darum sollen sie hier nur insofern Gegenstand der Betrachtung sein, als sie den im 19. Jahrhundert wohl einzig möglichen Vergleichspunkt bieten, an dem die Leistung Friedrich Theodor Vischers gemessen werden kann. Vischer, 1807 geboren, 1887 gestorben, aus Württemberg stammend, war seiner Ausbildung nach protestantischer Theologe. Eduard Mörike und David Friedrich Strauß studierten mit ihm im Seminar und an der Tübinger Universität und waren zeitlebens mit ihm befreundet. Vischer widmete sich nach kurzer seelsorgerischer Praxis ganz der Ästhetik. Mit Hegel, besonders mit dessen "Phänomenologie des Geistes", beschäftigte er sich erstmalig nach dem Studium und in seinem ersten Vikarsjahr. <sup>1</sup> Seine künstlerische Begabung zum Dichten und auch zum Malen trug neben seiner Begeisterung für die Philosophie dazu bei, ihn für die Ästhetik zu bestimmen. Auf musikalischem Gebiet war er vielleicht nicht unbegabt, aber unausgebildet. <sup>2</sup> Darum sah er sich gezwungen, den Teil seiner Ästhetik, der sich mit spezifischen technischen und theoretischen Fragen der Musik zu befassen hatte, von Karl Köstlin ausarbeiten zu lassen. Das bedeutet, daß es sich bei seinen eigenen musikästhetischen Ausführungen vor allem um die Bestimmung

allgemeinerer Kategorien handelt. Ein dritter Faktor beeinflusste Vischers ästhetische Auffassungen m. E. entscheidend: Vischer interessierte und engagierte sich leidenschaftlich für politische Fragen. In seinem Gesamtwerk nehmen die Flugblätter, Aufrufe, Reden, Artikel und Abhandlungen zu unmittelbar aktuellen politischen Problemen kaum weniger Raum ein als seine ästhetischen Schriften und seine Dichtungen. Das Zusammenwirken hauptsächlich dieser drei Faktoren: der damals fruchtbarsten und einflußreichsten deutschen Philosophie, einer nicht geringen künstlerischen Begabung und eines hervorragenden gesellschaftlichen Verantwortungsbewußtseins ermöglichte es Vischer, in seiner Ästhetik - um mit Hermann Glockner zu sprechen - "von Hegel ausgehend mit den Denkmitteln Hegels über Hegel hinauszustreben",<sup>3</sup>

Der Gegenstand der Musik ergibt sich bei dem zunächst deduktiven Verfahren Hegels und Vischers aus der Stellung, die der Kunst im philosophischen System zugewiesen wird. Vischer übernimmt als philosophische Voraussetzungen seiner Ästhetik von Hegel die dialektische Bewegung des absoluten Geistes durch die drei Momente des Ansich, Fürsich und Anundfürsich, die in Vischers ästhetischen Schriften unter den Begriffen des Objektiven, Subjektiven und Subjektiv-Objektiven immer dann als Kategorien auftreten, wenn eine Entwicklung dialektisch erfaßt werden soll. Er bezieht sich ebenso auf die Dreigliederung des Systems in Logik, Naturphilosophie und Philosophie des Geistes und verweist demgemäß auch die Kunst in die Sphäre des absoluten Geistes.<sup>4</sup> In der Stufenfolge der Erkenntnis, die der Geist durchschreitet, um zum Bewußtsein seiner selbst zu gelangen, unterscheidet sich Vischer in einem wesentlichen Punkt von Hegel: Kunst und Religion tauschen die Plätze, und die Rangfolge, die aus der Sicht des Hegelschen Systems durchaus als Wertskala betrachtet werden kann, heißt bei Vischer Religion, Kunst, Philosophie.<sup>5</sup> In der Religion wie in der Kunst gebe sich das sinnlich bestimmte Subjekt ein sinnlich bestimmtes Gegenbild. In der Religion sei aber die Sinnlichkeit um vieles hartnäckiger fixiert, da durch das Hereinnehmen ins Innere, "wie es durch die Vorstellung und den Cultus vollzogen wird ... das Subjekt mit seinem Gegenbilde sich zu einem stoffartigen Knoten zusammenschlingt"<sup>6</sup>, während die Kunst sich ihre Werke als freien Schein gegenüberstelle. Vischer beschränkt die Bedeutung der Religion für die Kunst auf ein Minimum, wenn er schreibt: "Nur dadurch schöpft die Schönheit Stoff aus der Religion, daß diese Gestalten, nicht das, was in ihnen zusammengezogen ist, ihr als willkommene Motive entgegentreten, das zur Anschauung zu bringen, was sie ohnedies auch schon hat, den Gehalt des Lebens."<sup>7</sup> Auch Hegel betont, daß der Künstler aus der "Überfülle des Lebens"<sup>8</sup> schöpfen müsse. Für Hegel haben zwar Kunst, Religion und Philosophie theoretisch denselben Gegenstand, nämlich das Absolute, das Göttliche. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Bewußtseinsformen entstünden durch die besondere Form der Widerspiegelung.<sup>9</sup> So bezeichnet Hegel die Kunst als "ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen"<sup>10</sup>, als "sinnliches Scheinen der Idee"<sup>11</sup>, wobei er Idee als die Einheit von Begriff und Wirklichkeit definiert.<sup>12</sup> Praktisch differenziert Hegel allerdings den Gegenstand für jede Kunstgattung. Die Musik, ihrem Material nach ungeeignet zur unmittelbaren Darstellung sowohl von Objekten wie von Gedanken, spiegele die Art und Weise wider, wie das Innere durch die Einwirkung der Außendinge in sich bewegt sei.<sup>13</sup> Dabei müsse in der Musik, da sie es nicht mit dem Innern als solchem, sondern mit dem erfüllten Innern zu tun habe, der Inhalt der in jedem Falle konkreten Gefühle und der besonderen Verhältnisse durch eine Besonderung des musikalischen Ausdrucks in Erscheinung treten.<sup>14</sup> Hegel bestimmt den Gegenstand der Kunst als die konkrete Wirklichkeit, die im Zusammenhang der subjektiven Totalität des Menschen und der äußeren Welt bestehe.<sup>15</sup> Zur Übereinstimmung mit der ihn umgebenden Natur gelange der Mensch durch seine Tätigkeit, "indem er die Außendinge zu seinem Verbrauch verwendet"<sup>16</sup>, indem er aus den

Dingen an sich Dinge für sich macht. Hegel unterscheidet zwei verschiedene Arten von Naturformen: einmal die Natur als Ausdruck des Geistigen, zum anderen die "Natur als solche . . . , die nichts Geistiges darstellt" <sup>17</sup> und die damit nicht kunstgemäß sei. Vischer erläutert die Frage genauer, unter welchen Bedingungen ein Gegenstand in den Bereich ästhetischer Widerspiegelung rückt. Das menschliche Bewußtsein entwickle sich durch die Reibung mit der Natur, durch die Arbeit. Dieses Geistige sei aber nur so lange ästhetisch, als es sich nicht auf Kosten der sinnlichen Lebendigkeit ausbilde. Geistlose, rohe Natur sei noch nicht, naturloser Geist nicht mehr ästhetisch. <sup>18</sup> Die ästhetische Aneignung der Wirklichkeit setzt demnach die Auseinandersetzung des Menschen - als Gattung, nicht als Einzelwesen - mit der Natur voraus. Vischer selbst hatte in seiner "Ästhetik" diesen Punkt ursprünglich vernachlässigt und hatte das Naturschöne als die objektive Existenzform des Schönen, das bloße Phantasiebild als subjektive und die Kunst als subjektiv-objektive Existenzform des Schönen bezeichnet. <sup>19</sup> In seinem Werk "Kritik meiner Ästhetik" geht er den entscheidenden Schritt von der mechanischen Abbildung zur dialektischen Widerspiegelung. Er schreibt: "Das Schöne ist nicht einfach ein Gegenstand . . . , es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt." <sup>20</sup>

Hier ist m. E. der Punkt, der eine Musikästhetik als Wissenschaft, das heißt eine Ästhetik, die das Verhältnis zwischen Musik und Wirklichkeit adäquat wiedergibt, erst ermöglicht, weil hier die Widerspiegelung als Prozeß aufgefaßt wird. Festzuhalten und durch viele Stellen zu belegen wäre davon vorerst, daß Vischer als Gegenstand der Kunst das aktive Verhältnis, die Beziehungen zwischen dem Menschen und der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit definiert. Diese lebendige Subjekt-Objekt-Beziehung wird in den sogenannten bildenden Künsten in räumlicher Verdichtung gestaltet, wobei das Objektive für den oberflächlichen Beschauer im Vordergrund steht. In der Poesie erscheinen die Objekte nicht unmittelbar, sondern ihre begrifflichen Abbilder vermitteln die Kenntnis des Objektiven, das Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung des Subjekts war. Alle ästhetischen Theorien, die entweder auf einer mechanistischen Widerspiegelungstheorie basieren oder diese voraussetzen, stellen die Frage nach dem sogenannten Naturvorbild in den Mittelpunkt, wobei dieses Problem in den bildenden Künsten und den verschiedenen Arten der Poesie aus den eben erwähnten Gründen dem Anschein nach gelöst wird. An der Musik mußten diese Versuche zwangsläufig scheitern, weil die Musik kein Naturvorbild der Nachahmung hat. Darum entstand der ästhetische Formalismus in der Musikästhetik als logische Konsequenz einer falschen Fragestellung, und nicht erst Gatz, sondern schon Vischer stellte fest, daß Substantialisierung und Formalismus ineinander umspringen <sup>21</sup>, daß also Formästhetik praktisch negative Inhaltsästhetik ist. <sup>22</sup> Vischer hat diese für die Spezifik der Künste - den anderen Formen des Bewußtseins gegenüber - irrelevante Frage als unfruchtbar verworfen. Er erkennt als spezifischen Gegenstand der Kunst überhaupt die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, also den emotionalen Erkenntnisprozeß, und löst damit auch und in erster Linie die Frage nach dem Gegenstand der Musik; denn die Musik kann dieses Verhältnis, diesen Prozeß am reinsten widerspiegeln. <sup>23</sup> Ihr Gegenstand ist, wenn der Vergleich erlaubt ist, der Differentialquotient aus diesem Verhältnis. Vischer bezeichnet die Gefühle als "zentrale Grundaneignung" <sup>24</sup> des Subjekts, als "implizierte Einheit aller Geisteskräfte" <sup>25</sup>, als "lebendige Mitte des gesamten Geisteslebens". <sup>26</sup> Das Wesen des Gefühls sieht er im "absoluten Umsetzen der Dinge in das Selbst". <sup>27</sup> Entscheidend ist dabei immer wieder seine Voraussetzung, "daß das Gefühl leer, also nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte". <sup>28</sup> Auch hieraus folgert er, daß die gegenständliche Welt beständig an der Schwelle des Ge-

fühls bereitstehe, daß im Gefühl die stete Möglichkeit anklinge, zu objektiver Bestimmtheit, zu wirklicher Aussage über den Gegenstand seiner Erregung überzugehen.<sup>29</sup> In der Musik zeige sich diese Tatsache in der Tendenz zur Verbindung mit dem Wort. Das Inhalt-Form-Problem steht bei Hegel nicht so im Vordergrund wie bei Vischer. Vischer kommt in seinen Schriften oft darauf zurück, weil die formalistische Richtung in der Musikästhetik nach der 48er Revolution immer mehr an Einfluß gewinnt. Vischer setzt sich mit Hanslicks Revision der Ästhetik der Tonkunst sofort nach ihrem Erscheinen auseinander, und seine Kritik ist so fundiert und so differenziert, daß ihr auch vom heutigen Standpunkt kaum etwas hinzuzusetzen ist. Er würdigt als Verdienst Hanslicks, daß dieser "die falsche Trennung von Inhalt und Kunstform erkannt habe"<sup>30</sup>, daß man den Inhalt bei der Musik "nicht für sich als bestimmte Empfindung mit Worten angeben könne",<sup>31</sup> Ebenso falsch sei es aber, den Inhalt mit der Form zu identifizieren.<sup>32</sup> Unter Inhalt versteht Vischer u. a. "die Lebenskraft in einem körperlichen Stoffe", "die Seele, den Geist, der ihn durchdringt und bewegt", die "innere Wahrheit, die aus einer Begebenheit resultiert".<sup>33</sup> Dieser Inhalt oder Gehalt müsse ganz in Form aufgegangen sein. Die Musik, und das Schöne überhaupt, sei reines Formwesen<sup>34</sup>, aber nur in dem Sinne, daß der Inhalt nicht mehr in seiner Getrenntheit und Besonderheit wahrgenommen wird.<sup>35</sup> Vischer bezeichnet den Inhalt in diesem Verhältnis als das Formende. Er definiert: "Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein innewohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges, so oder so gebildete oder bewegte Materie."<sup>36</sup> Daraus folgert er in seiner Polemik gegen die Formalisten, daß Formvollendung bei geringem Gehalt sich von nahem als Bedeutungslosigkeit der Form selbst erweise, als Verflachung in äußerlicher Fertigkeit. Große Form werde nur durch großen Gehalt ermöglicht.<sup>37</sup> Vischer postuliert für die Kunst die Einheit von Gattungsmäßigkeit und Individualität.<sup>38</sup> Das Gattungsmäßige im Individuellen ermöglicht dem Hörer, sich zu dem Kunstwerk in Beziehung zu setzen, es bildet die Grundlage für das Verständnis von musikalischen Werken. Da die Kunst aber sinnlich-konkret ist, muß das Gattungsmäßige im Individuellen erscheinen. Wenn Vischer von der Kunst geschichtlichen, politischen, sittlichen Inhalt, zeitgemäße Ideen, allgemeine Wahrheit fordert, dann in dem Sinne des gattungsmäßig Allgemeinen, das im Kunstwerk mit dem Individuellen verschmilzt.<sup>39</sup> Idee bedeutet ihm dabei zugleich "Lebensgehalt und Auffassung dieses Lebensgehaltes durch den als Phantasie tätigen Geist".<sup>40</sup> Wahrheit ist für Vischer unabdingbares Attribut jedes großen Kunstwerkes. Er sagt: "Wo wahrhaft Schönes erzeugt wird, werden daher auch neue Tiefen der Wahrheit eröffnet."<sup>41</sup> Dagegen sei alles, was auf Kosten der Wahrheit original sein wolle, Larve, Fratze, Gespenst.<sup>42</sup> Um aber jeder Verwechslung von Ethischem und Ästhetischem vorzubeugen, präzisiert Vischer: "Es gibt keine geheime Gesellschaft, die das Wahre in deutlichen Gedanken entdeckt und das Schöne erfunden hätte als Illustration für die Menge, die den nackten Gedanken nicht faßt ... (Das Schöne ist) eine spezifische, selbständige, nichts ersetzende und durch nichts zu ersetzende Art, mit dem Wahren, d. h. mit dem Weltinhalt bekannt zu werden und bekannt zu machen, das Wahre ist in dieser Art seiner Bekanntwerdung ganz umgesetzt in anschauliche Form und erhält sich doch ganz in dieser totalen Verwandlung."<sup>43</sup> Als Vischer diesen Standpunkt erreicht hat, ist es für ihn kein Problem mehr, die Frage nach der Berechtigung der Tendenz in der Kunst aufzuwerfen und zu lösen. "Alles Schöne hat Tendenz und muß Tendenz haben"<sup>44</sup>, der Künstler müsse von den großen progressiven<sup>45</sup> Bewegungen seiner Zeit durchdrungen sein und seine Überzeugung müsse aus seinen Werken, jeden packend und ergreifend, hervorleuchten. Vischer sagt aber auch, daß alles Schöne durch Tendenz aufgehoben wird, wenn nämlich die Tendenz als "gesonderte Absicht" nicht in der Form aufgehoben ist und das künstlerische Bild zersetzt.<sup>46</sup> Der Komplex Gegenstand, Inhalt und Form in der Musik umfaßt oder berührt fast alle

Fragen der Musikästhetik. Den größten Teil davon konnte ich hier nicht berücksichtigen. Mir kam es darauf an, den erkenntnistheoretischen Aspekt in Vischers Ästhetik hervorzuheben. Vischers philosophische Anschauungen entwickelten sich zu einem Monismus, der die Beantwortung der philosophischen Grundfrage bewußt offenläßt, und zu einer Dialektik, die nicht mehr als Entwicklung der Begriffe, sondern als Entwicklung der Dinge aufgefaßt wird.<sup>47</sup> In seiner Ästhetik geht Vischer zweifellos am weitesten über Hegel hinaus, indem er im emotionalen Erkenntnisprozeß, demzufolge auch bei der künstlerischen Widerspiegelung, das Primat der objektiven Realität voraussetzt. Ich glaube, daß Vischers Ästhetik nicht zuletzt aus diesem Grunde erst in unserer Zeit ihrer großen Bedeutung entsprechend eingeordnet werden kann.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. F. Th. Vischer, *Mein Lebensgang*, in: *Altes und Neues*, 3. Heft, Stuttgart 1882, S. 276.
- 2 Vgl. ebd., S. 258ff.
- 3 H. Glockner, *Friedrich Theodor Vischer und das neunzehnte Jahrhundert*, Berlin 1931, S. 122.
- 4 F. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen und Leipzig 1846-1857, Bd. I, S. 20f.
- 5 Ebd., S. 21. Vgl. auch S. 87: "Hegel ... vernachlässigt völlig den Punkt, wo in der neueren Zeit die Transzendenz der Religion überhaupt durch die Bildung ausgeschieden, dadurch erst die einzelne Idee in unbefangene Geltung gesetzt und das moderne, weltliche oder rein menschliche Ideal hergestellt wird." - Über seine praktischen Erfahrungen mit der Religion schreibt Vischer in seiner Autobiographie: "... ich habe durch das Studium der Theologie hinter die Kulissen, ich habe der Kirche und dem Dogma in die Karten gesehen; dies ist ein Vortheil, der durch keine andere Art wissenschaftlicher oder weltmäßiger Befreiung des Denkens ganz ersetzt wird. Wer recht zusieht, wie die Kirche geworden ist, muß auch begreifen, daß sie einst vergehen wird, und die Geschichte der Dogmen ist die Geschichte ihrer Auflösung wie ihrer Entstehung. Jedes Dogma ist ein Konvolut aus einem Gedanken, der ein Problem der Philosophie ist, und einem Stück Mythus; der erste Bestandtheil löst nach und nach den zweiten auf und löst sich heraus." (Vischer, *Mein Lebensgang*, a. a. O., S. 268.) - Bezugnehmend auf die zweijährige Suspension, die ihm seine Antrittsrede vom Jahre 1844 eingetragen hatte, schreibt er ebendort S. 317: "Von da an erst ist mir der ganze Haß gegen Pietismus, Kirchen- und Pfaffenthum in die Seele eingebrannt; wer nicht an sich selbst erfahren hat, wie ihr Stich thut, mag leicht von Duldung sprechen und sich verhüllen, daß wahre Toleranz die Intoleranz gegen die Intoleranz in sich schließt." So mögen philosophische und historische Erkenntnis bei der Änderung der Stufenfolge zusammengewirkt haben.
- 6 Vischer, *Aesthetik*, Bd. I, S. 23.
- 7 Ebd., S. 85.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. I, Berlin 1835, S. 362.
- 9 Ebd., S. 132.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 144.
- 12 Ebd.
- 13 Hegel, *Aesthetik*, Bd. III, Berlin 1838, S. 129.

- 14 Ebd., S. 196.
- 15 Hegel, Aesthetik, Bd. I, S. 315f.; vgl. auch S. 314.
- 16 Ebd., S. 329.
- 17 Ebd., S. 221.
- 18 Vischer, Aesthetik, Bd. II, S. 182.
- 19 F. Th. Vischer, Kritik meiner Aesthetik, in: Kritische Gänge, Bd. IV, München 1922, S. 223.
- 20 Ebd., S. 224.
- 21 F. Th. Vischer, Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst; in: Kritische Gänge, Bd. IV, München 1922, S. 221.
- 22 F. Gatz, Musik-Aesthetik in ihren Hauptrichtungen, Stuttgart 1929, S. 32.
- 23 Vgl. Brief Vischers an Eduard Mörike vom 13. 7. 1854, in: Eduard Mörike und Friedrich Theodor Vischer, Briefwechsel, München 1926, S. 202. Hier bezeichnet Vischer die Musik als "die bloßgelegte Seele aller Kunst", als "reines Verhältniswesen".
- 24 Vischer, Aesthetik, Bd. IV, S. 788.
- 25 Ebd., S. 786.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 784.
- 28 Ebd., S. 788.
- 29 Ebd.
- 30 Brief von Vischer an David Friedrich Strauß vom 14. 6. 1855, in: Briefwechsel zwischen Vischer und Strauß, Bd. II, Stuttgart 1953, S. 85.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd.
- 33 Vischer, Kritik meiner Aesthetik, a. a. O., S. 254.
- 34 Vischer, Aesthetik, Bd. I, S. 148.
- 35 Vischer, Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst, a. a. O., S. 209f.
- 36 Ebd., S. 202.
- 37 Vischer, Aesthetik, Bd. I, S. 74f.
- 38 Vischer, Kritik meiner Aesthetik, a. a. O., S. 286.
- 39 Vgl. ebd., S. 295f.
- 40 Ebd., S. 279.
- 41 Ebd., S. 288.
- 42 Ebd., S. 229.
- 43 Ebd., S. 288.
- 44 Vischer, Aesthetik, Bd. II, S. 524.
- 45 Vgl. dazu u. a.: Vischer, Aesthetik, Bd. II, S. 296: "Der Drang der Zeit geht auf wahre Freiheit. Die eine Seite derselben, die politische Reform soll auch eine soziale sein ..." Ebd., S. 524: "... soviel ist gewiß, wenn wieder Blüte der Phantasie kommen soll, so muß vorher eine Umgestaltung des ganzen Lebens kommen." - Vischer, Aesthetik, Bd. III, S. 55: "Die Kunst als ideale Thätigkeit gehört wesentlich zu den großen geistigen Sphären, welche nach der einen Seite zwar der edelste Auszug aus dem Vorhandenen, aber nach der andern Seite die großen Hebel sind, welche, indem sie den Kräften eines Volks und einer Zeit Ausdruck und Bewußtsein geben, wesentlich neue Bahnen eröffnen und die Menschheit mit gewaltiger Hand vorwärtsführen."
- 46 Vischer, Aesthetik, Bd. II, S. 524.
- 47 Vischer, Mein Lebensgang, a. a. O., S. 289.



LÄSST SICH DIE REINE STIMMUNG VERWIRKLICHEN?

Um es gleich zu sagen: Auf einem der üblichen Tasteninstrumente mit zwölf festen Tonstufen pro Oktave läßt sich die Reine Stimmung nicht verwirklichen. Auswahlssysteme dieser Art sind hier auch nicht gemeint; es geht um die Frage, ob sich ein unbeschränktes Musizieren in reinen Quinten ( $3/2$ ), Terzen ( $5/4$ ) und Septimen ( $7/4$ ) überhaupt durchführen ließe. Überflüssig zu sagen, daß eine absolute Reinheit niemals erreichbar sein wird. Die heute üblichen Intonationsfehler ließen sich jedoch auf ein Minimum reduzieren, sobald man sich fest vornähme, diese Fehler zu vermeiden. Der Orchestermusiker strebt zwar die Reine Stimmung an, macht sich aber die Ausgleichsvorgänge, die damit verbunden sind, nur in seltenen Fällen bewußt. Was müßte geschehen, wenn man einmal ganz bewußt den Vorsatz faßte, so rein wie möglich zu musizieren?

Wegen der Vielzahl ihrer Tonhöhen gilt die Reine Stimmung als undurchführbar. Nun ist es zwar richtig, daß sich zu jeder Quinte eine weitere Quinte, zu jeder Terz eine weitere Terz, zu jeder Septime eine weitere Septime bilden ließe, in der musikalischen Praxis haben wir es jedoch immer mit Musikstücken zu tun, die eine begrenzte Anzahl von Tonhöhen erfordern. Bachs es-Moll-Präludium im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers würde 19 Töne pro Oktave erfordern, für Beethovens 1. Satz der Mondscheinsonate (op. 27, 2) brauchte man 26 Töne, für Chopins Prélude Nr. 20 in c-Moll 17 Töne.<sup>1</sup> Ein Musiker, der Kreuz- und b-Töne unterscheidet, bewegt sich ohnehin in einem Tonssystem mit mehr als 12 Tönen; Musikstücke mit 17, 19 oder auch 26 Tönen übersteigen nicht seine Vorstellungskraft. Andererseits müßte es bei dem heutigen Stand der Technik möglich sein, Musikinstrumente zu bauen, auf denen man Tonstücke mit 17, 19 oder 26 Tönen pro Oktave spielen kann.

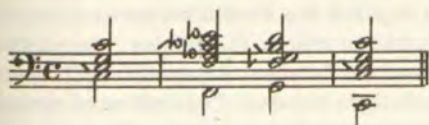
Da in der Reinen Stimmung auf jeder chromatischen Tonstufe mehrere Tonhöhen zu liegen kommen, hat dem Abspielen die Analyse voranzugehen. Der Musiker vermag nur den Ton richtig zu intonieren, den er sich auch vorzustellen vermag. Er muß daher die in der Komposition angelegten Tonbeziehungen vom Ohr und von der Tonvorstellung her erfaßt haben. Bei einer Analyse im Sinne der Reinen Stimmung ist zu beachten, daß "liegenbleibende" Töne nicht tonhöhengleich zu sein brauchen. Bereits die mit den "charakteristischen" Dissonanzen ausgestattete Grundkadenz  $T^+ S^0 D^+ T^+$  erfordert Komparierungen beim Übergang von  $8/7d^+$  zu  $9/8d$  und von  $4/3f$  zu  $21/16f^-$ .



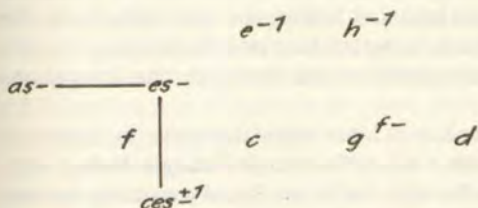
$2/1c'$	$2/1c'$	$15/8h^{-1}$	$2/1c'$
$3/2g$	$8/5as^{+1}$	$3/2g$	$3/2g$
$5/4e^{-1}$	$4/3f$	$21/16f^-$	$5/4e^{-1}$
$1/1c$	$8/7d^+$	$9/8d$	$1/1c$
$1/1c$	$2/3F$	$3/4G$	$1/2C$



Auch die Septimen lassen sich zu klangvollen Akkordverbindungen heranziehen.



Und hier die Lage der Töne im Tonnetz; der zweite Akkord ist ein Unterseptimenklang und es<sup>-1</sup>:



Die Intonationsreinheit ist wiederum durch die Baßführung (c F G C) gesichert; es<sup>-1</sup> ist als Sept 7/4 von f zu intonieren, as<sup>-</sup> und ces<sup>+1</sup> wiederum als Unterquinte und Unterterz von es<sup>-1</sup>. Dieses Beispiel einer noch eng um den Bezugston c gruppierten Harmonik macht deutlich, daß das Tonnetz aus Quinten, Terzen und Septimen weit über die Grenzen der bisherigen Harmonik und Melodik hinausgeht. Die Reine Stimmung zielt nicht so sehr auf eine Verbesserung der Intonationsreinheit, sondern auf die Gewinnung neuer Skalen und Klänge.

Bei A-cappella-Chören ließe sich die Reine Stimmung unbeschränkt verwirklichen; gleiches gilt von allen Instrumenten mit gleitenden Tonhöhen, von Zugposaunen zum Beispiel. Bei den Streichern ergäben sich reichere Möglichkeiten, wenn man wieder auf die früher beliebten Skordaturen zurückkäme. Stimmt man in einem Streichorchester einige Geigen und Bratschen um einen kleinen Ganzton 10/9, andere wiederum um einen Halbton 16/15 höher, käme folgender Ausschnitt des Tonnetzes in den leeren Saiten zu liegen:

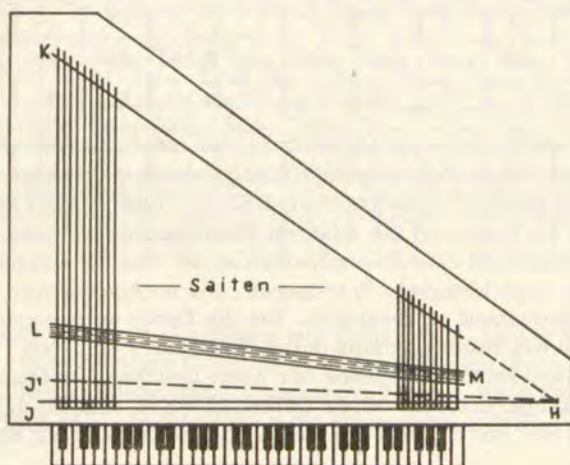
Hochstimmung 10/9:	d	a	e	h	fis	
Normalstimmung:			c	g	d	a    e
Hochstimmung 16/15:		des	as	es	b	f

Durch geschickte Instrumentierung (Ausnutzung der leeren Saiten, der Doppelgriffe und der Flageolett-Töne) ließen sich neuartige Klangwirkungen erzielen. Das Streichensemble bekäme aber ohnehin einen ganz neuen Klang. Das Vibrato müßte allerdings eingeschränkt werden; es verwischt die feineren Tonhöhenunterschiede und steht der Bildung von Differenztönen und dem Zusammenfallen der Obertöne (wichtig insbesondere bei Mollakkorden in Unterklanglege<sup>5</sup>) entgegen. Die hochgestimmte Geige wäre wie ein transponierendes Instrument zu behandeln. Um die Decke keiner größeren Belastung auszusetzen, könnte das Höherstimmen durch Capodaster erfolgen.

In bezug auf Intonationsreinheit ist jedes der heute üblichen Musikinstrumente verbesserungsfähig. Bei Blasinstrumenten wären Verbesserungen ohnehin dringend notwendig. Daß die Umstellung der Instrumente auf Reine Stimmung nicht mit Spielerschwerung er-

kauf zu werden braucht, habe ich an den von mir konstruierten Blechblasinstrumenten zu zeigen versucht.<sup>6</sup> Die enharmonische Trompete unterscheidet sich von der herkömmlichen Trompete in zwei Punkten: zum einen ergeben die Ventilkombinationen saubere Töne (die übliche Trompete hat Abweichungen bis zu einem Viertelton), zum anderen können die Ventiltzüge während des Blasens anteilmäßig ausgezogen werden, ohne daß sich die Längenverhältnisse zwischen den Ventiltzügen ändern. Dadurch wird erreicht, daß auf diesem Instrument alle nur denkbaren Tonhöhen, insbesondere die Töne des Netzes (Diagramm 1), intoniert werden können, ohne Ausziehen des Hauptstimmzuges und ohne Veränderung des Ansatzes. In gleicher Art ließ ich drei- und vierventilige Hörner (vgl. Abb. 1) und Tuben bauen. Durch sie wird der Orchestermusiker in den Stand gesetzt, allen Ansprüchen auf Intonationsreinheit zu genügen; durch sie erhält aber auch der Laienmusiker die Möglichkeit, kraft seiner Musikalität und Intelligenz ohne ständiges Üben mehr zu leisten, als es dem Berufsmusiker heute möglich ist. Der Niedergang, in dem unser Musikleben begriffen ist, wird sehr wahrscheinlich nur über den musikbegeisterteren Laienmusiker aufzuhalten sein.

Der Spieler eines reingestimmten Tasteninstrumentes hätte ebenfalls mehr zu bieten als der Spieler eines der heute üblichen Instrumente. Auch Tasteninstrumente ließen sich für Reine Stimmung einrichten. Die moderne Technik hat einen Stand erreicht, der es erlaubt, elektronische Reininstrumente mit Schalt- und Programmierungssystemen auszustatten, durch die sich die gewünschte Tonhöhe beim Spielen eines Stückes automatisch einstellt. Ähnliche Möglichkeiten bieten sich bei der Pfeifenorgel mit elektrischer Traktur. Der norwegische Komponist Eivind Groven ließ 1954 eine 36tönige Orgel bauen, bei der sich jeweils die richtige Terz einstellt. Aus sachlichen Gründen wäre auch die Konstruktion von Spezialtastaturen zu befürworten.<sup>7</sup> An der Janko-Tastatur, die der üblichen Tastatur mit ihren sieben weißen und fünf schwarzen Tasten überlegen ist, hat sich jedoch gezeigt, daß der heutige Musiker die Umstellung scheut. Bei Reininstrumenten mit Spezialtastatur ist jeder Tonhöhe eine eigene Taste zugeordnet, beim Einbau von Auswahl-schaltungen dagegen kämen mehrere Tonhöhen auf die gleiche Taste zu liegen, wodurch die heute übliche Tastatur beibehalten werden könnte. Auf diesem Wege ließe sich noch weiter fortschreiten: Die Tonerzeuger (Saiten oder Pfeifen) könnten umstimmbar gemacht werden, so daß nicht mehr für jede Tonhöhe ein eigener Tonerzeuger zur Verfügung stehen muß. Die nächste Abbildung zeigt ein Klavierinstrument, dessen Saiten durch einen verschiebbaren Steg verlängert oder verkürzt werden können.



Die Anordnung genügt dem Strahlensatz. Wird der Steg von J nach  $J^1$  verstellt, werden alle Saiten anteilmäßig verkürzt. Die Stimmung wird höher, ohne daß sich die relativen Schwingungsverhältnisse von Saite zu Saite ändern. Der Ganzton  $9/8$  zwischen der c- und der d-Taste bleibt im Verhältnis  $9/8$ , auch wenn c und d nach  $c^+$  und  $d^+$ , nach  $cis$  und  $dis$  oder nach  $ces$  und  $des$  umgestimmt werden. Wird ein solches Instrument zweimanualig gebaut und auch mit zwei Saitenbezügen und zwei Stimmhebeln ausgerüstet, lassen sich beide Manuale gegeneinander umstimmen. Gerät der Spieler in die Komma-differenzen hinein, geht er auf das andere Manual über, das er zuvor auf die richtige Tonhöhe gebracht hat. Das Umstimmen kann während des Spielens durch einen Kniehebel oder durch eine Walze erfolgen. Die Abbildung 2 zeigt verschiedene Positionen der beiden Stege eines zweimanualigen Cembalos, das Walter Merzdorf für mich baute. Intervallverhältnisse, die weder auf dem oberen noch auf dem unteren Manual eingestimmt sind, werden durch Übergreifen auf das entsprechend eingestellte zweite Manual gewonnen. Auf diesem Cembalo lassen sich nahezu alle denkbaren Tonverhältnisse, Tonleitern und Tonarten zum Erklängen bringen, ohne daß der Spieler gezwungen wäre, sich auf eine neuartige Spezialtastatur umzustellen. Beim Zusammenspiel mit Streichern und Bläsern vermag sich der Spieler eines solchen Instruments auf die Intonation der andern Instrumentalgruppen einzustellen. Bei einer Änderung des Stimmtons (Kammertons) brauchen nur die Stege entsprechend verstellt zu werden.

Schließlich sei noch gezeigt, wie sich auf zweimanualigen Tasteninstrumenten, insbesondere auf Orgeln und Harmonien, ein erheblicher Ausschnitt aus dem Tonnetz reiner Quinten und Terzen darstellen ließe. Voraussetzung ist, daß beide Manuale auf die gleiche Klangfarbe gebracht sind. Man stimme das obere Manual von  $f$  bis  $a$  in reinen Quinten, das untere Manual von  $e$  bis  $g$  ebenfalls in reinen Quinten. Man erhält damit eine Quintenkette von 24 Quinttönen. Nun ist aber die Oberterz der achten Oberquinte nahezu tonhöhengleich mit dem Ausgangston. Der Unterschied beträgt weniger als 2 cent und kann vernachlässigt werden, da er nicht mehr ins Gehör fällt; er könnte sonst schließlich auch auf die acht Quinten verteilt werden.  $f$ es steht also für  $e^{-1}$ , für die reine Terz von  $c$ ;  $ces$  steht für  $h^{-1}$  usw. Andererseits ist auch die Unterterz der achten Unterquinte gleich dem Ausgangston.  $g$ is steht mithin für  $a^{+1}$ , für die reine Unterterz von  $cis$ ;  $c$ is steht für  $d^{+1}$  usf.

*e h fis cis gis dis ais eis his fisis cisis gisis disis aisis eisis hisis →*

*fes ces ges des as es b f c g d a e h fis cis gis dis ais eis his fisis cisis gisis*

*← deses ases eses bes fes ces ges des as es b f c g d a*

Die 24tönige Quintenkette ergibt also 72 Töne des Quint-Terz-Schemas. Aus ihnen lassen sich 30 reine Durakkorde und 30 reine Mollakkorde bilden. Im Zentrum der Anordnung liegen zudem noch 10 übermäßige Sexten ( $ges-e$ ,  $des-h$  usw.), aus denen sich 10 Ober- und 10 Unterseptimenakkorde bilden lassen; die Abweichung von der reinen Septime  $7/4$  beträgt weniger als 4 cent, gegenüber einer Abweichung von 31 cent in der temperierten Stimmung. Bei akkordischem Spiel muß der Spieler die Terzen und Septimen auf dem zweiten Manual greifen, wenn er sie reiner haben will, als es heute üblich ist; nur bei den Akkorden  $c^+$ ,  $g^+$ ,  $d^+$ ,  $e^0$ ,  $h^0$ ,  $fis^0$  liegen alle Dreiklangstöne auf demselben Manual. Dem Organisten ist das Übergehen von einem Manual zum andern geläufig. Um den Übergang zu erleichtern, wäre es wünschenswert, daß die Manuale möglichst dicht übereinander zu liegen kämen. Bei schnellen Läufen bleibt der Spieler auf einem der Manuale. Da jedes Manual in sich pythagoreisch gestimmt ist, kommt auf ihnen jede Art von Linearität vorzüglich zur Wirkung, besonders in den höheren Kreuz-



Abb. 1. Enharmonisches Waldhorn - links mit eingeschobenen, rechts mit angezogenen Ventiltzügen.



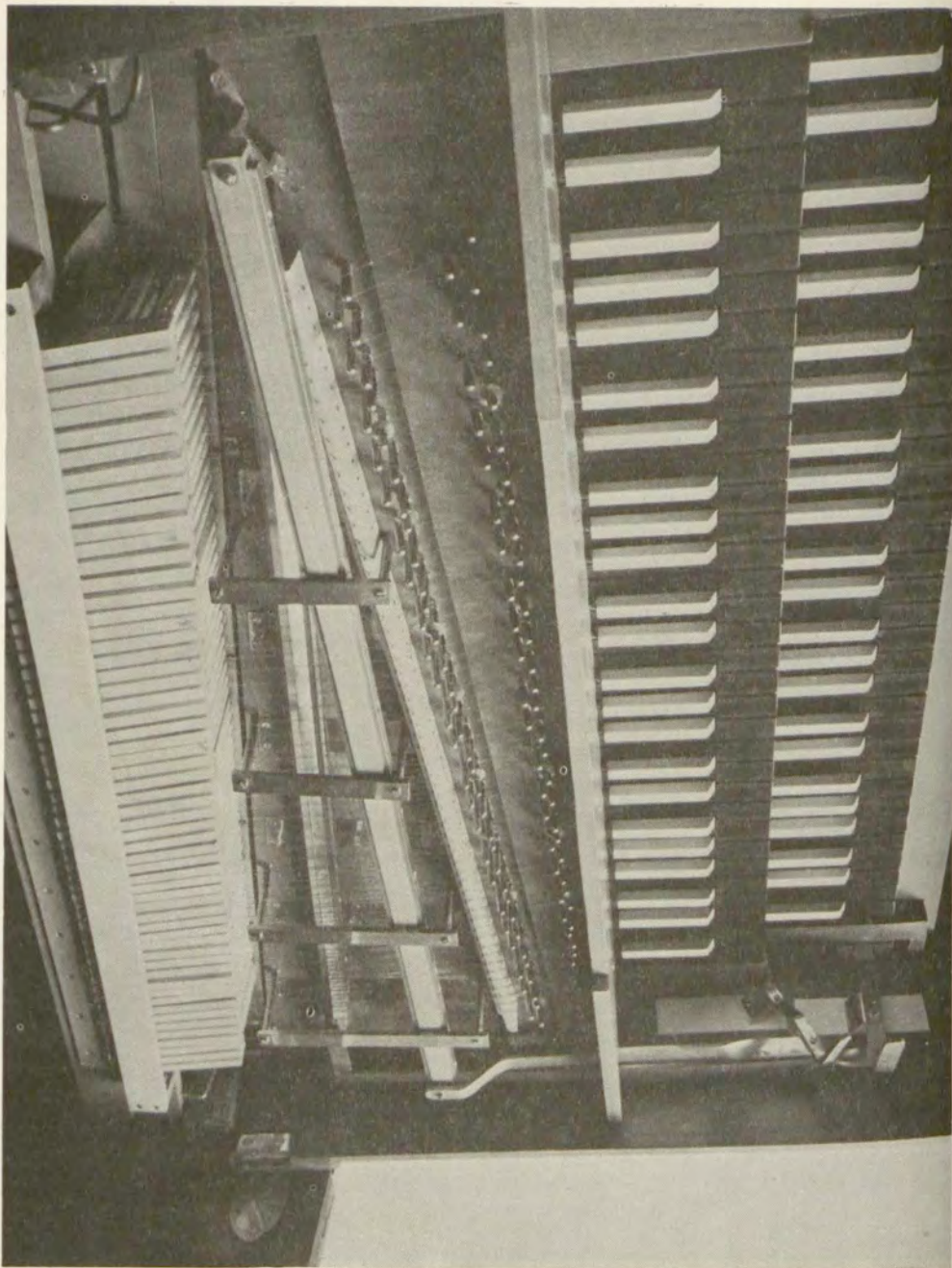
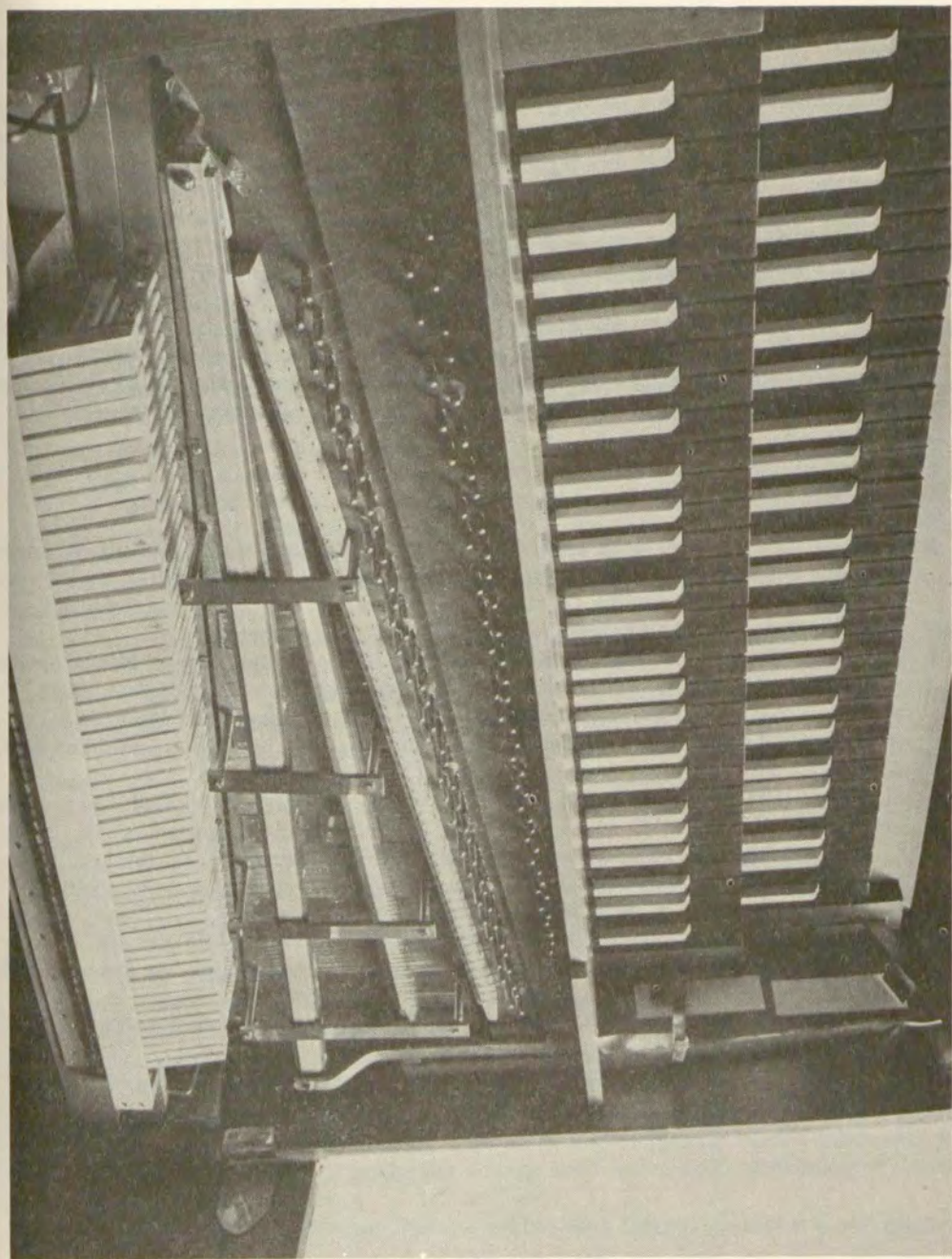


Abb. 3. Enharmonisch umstimmbares Cembalo - verschiedene Positionen der verstellbaren Stege.





und b-Tonarten (H/Ces-Dur, Fis/Ges-Dur, Cis/Des-Dur, Gis/As-Dur, Dis/Es-Dur, Ais/B-Dur). Die pythagoreische Stimmung ist die Norm der einstimmigen melodischen Linie.

Die Quintstimmung fes bis a stimmt übrigens in allen zwölf Tönen mit der ältesten und bekannten Stimmanweisung für Tasteninstrumente, dem sogenannten Erlanger Monochord aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, überein.<sup>8</sup> Sie entspricht ferner in elf Tönen der Kirnberger-Stimmung, in der nur das a anders eingestimmt wird. Die hier vorgeschlagene Stimmung knüpft an Traditionen an, die vom 15. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert reichen; sie setzt den Spieler in den Stand, historisch getreu zu musizieren. Beschränkt er sich auf eines der Manuale, steht er im Zeitalter Bachs und seines Schülers Kirnberger; nimmt er auch das zweite Manual hinzu, ist er der heutigen Zeit bereits weit voraus: Mit einem Tonbestand von dreißig reinen Durakkorden und dreißig reinen Mollakkorden lassen sich noch nie gehörte Klangwirkungen erzielen. Die Reine Stimmung ist durchführbar, selbst bei geringem Aufwand. Bei angemessenem Aufwand an Kapital, Fachkenntnis und gutem Willen ist sie unbegrenzt durchführbar.

#### Anmerkungen

- 1 Daß hier drei Klavierstücke angeführt werden, soll nicht besagen, daß die Klavierliteratur auf Reine Stimmung umgestellt werden sollte. Die drei Stücke wurden gewählt, da jedermann sie "im Ohr hat" und es zunächst nur darum geht klarzustellen, wie viele Tonhöhen gegebenenfalls zur Verfügung stehen müßten.
- 2 Die antike Enharmonik, die die Kommadifferenzen beachtete, unterschied ebenfalls zwischen festen und beweglichen Tonstufen, zwischen Hestotes und Kinumenoi; vgl. M. Vogel, Die Enharmonik der Griechen, Teil 1, Düsseldorf 1963, S. 40.
- 3 G. Tartini, Traktat über die Musik, übers. u. erl. v. A. Rubeli, Düsseldorf 1966, S. 77 und 289ff.
- 4 M. Vogel, Die Primzahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie, phil. Diss., Bonn 1954, S. 178f.; ders., A. v. Oettingen und der harmonische Dualismus, in: Beitr. z. MTh des 19. Jhs., Regensburg 1966, S. 117f. Die obige Tontafel fertigte Herr Peter Erkelenz an, wofür ich ihm an dieser Stelle noch einmal danken möchte.
- 5 M. Vogel, in: Beitr. z. MTh des 19. Jhs., S. 105 und 125f.
- 6 M. Vogel, Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblasinstrumentenbau, Düsseldorf 1961; ders., Eine enharmonische Trompete, in: Das Orchester 12, 1964, S. 41-45 (Nachdruck in: Das Musikinstrument 14, 1965).
- 7 M. Vogel, Tasteninstrumente in Reiner Stimmung, in: Dokumentation Europiano-Kongreß Berlin 1965, Frankfurt a.M. 1966, S. 52-62.
- 8 M. Vogel, Die Kirnberger-Stimmung vor und nach Kirnberger, in: Fs. Josef Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967.

SUBJEKTIVE DIMENSIONEN MUSIKALISCHER KLANGWAHRNEHMUNG,  
DARGESTELLT AM BEISPIEL DER KLARINETTE <sup>+</sup>

Um dem Bericht über diese Untersuchung ein Zitat nach Albert Wellek voranzustellen, das den uns hier interessierenden Fragenkreis relativ gut zu kennzeichnen vermag, so "liegt unser rein phänomenologisches Wissen um die Klangfarbe noch sehr im argen".<sup>1</sup> Der Grund dafür mag in einer jeweils einseitigen Betrachtungsweise des Instrumentenklanges liegen. Nur gelegentlich wurden Versuche unternommen, einen Zusammenhang von musikalischen Hörphänomenen einerseits und den akustischen Reizstrukturen von Instrumentenklängen andererseits herzustellen. Eine Systematik der Klangeigenschaften, welche die Tonpsychologie seit Carl Stumpf aufzustellen bemüht ist, gründete sich fast ausschließlich auf introspektiv gewonnene Ergebnisse. Erkenntnissen der Gestaltpsychologie, die ohne Zweifel nicht wenig zu der Erklärung klanglicher Phänomene beigetragen haben, wurde kaum jemals in einer exakten, experimentellen Untersuchung nachgegangen. Andererseits wurde von der Seite der Akustik, die durch sich ständig verbessernde technische Voraussetzungen in der Lage war, immer genauere und umfangreichere Klanganalysen vorzunehmen, nur selten der Schritt vom physikalischen Klangbild zum erlebten Klangeindruck getan. Besonders auf diesem Sektor der Forschung galt vorbehaltlos eine "Eins-zu-eins-Zuordnung" zwischen physikalischem Reiz und Wahrnehmung.

In der vorliegenden Untersuchung soll versucht werden, von der isolierten Betrachtung der akustischen Klangstruktur einerseits und dem subjektiven Klangeindruck andererseits zu einer Synthese beider zu gelangen. Indem sowohl die Methoden der modernen Elektroakustik zur physikalischen Analyse des Klanges als auch quantitative Verfahren der Psychologie zur Bestimmung des subjektiven Eindrucks herangezogen wurden, ergab sich von der Aufgabenstellung her eine Dreiteilung des Stoffes: A. Die akustische Analyse, B. Die psychologische Analyse und C. Die Synthese der in beiden Analysen gewonnenen Ergebnisse.

Da ein derartiges Verfahren bei der Vielfalt an instrumentalen Klangfarben nur auf Grund einer Auswahl von Klängen durchgeführt werden konnte, stellte sich zunächst die Frage nach einer geeigneten Stichprobe. Es schien sinnvoll, sich auf ein Instrument zu beschränken und für dieses eine systematische Veränderung aller möglichen Parameter wie Tonhöhe, Dynamikstufe, Spieltechnik usw. vorzunehmen. Als besonders günstig erwies sich die Klarinette auf Grund ihres verhältnismäßig weiten Tonbereiches, ihrer dynamischen Abstufungsmöglichkeiten und vor allem wegen der besonders ausgeprägten klanglichen Heterogenität ihrer verschiedenen Register. Zur Auswahl der zu untersuchenden Klänge mußten folgende drei Gesichtspunkte in Betracht gezogen werden:

1. Wie unterscheiden sich individuelle Blastechniken verschiedener Musiker? (Klänge von 3 Klarinetten unterschiedlicher Ausbildung und Spielpraxis wurden untersucht.)
2. Welchen Einfluß hat die Tonhöhe der Klänge bzw. deren Lage innerhalb der Tonskala der Klarinette? (4 Tonhöhen:  $g$ ,  $g^1$ ,  $g^2$  und  $e^3$ .)
3. Wie wirken sich verschiedene Dynamikstufen aus? (piano, mezzoforte und forte.)

### I. Akustische Analyse

Die Analysen wurden nach dem Suchtonverfahren durchgeführt. Sie bestätigten im Prin-

zip vorhergehende Untersuchungen. Es seien hier nur einige - zum Teil vermutlich bekannte - Fakten erwähnt:

Das grundlegende Charakteristikum des Klarinettenklanges vor allem in der tiefen und mittleren Lage ist die starke Dominanz der ungeradzahligten Harmonischen.

Die Zusammensetzung und Stärke des Klangspektrums ändert sich in Abhängigkeit von Anblasstärke und Tonhöhe.

Um die spektrale Stärke in übersichtlicher Weise zahlenmäßig erfaßbar zu machen, wurde der Begriff "Schallpegel-Integral" eingeführt; dieses ist durch die summierten Intensitätswerte aller Teiltöne eines Spektrums gegeben:  $p = I_1 + I_2 + \dots + I_n$ . Dabei ist zu vermerken, daß dieses sogenannte Schallpegel-Integral physikalisch keineswegs als relevante Maßeinheit zu betrachten ist; vielmehr ist es als rein statistisches Maß aufzufassen, welches einen statistischen Vergleich der Klänge untereinander und - wie später zu zeigen ist - auch die Gegenüberstellung von physikalischen und subjektiven Meßwerten ermöglichen soll.

Für die Dynamikstufen mezzoforte und forte erweist sich das Schallpegel-Integral als umgekehrt proportional zur Grundfrequenz der Klänge. Der Einfluß der Anblasstärke auf das Klangspektrum ist hauptsächlich in der tiefen Lage der Klarinette wirksam. Die Klänge verschiedener Dynamikstufen werden zu den oberen Registern hin zunehmend ähnlicher (vgl. Abb. 1).

Auf unterschiedlicher Ausbildung und Spielpraxis basierende, zunächst nur hypothetisch angenommene Abweichungen werden durch die Klanganalyse bestätigt: Während die Spektren der forte-Klänge in der Regel nur geringfügig differieren, sind besonders bei den piano-Klängen eindeutige Qualitätsunterschiede zwischen den drei Musikern festzustellen. Das "piano" könnte somit als Gradmesser der Qualität verschiedener Musiker gewertet werden (vgl. Abb. 2, die Gegenüberstellung der drei Klarinetten H, D und M).

## II. Die psychologische Analyse.

Bei der Betrachtung des subjektiven Höreindrucks geht es darum festzustellen, inwieweit sich die durch die Klanganalyse gefundenen Differenzen zwischen den Klängen auch in der Wahrnehmung als unterschiedlich niederschlagen, und außerdem die Gesichtspunkte zu ermitteln, nach denen die Klänge vom Hörer beurteilt werden. Zu diesem Zweck könnte man z. B. eine Gruppe von Versuchspersonen (Vpn.) befragen, ob Unterschiede gehört werden und worin diese bestehen; letzteres, indem man sie zu den betreffenden Klängen eine Reihe von Eigenschaften frei assoziieren läßt, was ja im Prinzip das Verfahren darstellt, dessen sich gewöhnlich die Tonpsychologie zur Beschreibung von Klangphänomenen bedient. Leider hat diese Methode den Nachteil, daß hier die Assoziationen verschiedener Vpn. nicht eigentlich quantifizierbar werden und darum auch die beurteilten Objekte nicht unmittelbar zu vergleichen sind. Um diese "Vergleichbarkeit" zu ermöglichen, wurde von uns ein Verfahren verwendet, welches von Osgood<sup>2</sup> und Hofstätter<sup>3</sup> entwickelt wurde: das Polaritätsprofil. Hierbei wird von den Vpn. verlangt, daß sie den betreffenden Klang in einer Kollektion von dreißig vorgegebenen, "polaren" Adjektivpaaren einordnen. Die Urteile aller Versuchspersonen (in unserem Fall 25) werden dann gemittelt, und es ergibt sich für jeden Klang ein sogenanntes Durchschnittsprofil.

Bevor wir zu den Ergebnissen dieser Analysen kommen, sind allerdings noch einige Worte zur Weiterverarbeitung des Datenmaterials zu sagen: Die Durchschnittsprofile verschiedener Klänge erlauben durch die Berechnung ihres Korrelationskoeffizienten ( $r$ ) die Bestimmung des zwischen ihnen bestehenden Ähnlichkeitsverhältnisses.  $r$  variiert

zwischen + 1,00 und -1,00, wobei ersteres maximale Ähnlichkeit und letzteres maximale Gegensätzlichkeit bedeutet. Zur Verdeutlichung des Verfahrens sei auf Abbildung 3 hingewiesen, in der die Durchschnittsprofile eines tiefen und eines hohen Klarinettenklanges dargestellt sind. Es handelt sich um die Töne g und e<sup>3</sup>, beide im piano gespielt. Die Korrelation zwischen ihnen beträgt  $r = 0,075$ ; sie werden also als "unabhängig" voneinander beurteilt.

Eine weitere Verarbeitung des Datenmaterials bietet die Faktorenanalyse<sup>4</sup>, wiederum ein statistisches Verfahren, mit dessen Hilfe aus einer größeren Anzahl miteinander korrelierter Objekte eine kleine Zahl voneinander unabhängiger Faktoren gewonnen wird, durch welche die Objekte beschrieben werden können. Das Ergebnis der Analyse läßt sich in graphischer Form darstellen, indem man die Faktoren zu den Achsen eines Koordinatensystems macht. Da die Achsen senkrecht zueinander stehen, ist die Forderung der Unabhängigkeit der Faktoren erfüllt.

In Abbildung 4 ist eine derartige Faktorenanalyse über die untersuchten Klänge dargestellt. Wie man sieht, ist der Raum der Klangwahrnehmung in diesem Falle zweidimensional durch die Faktoren Tonhöhe und Lautstärke bestimmt. Darüber hinaus ergeben sich innerhalb dieser Faktorenebene zwei weitere Dimensionen, die zwar in direkter Abhängigkeit zu der Tonhöhe und der Lautstärke der Klänge stehen, voneinander jedoch unabhängig sind. Es handelt sich um die bereits von S. S. Stevens<sup>5</sup> identifizierten tonpsychologischen Parameter der Tondichte und des Tonvolumens. Die Dichte wächst mit der Höhe und der Stärke der Klänge, das Volumen nimmt mit der Lautstärke zu und der Tonhöhe ab.

### III. Zusammenhänge zwischen objektiven Meßwerten und subjektivem Klangeindruck.

Eine Synthese von akustischen und psychologischen Gegebenheiten kann in diesem Rahmen nur anhand eines Beispiels verdeutlicht werden. Wir wollen uns hier auf das Volumen beschränken: Aus der akustischen Analyse ist der Begriff des Schallpegel-Integrals in Erinnerung. Es soll nun die Hypothese aufgestellt werden, daß das eindrucksmäßige Klangvolumen, repräsentiert durch den "Volumenfaktor" der Faktorenanalyse, mit dem Schallpegel-Integral in Zusammenhang steht. Es gilt also die Maßzahlen des Volumenfaktors (Faktorenladungen) mit den betreffenden Schallpegel-Integral-Werten quantitativ zu vergleichen. Zu diesem Zweck dient wiederum eine statistische Prozedur, die Regressionsanalyse.<sup>6</sup> In Abbildung 5 sind auf der Ordinate die Faktorenladungen (transformiert) und auf der Abszisse die Schallpegel-Integrale eingetragen. Es zeigt sich, daß das eindrucksmäßige Klangvolumen eine logarithmische Funktion des Pegel-Integrals darstellt. Die Enge des Zusammenhanges der experimentell gewonnenen Daten mit dieser theoretischen Kurve wird durch den Korrelationskoeffizienten ausgedrückt, der hier mit  $r = 0,88$  durchaus als signifikant anzusehen ist.

Aus der reduzierten Faktorendarstellung in Abbildung 6 ist ersichtlich, wie zwei Klänge gleicher Lautstärke und Grundfrequenz, von verschiedenen Klarinetten gespielt, lediglich auf Grund ihres unterschiedlichen spektralen Gehaltes voneinander abweichend beurteilt wurden (ausgefüllte Kreise). Die in diesem Falle allerdings extremen Differenzen in den Klangspektren verursachten einen deutlichen Einfluß auf den subjektiven Eindruck der Höhe, Stärke, Dichte und des Volumens.

Es konnten hier nur einige der Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Dimensionen des Klanges dargestellt werden. Ähnlich, wie zwischen Klangspektrum und allen Eindruckskomponenten des Klanges Interdependenzen bestehen, gilt das auch für die Grundfrequenz und den Schallpegel. Wie durch völlig analoge Methoden wie die angedeu-

ten nachgewiesen werden kann, ergibt sich somit ein Netz von Abhängigkeiten zwischen dem objektiven und dem subjektiven Bereich des Instrumentenklanges.

#### Anmerkungen

- <sup>+</sup> Diese Untersuchung wurde im Rahmen der von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsarbeiten der Abteilung für Musikalische Akustik beim Staatlichen Institut für Musikforschung durchgeführt.
- 1 A. Wellek, Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt a.M. 1963.
  - 2 C. E. Osgood, G. J. Suci und P. H. Tannenbaum, The measurement of meaning, Urbana 1957.
  - 3 P. R. Hofstätter, Über Ähnlichkeit, in: Psyche 9, 1955.
  - 4 J. P. Guilford, Psychometric methods, Kap. 16: Factor Analysis, New York 1954.
  - 5 S. S. Stevens, The attributes of tone, in: Proc. nat. Acad. Sci. 20, 1934, S. 457 bis 459.
  - 6 E. Weber, Grundriß der biologischen Statistik, Kap. 42-44: Regressionsanalyse; Jena 1964.

Pegel - Integral

Die Abhängigkeit des Pegel-Integrals von der Dynamikstufe und der Tonhöhe (Klarinettist "D")

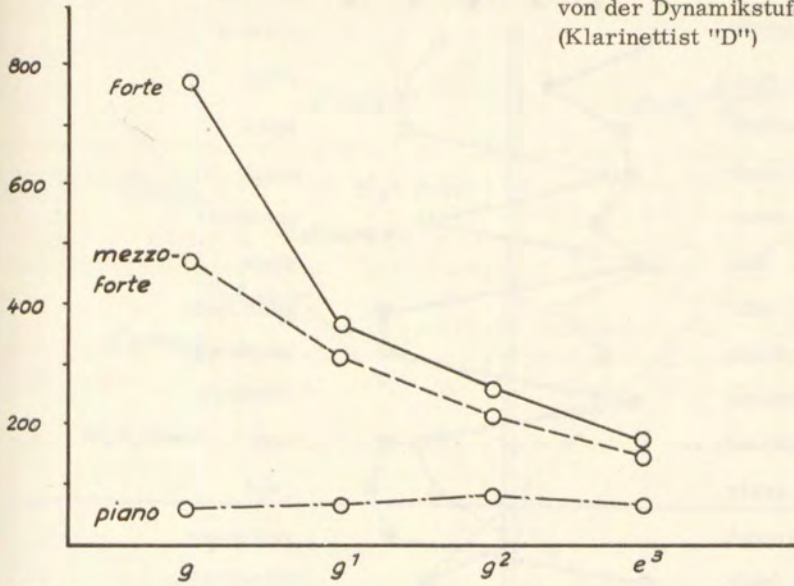


Abb. 1

Abb. 2

Pegel - Integral

Das Pegel-Integral in Abhängigkeit von verschiedenen Blastechniken

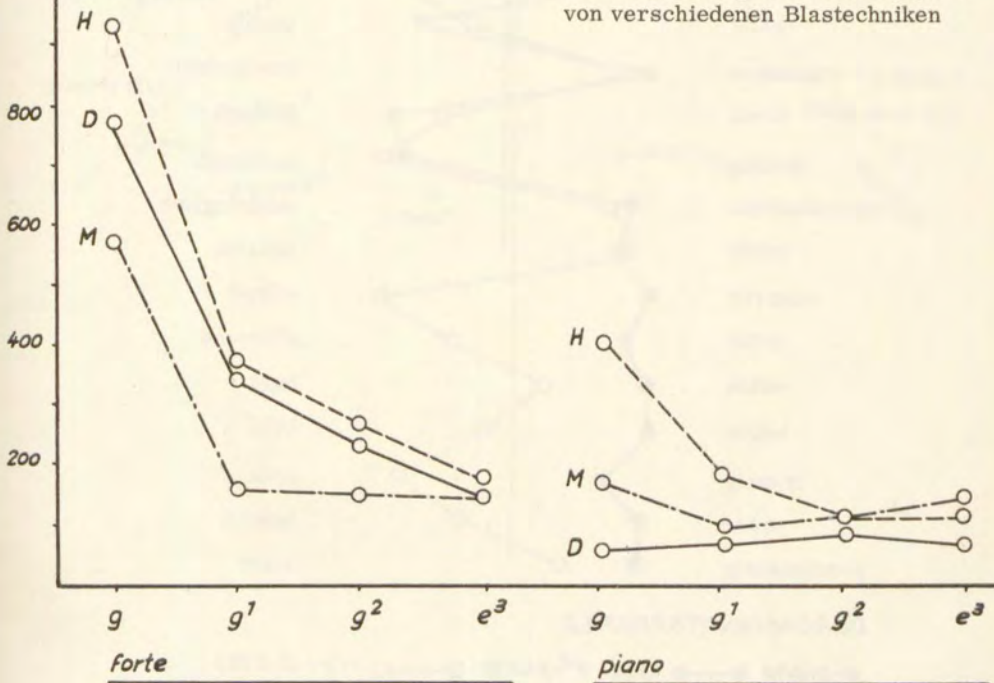
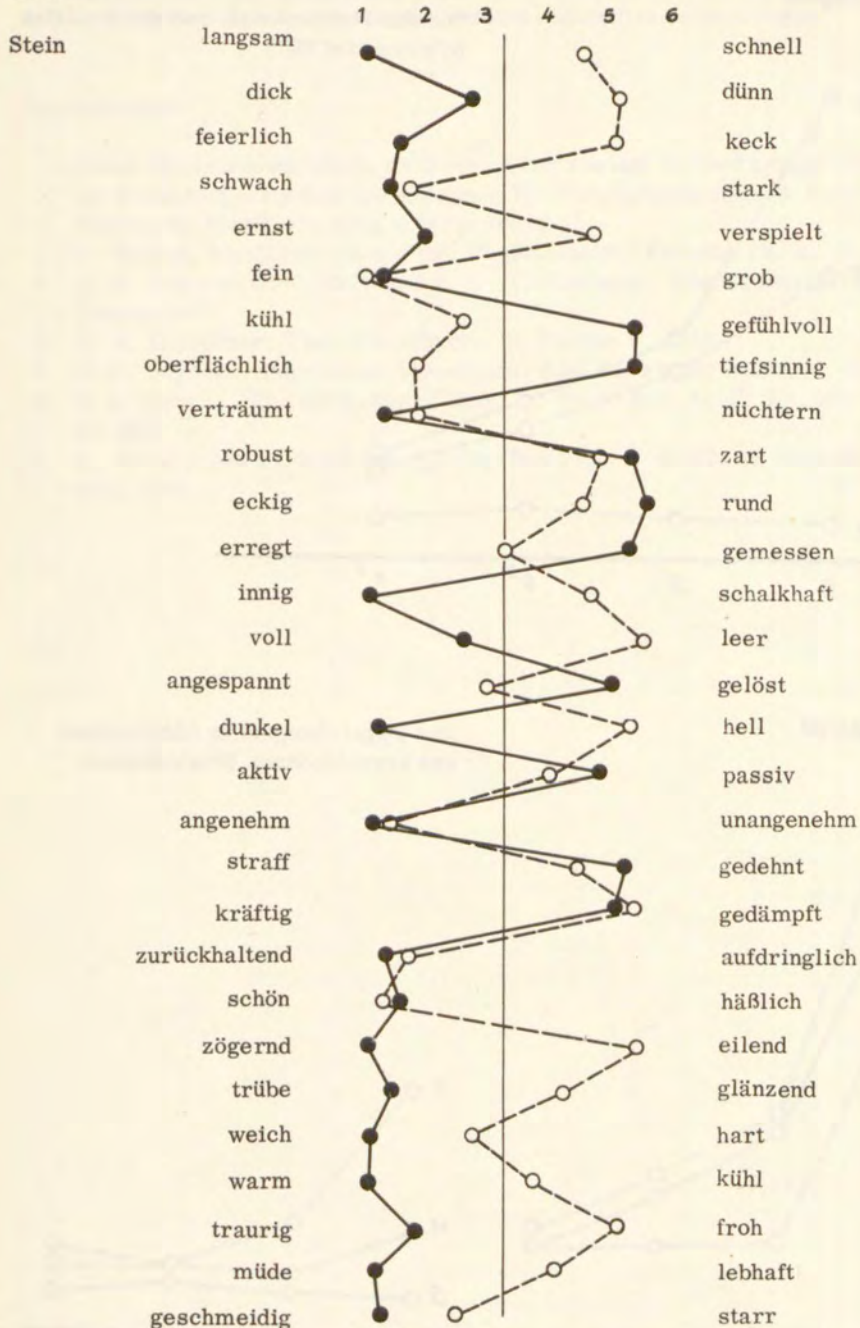


Abb. 3



DURCHSCHNITTSPROFILE :

*g-piano* ●—● und *e³-piano* ○- - -○ ( $r = 0,075$ )



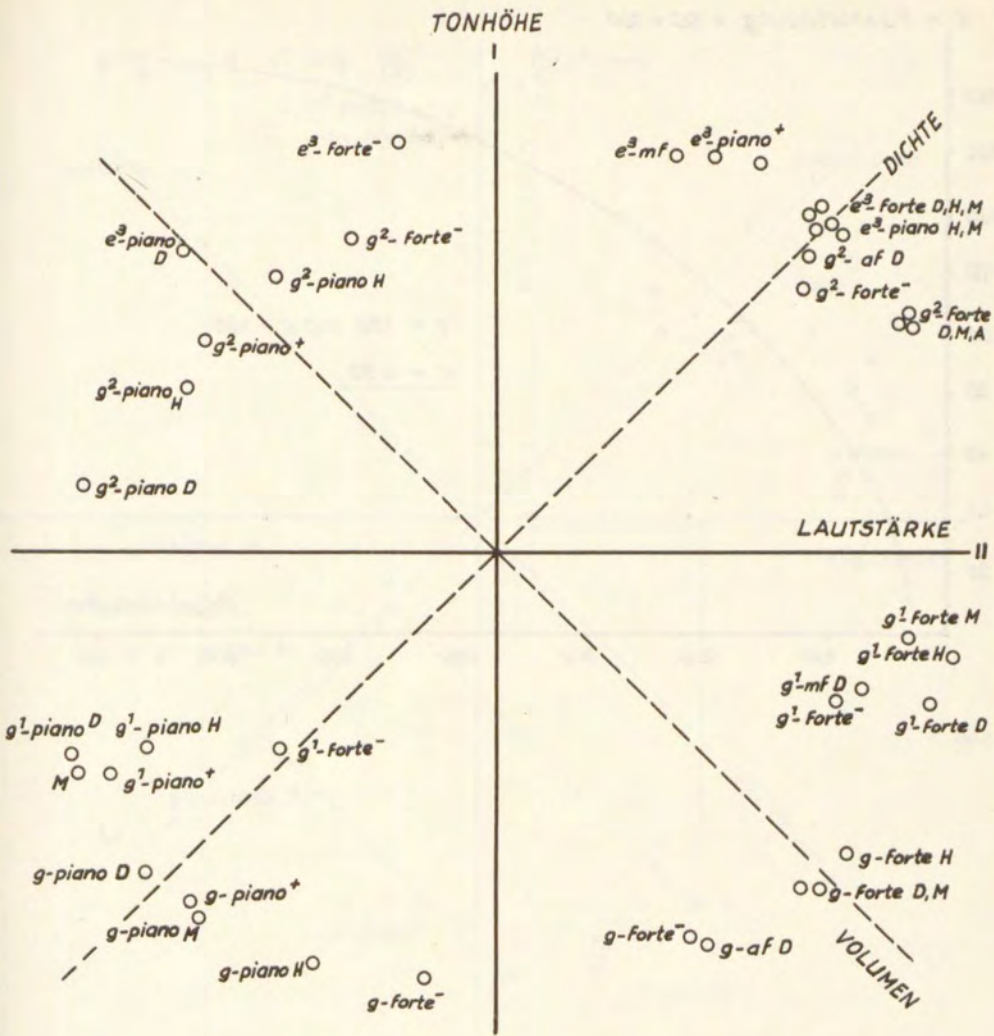


Abb. 4

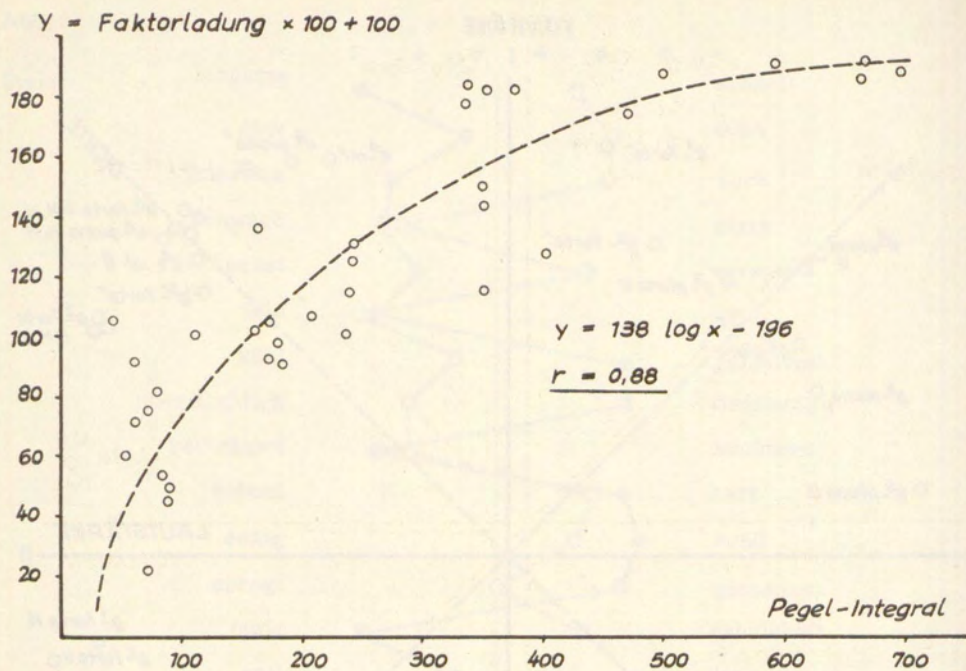


Abb. 5

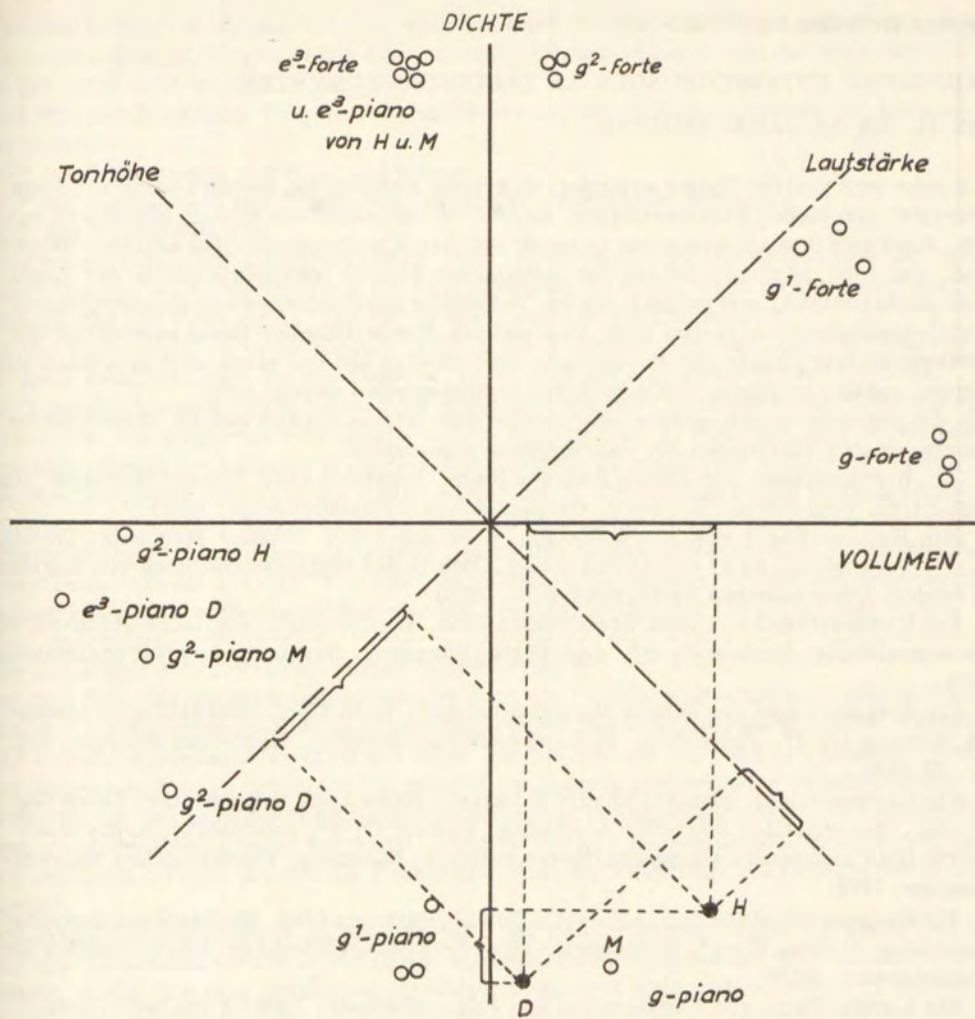


Abb. 6

AKUSTISCHE UNTERSUCHUNGEN AN TASTENINSTRUMENTEN  
DES 18. BIS 20. JAHRHUNDERTS <sup>+</sup>

Das sehr weit gefaßte Thema erfordert in diesem Rahmen die Beschränkung auf einen Vergleich von sieben Hammerflügeln. Es soll mit quantitativen Mitteln untersucht werden, inwieweit diese Instrumente in bezug auf ihre Klangeigenschaften einander ähnlich sind. Zur Analyse diente die aus der technischen Akustik bekannte Methode der Pegelhäufigkeitsstatistik, mit deren Hilfe die Verteilung aperiodischer und nichtstationärer Schallvorgänge sich erfassen läßt. Eine weitere Auswertung der Daten ermöglicht die Faktorenanalyse, ein in der Psychologie entwickeltes und vor allem dort erprobtes Verfahren, auf das an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

Für die Untersuchungen wurden Instrumente vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bis zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ausgewählt:

1. Ein Hammerflügel von Johann Andreas Stein, Augsburg 1788, Wiener Mechanik, Umfang  $F_1-f^3$ , zweichörig (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR)
2. Ein Hammerflügel von Anton Walter, Wien um 1790, Wiener Mechanik, Umfang  $F_1-f^3$ , zweichörig, ab  $b^1$  dreichörig (ehem. Besitz der Herzogin Dorothea von Kurland Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR)
3. Ein Hammerflügel von John Broadwood & Sons, London 1815, englische Mechanik mit Einzelauslösung, Umfang  $C_1-c^4$ , dreichörig (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR)
4. Ein Hammerflügel von Johann Baptist Streicher, Wien 1834, überschlägige Mechanik, Umfang  $C_1-f^4$ , zweichörig, ab  $E_1$  dreichörig (München, Deutsches Museum, Slg. Nr. 32 962)
5. Ein Hammerflügel, signiert "Erard à Paris", Paris Ende der dreißiger Jahre des 19. Jh., Mechanik mit doppelter Auslösung, Umfang  $C_1-f^4$ , zweichörig, ab  $E_1$  dreichörig (Das Instrument wurde von Chopin gespielt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR)
6. Ein Hammerflügel von Ignace Pleyel & Comp., Paris um 1845, Mechanik mit doppelter Auslösung, Umfang  $C_1-a^4$ , zweichörig, ab  $F$  dreichörig (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR)
7. Ein Konzertflügel mit Aliquotsaiten von Julius Blüthner, Leipzig um 1920 (Instr.-Nr. 104 941), Umfang  $A_2-c^5$ , bis  $F_1$  einchörig, bis  $d$  zweichörig, bis  $es^2$  dreichörig, ab  $e^2$  dreichörig mit Aliquotsaiten (München, Deutsches Museum, Slg. Nr. 51 949).

Das Meßverfahren wurde bereits in einer Einzelanalyse an einem von Joseph Brodmann um 1810 in Wien gebauten Hammerflügel <sup>1</sup> erprobt. <sup>2</sup> Das sehr umfangreiche Datenmaterial dieses einen Instrumentes hat gezeigt, daß die Frequenzbereiche unterhalb von 100 Hz sowie oberhalb von 2000 Hz Unterschiede zwischen den Tonstufen nicht mehr sonderlich gut aufklären; ebenso wurde für den weiteren Vergleich der oben erwähnten Hammerflügel auf einen Frequenzabstand von 100 Cents zwischen den Meßbereichen verzichtet und statt dessen der Abstand auf den doppelten Wert, 200 Cents, vergrößert, was den Meßaufwand halbierte, jedoch noch genügend Information ergab. Insgesamt wurden in 27 Frequenzbereichen von 104-2093 Hz jeweils neun Töne eines Flügels durchgezählt, als Bezugspunkt der Ton "C" des Brodmann-Flügels gewählt, der in der vorigen Analyse auf dem Hauptfaktor höchste Ladung ( $F_1 = 0,909$ ) aufwies.

Es sei bemerkt, daß es sich bei diesen Untersuchungen um auf die Frequenzverteilung

bezogene Relativmessungen handelt, während die Stimmung der Flügel außer acht gelassen wurde; dies wäre auch wegen der unterschiedlichen Dimensionen der einzelnen Flügel gar nicht anders möglich.

Dem "C" des Brodmann-Flügels am ähnlichsten und damit Ausgangspunkt der Messungen waren:

"A<sub>1</sub>" der Instrumente von Stein und Walter,

"B<sub>1</sub>" der Instrumente von Broadwood, Streicher, Pleyel und Blüthner,

"H<sub>1</sub>" des Erard-Flügels.

Die übrigen Töne stehen dazu im Oktav- oder Quintverhältnis. Die Ergebnisse der Brodmann-Analyse waren bestimmend für eine derartige Auswahl, denn es hatte sich dort gezeigt, daß die Töne auf "c" und "g" je einen eigenen Faktor bildeten.

Um die Darstellung zu vereinfachen, wird in der Folge nur von den Lagen "a" bzw. "e" die Rede sein, was sich auf die Tonhöhe, nicht aber auf eine fixierte Taste bezieht.

Die Töne der Hammerflügel wurden am jeweiligen Standort zweikanalig auf Tonband aufgenommen, um möglichst viel an Information zu erhalten. 15 Sekunden lang wurde jeder Ton etwa einmal pro Sekunde angeschlagen; Kontaktfolie markierte Anfang und Ende jedes Bandabschnittes, um für die Analyse über die 27 Frequenzbereiche stets dasselbe Stück zu erhalten. Die hierzu erforderliche Meßapparatur bestand aus einem Pegelhäufigkeitszähler (Brüel & Kjaer, Typ 4420), mit Hilfe dessen in Verbindung mit einem Pegelschreiber (Brüel & Kjaer, Typ 2305) nicht stabile Schallpegel statistisch ausgewertet werden können. Vor die Apparatur war ein Frequenzanalysator (Brüel & Kjaer, Typ 2107) geschaltet.

Das technische Prinzip bedarf kurzer Erläuterung:

Auf dem Schreibarm des Pegelschreibers sitzt ein zwölfmal unterteilter Kontaktstreifen, dessen Kontakte entsprechend dem jeweiligen Stand des Schreibarms ausgelöst werden.

Der Pegelhäufigkeitszähler zählt mit einer Impulsfrequenz von zehn pro Sekunde diejenigen Zeitabschnitte, in denen der Schreibstift im jeweils zugeordneten Pegelabschnitt verharret; hierbei verhindert eine elektronische Sperre Doppelzählungen. Wie erwähnt, wird nicht der Gesamtpegel bestimmt, sondern vor der Pegelhäufigkeitsanalyse mit Hilfe elektrischer Filter jeweils ein Frequenzbereich im Verhältnis 4:5 (Terzbereich) ausgesiebt.

Der Pegelhäufigkeitszähler ist entsprechend den zwölf Pegelbereichen mit zwölf sechsstelligen Einzelzählwerken sowie einem Summenzähler ausgestattet. Der Meßbereich beträgt 50 dB. Die dem jeweiligen Schalldruck analogen Spannungen werden in Dezibel registriert, so daß die gemessene Skala eine logarithmische Transformation der Schalldruckwerte darstellt. In dieser Form kommt die Pegelhäufigkeitsverteilung zumeist einer Normalverteilung nahe. Dieser Sachverhalt erlaubt für die weiteren Untersuchungen das Reduzieren der Meßdaten, und zwar in unserer Untersuchung zunächst auf die arithmetischen Mittelwerte.

Aus den Analysen ergibt sich für jeden Ton ein charakteristisches mittleres Schallpegelprofil. Diese Mittelwertsprofile enthalten genügend Information, um darauf weitere Operationen aufzubauen. So erbrachte eine aus der Interkorrelationsmatrix errechnete Faktorenanalyse sechs Faktoren mit Varianzanteilen zwischen 23,6 % (Faktor 1) und 12,5 % (Faktor 6).<sup>3</sup> Sie differenzieren hauptsächlich die Tonlage; das ist nicht selbstverständlich, rechnet man normalerweise doch vor allem mit hoher Lageidentität (z. B.  $c \sim c^1 \sim c^2$ ), wie dies auch die Brodmann-Analyse erbrachte.

Die Faktorenanalyse verschiedener Flügel zeigt für gleiche Töne weitgehend übereinstimmende Faktorenladungen, die sich nach den Tonhöhen mit der jeweils höchsten Ladung interpretieren lassen. Abbildung 1 zeigt dies für Faktor 1, die übrigen fünf sehen entsprechend aus. Gleichzeitig kann man Unterschiede zwischen den verschiedenen Klang-

eigenschaften der Hammerflügel erkennen; das sei an drei Instrumenten verschiedener Zeiträume demonstriert, dem Hammerflügel von Walter (1790), dem von Pleyel (1845) und dem Blüthner-Flügel (1920). In tiefen Tonlagen unterscheiden sich Walter und Pleyel deutlich voneinander, was an den abweichenden Faktorenladungen abzulesen ist:

$$\begin{aligned} \text{Walter} & - \text{Faktor} & = & 0,247 \text{ (niedrig)} \\ & \text{Faktor}_2^2 & = & 0,655 \text{ (hoch)} \\ & \text{Faktor}_3^3 & & \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{Pleyel} & - \text{Faktor} & = & 0,467 \text{ (hoch)} \\ & \text{Faktor}_2^2 & = & -0,123 \text{ (niedrig und negativ)} \\ & \text{Faktor}_3^3 & & \end{aligned}$$

Die Ladungen sind auf "A<sub>1</sub>" bezogen.<sup>4</sup> Aufklärung geben die Schallpegelprofile dieses Tones (Abb. 2): Bei Walter ist der Hauptanteil der Schallenergie auf den Bereich zwischen 130 und 450 Hz begrenzt; Pleyel weist demgegenüber eine starke Tiefenresonanz von ungefähr 130 Hz an abwärts auf, von etwa 180 Hz aufwärts besitzt er dagegen eine flache Schallenergieverteilung. Die Korrelation zwischen beiden Schallpegelprofilen beträgt trotz nahezu gleicher Grundfrequenz nur  $Q = +0,252$ .

Die Faktorenladungen auf Faktor 2 (0,325) und Faktor 3 (0,431) bei Blüthner sind sehr ähnlich, Faktor 2 korrespondiert eher mit Pleyel, Faktor 3 dagegen tendiert zu Walter. Das Schallpegelprofil bestätigt diese Angaben: wie zu erwarten, starke Tiefenresonanz ab etwa 130 Hz ähnlich Pleyel, danach bis etwa 580 Hz Hauptanteile der Schallenergie mit ausgeprägten Maxima um 160, 300 und 440 Hz. Abgesehen von diesen Spitzen und der tiefen Lage gleicht die Schallpegelverteilung mehr der des Walter-Flügels, was wiederum die verhältnismäßig hohe Korrelation von  $Q = +0,568$  zwischen Walter und Blüthner im Vergleich zu Walter-Pleyel erklärt. Die Klangunterschiede in höheren Tonbereichen drücken sich in der Analyse entsprechend dem Klangeindruck aus: Nach dem zeitgenössischen Klangideal spricht der Walter-Flügel durchsichtig, "silbrig" an. Wir finden bei F. J. Hirt<sup>5</sup> eine Bestätigung, wenn er meint, daß "den Hammerklavierbauern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts" "Wahrung des Silbertones der Kielinstrumente höchstes Ideal" bedeutete.

Dieser Sachverhalt ist zweifellos auf einen verstärkten Anteil höherer Teilschwingungen zurückzuführen. Pleyel - und erst recht Blüthner - haben mehr Volumen, entsprechend einer grundtönigen Spektralverteilung. Die Unterschiede der drei Faktorenladungen verdeutlichen ebenso diese Tatsache: Während auf Faktor 6 die Ladungen für "a<sup>2</sup>" nicht wesentlich differieren (Walter = 0,747; Pleyel = 0,875; Blüthner = 0,740), für Walter und Blüthner nahezu identisch sind, laden die Töne auf "a<sup>1</sup>" sehr unterschiedlich (Walter = 0,292; Pleyel = -0,464; Blüthner = -0,120), am stärksten kontrastieren wieder Walter und Pleyel.

Die gleichen Ergebnisse finden wir bei Faktor 5 für "e<sup>3</sup>" (Walter = 0,719; Pleyel = 0,874; Blüthner = 0,761) und für "e<sup>2</sup>" (Walter = 0,381; Pleyel = -0,374; Blüthner = -0,114) (Abb. 3). Am deutlichsten sieht man den Unterschied in den Faktorenladungen zwischen Walter und Pleyel im Diagramm von Abbildung 4. Gleichzeitig läßt sich erkennen, daß die Ähnlichkeit zwischen "e<sup>2</sup>" und "e<sup>3</sup>" bei Walter ( $Q = +0,480$ ) verhältnismäßig groß ist, bei Pleyel ( $Q = -0,131$ ) und Blüthner ( $Q = +0,088$ ) dagegen gering. Dies erklärt sich daraus, daß der größte Anteil der Schallenergie auf die Grundfrequenzen entfällt.

Allgemein läßt sich feststellen, daß die Tonhöhen im Oktavabstand im tiefen Bereich (z. B. A<sub>1</sub>, A, a) ähnlicher sind als im höheren (Abb. 1 und 5), die einzige Ausnahme bildet hier - wie erwähnt - der Walter-Flügel. An diesen wenigen Beispielen sollte gezeigt werden, daß selbst so labile Schallvorgänge wie die des Klavierklanges mit Hilfe der Frequenz-Pegelhäufigkeits-Analyse in Verbindung mit faktorenanalytischer Behandlung sehr weitgehend untersucht werden können. Trotz begrenzter Analysierschärfe und der

Auswahl von nur wenigen Tonhöhen ließen sich sechs unabhängige gut interpretierbare Dimensionen des akustischen Geschehens verschiedener Klavierinstrumente extrahieren.

Diese Darstellung bildet einen kurzen Ausschnitt aus einer größeren Untersuchung, die der allgemeinen akustischen Klassifizierung von Hammerflügeln aus verschiedenen Epochen dienen soll.

#### Anmerkungen

+ Diese Untersuchung wurde im Rahmen der von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsarbeiten der Abteilung für Musikalische Akustik beim Staatlichen Institut für Musikforschung durchgeführt.

1 Wiener Mechanik, Umfang  $F_1-f^4$ , dreichörig. Das Instrument wurde von C. M. von Weber im April 1813 gekauft und steht heute in der Instr.-Slg. des Staatl. Instituts f. Mf., Berlin, Slg. Nr. 312.

2 H. P. Reinecke und D. Droysen, Methoden zur Untersuchung nichtstationärer Schallvorgänge, dargestellt an der Analyse eines Hammerflügels, in: Elektronische Datenverarbeitung in der Mw., hrsg. v. H. Heckmann, Regensburg 1967.

3 Vgl. Tabelle 1.

4 Vgl. alle Angaben zu Faktorenladungen in Tabelle 1.

5 F. J. Hirt, Meisterwerke des Klavierbaus, Olten 1955, S. XXI.

Gewichtszahlen auf  $F_1$   
für verschiedene Tonhöhen

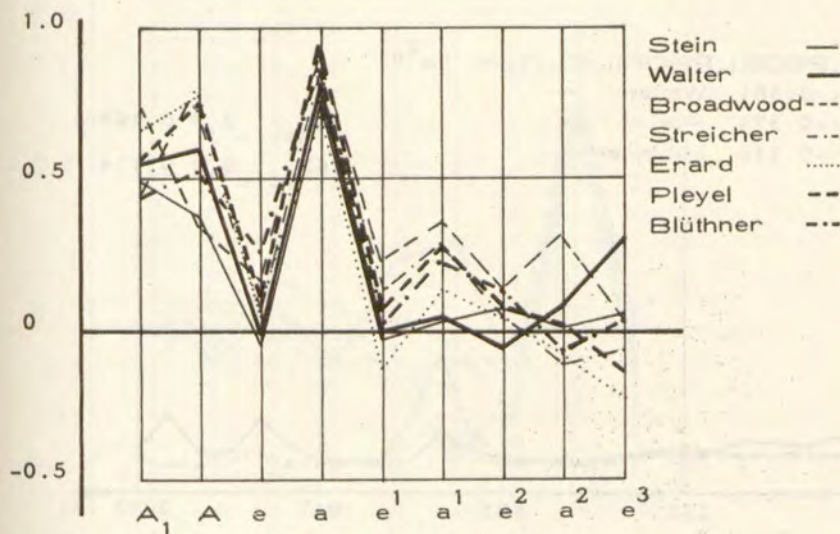


Abb. 1

SCHALLPEGELPROFILE Ton "A<sub>1</sub>"

Faktor 3: 0.655 Walter (1790)  
 -0.123 Pleyel (1845)  
 0.431 Blüthner (1820)

$Q_{wp}(A_1) = 0.252$   
 $Q_{wb}(A_1) = 0.568$

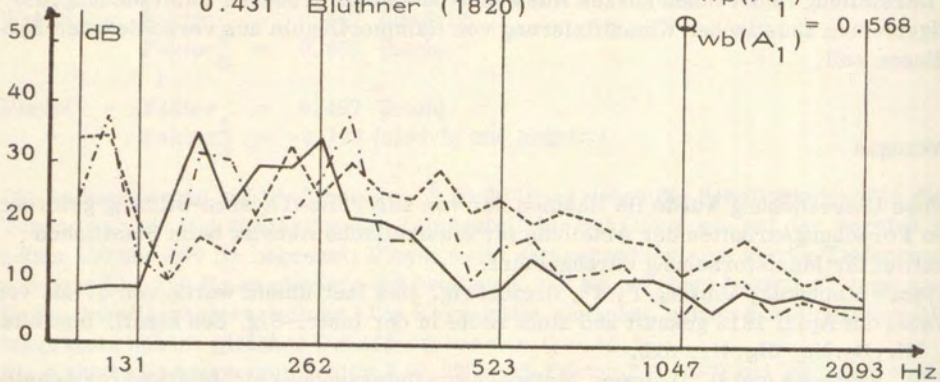


Abb. 2

SCHALLPEGELPROFILE Ton "e<sup>2</sup>"

Faktor 5: 0.381 Walter —  
 -0.374 Pleyel ---  
 -0.114 Blüthner - - -

$Q_{wp}(e^2) = 0.198$   
 $Q_{wb}(e^2) = 0.114$

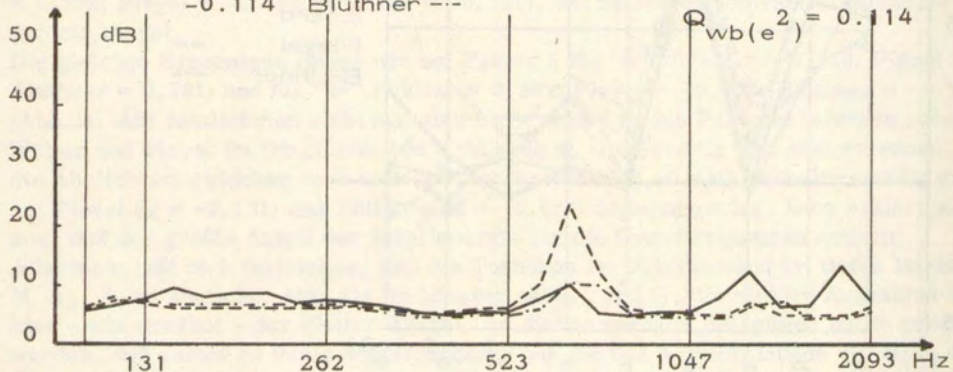


Abb. 3



Gewichtszahlen auf  $F_5$   
für verschiedene Tonhöhen

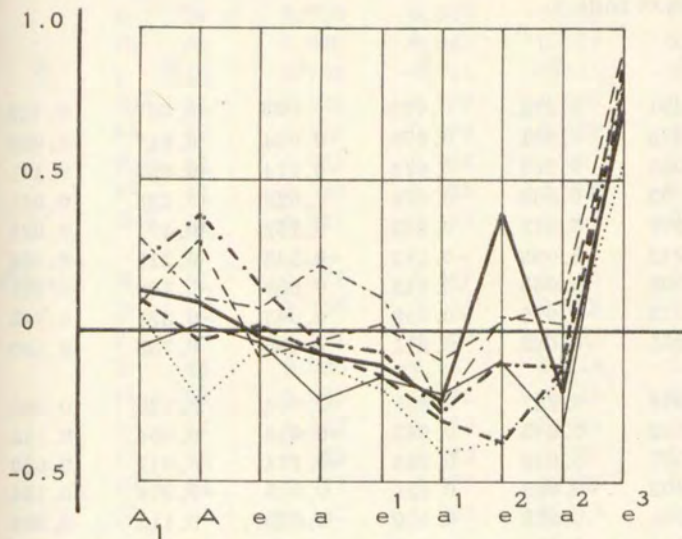


Abb. 4

Gewichtszahlen auf  $F_6$   
für verschiedene Tonhöhen

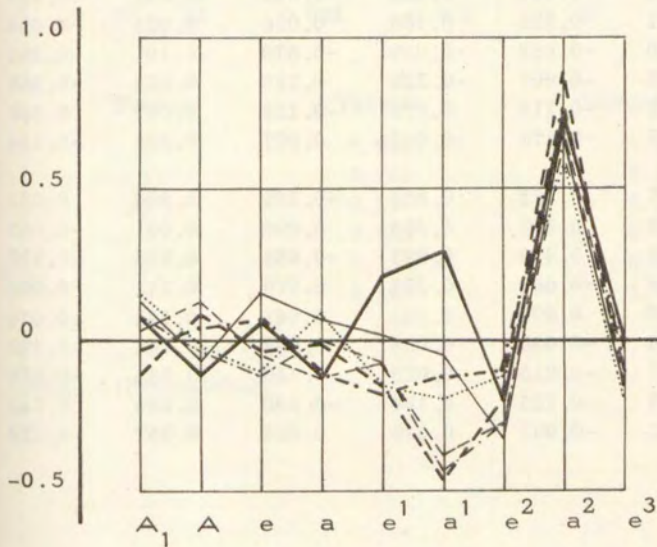


Abb. 5

Tabelle 1

Faktorenmatrix, nach Varimax rotiert

			1	2	3	4	5	6	
Stein	A <sub>1</sub>	01	0.491	0.275	0.723	-0.093	-0.057	0.123	
	A	02	0.383	0.551	0.100	-0.024	0.017	-0.059	
	e	03	-0.035	0.567	0.674	-0.174	-0.038	0.161	
	a	04	0.793	-0.056	0.076	0.028	-0.225	0.071	
	a <sup>1</sup>	05	-0.007	0.878	0.102	0.152	-0.171	0.021	
	a <sup>1</sup>	06	0.043	0.095	-0.183	-0.545	-0.211	-0.054	
	e <sup>2</sup>	07	0.098	0.060	-0.143	0.659	-0.109	-0.321	
	a	a <sup>2</sup>	08	0.025	-0.075	-0.098	0.043	-0.337	0.745
	e <sup>3</sup>	09	0.065	-0.040	0.211	0.105	0.738	-0.130	
Walter	A <sub>1</sub>	10	0.548	0.247	0.655	-0.006	0.129	0.068	
	A	11	0.592	0.605	0.343	-0.014	0.094	-0.115	
	e	12	-0.007	0.058	0.845	-0.174	-0.017	0.050	
	a	13	0.803	-0.015	0.231	0.019	-0.076	-0.124	
	e <sup>1</sup>	14	0.004	0.858	0.110	0.033	-0.115	0.204	
	a <sup>1</sup>	15	0.118	-0.072	0.039	-0.437	-0.256	0.292	
	e <sup>2</sup>	16	-0.063	-0.186	0.135	0.474	0.381	-0.200	
	a <sup>2</sup>	17	0.067	-0.111	0.088	0.030	-0.200	0.747	
	e <sup>3</sup>	18	0.287	-0.167	0.367	0.104	0.719	0.003	
Broad- wood	B <sub>1</sub>	19	0.726	0.065	0.425	-0.038	0.098	0.030	
	B	20	0.344	0.585	-0.015	0.002	0.299	0.124	
	f	21	0.157	-0.032	0.855	0.257	-0.089	-0.051	
	b	22	0.926	0.008	0.183	-0.091	-0.041	-0.103	
	f <sup>1</sup>	23	0.231	0.922	0.166	0.058	0.024	-0.084	
	b <sup>1</sup>	24	0.350	-0.083	-0.062	-0.670	-0.101	-0.386	
	f <sup>2</sup>	25	0.123	-0.007	-0.129	0.785	0.022	-0.259	
	b <sup>2</sup>	26	0.309	-0.113	0.075	-0.128	0.087	0.809	
	f <sup>3</sup>	27	0.026	-0.172	-0.041	0.077	0.886	-0.164	
Streicher	B <sub>1</sub>	28	0.437	0.172	0.632	-0.100	0.304	0.081	
	B	29	0.800	0.367	0.356	0.096	0.091	-0.041	
	f	30	0.083	0.430	0.827	-0.068	0.075	-0.117	
	b	31	0.846	-0.088	0.324	0.079	0.211	0.004	
	f <sup>1</sup>	32	0.126	0.903	0.245	0.065	0.111	-0.076	
	b <sup>1</sup>	33	0.284	-0.036	0.026	-0.652	-0.244	-0.432	
	f <sup>2</sup>	34	0.057	-0.013	0.023	0.749	0.044	-0.278	
	b <sup>2</sup>	35	-0.112	-0.155	0.194	-0.100	0.020	0.743	
	f <sup>3</sup>	36	-0.065	-0.081	0.049	0.088	0.857	-0.123	

			1	2	3	4	5	6
Erard	H <sub>1</sub>	37	0.658	0.217	0.543	0.216	0.148	0.149
	H	38	0.770	0.310	-0.038	0.150	-0.244	-0.031
	fis	39	0.066	0.043	0.778	0.067	-0.079	-0.111
	h	40	0.731	-0.014	-0.115	-0.216	-0.114	0.089
	fis <sup>1</sup>	41	-0.128	0.790	-0.002	0.208	-0.201	-0.161
	h <sup>1</sup>	42	0.119	-0.069	-0.109	-0.636	-0.415	-0.189
	fis <sup>2</sup>	43	0.061	0.066	-0.097	0.715	-0.380	-0.119
	h <sup>2</sup>	44	-0.080	-0.022	-0.099	-0.131	-0.196	0.754
	fis <sup>3</sup>	45	-0.221	-0.122	-0.154	0.057	0.545	-0.180
Pleyel	B <sub>1</sub>	46	0.571	0.467	-0.123	-0.108	0.100	-0.105
	B	47	0.756	0.369	0.018	-0.016	-0.030	0.079
	f	48	0.107	0.087	0.961	0.137	0.012	-0.025
	b	49	0.936	-0.057	0.114	-0.109	-0.097	-0.011
	f <sup>1</sup>	50	0.065	0.911	0.119	0.150	-0.150	-0.146
	b <sup>1</sup>	51	0.267	-0.064	-0.064	-0.661	-0.301	-0.464
	f <sup>2</sup>	52	0.083	0.072	-0.081	0.787	-0.374	-0.203
	b <sup>2</sup>	53	0.017	0.028	-0.106	-0.145	-0.137	0.875
	f <sup>3</sup>	54	-0.142	0.003	-0.193	0.035	0.847	-0.153
Blüthner	B <sub>1</sub>	55	0.414	0.325	0.431	-0.099	0.219	-0.032
	B	56	0.522	0.440	0.062	-0.017	0.374	0.038
	f	57	0.261	0.030	0.891	-0.052	0.148	0.042
	b	58	0.897	0.016	0.057	-0.074	-0.036	-0.012
	f <sup>1</sup>	59	0.021	0.859	0.101	-0.122	-0.068	-0.175
	b <sup>1</sup>	60	0.223	-0.068	-0.072	-0.626	-0.274	-0.120
	f <sup>2</sup>	61	0.133	0.155	-0.036	0.754	-0.114	-0.098
	b <sup>2</sup>	62	-0.067	0.068	-0.058	-0.104	-0.124	0.740
	f <sup>3</sup>	63	0.024	0.373	0.049	-0.066	0.761	-0.149

Faktor	Varianz	Gesamtvarianz
1	0.236	0.236
2	0.183	0.420
3	0.175	0.594
4	0.146	0.741
5	0.135	0.875
6	0.125	1.000

Tabelle 1 (Fortsetzung)

GEDANKEN ZUR PERSPEKTIVE DER PFEIFENORGEL UND IHRER UNIVERSELLEN  
UND ÖKONOMISCHEN GESTALTUNG (gekürzt)

"Je kleiner eine Orgel ist und je mehr Möglichkeiten sie bietet, desto besser ist sie."<sup>1</sup>  
So formulierte Werner Walcker-Mayer das Gestaltungsgesetz der Orgel.

Die Zukunft der Pfeifenorgel bedingt optimale Lösungen für die Verbindung der beiden Postulate Ökonomie und Universalität.

Orgeln besitzen bei außerordentlich hohem instrumentenbaulichem Aufwand häufig einen sehr engen stilistischen Wirkungsbereich. Jedoch sollte jedes Instrument die stilistisch sinnentsprechende Interpretation aller historischen Orgelmusik ermöglichen und darüber hinaus dem gegenwärtigen und zukünftigen Musikschaffen neue Impulse vermitteln.

Werden neuartige orgelbauliche Lösungen nicht an ihrer interpretatorischen Brauchbarkeit für die gesamte aufführungswürdige Orgelliteratur gemessen, so liegt die Gefahr der Einseitigkeit nahe, die sich in der Bevorzugung jeweils moderner Klangmittel oder auch in historisierenden Tendenzen äußern kann. Rudolf Quoka prägte für solche Über-spitzungen eines bestimmten Gestaltungsprinzips den Begriff des orgelbaulichen "Mannerismus".<sup>2</sup>

Die Musikgeschichte zeigt, daß nicht nur die kompositorischen Forderungen dem Instrumentenbau den Weg weisen, sondern auch umgekehrt der Instrumentenbau vorausseilen kann. Trotzdem darf die freischweifende Erfinderphantasie in der Klanggestaltung keinen zu breiten Raum einnehmen, da nicht vorauszusehen ist, ob die nachfolgenden Epochen die neugewonnenen Klangmöglichkeiten auch nutzen. (Man denke etwa an die hochgradige Differenzierung der Orgelstreicher im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.)

Orgelbauliche Universalität bedingt weiterhin die Abkehr von der vielfach pauschalen Abwertung der in Wirklichkeit sehr vielschichtigen "Orgelromantik". Die heute in Fachkreisen oft anzutreffende Selbstsicherheit in der Festlegung orgelbaulicher Maßstäbe wird fragwürdig, wenn man beobachtet, wie die an der "Romantik" gerügten Mängel in ähnlicher Form unter vertauschten Vorzeichen wiederholt werden, wobei der noch nicht überwundene vorwiegend historisierende Zweig des Gegenwartsorgelbaus einer romantisierenden Einstellung zumindest eng benachbart ist.

Einige Beispiele:

Während sich der Orgelklang in der "romantischen" Epoche vornehmlich am homophonen Stil orientierte, wird heute vielfach die Orgel ausschließlich "als Spezialinstrument für die Polyphonie" betrachtet<sup>3</sup>, wobei sich die oft geäußerte Behauptung, eine für den polyphonen Satz geeignete Orgel werde harmonisch-akkordischer Musik ohnehin gerecht, an zahlreichen neuen Instrumenten widerlegen läßt.<sup>4</sup>

Der vor 50 bis 80 Jahren anzutreffenden denaturierten Intonationsweise mit Tendenz zum Orchesterklang bei zu hohen Winddruckmaßen steht heute häufig eine Art "Quintaden-Organ" mit übertriebenen Ansatzgeräuschen bei asketisch niedrigem Winddruck gegenüber. ("Auch Organen mit 30 Registern kann man noch mit 25mm Winddruck stark genug intonieren..."<sup>5</sup>)

Das Prinzipalgerüst wird heute in vielen Fällen ebenso durch Farbaliquote überwuchert wie seinerzeit durch Sololabiale. Selbst die vielgerügte Überdimensionierung von Organen greift seit einigen Jahren wieder um sich, und es entstehen ohne künstlerische und akustische Notwendigkeit wieder zahlreiche Instrumente von 60 bis 70 Registern und darüber.

Auch die Horizontalzungen, die bekanntlich mit ihren spanischen Vorbildern klanglich kaum etwas gemein haben, erscheinen mir eher als Auferstehung der "Tuba mirabilis" unseligen Angedenkens.

Die Kritik an der Überbetonung des technischen Apparates führte dazu, daß heute vielen Orgeln selbst die wichtigsten Spielhilfen fehlen.

Sogar die Pietätlosigkeit der Gründerzeit bei der Vernichtung wertvoller alter Instrumente findet heute ihr Gegenstück in der bedenkenlosen Preisgabe selbst als hervorragend anerkannter Instrumente aus der Zeit der "Orgelromantik" wie im Fall der Walcker-Orgel der Hamburger Michaeliskirche.<sup>6</sup>

Zunächst noch ein Wort zum Thema "Pfeifenorgel und elektronische Klangerzeugung". Hier sind drei Aspekte erkennbar:

1. Bei der Erörterung der Zukunft der Pfeifenorgel denkt man unwillkürlich an die Konkurrenz der elektronischen Orgelsurrogate. Dieser Konkurrenzkampf wird sich - wenn man theologische Bedenken außer acht läßt - auch auf künstlerischem und ökonomischem Gebiet entscheiden.

2. Oft trifft man heute auf eine unbewußte Nachahmung "elektronischer" Klänge mit Mitteln der Pfeifenorgel. (Ich denke dabei u. a. an dissonante Teiltonreihen und ihre Bündelungen, darunter den schon fast obligatorischen "Baßzink", der mit der Aufdringlichkeit seiner schlecht verschmelzenden Teiltonreihen häufig an die Bässe minderwertiger elektronischer Instrumente erinnert.)<sup>7</sup> Wir haben hier eine Parallele zu den orgelfremden Klangmaßstäben der romantischen Epoche (damals: Annäherung an den Orchesterklang, heute: Einfluß der "elektronischen Musik" und der elektronischen Tasteninstrumente). Hierher zählen auch die Versuche, der Orgel durch entsprechende Spielweise die Klangwelt der "elektronischen Musik" zu erschließen.<sup>8</sup>

3. Einbeziehung der elektronischen Klangerzeugung in die Pfeifenorgel: Die bisherigen Bemühungen auf diesem Gebiet richteten sich besonders auf elektronische Bässe bei Kleinorgeln, elektronisches Aliquoten-Auxiliaire und "elektronische Zungenregister". Im Gegensatz zu derartigen zwiespältigen Kompromißlösungen (man denke an das Stimmungsproblem) müßte sich eine echte Erweiterung des Klangraumes auf neuartige, mit Pfeifen nicht zu erzeugende Schallphänomene erstrecken: Schlagtoneffekte, Tongemische, Subharmonische, Mikrointervalle, echte Tonglissandi, Klangfarbenglissandi, Geräusche, u. a. farbiges Rauschen, künstliche Hall- und Echowirkungen.

Ob derartige Lösungen für die Weiterentwicklung der Orgel fruchtbar sind, möchte ich dahingestellt sein lassen. Sie erscheinen mir jedoch konsequenter als die Versuche, Labial- und Zungenpfeifen allerlei ungewöhnliche Klänge abzutrotzen.

## I. Zur Dispositionsgestaltung

Die von Albert Schweitzer bereits 1927 geforderte Gegenüberstellung der drei Werkindividualitäten Hauptwerk, Rückpositiv und Schwellwerk<sup>9</sup> hat auch heute noch Gültigkeit. Der begrüßenswerten Wiederentdeckung des Rückpositivs steht leider im Gegenwartsorgelbau der zunehmende Verzicht auf das Schwellwerk gegenüber. An seine Stelle trat (namentlich in mittelgroßen Instrumenten) das am Stil des Frühbarocks orientierte Brustwerk, das - auch wenn es mit Schwelljalousie versehen wird - keinen Ersatz für ein vielseitig besetztes Schwellwerk bietet. Dem Vorteil des geringen Höhenunterschiedes der Laden (der sich bei ungleichmäßiger Raumtemperatur als günstig erweist), der leichten Stimmbarkeit der Brustwerk-Zungen und der geringeren Gehäusehöhe stehen mehrere Nachteile des Brustwerks gegenüber: Der Klang wird (vor allem bei davorstehendem Rückpositiv) stark abgeschirmt, der geringe Höhenunterschied der Laden ver-

ringert auch die räumliche Werkcharakteristik, so daß ebensogut (zumal bei kleinen Organen mit geringer Ladentiefe) die Hauptwerk-Hinterwerk-Anordnung gewählt werden könnte. Der Hauptnachteil des Brustwerks besteht darin, daß es für den Organisten dynamisch erheblich vorherrscht (was sich beim Plenumspiel auf dem Hauptwerk und Pedal mit Pedalkoppel zum Brustwerk besonders störend bemerkbar macht) und besonders bei mehrmanualigem Spiel eine gehörsmäßige Kontrolle der Registrierung (u. U. sogar der Artikulation) wesentlich erschwert.

Außerdem tritt das Brustwerk mit seinem Positivcharakter dem Rückpositiv nicht so kontraststark entgegen wie das Schwellwerk; das Werkprinzip wird durch das Helligkeitsprinzip ersetzt, was eine ähnliche Verflachung bedeutet, wie das "romantische" Manualprinzip (dynamische Staffelung).

"Oft unterscheiden sich die Plena einer Orgel nur noch durch den verschiedenen Grad von Helligkeit: Das Hauptwerk klingt schon hell, das Rückpositiv heller als das Hauptwerk, das Brustwerk noch heller als das Rückpositiv... Es ist die Frage, ob eine Orgel dieser Art ... nicht einen Teil des Werkprinzips und damit der Individualität der einzelnen Werke verloren hat zugunsten eines einseitigen Helligkeitsprinzips." <sup>10</sup> Werner-Walcker-Mayer sagt hierzu: "Verdopplungen und Verdreifachungen sind unrationell: So ist die Verwendung eines Rückpositivs, Brustpositivs und Kronpositivs in einer Orgel nicht richtig, weil sie in ihren Funktionen zu ähnlich sind." <sup>11</sup>

Es gibt im zeitgenössischen Orgelbau sogar Beispiele viermanualiger Orgeln, die neben dem Hauptwerk nur positivartige Werke besitzen.

Beispiel 1:

Wilten (Österr.), Stiftskirche (erbaut von Gregor Hradetzky aus Krems a. d. Donau). <sup>12</sup>

Hauptwerk:

1. Quintadena 16'
2. Prinzipal 8'
3. Rohrgedackt 8'
4. Oktave 4'
5. Nachthorn 4'
6. Superoktave 2'
7. Mixtur 6-8fach
8. Trompete 16'
9. Spanische Trompete 8'
10. Voce umana 8'

Epistel-Positiv:

11. Copel 8'
12. Gemshorn 4'
13. Prinzipal 2'
14. Quinte 1 1/3'
15. Zimbel 3fach
16. Musette 8'

Evangelien-Positiv:

17. Gedackt 8'
18. Prinzipal 4'
19. Rohrflöte 4'
20. Waldflöte 2'
21. Sesquialtera 2fach
22. Scharf 5-6fach
23. Dulzian 16'

Oberwerk (Schwellwerk):

24. Spitzflöte 8'
25. Prinzipalflöte 4'
26. Nasat 2 2/3'
27. Hohlflöte 2'
28. Terz 1 3/5'
29. Scharf 4-6fach
30. Hautbois 8'
31. Schalmey 4'

Pedal:

- 32. Prinzipal 16'
- 33. Subbaß 16'
- 34. Oktave 8'
- 35. Gemshorn 8'
- 36. Choralbaß 4'
- 37. Schwiegel 2'
- 38. Mixtur 5fach
- 39. Posaune 16'
- 40. Zink 8'

Nebenregister und Spielhilfen:

- 7 Normalkoppeln
- Tremulant Oberwerk
- Zimbelstern

Man beachte die Dispositionsparallelen von Evangelien-Positiv und Oberwerk!

Ein ähnliches, ebenfalls viermanualiges Instrument mit sogar 53 Registern steht in Göttingen, Johanniskirche, erbaut 1954 von Paul Ott, Göttingen. <sup>13</sup>

Bei drei Manualen sind folgende Lösungen des Werkaufbaus anzustreben:

Hauptwerk: als Unter-, Mittel- oder Oberwerk,

Positiv: als Rückpositiv oder - falls dies räumlich unmöglich - als Oberwerk bzw. Kronpositiv oder (weniger günstig) Brustwerk,

Schwellwerk: als Ober- oder Unterwerk, bei kleineren Orgeln mit geringer Ladentiefe auch als Hinterwerk (dann allerdings wegen unbehinderter Abstrahlung möglichst nicht in gleicher Ladenhöhe mit dem davorliegenden Werk),

Pedal: als Hinter- oder Seitenwerk (C- und Cis-Lade), statt Teilung in Groß- und Kleinpedal besser Teilung in freistehendes und Schwellpedal.

Die Werkcharakteristik des modernen Schwellwerks sehe ich in der Verbindung folgender Elemente: barockes Oberwerk verbunden mit spätromantischem Echwerk und französischem Bombardenwerk.

Diese Forderungen sind in dem folgenden Dispositionsbeispiel realisiert:

Beispiel 2: Dispositionsentwurf III/46 bis 56

Werk 1 (Hauptwerk)

- 1. Rohrpommer 16'
- 2. Prinzipal 8'
- 3. Spillpfeife 8' oder  $\left\{ \begin{array}{l} \text{Spitzgambe 8'} \\ \text{Rohrgedackt 8'} \end{array} \right.$
- 4. Oktave 4'
- 5. Spitzflöte 4'
- 6. Quinte 2 2/3'
- 7. Oktave 2'
- 8. Solokornett 5fach (falls Rohrgedackt 8' vorhanden: 4fach) ab g<sup>o</sup>
- 9. Mixtur 16'-Zug 4-6fach 2 2/3' (terz- und sept-haltig)
- 10. Mixtur 8'-Zug 4-6fach 1 1/3'
- (Tonus fabri 2fach oder Terzglockenton 2-3fach)
- 11. Fagott 16'
- 12. (Helle) Trompete 8'

Werk 2 (Positiv, Rückpositiv, Brustwerk, evt. Schwellwerk)

- 13. Quintade 8'
- 14. Holzgedackt 8'
- 15. Prinzipal 4'
- 16. Rohrflöte 4'

17. Spitzoktave 2'
  - (überblasende Querflöte 2')
18. Flüte douce 1 1/3'
19. Scharf 4fach 1'
  - (Klingende Zimbel 3fach 1/3')
20. Musette 16'
21. Rohrschalmel 8'
  - (Trichterregal 4')

#### Werk 3 (Schwellwerk als Oberwerk, Unterwerk)

22. Zartgedackt 16' oder Spitzgedackt 16' (eng)
23. Schwiegel 8' oder Holzprinzipal 8'
24. Weidenpfeife 8' oder (falls im Hauptwerk noch nicht vorhanden) Spitzgambe 8'
25. Koppelflöte 8' oder (falls im Hauptwerk noch nicht vorhanden) Rohrgedackt 8'
26. Prinzipale 4' und 2'
  - (Harfpfeife 4', schwebende oder Rauschgambe 2fach 4' 2 2/3')
27. Nachthorn 4'
28. Rohrnat 2 2/3'
29. Blockflöte 2'
30. Terz 1 3/5'
  - (Septime 1 1/7' oder ein 2- o. 3faches gem. Register mit dissonanten Teiltönen)
31. Sifflöte 1'
32. Mixtur 6-7fach 1 1/3'
33. Bombarde 16' oder Stillposaune 16'
34. französische Trompete 8'
  - (Hautbois 8' oder Vox humana 8')
35. Clairon 4'

#### Pedalwerk

36. Untersatz 32'
37. Offenbaß 16'
38. Gedacktbaß 16' (gegebenenfalls Schwellpedal)
39. Weitoktave 8'
40. Holzflöte 8' (eng) oder Trichtergedackt 8' (gegebenenfalls Schwellpedal)
41. Gemshorn 4' (gegebenenfalls Schwellpedal)
  - (Flachflöte 2' (gegebenenfalls Schwellpedal)
42. Baßzink 5 1/3' 3 1/5' 2 2/3' 2 2/7' (2') (gegebenenfalls Schwellpedal)
43. Rauschwerk 4' 2' 1 1/3' 1' (2/3' 1/2')
  - (Bombarde 32')
44. Baßposaune 16'
45. Baßtrompete 8'
46. Feldtrompete 4'

#### Nebenregister und Spielhilfen

##### Koppeln:

mindestens Positiv-Hauptwerk, Schwellwerk-Hauptwerk, Hauptwerk-Pedal, Positiv-Pedal, Schwellwerk-Pedal;  
wichtig für Solozwecke ist die Pedal-Kopplung Rückpositiv-Pedal, eventuell könnte noch O Rückpositiv-Pedal erwogen werden.



etwa 6 Setzerkombinationen oder deutsche Freikombinationen  
(1 davon geteilt), 2-3 Plenostufen  
1-2 Schweller, Walze, Walze ab, Koppeln aus der Walze,  
Manual-16' ab, Zungenregister ab  
Einzelabschalter für Zungen  
Tremulanten für Werk 2 und 3  
Koppeln wechselwirkend (Wippen und Tritte)  
Kombinationen wechselwirkend (Druckknöpfe und Tritte)

Bei 4 Manualen wird heute meistens das Positiv in zwei Werke geteilt (Rückpositiv + Brustwerk, Brustwerk + Oberpositiv usw.); besser ist es, auf dem 4. Werk die schwerfärbenden Elemente aus Hauptwerk und Schwellwerk zu vereinen (Bombardenwerk, evtl. als 2. Schwellwerk), um der Überladenheit des Schwellwerks vorzubeugen.

Bei zweimanualigen Instrumenten soll nach Walcker "normalerweise zu dem Hauptwerk ein großes Schwellwerk ... und nicht ein Brustpositiv ..." <sup>14</sup> treten. Ich stimme dem völlig zu, da bei entsprechender Registrierung das Schwellwerk ohne weiteres das Brustwerk bzw. Positiv vertreten kann, nicht aber umgekehrt.

Der Übergang zur Dreimanualigkeit darf nicht zu früh vollzogen werden. Ich möchte ihn entgegen vielen überspitzten Dispositionen aus den letzten Jahrzehnten erst bei etwa dreißig Registern empfehlen und stimme hierin etwa mit Fruth <sup>15</sup> überein, der 28 Register als Minimum gelten läßt.

Im Zusammenhang mit der Registerauswahl möchte ich den Begriff der "Universalität" der Orgel genauer eingrenzen: Es versteht sich von selbst, daß "absolute Originalklangtreue" unrealisierbar ist (wenigstens die Hauptregister müßten dann in allen historischen und regionalen Varianten auftreten, die die Orgelgeschichte hervorbrachte, abgesehen davon, daß bei konsequenter Befolgung des Prinzips mehrere Windladen- und Traktursysteme, Winddruckmaße usw. gleichzeitig auftreten müßten).

Andererseits steht fest, daß der gegenwärtige Durchschnittsorgeltyp nur den Anforderungen weniger Stilbereiche voll gerecht wird (oft wird heute von einer "verfremdeten" Darstellung gewisser Orgelmusik gesprochen, wo bei kritischer Betrachtung eher Begriffe wie "verzerrt" oder "entstellend" angebracht wären). Einige Vorschläge für die "Übersetzung" romantischer Orgelmusik oder zeitgenössischer Werke mit stark differenzierten Klangansprüchen auf den gegenwärtigen deutschen Orgeltyp gab Almut Rößler <sup>16</sup>; aber diese Umdeutungen müssen von Fall zu Fall erprobt werden und sind abhängig von der zur Verfügung stehenden Orgel, vom Raum und der Satztechnik des Komponisten (hohe, tiefe, enge, weite Lage).

Eine Lösung dieser Probleme verlangt eine differenzierte Entscheidung darüber, welche Klangmittel durch ähnliche oder auch andere ersetzt werden können und welche weitgehend dem jeweiligen historischen Vorbild entsprechen müssen. Einige Beispiele:

Eine dicke Soloflöte (Flûte harmonique, Konzertflöte) läßt sich in jedem Fall durch einen gut intonierten Prinzipal + Weitchorregister in Aequallage ersetzen, ebenso eine scharfstreichende Sologambe durch ein entsprechendes Zungenregister oder eine Harmonia aetherea durch enge Sesquialtera + Oktave 2' bzw. eine Terzzimbel (bei geschlossenem Schweller). Dagegen besteht zwischen einem ausgiebigen französischen Barockkornett und einer ähnlichen Registrierung mit einer engmensurierten deutschen Sesquialtera oder gar einem Terzian ein beträchtlicher Unterschied, ein noch deutlicherer zwischen einem französischen Bombardenchor und einer Registrierung mit zylindrischen oder gar kurzbecherigen Barockzungen, und der Austausch eines romantischen Pianissimo-Klanges mit Zartgedackt 16' + Zartstreicher 8' + Streicherschwebung 8' etwa gegen Rankett 16' + Holzgedackt 8' (im Brustwerk) mangels entsprechender Klangmittel ist und bleibt eine Verfälschung.

Der Hauptertrag der Orgelbewegung liegt m. E. darin, daß die Klangbeurteilung der Orgel von instrumentenfremden Maßstäben (Orchesterklang) befreit wurde und der prinzipalische Kern wieder seine tragende Rolle im Klanggerüst erhielt.

Doch kann man heute bereits wieder das Symptom eines partiellen Prinzipalschwundes bzw. einer Überwucherung durch farbliche Elemente beobachten. So muß sich Helmut Bornefeld, der den Prinzipalchor als ein "hoch belastbares Gerippe" <sup>17</sup> ansieht, von Klaus Michael Fruth eine "Knochenweichung" <sup>18</sup> in seinen Dispositionen vorwerfen lassen.

Jedoch auch bei einem angemessenen prozentualen Anteil an Prinzipalreihen in einer Disposition sind Mißgriffe nicht ausgeschlossen: Die von Bornefeld <sup>19</sup> empfohlene Dispositionsweise, "ein gesundes Pleno auch ohne üppige Einzelreihen" durch entsprechende Erweiterung der Klangkrone zu garantieren, hat dazu geführt, daß viele Disponenten im Hauptwerk selbst mittelgroßer Orgeln den Prinzipalchor nur noch auf drei Registerzüge verteilen: Prinzipal 8', Oktave 4' und eine vielchörige, häufig 6-8fache Mixtur.

Diese Dispositionsweise stellt zwar - vorausgesetzt, daß die Mixtur lückenlos an den Unterbau anschließt - ein komplettes Plenum bereit, ist aber wesentlich zu stufungsarm. Dies bewirkt, daß man bei jeder Plenumform auf die Mixtur angewiesen ist, was um so nachteiliger ist, als die Hauptwerk-Klangkrone häufig extrem hoch liegt, vielleicht, weil man aus Gründen leichter Spielbarkeit weitgehend von den Manualkoppeln unabhängig sein möchte. Hieraus u. a. resultieren die zahlreichen Klagen vieler Laien über den zu scharfen Klang neuer Orgeln und die Kritik der Fachleute an zu einseitiger Bevorzugung des Mixturenklanges in der heutigen Registrierpraxis.

Die Konzentrierung des Prinzipalchors auf wenige Registerzüge halte ich nur im Schwellwerk für angebracht.

Wenn in sehr knapp disponierten Instrumenten Prinzipalquinte 2 2/3' und Oktave 2' im Hauptwerk nicht angelegt werden können, empfiehlt sich die Teilung der Mixtur in zwei Züge, die jedoch nicht - wie mehrfach z. B. in Dispositionen von Karl Theodor Kühn und Herbert Schulze - etwa die Besetzung von Mixtur und Zimbel haben sollten (und dann besser mit diesen Bezeichnungen versehen werden sollten), sondern etwa mit folgendem Aufbau:

1. Zug: enge Rauschpfeife, etwa 2-3fach,
2. Zug: Scharfmixtur, die den 1. Zug zur "Normalmixtur" ergänzt:

Beispiel 3:

1. Zug:	2. Zug:	
C	2' 1 1/3'	1' 2/3' 1/2' (1/3')
B	2 2/3' 2'	1 1/3' 1' 2/3' 1/2'
gis	2 2/3' 2'	2' 1 1/3' 1' 1' 2/3'
fis <sup>1</sup>	2 2/3' 2' 4'	2' 1 1/3' 1 1/3' 1'
e <sup>2</sup>	2 2/3' 2' 4' 2 2/3' 2' 2'	1 1/3'
d <sup>3</sup>	4' 2 2/3' 8' 4' 2 2/3' 2' 2'	

Vor weitere Probleme stellt uns die romantische Orgelmusik:

Die sowohl bei Reger als auch bei den französischen Meistern des 19. Jahrhunderts in dynamisch gesteigerten Partien anzutreffenden Akkordballungen in hoher und höchster Lage wirken mit einer modernen Plenumregistrierung oft unerträglich.

Das folgende Beispiel zeigt, wie diese Forderungen mit der heute üblichen Bauweise in Einklang zu bringen sind (das weitchörige "Hornwerk" vertritt die im romantischen Orgelbau anzutreffenden Tiefaliquoten, es ist mit entsprechenden Oktavreihen - bei richti-

ger Mensuration und Intonation sogar allein - auch als Soloregister (evtl. oktaviert gespielt) verwendbar. Ähnlich besetzt Helmut Bornefeld sein mehrfach gebautes und bewährtes "Nonenkornett"). Hornwerk + Zug 1 ergeben die "romantische", Zug 1 und 2 die "moderne" Mixtur.

Beispiel 4:

Hornwerk:

C			2 2/3'		2'
c		3 1/5'	2 2/3'		2'
a	5 1/3'	3 1/5'			2'
fis <sup>1</sup>	5 1/3'	3 1/5'		2 2/7'	

Mixtur 1. Zug (Rauschmixture):

C					1 1/3'	1'	2/3'	1/2'
c					2'	1 1/3'	1'	2/3'
a			2 2/3'		2'	1 1/3'	1'	
fis <sup>1</sup>		4'	2 2/3'		2'	2'	1 1/3'	
dis <sup>2</sup>	8'	4'	2 2/3'	2 2/3'	2'			
c <sup>3</sup>	8'	5 1/3'	4'	4'	2 2/3'			
a <sup>3</sup>	16'	8'	5 1/3'	4'	4'			

Mixtur 2. Zug (Scharf):

C					1'		1/2'	1/3'	(1/4')
c					1'	2/3'	1/2'	(1/3')	
a			1 1/3'		1'	2/3'	1/2'		
fis <sup>1</sup>			1 1/3'		1'	1'	2/3'		
dis <sup>2</sup>		2'	1 1/3'	1 1/3'	1'				
c <sup>3</sup>		2 2/3'	2'	2'	1 1/3'				
fis <sup>3</sup>	4'	2 2/3'	2'	2'					

Ebenso wichtig wie die Klangkrone sind für ein "gesundes Plenum" die entsprechenden Basisregister der 8' - und 16' -Lage. Das 16' -Plenum im Manual war in der romantischen Epoche die Regel, ist aber auch für barocke Literatur sehr häufig erforderlich. Statt der meist aus Ersparnisgründen gebauten mageren Quintade 16', die weder als Plenumfundament noch bei manueller Baßführung befriedigt, empfiehlt sich dort, wo kein Prinzipal 16' im Hauptwerk disponiert werden kann, ein fülliges und dabei deutlich präzises Pommergedackt, das etwa ab c<sup>1</sup> auch als Rohrflöte oder Rohrpommer fortgesetzt werden kann. Auch eine 16' -Zunge allein kann die hier geforderten Funktionen nicht übernehmen.

Auch das Pedal muß ein satteres Fundament als üblich erhalten. Für eine ökonomische Dispositionsgestaltung, das heißt eine Reduzierung des instrumentenbaulichen Aufwandes, möchte ich drei Grundsätze formulieren:

1. Zur Sicherung der Plenums substanz sind alle nicht plenumwirksamen Klangfaktoren (Zartlabiale, Zartaliquote, Solozungen usw.) auf das unbedingt notwendige Mindestmaß zu beschränken.
2. Je kleiner eine Orgel sein soll, desto mehr müssen einzelne Register durch entsprechende Mensuration und Intonation zur Übernahme doppelter und mehrfacher Klangfunktion befähigt werden.
3. Alle Registerparallelen sind zu vermeiden.

Diese Regeln sind vor allem für Weitchor- und Sololabiale bedeutungsvoll. So ist z. B. die Besetzung der Weitchor-8' -Lage mit Rohrflöte 8' /Hauptwerk, Metallgedackt 8' /Po-

sitiv und Holzgedackt 8' / Brustwerk ausgesprochen unökonomisch. Die Register sind einander zu ähnlich und für die Übernahme zusätzlicher Klangfunktionen, vor allem für zart obertönige Hintergrundierungen ungeeignet. Dagegen würde der Austausch eines dieser 8'-Register gegen ein verschleiertes Gemshorn, eine leicht strichhaltige enge Spillpfeife bzw. Spitzflöte usw. die Disposition bereichern und die Verwendbarkeit des betreffenden Registers erhöhen.

Zur Streichergruppe: Es ist sinnlos, einen vereinsamten 8'-Streicher beziehungslos einer pseudo-frühbarocken Disposition - womöglich im Hauptwerk, wegen der Unterbringung - aufzupfropfen. Andererseits braucht nicht jedes Manual einen ausgebauten Streicherchor. Man hüte sich auch von der Seite der Streicher her vor zu starker Einengung der Registerfunktion; sehr brauchbar sind Spitzgamben, enge Trichterflöten, Harfpfeifen usw. Im Positiv kann durchaus eine Quintade (bzw. "Quintviola") die Vertretung des Streicherklanges übernehmen.

Beim Zungenchor scheint mir - jedenfalls in mittleren und größeren Instrumenten - der Bau einer Trompeten-"Batterie" 16' 8' 4' im Schwellwerk erforderlich, der im Hauptwerk ein zweiter Chor von Plenumzungen gegenübertreten sollte.

Leider kann das für die Klanggestaltung so wesentliche Gebiet der Mensurierung ebenso wie die Gehäusefrage in diesem Rahmen nicht behandelt werden.

## II. Zur Spielanlage:

Entgegen dem im deutschen Orgelbau üblichen Konservatismus plädiere ich für eine großzügige Festlegung der Klaviaturumfänge (das heißt im Manual bis  $c^4$ , im Pedal bis  $g^1$ ).

Der Bau mechanischer Registertraktur gehört - abgesehen von Kleinorgeln - zu den kritikwürdigen historisierenden "Manierismen" unserer Zeit.

Die Spieltraktur sollte nur so lange mechanisch gebaut werden, wie eine leichte Spielart bei Koppelung aller Manuale ans Hauptwerk möglich ist. Man beachte, daß der "unmittelbare Kontakt" zwischen Taste und Ventil durch lange Trakturwege auch bei sorgfältigster Ausführung vermindert wird. Statt Anwendung elektrischer Koppelhilfen, elektrischer Hilfsventile usw. ist eine gut funktionierende elektrische Traktur für Spieler und Orgelbauer wesentlich vorteilhafter. Übrigens haben bisher alle bedeutenden Spieler bewiesen, daß auch mit elektrischer Traktur die einwandfreie Interpretation sämtlicher Orgelmusik möglich ist.<sup>20</sup> Daß im Interesse einer ökonomischen Dispositionsgestaltung alle Manuale an das Pedal und alle Nebenmanuale an das Hauptwerk koppelbar sein müssen, sollte als selbstverständlich gelten.

Die Notwendigkeit von Registrierhilfen (Vorbereitungen in deutscher oder amerikanischer Bauart) sehe ich als hinreichend begründet an, ebenso die einer Schwellmöglichkeit.

Unentbehrlich ist für den orgelbaulichen Fortschritt eine zielstrebige Erforschung der einschlägigen wissenschaftlichen Bereiche und eine rasche Anwendung der Forschungsergebnisse in der Orgelbaupraxis.

Dagegen scheuen heute die meisten Orgelbauer leider noch einen großzügigen Erfahrungsaustausch und arbeiten oft getrennt voneinander an den gleichen Problemen; Messuren und andere technische Details werden sorgsam gehütet, und für eine grundlegende Beschäftigung mit wissenschaftlichen und künstlerischen Problemen bleibt in der Regel keine Zeit. Die Tätigkeit der Sachverständigen, deren künstlerische Forderungen oft stark subjektiv gefärbt sind, ist - von vereinzelt umfassend gebildeten Persönlichkeiten abgesehen - eher Belastung als Hilfe.

Es ist noch nicht abzusehen, ob zukünftig wirkliche Sachverständige herangebildet werden können, die ein Spezialstudium auf technisch-handwerklichem, natur- und musikwissenschaftlichem sowie musikalischem und architektonischem Gebiet nachzuweisen hätten, oder ob für einzelne Bereiche mehr und mehr Spezialisten herangezogen werden. Auf jeden Fall muß auch dem Orgelbauer selbst eine umfassendere Ausbildung ermöglicht werden.<sup>21</sup>

Nur die Erfüllung dieser Forderungen kann den Bau im höchsten Sinne ökonomischer und universeller Orgeln gewährleisten und damit die instrumentenbaulichen Voraussetzungen für die Zukunft dieses Instrumentes schaffen.

#### Anmerkungen

- 1 Walcker-Hausmitteilung, H. 35, 1965, S. 21.
- 2 R. Quoika, Pragmatismus und Manierismus, in: *Ars organi* XXII, 1963, S. 569.
- 3 E. Thienhaus, Kunst und Technik im Orgelbau, in: *MuK* XXI, 1951, S. 223.
- 4 W. Metzler, Romantischer Orgelbau in Deutschland, Ludwigsburg 1965, S. 102ff.
- 5 E. Renkewitz, Der "Flohknacks", in: *Ars organi* XII, 1958, S. 202.
- 6 Vgl. W. Metzler, a. a. O., S. 88 und 112.
- 7 Vgl. K. M. Fruth, Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Orgelklangwelt, Ludwigsburg 1964, S. 83.
- 8 Vgl. Die Rezension über ein Konzert mit Kompositionen von György Ligeti ("Volumina"), Bengt Hambraeus ("Interferenzen"), Hans Otte und Mauricio Kagel, in: *Ars organi* XXI, S. 566; den Bericht über ein Konzert mit Werken von György Ligeti und Reinhold Finkbeiner in Kassel, Orgelspiel mit Unterarmen und Handrücken, in: *Das Musikinstrument* VII, 1965, S. 660f.
- 9 A. Schweitzer, Deutsche und französische Orgelbaukunst, Leipzig 1927, S. 58.
- 10 H. R. Trötschel, Die Permanenz der Orgelbewegung, in: *MuK* XXVII, 1957, S. 123f.
- 11 W. Walcker-Mayer, Orgelbau Walcker, in: *Walcker-Hausmitteilung*, H. 35, 1965, S. 22.
- 12 Quelle: *Ars organi* XXVI, 1965, S. 862.
- 13 Vgl. *MuK* XXV, 1955, S. 76.
- 14 Vgl. W. Walcker-Mayer, a. a. O., S. 22.
- 15 Vgl. K. M. Fruth, a. a. O., S. 65.
- 16 A. Rößler, Gedanken über das Registrieren, in: *MuK* XXXIV, 1964, S. 115ff.
- 17 H. Bornefeld, Orgelbau und neue Orgelmusik, Kassel 1952, S. 18.
- 18 K. M. Fruth, a. a. O., S. 78.
- 19 H. Bornefeld, a. a. O., S. 18.
- 20 Vgl. Besprechung von Konzerten Helmut Walchas in der Londoner Royal Festival Hall: Hervorgehoben wird u. a. "die Klarheit, mit der die Mittelstimmen herauskommen, mit der die Artikulation zu verwirklichen ist und die Mischungen der 110 Register den formalen Aufbau unterstreichen lassen . . ."; *Das Musikinstrument* V, 1966, S. 654, *MuK* XXXVI, 1966, S. 141.
- 21 W. Walcker-Mayer, a. a. O., S. 24.

## WELCHE MUSIKINSTRUMENTE GEHÖREN HEUTE IN EIN MUSIKINSTRUMENTEN-MUSEUM?

Vor dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953 stellte Professor Walter Serauky als Direktor des Musikinstrumenten-Museums der Karl-Marx-Universität Leipzig "Ausgewählte instrumentenkundliche Probleme" dar, die sich beim Wiederaufbau dieses Museums nach den schweren Kriegszerstörungen ergeben hatten. Erstes Problem war dabei "die Frage nach der inneren Gliederung der neuen Museumsräume". Für Serauky war es "klar, daß die einst im Leipziger Musikinstrumenten-Museum übliche lockere Gliederung kaum mehr den heutigen Anforderungen entspricht". Für die Neueinrichtung begründete er daher "die Haupteinteilung nach Zeitaltern und Musikepochen als das Gegebene; Stilkreise und Instrumentengattungen werden im Sinne von Untergruppen herausgehoben". Seit der Neuordnung Seraukys können im Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig die Musikinstrumente der verschiedenen historischen Epochen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert in ihrem jeweiligen Zusammenhang gesehen werden; außerdem bieten sich durch die neue Aufstellung, die durch die reichen und vielseitigen Bestände des Leipziger Museums ihre besondere Berechtigung erhält, mannigfache Querverbindungen zur jeweils zeitgenössischen Musiktheorie und -praxis sowie überhaupt zur zeitgenössischen Kunst und Gesellschaft an. Heute, dreizehn Jahre später, sei es gestattet, eine Frage anzuschneiden, die bei der laufenden Arbeit im gleichen Museum immer wieder entsteht und grundsätzliche Beantwortung als Voraussetzung für die Lösung vieler weiterer und größerer instrumentenkundlicher Probleme erheischt, die Frage: "Welche Musikinstrumente gehören heute in ein Musikinstrumenten-Museum?" - Die Antwort soll in drei Punkten versucht und hier zur Diskussion gestellt werden.

1. In ein Musikinstrumenten-Museum gehören heute zunächst historische Musikinstrumente aller Gattungen. Unter historischen Musikinstrumenten sollen hier original erhaltene Musikinstrumente vornehmlich handwerklicher Fertigung vor Einsetzen der industriellen Instrumenten-Produktion verstanden werden, also Instrumente aus der Zeit bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Selbstverständlich gehören zu diesen historischen Musikinstrumenten nicht nur Instrumente "abendländischer Kunstmusik", sondern auch vorgeschichtliche Instrumente, z. B. Knochenflöte, und (sofern nicht industrieller Produktion) außereuropäische Musikinstrumente, z. B. Zanza; Volksmusikinstrumente Europas, z. B. Drehleier; mechanische Musikinstrumente, z. B. Flötenuhr; sowie Rara und Kuriosa ohne große künstlerische Bedeutung, z. B. Nagelgeige.

Ziel des Sammelns dieser Instrumente ist, neben ihrer Verwendung als Bildungsgut in der Schausammlung, eine möglichst lückenlose Erfassung dieser heute bereits sehr selten gewordenen Kulturgüter der Vergangenheit zu erreichen. Sie sollen dadurch in erster Linie Schutz vor Verderb, Veränderung, Verlust und unbekanntem Dasein erhalten und damit zugleich einer vielfältigen wissenschaftlichen und praktischen Auswertung in Gegenwart und Zukunft zur Verfügung stehen.

Alle diese historischen Instrumente gilt es ohne Einschränkung zu sammeln; neue Funde sind ja ohnehin selten genug. Weder der Preis (sei er sehr hoch oder sehr niedrig) noch die künstlerische Bedeutung (sei es ein Meisterinstrument oder eine schlechte handwerkliche Arbeit) dürfen dabei bestimmend sein, allein der historische Erkenntniswert sollte den Ausschlag geben. Daher sei hier nochmals die Beachtung des originalen Erhaltungszustandes betont; die Aufnahme teilweise original erhaltener Instrumente bedarf

jeweiliger Überlegungen, die jedoch eher positiv als negativ ausfallen sollten, z. B. bei einer guitarrierten Laute oder bei einer Viola da gamba mit Cellohals. Bei teilweise original erhaltenen Violininstrumenten wird außerdem noch gefragt werden müssen, ob sie nicht besser in Künstlerhand gegeben werden sollten.

2. In ein Musikinstrumenten-Museum gehören heute ferner Musikinstrumente jüngerer Entstehungsdatums und damit meist industrieller Produktion aller Gattungen. Hierbei wird es sich jedoch grundsätzlich um Instrumente handeln müssen, die heute nicht mehr gebräuchlich, die "unmodern" sind, also vom gegenwärtigen Instrumentarium abweichen und den Ansprüchen von heutigen Musikern und Hörern nicht mehr genügen. Auf diese Weise besteht also auch hier der zur richtigen und umfassenden Beurteilung notwendige Abstand zwischen dem Objekt und dem heutigen Betrachter. (Wenn man von einem Instrument weiß, warum es nicht mehr gespielt wird, dann weiß man über dieses Instrument sehr viel und Wesentliches. Das jeweils gegenwärtige Instrumentarium wird dagegen immer fließend auf ein fließendes Ziel gerichtet sein und somit die rechte Beurteilung sehr erschweren.) Selbstverständlich gehören auch zu dieser Gruppe nicht nur Instrumente der jüngstvergangenen europäischen Musik- und Orchesterpraxis, sondern auch (in jeweils industrieller Produktion) außereuropäische Musikinstrumente, z. B. Tanburinstrumente Asiens; Volksmusikinstrumente Europas, z. B. Bandonium, Zither; mechanische Musikinstrumente, z. B. Spieldose, Phonola; Rara und Kuriosa, z. B. Kinoorgel, Singende Säge.

Ziel des Sammelns dieser Instrumente ist, neben ihrer Verwendung als Bildungsgut in der Schausammlung, einen möglichst lückenlosen Bestand der verschiedenen Instrumentengattungen, -systeme, -techniken, -materialien, -firmen usw. zu erreichen. Auch hier geht es in erster Linie um die sichere Erhaltung von Kulturgütern für eine wissenschaftliche und praktische Auswertung in Gegenwart und Zukunft; Preis und künstlerische Bedeutung dürfen hier also ebenfalls gegenüber dem sachlichen Erkenntniswert keine Rolle spielen.

Allerdings ist ein Sammeln von Instrumenten dieser zweiten Gruppe nur mit Einschränkungen, das heißt mit exakten Zielsetzungen, möglich, da sonst der Raum wohl jedes Museums gesprengt und wohl jeder Etat überzogen würde. (An der Raum- und Kostenfrage scheitern auch an das Leipziger Musikinstrumenten-Museum herangetragene Vorstellungen, für die Instrumentenindustrie eine Art Abgabepflicht für je ein Stück jeder Neuentwicklung einzuführen, wie dies bei den Buchverlagen zugunsten der Deutschen Bücherei in Leipzig der Fall ist: ein neues Musikinstrument verkörpert oft einen Wert von mehreren tausend Mark und beansprucht bei seiner Lagerung, jetzt abgesehen von den Problemen der Wartung, bei weitem mehr Raum als etwa ein Buch.) Als einen Ausweg möchte ich daher Schwerpunkt- oder Spezialsammlungen an verschiedenen Musikinstrumenten-Museen vorschlagen. Eine Schwerpunktsammlung sollte sich bemühen, ein bestimmtes Instrumentarium wirklich vollständig und dann auch bis zur unmittelbaren Gegenwart durchlaufend zu erfassen; denn in diesem Falle kann ja der zur Beurteilung notwendige Bezugspunkt aus der lückenlosen geschichtlichen Entwicklung gewonnen werden. Als Beispiele wären etwa zu nennen: Klarinetten aller Systeme, Zithern aller Bauarten, Saxophone aller Größen, Phonolas verschiedener Firmen, alle Violinen mit abweichenden Korpusformen, Neuentwicklungen "historischer" Musikinstrumente usw. Beim Zusammenstellen derartiger Schwerpunktsammlungen können sich gesellschaftliche oder soziale Zuordnungen ergeben, z. B. Blasinstrumente - Militärmusik; Zupfinstrumente - Musik der Jugendbewegung und des bürgerlichen Vereinswesens; "Schalmeien" - Musik der kommunistischen Arbeiterbewegung; Harmoniums - religiöse Hausmusik des Bürgertums und Kirchenmusik; Zithern - Entwicklung von der spontan-traditionellen zur kommerziellen Volksmusik; elektronische Musikinstrumente - Klang experi-

mente moderner Musik und Unterhaltungsmusik; Hörner - Jagdmusik usw., ferner Musikinstrumente von Kindern und für Kinder, Volksmusikinstrumente eines bestimmten Landes usw. Die angedeuteten, sich aus der Sache selbst ergebenden Zuordnungen halte ich für äußerst günstig und wichtig; denn durch sie werden viele Musikinstrumente erst richtig verständlich und vor einseitiger Fehleinschätzung durch Aufstellen falscher Maßstäbe und Zusammenhänge bewahrt. Außerdem bieten im Zeitalter immer stärkerer Spezialisierung Schwerpunktsammlungen bessere Möglichkeiten für die fachgerechte Betreuung der technisch immer diffiziler gestalteten Instrumente durch Spezialisten. Betont werden muß allerdings, daß Schwerpunktsammlungen zusätzliche Aufgaben der einzelnen Musikinstrumenten-Museen darstellen und nicht die prinzipielle Aussage, das "Thema" der eigentlichen Schausammlung beeinträchtigen sollen. Durch meine Ausführungen sollen daher auch keine Aufhebungen oder grundsätzliche Veränderungen, wohl aber für die Zukunft sicher wesentlich werdende Ergänzungen bestehender Sammlungen angeregt werden.

Vielleicht wäre in diesem Zusammenhang zu erwägen, ob nicht innerhalb der Kommission Musikinstrumente der Gesellschaft für Musikforschung eine Absprache zwischen den Musikinstrumenten-Museen angestrebt werden könnte mit dem Ziel, sich über den Bestand bzw. Aufbau derartiger Schwerpunktsammlungen gegenseitig zu unterrichten. Der Nutzen für Instrumentenkunde und Instrumentenbau würde sicher ein großer sein. Und noch einen weiteren Vorschlag möchte ich zu erwägen bitten: Wenigstens die großen und bedeutenden Instrumentenbauunternehmen sollten sich um die Sammlung ihrer eigenen Produktion im Sinne betriebseigener Schwerpunktsammlungen bemühen. Nur auf diesem Wege dürfte die annähernd lückenlose Erfassung einzelner Instrumentengattungen bis in die unmittelbare Gegenwart hinein möglich sein, z. B. Klaviere in Leipzig, Harmoniums in Borna oder Akkordeons, Metallblasinstrumente und elektronische Musikinstrumente in Klingenthal. Instrumentenbau und museale Anliegen würden sich hier die Hand reichen.

Unabhängig von diesen Anregungen bleibt natürlich für den Wissenschaftler an einem Musikinstrumenten-Museum die Aufgabe bestehen, den gegenwärtigen Instrumentenbau genau zu beobachten und alle erreichbaren Unterlagen über ihn zu sammeln und greifbar zu archivieren. Und ebenso bleibt die Aufgabe bestehen, Instrumentenkunde im Rahmen des Schulmusikunterrichts und des Lehrbetriebs an Musikhochschulen, Volkshochschulen, künstlerischen Lehranstalten und sonstigen kulturellen Institutionen nach besten Kräften zu betreiben sowie bei Schülerkonzerten, überhaupt bei Konzerteinführungen und musikalischen Unterweisungen aller Art gründliche Erklärungen auch des Instrumentariums und der Instrumentation zu vermitteln. Dies erscheint heute um so notwendiger, als gerade die Musik der Gegenwart in der Bestimmung des Klanglichen einen wesentlichen Teil des Komponierens schlechthin sieht; das Klangliche aber wird heute weitestgehend vom Musikinstrument in seinen immer reicher werdenden Bau- und Spielarten getragen.

3. In ein Musikinstrumenten-Museum gehören heute schließlich Kopien und Modelle historischer Musikinstrumente für musikpraktische und pädagogische Zwecke, z. B. Kopien von Zinken, Trompeten, Posaunen aus dem 17. Jahrhundert oder von Clavichorden, Gamben, Lauten aus dem 18. Jahrhundert oder etwa von einem Instrumentenchor aus der Zeit um 1600 sowie Modelle von Zungenpfeifen, Klavier- und Orgelmechaniken, Trompetenventilen, Doppelrohrblättern. Die Kopien sollen dem Üben und Spielen auf historischen Instrumenten dienen; denn das Spiel auf den Originalinstrumenten wird wegen der Erhaltung der Originale oft Ausnahme, jedenfalls beschränkt bleiben müssen. Dabei ist offensichtlich, daß Kopien nie den Wahrheitsgehalt und die Ausstrahlungs- und Überzeugungskraft der Originale besitzen und demgemäß immer nur als Not- und Zweck-



behelf gebraucht werden können. Die Modelle sollen vornehmlich der Verdeutlichung technischer Details, der Erklärung sonst nicht ohne weiteres sichtbarer Funktionszusammenhänge dienen. Auch eine Möglichkeit elektronischer Tonerzeugung könnte sich für Anschauungszwecke in einem Musikinstrumenten-Museum befinden, wengleich (oder: gerade weil) sich die elektronische Tonerzeugung grundsätzlich von der traditionell-mechanischen unterscheidet. Schon die Tatsache häufiger Nachfrage von seiten der Museumsbesucher dürfte für die Anschaffung eines derartigen Modells sprechen. Nach dem Gesagten erscheint selbstverständlich, daß die Kopien und Modelle der dritten Gruppe im Museumskatalog und in der Museumsinventarisierung gesondert und nicht mit den Musikinstrumenten der ersten und zweiten Gruppe vermengt angeführt werden sollten.

Wie in den Vorschlägen Professor Seraukys beim Wiederaufbau des Musikinstrumenten-Museums der Karl-Marx-Universität Leipzig im Jahre 1953 geht es auch heute bei der laufenden Arbeit darum, neue Wege zu suchen: Wege, die uns gestatten, historische Sammlung und Forschung, gegenwärtige Praxis in Instrumentenbau und Instrumentenspiel und das Lern- und Anschauungsbedürfnis breitester Kreise der Bevölkerung zu verbinden, zum Nutzen aller Beteiligten, die ja in der Musik als einer betont gesellschaftlichen Kunst besonders stark aufeinander angewiesen sind. Eine unbedachte Fortsetzung des traditionellen musikinstrumentenkundlichen Sammel- und Museumswesens scheint mir indes im Zeitalter gesellschaftlicher und technischer Revolutionen nicht möglich zu sein.

Elmar Seidel

#### EIN CHROMATISCHES HARMONISIERUNGSMODELL IN SCHUBERTS "WINTERREISE"

Der Rang einer Komposition des 19. Jahrhunderts wird allzuoft an dem Maßstab einer meist vordergründig verstandenen Originalität gemessen. Ein Werk gilt als originell, wenn es neuartige Erscheinungen in Melodik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation, Form und Satzbehandlung aufweist. Dabei nimmt man jene Originalität meist sehr leichtfertig und zu spontan an, ohne die gemeinsamen Züge zwischen der Kunst der Meister des frühen 19. Jahrhunderts und der ihrer Vorbilder zu erkennen. So ist man schnell bereit, harmonisch frappante Stellen z. B. bei Schubert als seinem persönlichen Stil ganz zu eigen oder als ausgesprochen romantisch anzusehen. Wie sehr hier Vorsicht geboten ist, lehrt eine auffallende chromatische Akkordfolge im "Wegweiser" aus Schuberts "Winterreise" (D 911, entstanden 1827). Wir finden sie zu Beginn der vierten Strophe des Liedes (Takt 57 mit Auftakt ff.) auf die Worte,  
"Einen Weiser seh' ich stehen  
unverrückt vor meinem Blick;  
eine Straße muß ich gehen,  
die noch keiner ging zurück."

Abgesehen von der Vertonung der letzten Textzeile ("... die noch keiner ging zurück"), einer harmonisch nicht weiter bemerkenswerten Kadenz in g-Moll, hören wir ab Takt 57 mit jedem neuen Takt einen anderen verminderten Sept-, Dominantsept- oder Mollquartsextakkord in bunter Mischung. Die Akkordfolge scheint sich einem tonal eindeutigen Bezug zu entziehen. Einzig der zunächst von cis nach f, dann von G nach A chromatisch aufsteigende Baß leistet dem Hörer eine gewisse Orientierungshilfe.

Beispiel 1

57

Ei-nen Wei-ser seh' ich ste -- hen un-ver-rückt vor mei-nem

*pp*

60

Blick; ei-ne Stra-ße muß ich ge - hen, ei-ne Stra-ße muß ich

*cresc.*

65

ge - hen, die noch Kei - - - - ner ging zu - rück.

*f* *p*

Um dem Bauprinzip der Akkordfolge auf die Spur zu kommen, dürfte es wenig ergiebig sein, sich an ihre metrische Gruppierung (4 x 2 Takte) zu halten. Knüpft diese doch an die - harmonisch ganz anders gearteten - übrigen Strophen des Liedes an. Versuchen wir statt dessen aus dem Zeitpunkt des Auftretens der Akkorde gleicher Bauart und aus dem Verhältnis, in dem ihre Töne zueinander stehen, Anhaltspunkte für die Gliederung der Folge zu gewinnen.

Der erste Akkord, den wir hören, ist ein verminderter Septakkord (Takt 57). Nach drei Takten (Takt 60) folgt ein zweiter, wieder zwei Takte später (Takt 62) ein dritter. Als weitere Akkordart finden wir in unserem Beispiel Mollquartsextakkorde, den ersten im Takt 58. Wieder folgt nach drei Takten (Takt 61) ein zweiter und nach weiteren zwei Tak-

ten (Takt 63) ein dritter. Lediglich die dritte Akkordart des Zitats, der Dominantseptakkord, begegnet nur zweimal, in den Takten 59 und 64.

Bei der Untersuchung des Tonmaterials der Akkorde gleicher Bauart fällt auf, daß alle drei verminderten Septakkorde aus gleichen oder doch zumindest oktavgleichen Tönen bestehen - selbstverständlich ist des' auf dem Klavier die obere Oktave von cis. Danach wird sich auch der Sänger bei der Intonation von des" im 63. und 64. Takt richten. Die Unterscheidung von cis und des berührt die tonale Bedeutung der Töne, nicht ihre akustische Realisation. Die Töne der drei Mollquartsextakkorde sind d-g-b, f-b-des und gis-cis-e. Anstelle von gis-cis-e müßte es eigentlich noch as-des-fes heißen, ist doch das ganze Zitat eine Zirkelmodulation. Die dabei notwendige enharmonische Verwechslung, das heißt die Auswechslung von Kreuz und Be, wird stets so vorgenommen, daß der Notentext leicht lesbar bleibt. Die enharmonische Umdeutung dagegen, die durch den tonalen Zusammenhang erzwungene Änderung der Auffassung von temperiert identischen Tönen, darf konsequenterweise erst an der Stelle erfolgen, wo der Zirkel sich schließt, das heißt dort, wo die Tonart erreicht wird, die mit der Ausgangstonart enharmonisch identisch ist. Der dritte Mollquartsextakkord (Takt 63) aber kann nach dem verminderten Septakkord g-b-des-e (Takt 62) nicht als gis-cis-e vorgestellt werden, da vermittelnde diatonische Beziehungen zwischen beiden Akkorden fehlen. Nur seine Auffassung als as-des-fes entspricht dem tonalen Zusammenhang. Die beiden Dominantseptakkorde es-g-b-des (Takt 59) und a-cis-e-g - genauer heses-des-fes-asas - (Takt 64) stehen zueinander im Verhältnis einer verminderten Quinte.

Die drei verminderten Septakkorde des Schubert-Zitats klingen, wie wir feststellten, auf dem Klavier gleich. Es liegt daher nahe, sie als die dominierenden Bestandteile der chromatischen Akkordfolge aufzufassen. Diese wird durch sie gegliedert. Jeder verminderte Septakkord ist Beginn eines neuen Akkordabschnitts, von denen der erste und dritte je drei Akkorde - also je drei Takte (Takte 57-59 und Takte 62-64) - der zweite aber nur zwei Akkorde - also zwei Takte (Takte 60-61) - umfaßt. Jeder der drei Abschnitte enthält außer dem klanggleichen verminderten Septakkord einen Mollquartsextakkord, die beiden äußeren Abschnitte enthalten außerdem je einen Dominantseptakkord. Da die Umkehrungen aller klanggleichen verminderten Septakkorde im Kleinterzabstand aufeinanderfolgen, die Mollquartsextakkorde der chromatischen Akkordfolge, wie wir feststellten, im Kleinterzverhältnis zueinander stehen und die verminderte Quinte, das Verhältnis zwischen den Dominantseptakkorden der beiden Außenabschnitte, die Summe zweier kleiner Terzen ist, bestehen auch zwischen den drei Abschnitten oder Gliedern der gesamten Akkordfolge Kleinterzverhältnisse:

#### Beispiel 2

The image shows a musical score for three chords. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. The first three chords are labeled '1. Glied', '2. Glied', and '3. Glied'. The bottom staff shows the interval relationships between the chords, with 'Kleinterz' (minor third) labels indicating the distance between the roots of the chords in the sequence.

Auf Grund dieser Erkenntnis ließe sich dem Mittelglied der Folge ein Dominantseptakkord ges-b-des-fes anfügen, der zu den Dominantseptakkorden der Außenglieder ebenfalls im Kleinterzverhältnis stünde:

Beispiel 3

1. Glied      2. Glied (erweitert)      3. Glied

Schließlich ließe sich das dritte Glied noch eine kleine Terz höher transponieren, wodurch ein viertes Glied entsteht und die chromatische Tonleiter im Baß vollständig wird:

Beispiel 4

1. Glied      2. Glied      3. Glied      4. Glied

In dieser - erweiterten - Gestalt begegnet die chromatische Akkordfolge aus dem "Wegweiser" in Schuberts "Winterreise" schon rund 25 Jahre früher in der Coda des 1. Satzes der 1801-1802 entstandenen II. Symphonie von Beethoven (Takt 326ff.). Nur läßt sie Beethoven zwei Akkorde später, also mit dem Dominantseptakkord, beginnen, wodurch jedoch das ihr zugrunde liegende Bauprinzip nicht angetastet wird:

Beispiel 5

326      329

ff Partiturauszug

332      335

ff

Beispiel 5 - Fortsetzung

Zwei Glieder der Akkordfolge verwendet Beethoven wenige Jahre vorher im letzten Satz des Streichquartetts op. 18, 6, der berühmten "Malinconia" (Takte 37-42) - das ganze Opus entstand zwischen 1798 und 1800. Hier beginnt der Mollquartsextakkord:

Beispiel 6

Eine Variante zweier Glieder der chromatischen Akkordfolge hören wir im Schlußsatz der 1803-1804 komponierten "Eroica" nach der letzten Variation des Prometheus-Themas (Takt 408ff.). Beethoven läßt im Dominantseptakkord die Sept weg, wodurch ein Durdreiklang entsteht, mit dem die Folge anfängt. Die Akkorde erfahren durch die Achtelbässe eine leichte Figuration, die den eröffnenden As-Dur-Dreiklang vorübergehend tonikalisiert:

Beispiel 7

Beispiel 7 - Fortsetzung

Vor Beethoven läßt sich dasselbe chromatische Harmonisierungsmodell: die Folge verminderter Septakkord, Mollquartsextakkord, Dominantseptakkord bzw. ihre Permutationen Dominantseptakkord, verminderter Septakkord, Mollquartsextakkord oder Mollquartsextakkord, Dominantseptakkord, verminderter Septakkord, wobei der Baß jedesmal um einen Halbton steigt, in Werken von Ph. E. Bach, W. A. Mozart und J. Haydn nachweisen; bei Ph. E. Bach im Rondo II in c-Moll und in der Fantasia II in C-Dur aus der 5. Sammlung der "Clavier-Sonaten ... für Kenner und Liebhaber" (erschienen 1785, Wotquenne 59):

Beispiele 8 und 9

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system covers measures 98 to 100, featuring a treble and bass staff with dynamic markings *f* and *ff*. The second system covers measures 12 to 15, with dynamics *(f)*, *p*, *f*, and *p*. The third system covers measure 20, with dynamics *f* and *p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Bei Mozart im 2. Finale des "Don Giovanni" (Takt 495ff.) KV 527, uraufgeführt Prag, am 29.10.1787:

Beispiel 10

The image shows a vocal line and piano accompaniment for measures 495 to 498. The vocal line is in bass clef with lyrics: "il Commendatore: ris - pon - - di - mi, ris - pon - - di -". The piano accompaniment is in bass clef with dynamics *f* and *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Beispiel 10 - Fortsetzung

mi: ver - ra - - i tua ce - nar me - co

*cresc.* *p*

500

Bei J. Haydn in zwei Stücken der "Schöpfung" (1798), einmal im Chor "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (Takt 178ff.), ein andermal im Terzett mit Chor "Der Herr ist groß" (Takt 28ff.):

Beispiel 11

Orchesterauszug  
(ohne Chor)

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*f*

100

190



Beispiel 12

27

Orchesterauszug  
(ohne Singstimmen)<sup>p</sup>

*f*

*cresc.*

Modell

In den rund 24 Jahren zwischen "Eroica" und "Winterreise" finden wir das Harmonisierungsmodell noch im Scherzo der 1822 komponierten "Wanderer-Phantasie" von Schubert (D 760) Takt 564ff. - und zu Beginn des Duets "Hin nimm die Seele mein" aus der etwa gleichzeitig entstandenen "Euryanthe" von Weber (hier mit Durdreiklang anstatt Dominantseptakkord)

Beispiel 13

559

Modell

Beispiel 13 - Fortsetzung

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with chords and a long note. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, showing a chord progression. A downward arrow points from the middle staff to the bottom staff.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the melodic line. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, continuing the bass line. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats. A downward arrow points from the middle staff to the bottom staff.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the melodic line. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, continuing the bass line. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats. A downward arrow points from the middle staff to the bottom staff.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the melodic line. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, continuing the bass line. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats. A downward arrow points from the middle staff to the bottom staff.

Beispiel 14

(Allegro) *Allegro* *Viol.*

*p* *Viola* *pp* *accel. e poco a*

Modell

Detailed description: This system shows the beginning of a piece. The piano part starts with a half note chord in the right hand and a quarter note bass line in the left hand. The tempo is marked '(Allegro)' and 'Allegro'. The dynamic is 'p' (piano). The violin part enters with a melodic line. The dynamic for the violin is 'pp' (pianissimo). The instruction 'accel. e poco a' is written above the violin staff.

*poco cresc.* *Quart.*

Detailed description: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is 'poco cresc.' (poco crescendo). The quartet part enters with a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The instruction 'Quart.' is written above the quartet staff.

Detailed description: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The quartet part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is 'pp' (pianissimo).

*f* *mit H. Bl.* *ff* *fff*

Detailed description: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The quartet part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is 'f' (forte). The instruction 'mit H. Bl.' (with Horns and Basses) is written above the piano staff. The dynamic for the quartet is 'ff' (fortissimo). The dynamic for the piano is 'fff' (fortississimo).

Alle zitierten Beispiele enthalten entweder wie im Falle des Zitats aus dem 1. Satz von Beethovens II. Symphonie die vollständige Harmonisierung der chromatischen Tonleiter oder doch Ausschnitte daraus, wie sie in zwei Wiener Generalbaßlehren der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts niedergelegt ist. Es sind dies:

E. A. Förster, Anleitung zum General-Baß (1805), § 93, Beispiel 134:

Beispiel 15

7 7 6 4    b7 - b6 4    b7 - b6 4    7 - 6 4    7 - 6 4    b7 - b6 4

5 7 1 5    5 7 1 5    5 7 1 5    5 7 1 5    5 7 1 5    5 7 1 5

und J. Drechsler, Harmonie- und Generalbaß-Lehre (1816), S. 64 bzw. Tabella Nro VI (Beispiel Nro 109):

Beispiel 16

7<sup>b</sup> - 6<sup>b</sup> 4    7<sup>b</sup> - 6<sup>b</sup> 5<sup>#</sup>    - 6 7<sup>b</sup> -    6 6 6 7    7 6 7 -

4<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> - 4    5<sup>b</sup> - 4<sup>b</sup> #    - 4 3<sup>#</sup> -    4 5 4 5    4 5<sup>#</sup> -

6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> - 6<sup>b</sup>    7<sup>b</sup> 6 6<sup>b</sup> 4    4

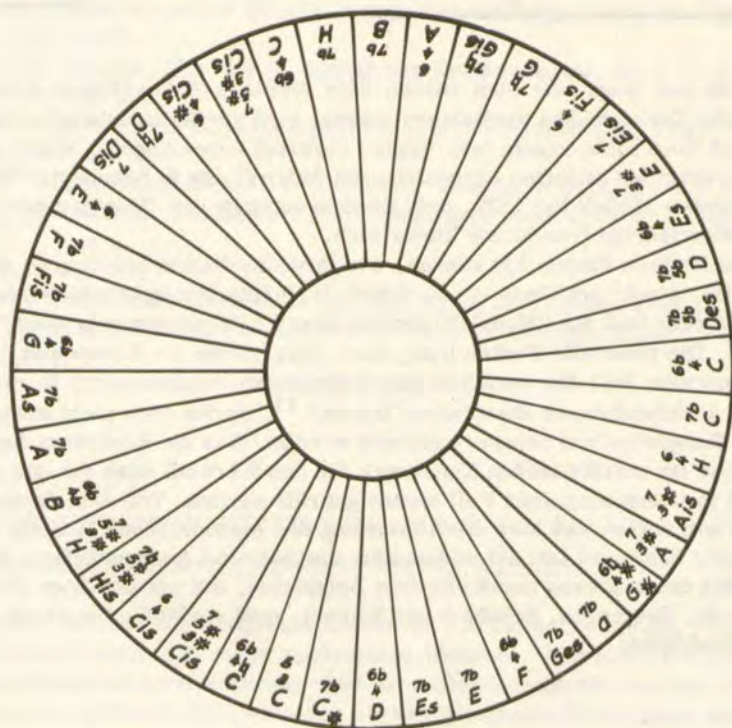
4<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> - 4    4 4 3

Förster - wie auch Drechsler - beginnt die chromatische Akkordfolge mit dem Dominantseptakkord. Warum der Baß bei ihm mit fünf Tönen den Umfang einer Oktave überschreitet, werden wir gleich erfahren. Die arabischen Ziffern unter den Baßnoten sind Försters Stufenbezeichnungen. Sie unterscheiden sich insofern von den nur wenige Jahre älteren Voglerschen römischen Stufenzahlen<sup>1</sup>, die G. Weber im Jahre 1817 übernahm<sup>2</sup>, als sie nur die Tonleiterlage der Baßtöne, nicht aber auch die der Akkorde angeben. Oft decken sich Baß- und Akkordstufe, wie z. B. bei den ersten Akkorden des

Harmonisierungsmodell: G ist in C-Dur 5. Stufe und Grundton des Septakkordes der 5. Stufe, Gis ist in a-Moll 7. Stufe und Grundton des verminderten Septakkordes der 7. Stufe. Bisweilen jedoch gehen sie auseinander, wie z. B. beim 3. Akkord, was Förster zu einer Doppelbezeichnung veranlaßt: A ist nach Gis (seinem Leitton) 1. Stufe, in bezug auf den d-Moll-Quartsextakkord darüber aber 5. Stufe. Die chromatische Akkordfolge kann auch, wie Förster eigens vermerkt<sup>3</sup>, von hinten nach vorn gespielt werden. Drechsler notiert gleich ihren Krebs.<sup>4</sup>

Es fällt auf, daß sich weder Drechsler noch Förster auf Beethoven - oder gar auf Ph. E. Bach - beruft. Im Falle Försters hätte dies immerhin nahegelegen, denn er war mit Beethoven nicht nur gut bekannt<sup>5</sup>, sondern hat ihn auch mehrfach in anderem Zusammenhang in der gleichen Schrift zitiert.<sup>6</sup> Drechsler, der die Akkordfolge einen "chromatischen Satz" nennt, gibt als Quelle das "Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß" seines Lehrers Abbé Vogler an (erschienen Prag, 1802), aus dem er denn auch notengetreu zitiert (lediglich den Schlußakkord notiert Vogler als Viertel). Förster erwähnt Vogler zwar, tadelt aber dessen Bezeichnung "chromatische Leiter", von der er (Förster) als Leiter keinen Begriff habe - deswegen überschreitet auch der Baß der chromatischen Akkordfolge bei ihm um fünf Töne die Oktave. Dafür nennt er diese Harmonisierung einen "Gang" und diesen Gang speziell "die sogenannte Teufelsmühle"<sup>7</sup>, woraus sich schließen läßt, daß er hier ein damals allgemein bekanntes Harmonisierungsschema anspricht. Es erscheint bei Vogler jedoch nicht erst im "Handbuch zur Harmonielehre", sondern schon 1776 in seiner "Tonwissenschaft und Tonsetzkunst" als "runder Tonkreis, worin die vermischte Leiter zum Grunde liegt, und dabei verschiedene Sätze der weichen Tonart angebracht sind, so, dass sich aufs höchste ein einziger Ton in der Zusammenstimmung bewegt, und die andere immer anhalten"<sup>8</sup>:

Beispiel 17



Schubert mag die chromatische Akkordfolge durch Beethoven kennengelernt haben, mit dessen II. Symphonie er schon früh vertraut wurde.<sup>9</sup> Daß Beethoven, ja selbst Ph. E. Bach, durch Vogler angeregt worden wären, ist zeitlich immerhin denkbar. Dennoch kann Vogler nicht als Erfinder dieser Harmonisierung der chromatischen Tonleiter angesehen werden. Das ihr zugrunde liegende Modell, die Folge Dominantseptakkord (oder Durdreiklang), vermindert(er) Septakkord, Mollquartsextakkord, "wobey der Bass immer einen halben Ton steigt"<sup>10</sup>, begegnet nämlich schon in Bachs "Matthäus-Passion" (Rezitativ Nr. 73, "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß ...") bei den Worten,

"... und die Erde erbebete,  
und die Felsen zerrissen, ...";

Beispiel 18

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice (Ev.) with the lyrics "Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen,". The middle staff is for the contrabass (Cont.) with figured bass notation: 7b, 5b, 6b, 4, 7b, 5b, 7b, 5b. The bottom staff shows the piano accompaniment with chords. Brackets under the piano accompaniment indicate specific chord structures.

Die Frage, ob und inwieweit sich solche oder ähnliche Akkordfolgen schon vor Bach oder bei Bachs Zeitgenossen nachweisen lassen, muß vorläufig unbeantwortet bleiben. Auch läßt sich noch nicht sagen, wer Vogler angeregt haben könnte. Eines steht jedoch fest: das der eingangs zitierten chromatischen Akkordfolge in Schuberts "Wegweiser" zugrunde liegende Modell hat 1827, dem Entstehungsjahr der "Winterreise", eine wenigstens hundertjährige Geschichte hinter sich.

Harmonische Modelle dieser Art können, wie ihre Geschichte zeigt, noch nicht mit "Romantischer Harmonik" im Sinne von E. Kurth in Verbindung gebracht werden. Sie können zwar in jedem Fall als "Modulationswege durch Alterationsenharmonik" angesprochen werden. Die generelle Feststellung aber, hier würde der Komponist "den gleichen Klang" (in unserem Fall den verminderten Septakkord) "nacheinander in verschiedenen Farben- und Lichtwirkungen ausstrahlen lassen"<sup>11</sup>, dürfte noch nicht einmal den oben angeführten Beispielen von Schubert gerecht werden. Was die konkreten Ausformungen dieser Modelle im musikalischen Kunstwerk für den Werkstil oder für den Ausdruck bedeuten, muß in jedem einzelnen Fall eigens geprüft werden. Von dem Bachschen Beispiel dürfen wir sagen, daß hier die Anwendung des harmonischen Modells durch eine Ausdrucksfigur bestimmt ist; sei es nun eine emphatische Ausdrucksfigur oder eine Hypotyposis. Bei den späteren musikalischen Beispielen, die wir brachten (Ph. E. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert und Weber), muß vorläufig die Frage nach dem Ausdruck offenbleiben.

## Anmerkungen

- 1 G. J. Vogler, Choral-System, Kopenhagen 1800.
- 2 G. Weber, Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Bd. I, Mainz 1817, S. 256ff.
- 3 E. A. Förster, Anleitung zum General-Bass, Wien 1805, S. 37.
- 4 Auch diese Verwendung des chromatischen Harmonisierungs-Modells läßt sich in der Literatur belegen; u. a. J. Haydn, Symphonie Nr. 45 in fis-Moll (1772), 2. Satz, Takte 164-176; Beethoven, Klaviersonate op. 54 in F-Dur (entstanden 1804), 2. Satz, Takte 37-44; Schubert, Streichquartett in d-Moll (D 810, entstanden März 1824 bis Januar 1825 bzw. 1826?), 1. Satz, Takt 32ff. Die absteigende chromatische Tonleiter findet sich nicht selten mit folgender Variante des Harmonisierungsmodells:

Beispiel 19



- Hier ist der verminderte Septakkord durch einen Sekundakkord (X) ersetzt; vgl. Mozart, Streichquintett in g-Moll, KV 516 (entstanden 1787), 3. Satz, Takt 64-65; Schubert, "Meeres Stille" (D 216, entstanden 20. bis 21. 6. 1815), Takt 17-21; Schubert, Messe in As-Dur (D 678, entstanden November 1819 bis September 1822), Credo, Takt 230ff.
- 5 Vgl. A. W. Thayer, The life of Ludwig van Beethoven, ed. by H. E. Krehbiel, New York 1921, I, S. 273.
  - 6 Förster, a. a. O., u. a. S. 36 (Beispiel 125a) und S. 37 (Beispiel 130).
  - 7 Förster, a. a. O., S. 37.
  - 8 Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, Mannheim 1776, S. 86, § 100.
  - 9 Vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1957, S. 46.
  - 10 Förster, a. a. O.
  - 11 E. Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, Berlin <sup>3</sup>1923, S. 215. Kurth bezieht sich hier auf Schuberts Lied "Meeres Stille" (D 216), Takt 17ff.; vgl. Anm. 4.

## Raymond Swing

### ZUR BESCHREIBUNG KOMPLIZIERTER HARMONISCHER ABLÄUFE IN TONALER MUSIK (INSBESONDERE IN WERKEN DER WIENER KLASSIK)

Von den beiden klassischen Analysemethoden ist die Stufentheorie die rein deskriptive und die Funktionstheorie die mehr spekulative Methode. Was nicht mit der Lehre von den drei Funktionen zusammenstimmt, muß ihr dennoch angepaßt werden. So werden z. B. die verminderten Akkorde ohne weiteres als unvollständige Dominanten angeführt, ob-

wohl der Grundton der Dominante, vielleicht auch die Terz fehlen. Um den Dreiklangsbegriff zu untersuchen, hat man die Akustik herangezogen, die jedoch nur den Durdreiklang zu erklären vermag, kaum aber den Moll- oder den verminderten Dreiklang, obwohl diese beiden Dreiklänge auch von großer stilistischer Bedeutung sind. Ich möchte deshalb für meine Methode den Dreiklangsbegriff von allen akustischen Vorstellungen reinigen; mein Ziel ist stilistische Analyse.

Eine enge Begrenzung der Brauchbarkeit der klassischen Methoden ergibt sich aus den ständig wiederholten Umdeutungen, den schnell wechselnden Toniken. Daß andere Dreiklänge als jener der Anfangstonika für größere und kleinere Perioden tonikalisiert werden können, ist klar, aber man verliert oft die funktionelle Bindung zur eigentlichen Tonika, und besonders leicht vergißt man den Weg zur neuen Tonika. Gerade die Modulationsverläufe der klassischen Durchführungen aber sind wichtig, oft viel wichtiger als das harmonische Ziel an sich. Um diese Verläufe übersichtlich darzustellen und um immer die funktionellen Bindungen zur Haupttonika festhalten zu können, habe ich versucht, ein graphisches System aufzubauen (Abb. 1). Den diatonischen Tonraum in C-Dur stelle ich so dar: Große Buchstaben bedeuten Durakkorde (also mit Großterz), kleine Buchstaben bedeuten Mollakkorde (mit Kleinterz), das Zeichen  $^{\circ}$  steht für verminderte Akkorde (mit Kleinterz und verminderter Quinte). Senkrecht ist der Quintenkreis, waagrecht sind die Kleinterzreihen gegeben. Rechts stehen also die Mollakkorde, die als Vertreter verwendet werden können, auch Parallelen der Durakkorde genannt.

Es ist unmittelbar zu sehen, daß schon der verminderte Akkord h-d-f zweimal anzuführen ist, entweder dadurch bestimmt, daß der Grundton h eine kleine Terz unter d liegt (also rechts im System) oder eine Quint über e (also oben). Auch der d-Moll-Akkord z. B. läßt sich als Quinte der Dominante G-Dur (also als eine Art Wechseldominante) erklären. Hiermit ist schon das Problem der Mehrdeutigkeit der Akkorde herangezogen. Sie bedeutet zwar eine Schwierigkeit, aber auch die Möglichkeit, differenziertere Analysen vorzunehmen.

Die harmonische Bewegung wird nun mit Pfeilen in das System eingezeichnet, in Abbildung 2 z. B. eine vollständige Quintkadenz. Die hier angedeutete Auffassung des Akkords h-d-f als eine Art Vertreter für d-Moll gibt ein sehr regelmäßiges Bild und zeigt, daß h $^{\circ}$  sich zu a-Moll verhält wie d-Moll zu C-Dur, was auch die analoge Stimmführung bestätigt.

Solange sich die Musik nur im diatonischen Tonraum abspielt, ist durch meine graphische Darstellung jedoch überhaupt nichts gewonnen. Alles ließe sich auch mit klassischen Analysemethoden erklären und definieren. Umgekehrt muß jedoch gesagt werden, daß man alles, was mit Stufen und Funktionen zu beschreiben ist, auch von meinem System mit den Pfeilen ablesen kann.

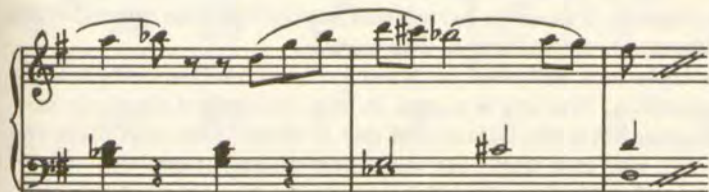
Nur selten aber verläuft ein ganzes Stück im diatonischen Tonraum allein. Das nächste Bild zeigt, wie das System sich vergrößern läßt, natürlich in jeder Tonart. Jeder Ton kann Grundton dreier Akkorde werden, entweder des Durakkordes, Mollakkordes oder des verminderten Akkordes. Nach oben und unten haben wir wie vorher Quintenreihen, rechts und links Kleinterzreihen. Ein Vorteil dieser Darstellungsweise ist also, daß die Akkorde durch die absoluten Tonhöhen zu bestimmen sind, ohne daß man die funktionalen Verhältnisse dadurch verschleiert, und Akkordnamen und Akkordfunktionen sind beide unmittelbar abzulesen.

Um einige interessante Probleme zu besprechen, möchte ich zwei konkrete Beispiele anführen (siehe folgende Seite).

Abbildung 3 zeigt eine ziemlich einfache Modulation aus dem Klavierkonzert D-Dur, KV 451, 2. Satz, von Mozart. Der Satz steht in G-Dur. Nach einer längeren Periode in C-Dur wird die Dominante D-Dur erreicht. Zuerst kommt a-Moll, eingeführt durch



[zu Abbildung 3 (Mozart, Klavierkonzert D-Dur KV 451, 2. Satz, Takte 63-69)]



seine Nebendominante. Das Es im Takt 65 ist als chromatischer Durchgang aufzufassen, wobei die Quint vermindert wird. Dieser verminderte  $a^0$ -Akkord ließe sich in der klassischen Terminologie als "unvollständige Dominante" benennen, aber diesen Akkord mit Groß-D, bezogen auf die Tonika G-Dur, zu bezeichnen, wäre doch unlogisch. Daß dieser Akkord oft dominantähnlich auftritt, ist eine ganz andere Sache. Für uns hat hier der Begriff "Dominante" eine engere Bedeutung als im allgemeinen Sprachgebrauch.

Die Dominante tritt also erst im Takt 66 auf, löst sich aber nicht in die Tonika, sondern vorläufig in deren Variante g-Moll auf. Im Takt 68 finden wir jenen Akkord, der gewöhnlich als quintalterierte Dominante (oder Wechseldominante) bezeichnet wird. Hierzu zwei Bemerkungen: Erstens ist der Akkord, analog zu dem früheren verminderten  $a^0$ -Akkord, als verminderter  $e^0$ -Akkord aufzufassen. Der Ton e (bei mir als Grundton aufgefaßt) ist aber alteriert zu es, wobei zusammen mit dem cis eine doppelte Leittonwirkung erzeugt wird. Hätte man das Es wirklich als Quinte aufgefaßt, wäre der grundlegende, aber unvollständige Dreiklang im Akkord aus folgenden drei Tönen zusammengesetzt: a-cis-es, die meiner Definition nach keinen eigentlichen Dreiklang bilden.

Zweitens: Durch die Alteration des E zu Es wird der verminderte  $e^0$ -Akkord mit einem Es-Dur-Akkord identisch und läßt sich auch als solcher tonikalisieren. Im Beispiel tritt der Akkord jedoch nur als Vertreter auf. Der wirkliche diatonische Molltonika-Vertreter (Es-Dur für g-Moll) ist aber im System unten links zu schreiben, so daß die Bestimmung des aktuellen Akkords de facto unsicher ist, was hier keine Bedeutung hat.

Das Verhältnis der Moll-Tonika zu deren Vertreter ist also dem ähnlichen Verhältnis in Dur nicht analog.

Wenn durch vergleichende stilistische Untersuchungen bestätigt wird, daß nur dieses Dur-System allein annehmbare Analyseergebnisse schafft, könnte man schließen, daß die Harmonik der klassischen Musik sich primär aus dem Dur-Idiom entwickelt hat, daß also die Molltonalität eine sekundäre Erscheinung ist. Wenn nicht, dann entsteht die naheliegende Frage: Wann und wie hat sich die Molltonalität von der Durtonalität emanzipiert?

Lassen wir nun diese Spekulationen beiseite und wenden wir uns einem zweiten Beispiel zu, und zwar der Durchführung des ersten Satzes der Londoner Symphonie D-Dur Nr. 104 von Haydn (Abb. 4). Um die Analyse übersichtlicher zu machen, sind hier nur die

wichtigsten Nebenakkorde angegeben; man sieht, daß die harmonische Entwicklung beinahe vollständig in zwei diatonischen Tonräumen verläuft, und zwar in der Tonika D-Dur und in E-Dur/cis-Moll. Die Exposition schließt natürlich in der Dominante A-Dur. Die Einleitung der Durchführung bewegt sich in den Nebendreiklängen h-Moll und e-Moll, die jedoch nur flüchtig berührt werden, indem die unvollständige Kadenz uns von e-Moll nach cis-Moll führen wird. Hiermit haben wir endgültig die D-Dur-Tonalität verlassen. Erst hier kommen harmonisch beruhigende Kadenzen vor. Nachdem sowohl gis-Moll als auch fis-Moll berührt worden sind, erreichen wir endlich E-Dur (zweiter dynamischer Höhepunkt). Die Verkleinerung der Terz führt uns zum ursprünglichen Tonartenkreis zurück, und hier wird in einer fallenden Fauxbourdon-Bewegung das ganze diatonische Spektrum in e-Moll abgespielt, dynamisch-motorisch eine Klimax, tonal der zweite Ruhepunkt. Die folgende Kadenz in h-Moll und schließlich eine schnelle Quintenbewegung über e-Moll führen zur Dominante A-Dur zurück.

Dieser harmonische Aufbau ließe sich natürlich auch mit anderen Analysemethoden erklären, aber nicht so übersichtlich. Wie sollte man z. B. den cis-Moll-Akkord als erstes harmonisches Ziel benennen? Als Mollakkord auf der 7. Stufe? Das sagt nicht viel aus, vor allem nichts über den Weg zum Ziel, der doch nicht uninteressant ist.

Den Terminus Subdominantparallel-Variant-Parallele zu verwenden, ist doch nur als Spaß möglich! Wichtig ist auch festzustellen, daß der E-Dur-Komplex nichts mit der Wechseldominante zu tun hat, dagegen mit der Subdominantparallele. Hiermit will ich sagen, daß die klassischen Analysebegriffe, weil sie sehr eng mit der Diatonik des Barock- und frühklassischen Stils verbunden sind, ganz versagen, wenn sie auf modernere und kompliziertere modulatorische Bewegungen angewendet werden. Die graphische Darstellungsweise, die ich hier gezeigt habe, macht selbst die kompliziertesten Modulationsgänge und -verhältnisse unmittelbar klar und übersichtlich und hat außerdem, wie schon gesagt, den Vorteil, daß man unmittelbar die absoluten Akkordnamen vom System ablesen kann. Diese Darstellungsmethode könnte uns neue Möglichkeiten harmonischer Stilbeschreibung erschließen.

Die Modulationspläne Haydns und Mozarts sind einander nicht gleich, und mit Beethoven und den Romantikern kommen noch viele andere Bewegungsformen hinzu, die mit diesem System leicht zu beschreiben wären.

				<b>A</b>				
	<b>F</b>	$d^\circ$	<b>d</b>	<b>D</b>	$h^\circ$	<b>h</b>	<b>H</b>	
	<b>b</b>	<b>B</b>	$g^\circ$	<b>g</b>	<b>G</b>	$e^\circ$	<b>e</b>	<b>E</b>
$es^\circ$	<b>es</b>	<b>Es</b>	$c^\circ$	<b>c</b>	<b>C</b>	$a^\circ$	<b>a</b>	<b>A</b> $Fis^\circ$
	<b>as</b>	<b>As</b>	$f^\circ$	<b>f</b>	<b>F</b>	$d^\circ$	<b>d</b>	<b>D</b>
	<b>Des</b>	$b^\circ$	<b>b</b>	<b>B</b>	$g^\circ$	<b>g</b>	<b>G</b>	
								<b>Es</b>

Abb. 1

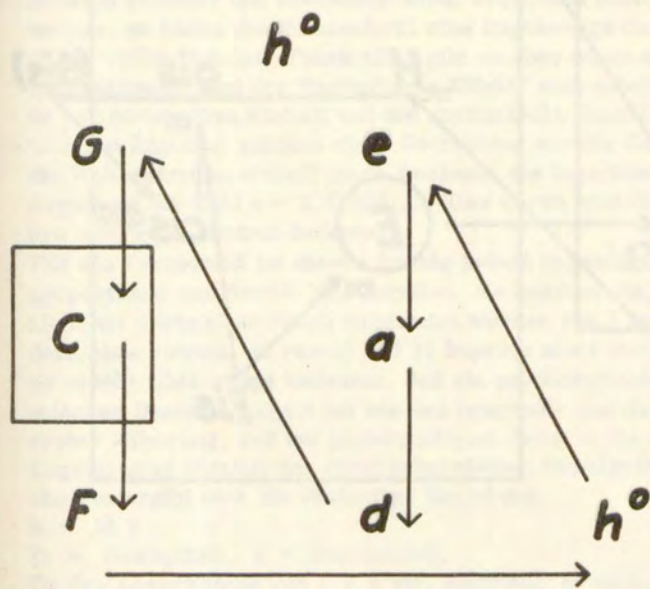


Abb. 2

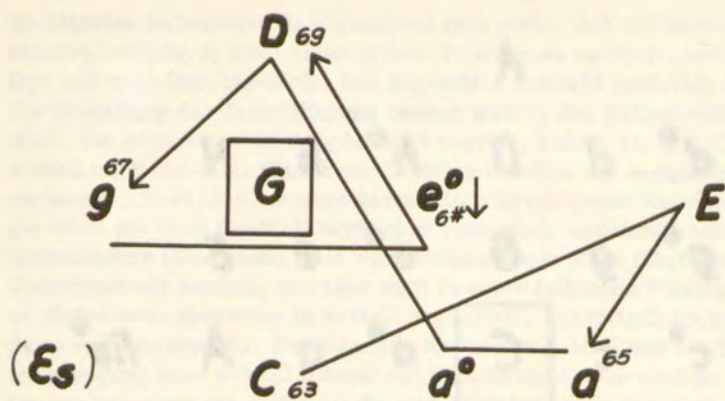


Abb. 3

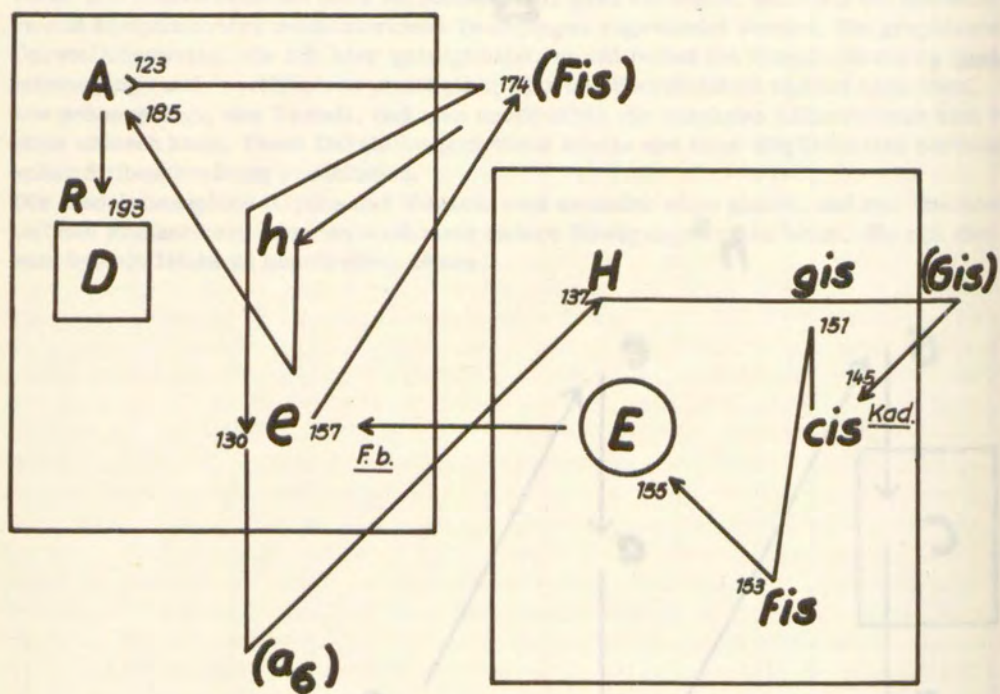


Abb. 4

EIN SUBJEKTIVES TEMPOMASS

Eine Metronomangabe beruht auf der Realzeitmessung von metrischen Einheiten, ist also eine objektive physikalische Aussage. Der Tempobegriff dagegen beruht auf empfundener musikalischer Zeit, ist also eine subjektive psychologische Aussage. Man kann daher nicht einfach Metronom gleich Tempo setzen, da offenbar die musikalische Zeit kein Korrelat der Realzeit, zumindest aber eine nichtlineare Funktion derselben ist. Das musikalische Tempo, genauer gesagt, das psychologische oder "innere" Tempo (der letztere Begriff wurde bereits 1958 von Reinhard und Christensen gebraucht) setzt sich, wie jedes "Wahrnehmungssystem", aus einer formalen und einer funktionalen Komponente zusammen. Mit anderen Worten: Eine vorgegebene metrische Gliederung bestimmt die Bedeutung der sie ausfüllenden rhythmischen Impulse, und umgekehrt läßt die Anzahl und Stellung der rhythmischen Impulse die Bildung metrischer Einheiten zu. Fehlt eine der beiden Komponenten, so ist eine Tempobestimmung unmöglich: Eine Tonfolge ohne zeitliche Gliederung stagniert, eine Zeitangabe ohne musikalische Realisation ist musikalisch nichtssagend.

Die Gliederung in metrische Einheiten, wie sie der Hörer bei sich vornimmt, ist ein psychologischer Vorgang, den man schwer kontrollieren kann. Der eine faßt  $\text{♩} = 120$  als sehr schnelles Tempo auf, weil er - vielleicht unbewußt - vier Viertel denkt, der andere empfindet bei derselben Musik mit derselben Metronomzahl vielleicht nur ein mäßiges Tempo, weil er in Ganzen denkt. Es scheint aber, daß der Willkür der Auffassung Grenzen gesetzt sind: allzu viele Impulse können nicht mehr als Einheit wahrgenommen werden, während allzu wenige Impulse keine profilierte metrische Gestalt ergeben.

Der Impuls ist hier als rhythmischer Impuls zu verstehen, und die Anzahl der Impulse steht stellvertretend für den Rhythmus, der ja erst im Hinblick auf ein vorgegebenes Metrum sichtbar und erkennbar wird. Sieht man einmal ab von Taktstrichen und Notenswerten, so bietet die Notenschrift eine Impulsfolge dar, deren Gliederung anscheinend völlig willkürlich ist. Tatsächlich gibt es aber einen optimalen Fall, wenn der "Gliederungsaufwand" und der "motorische Effekt" sich entsprechen, das heißt, wenn die Größe der metrischen Einheit und die rhythmische Ausfüllung (bzw. die Anzahl der rhythmischen Impulse) adäquat sind. Betrachten wir die Zeiteinheit als lineare Größe und die Wahrnehmungseinheit (nach Fechner) als logarithmische Größe, so erhalten wir als Argument die Zahl  $e = 2,71828 \dots$ . Das würde eine durchschnittliche Impulszahl 2,7 pro metrische Einheit bedeuten.

Für ein Tempomaß ist dieser Ansatz jedoch ungenügend. Die Bewegtheit wächst nicht proportional zur Anzahl der Impulse. Es leuchtet ein, daß 16 Impulse pro Zeiteinheit nicht als achtmal so rasch empfunden werden wie 2 Impulse in der gleichen Zeit (sondern etwa viermal so rasch) und 32 Impulse nicht sechzehnmal (sondern etwa fünfmal so rasch). Das würde bedeuten, daß ein psychologisches Tempomaß ebenso auf logarithmischer Basis begründet ist wie das Intervall- und das Intensitätsmaß. Setzen wir in erster Näherung, daß bei gleichmäßigem Metrum die durchschnittliche Bewegtheit dem Logarithmus (dualis) der durchschnittlichen Impulszahl pro metrischer Einheit entspricht, so ergibt sich die eindeutige Beziehung.

$$b = \text{ld } r$$

( $b$  = Bewegtheit,  $r$  = Impulszahl).

Da der Logarithmus von  $1 = 0$  ist, empfiehlt es sich, die Einheit des Tempomaßes etwas anders zu definieren, und zwar so, daß sie der rhythmischen Einheit entspricht.

Wir erreichen das durch Vergrößerung des Arguments um 1:

$$b = \text{ld}(r + 1).$$

Die Definition eines inneren Tempos wäre unvollständig, wenn der Zeitfaktor außer acht gelassen würde. Da wir von der metrischen Einheit ausgegangen sind, wollen wir den Tempobegriff auf die durchschnittliche Zeitdauer der metrischen Einheit beziehen. Daraus folgt:

$$b/\text{ME} = \text{ld}(r + 1) t$$

$$b = \frac{1}{t} \cdot \text{ld}(r + 1)$$

(ME = metrische Einheit, t = Dauer/Sekunden).

Für  $t = 1$  (Sekunde) und  $r = 1$  (Impuls) ergibt sich dann  $b = 1$  als Einheit des inneren Tempos. Dieses Tempomaß könnte in Analogie zu Bezeichnungen wie "Phon" und "Cent" einen Namen bekommen, z. B. 1 "Temp". Somit wäre ein Temp zu definieren als das innere Tempo eines Stückes bei durchschnittlich 1 Impuls pro metrische Einheit und Sekunde. Da  $r$  und  $t$  unabhängige Variable sind, können die Werte beliebig variieren. Vielleicht gibt es auch hier optimale Beziehungen, die sich durch die Formel  $b : t = \text{konstant}$

andeuten lassen.

Auf jeden Fall stehen dem psychologischen Experiment große Aufgaben bevor, die auf spekulativem Wege nicht lösbar sind. Ziel der Ausführungen war, eine Möglichkeit zu zeigen, den Tempobegriff exakt zu erfassen und in seinen Spielarten zu vergleichen.

Reiner Kluge

#### VOLKSLIEDANALYSE UND -SYSTEMATISIERUNG MIT HILFE EINES RECHEN-AUTOMATEN +

Volkliedanalyse und -systematisierung sind für automatisierte Bearbeitung besonders geeignet: Sie erfüllen augenfällig eine für den Gebrauch automatischer Medien wesentliche Voraussetzung, Massenhaftigkeit des Materials, Wiederholbarkeit eines einmal hergestellten Arbeitsprogramms. Die Volksliedforschung stellt dem Programmierer eine Reihe einfacher, relativ gut ausgearbeiteter Routinen bereit, denen ein gegebenes Volkslied zu unterwerfen ist. Alle diese Züge machen die Volksliedanalyse zu einem willkommenen Objekt für Bemühungen, die elektronische Datenverarbeitung in die musikologische Methodik aufzunehmen.

Elektronische Datenverarbeitung kann die schöpferische Arbeit des Volksliedforschers nicht ersetzen, wohl aber in manchen Fällen überhaupt erst ermöglichen, indem sie Ebenen für neue Theoreme öffnet, die die Fülle davorliegender mechanischer Verrichtungen konventionellem Vorgehen verschlossen hielte.

Ich möchte eine Studie vorstellen, die die Automatisierung analytischer Arbeitsgänge zwischen der fertigen Transkription einstimmiger Volkslieder und ihrer typologischen Systematisierung versucht. Die Arbeit ist noch nicht abgeschlossen, Ergebnisse können also nicht aus allen Arbeitsgängen bekanntgegeben werden.

Als Material stellte mir Frau Dr. Doris Stockmann, Berlin, freundlicherweise ihre 1955 aufgenommene und transkribiert vorliegende Sammlung altmärkischer Volkslieder zur Verfügung. Hinzu kamen ältere Sammlungen von Parisius, Gehne und Horenburg - insgesamt knapp tausend Melodien.

Sämtliche automatischen Arbeiten wurden auf einem ZEISS-Rechner ZRA 1 im Rechenzentrum der Humboldt-Universität ausgeführt.

Als erstes Eingabe-Medium dienen Lochkarten, in die der Notentext in einer der Struktur des ZRA-Maschinenwortes angepaßten Form eingetragen ist. Das Maschinenwort umfaßt 48 Bits, auf einer Lochkarte lassen sich jeweils 12 Maschinenworte horizontal abbilden (Abb. 1).

Es lag nahe, je einem Maschinenwort eine Note (oder Pause) mit ihren verschiedenen Parametern - Tonhöhe (getrennt nach Oktave, diatonischer Stufe und Alterationszeichen), Notenwert (in 32stel, mit der Möglichkeit, einen Triolenwert darzustellen), Stellung im Takt und in der Melodiezeile, Silbenbesetzung - zuzuordnen. An weiteren Informationen sind Taktvorzeichnungen, Wiederholungszeichen, Bindebögen und die Liednummer angebar. Die beiden abgebildeten Lochkarten enthalten ein sehr kurzes Lied, von nur 22 Noten Länge, "Es war einmal ein feiner Husar", Parisius 349. Der Liedschluß wird für den Automaten durch ein besonderes Zeichen im letzten Maschinenwort markiert. Hier findet der Automat auch Angaben über Transposition, nämlich die transponierte Tonhöhe der ersten Note.

Das entsprechende Kodierformular zeigt die Zuordnung der Lochkartenspalten zu den Notenparametern (Abb. 2).

Der besondere Vorteil von Codes, die direkt den Notentext abbilden, nicht bereits Zwischenergebnisse aus der Liedanalyse, liegt in ihrer Umkehrbarkeit: Alle Lochkarten der Studie wurden auditiv geprüft, indem der Automat gehalten war, die in ihnen verschlüsselten Melodien auf einer kleinen elektronischen Orgel vorzuführen, wobei Fehler erkannt und ausgemerzt werden konnten. An die auditive Prüfung schloß sich im selben Arbeitsgang eine strenge syntaktische Kontrolle an (auf Taktvollständigkeit u. ä.). Erst die so geprüften und korrigierten Karten wurden für die automatische Liedanalyse freigegeben.

Die den Liedern entsprechenden Datensätze wurden nun nacheinander einzeln dem Automaten eingegeben und zunächst organisatorischen Prozeduren (wie Transposition nach C, Auflösung von Wiederholungsklammern), danach 18 Teilprogrammen unterworfen, die z. T. mehrmals aufgerufen wurden. Die Ergebnisse aus diesem Arbeitsgang - für jedes Lied ein Aggregat von 900 Bits - wurden auf Band gespeichert.

Die einzelnen Teilprogramme dienten im allgemeinen der Ermittlung ganzer Merkmalsgruppen; z. B. wurden von einem Programm alle im untersuchten Lied vorkommenden chromatischen Stufen festgestellt; von einem anderen die Matrix der Intervallhäufigkeiten im Abstand 1, 2, 3; von einem dritten die Häufigkeitsmatrix relativer Dauerübergänge (- .- .). Neben solchen einfachen Merkmalen, deren Werte sich durch Such- und Zählvorgänge gewinnen lassen, wurden auch topologische Eigenschaften der Lieder untersucht - z. B. melodische Umkehrpunkte, melodisches Gerüst -, ein "gewichtigster Ton" für jedes Lied bestimmt und Vergleiche zwischen den Melodiezeilen angestellt. Vorbild für Auswahl und inhaltliche Fassung der Merkmalsgruppen war mir die Komplexmethode von Alica Elščeková<sup>1</sup>, wenngleich Merkmalsgruppen neu hinzugekommen sind, andere weggelassen, wieder andere spezifiziert oder verallgemeinert werden mußten.

Als Beispiel für die operationale Definition eines Merkmals meiner Analyse möge die Bestimmung der Gerüstklasse dienen.

Bekannt sind von Elščeková und Kolinski<sup>2</sup> her Skizzierungen des melodischen Ablaufs durch Angabe von Gerüstnoten. Es handelt sich dabei im allgemeinen um die konkreten Tonhöhen der Anfangs- und der Schlußnote einer Phrase sowie ihrer höchsten und tiefsten Noten, soweit diese nicht mit den beiden ersten zusammenfallen. Angegeben findet man also 2 bis 4 (selten 5) Tonhöhenpunkte, die durch Linien miteinander verbunden sind,

Für die automatische Verarbeitung empfahl sich nun - besonders mit Rücksicht auf den paarweisen Vergleich der Melodien im nachfolgenden Arbeitsgang - eine Abstraktion von konkreten Tonhöhen, weiterhin eine Beschränkung der Anzahl der Gerüstnoten auf höchstens vier, wodurch sich ein logisch geschlossenes System von sieben Gerüstklassen ergab. In Abbildung 3 sind die Gerüstklassen zusammen mit ihren Bezeichnungen dargestellt. Jede Bezeichnung besteht aus zwei Ziffern, von denen die linke die Anzahl der das Gerüst bildenden Tonhöhen angibt (sie kann zwischen 1 und 4 ganzzahlig variieren), die rechte den logischen Wert der Aussage: "Der zweite Gerüstton ist höher als der erste." (1 bedeutet "wahr", 0 "falsch".) Die Gerüstklassen lassen sich außerdem nach einem weiteren Gesichtspunkt ordnen: nach dem logischen Wert der Aussage: "Im gegebenen Lied wird die tiefste Tonhöhe nach der höchsten eingeführt." In Abbildung 3 ist diese Aussage durch B symbolisiert; alle diejenigen Gerüstklassen, für die B wahr ist, stehen links, die anderen rechts. Wie man sieht, werden durch B die beiden Gerüstklassen 30 und 31 jede in zwei Unterklassen zerlegt. Die Variable B spielt eine wichtige Rolle bei der Ermittlung der konkreten Gerüstklasse einer Melodie.

Abbildung 4 stellt die Schlußphase des Algorithmus als Flußdiagramm dar: An dieser Stelle des Programms ist der Wert von B schon bestimmt; auch die Anfangs- und Schlußtonhöhe ( $h_a$  und  $h_s$ ) und die Maximal- und Minimaltonhöhe ( $h_{max}$ ,  $h_{min}$ ) sind gefunden. Die tonnenförmigen Kästchen symbolisieren Alternativen, an denen sich das Programm verzweigt. In den rechteckigen Kästchen wird dem Merkmal Gerüstklasse der aktuelle Wert zugewiesen, der durch den Algorithmus ausgewählt wurde.

Für den Wert 10 ist dies sehr einfach, er wird dem Merkmal Gk zugesprochen, falls  $h_{max} = h_{min}$  zutrifft. Für alle anderen Werte müssen weitere drei Entscheidungen gefällt werden. Wieder stehen alle diejenigen Werte links, für die B wahr ist.

Abbildung 5 zeigt, wie vorher der Variablen B bei der Durchmusterung der einzelnen Noten immer dann der Wert "true" zugewiesen wird, wenn eine neue Minimaltonhöhe erreicht wird, der Wert "false" bei einer neuen Maximaltonhöhe. Entsprechend wird der alte Wert von  $h_{max}$  bzw.  $h_{min}$  durch den nun gültigen ersetzt.

Eine zufällige Stichprobe von 150 altmärkischen Volksliedern zeigt, daß 90 % der Melodien zu gleichen Anteilen den Gerüstklassen 40 oder 31 zugehören, knapp 10 % der Gerüstklasse 41.

Es ist unüberhörbar, daß der Begriff "Komplexanalyse" (Elscheková) über Komplexität der Merkmalsauswahl hinausweist: er fordert die Synthese. Hinauszugehen ist über eine nur quantitative Beschreibung der Variation der einzelnen Merkmale: Die Merkmale variieren nämlich nicht unabhängig voneinander, beobachtbar sind vielmehr Merkmalsgruppierungen, Schwerpunkte im vieldimensionalen Merkmalsraum, "Merkmalsvergesellschaftung" (Hofstätter). In "Merkmalsvergesellschaftung" drückt sich Typenstruktur aus. Um Typenstruktur aber geht es seit der klassischen Preisfrage: "Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?"<sup>3</sup> Wie sich in der Geschichte der Volksliedforschung gezeigt hat, ist lexikalische Klassifizierung für die Erforschung der Typenstruktur in einer Melodiegesamtheit ein unzureichendes Mittel, weil sie zu einer Unzahl von Ordnungen führt, von denen keine vor der anderen sich prinzipiell auszeichnet. Angesichts dieses Umstandes auf methodische Sicherung ganz zu verzichten und sich mit individueller oder kollektiver Typenschau zu bescheiden, ist für die Dauer kein akzeptabler Ausweg.

Eine von der Musikologie bisher nur wenig beachtete typologische Methode ist die Faktorenanalyse, ein statistisches Verfahren, mit dessen Hilfe aus einer vorher zu berechnenden Korrelationsmatrix Gruppen zusammengehöriger Variabler extrahiert werden können. Das Verfahren kann zur Typenfindung benutzt werden, wenn als Variable die



Merkmalsaggregate der einzelnen Lieder eingesetzt werden, also Ergebnisse aus den Einzelanalysen. Die extrahierten Faktoren können dann als Gruppen ähnlicher Lieder interpretiert werden: als Typen.

Hier erst wieder beginnt der schöpferische Akt des Volksliedforschers, also auf einer Ebene, wo er die Fülle der mechanischen Arbeit bereits geleistet vorfindet und lediglich über Annahme oder Ablehnung vom Automaten vorgeschlagener Hypothesen zu entscheiden hat.

Kurz möchte ich noch auf die Gewinnung der Korrelationskoeffizienten eingehen, des Rohmaterials für die Faktorenanalyse, erstens weil ihre Genauigkeit den Erfolg des Verfahrens wesentlich bestimmt, zweitens weil hier konkrete Eingriffe des Forschers möglich und notwendig sind: Am Ende der Einzelanalysen liegt für jedes Lied ein Aggregat von Merkmalswerten vor. Darunter sind solche Merkmale, die für alle Lieder den gleichen Wert annehmen (z. B. ist die Stufe g immer vorhanden). Zunächst werden solche trivialen Merkmale ausgesondert, weil sie die Typen nicht trennen können. (Als Gegenbeispiel kann das Merkmal Stufe h angeführt werden: h kommt in 25 % der Lieder nicht vor, ist also ein potentielles Trennmerkmal.)

Die quantitativen Merkmale werden alle auf Alternativen zurückgeführt, das heißt, sie nehmen dann nur noch die Werte "viel", "wenig" an.

Danach werden die Merkmalsaggregate von Liedern einer zufälligen Stichprobe paarweise miteinander verglichen. Als Ergebnis jedes Vergleichs erhält man den Wert eines Affinitätskoeffizienten<sup>4</sup>, in einen tetrachorischen Korrelationskoeffizienten umgewandelt.<sup>5</sup>

Die erste Faktorenanalyse machte nur Tendenzen der Typenstruktur sichtbar. Durch fachkundige Merkmalsauswahl - hier muß der Volksliedforscher das entscheidende Wort sprechen - müssen die sich abzeichnenden Tendenzen verstärkt, offenkundige Scheinfaktoren ausgeschaltet werden.

Aus einer Stichprobe des Berliner Materials konnte ich bisher vier Typen extrahieren. Sind die Merkmalssyndrome der Typen an einer Stichprobe einmal gewonnen, so können die übrigen Individuen durch Vergleich mit diesen Syndromen den entsprechenden Typen zugeordnet werden.<sup>6</sup>

#### Anmerkungen

+ Diese Arbeit wurde durch einen Forschungsauftrag des Staatssekretariats für das Hoch- und Fachschulwesen der DDR ermöglicht.

1 A. Elsčeková, Základná etnomuzikologická analýza, in: Hudobnovedné štúdie VI, Bratislava 1963, S. 117-177.

2 M. Kolinski, The structure of melodic movement. A new method of analysis, in: Micelanea de estudios: dedicados a Fernando Ortiz, Vol. II, La Habana 1956, S. 881-917.

3 "Preisfrage, ausgeschrieben von Mr. D. F. Scheurleer", ZIMG, I, 1900, S. 219.

4 W. Meyer-Eppler, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, Berlin 1959, S. 117f.

5 G. S. Welsh, A tabular method of obtaining tetrachoric r with median-cut variables, Psychometrika, XX, 1955, S. 83-85.

6 P. G. Klemm, Philosophische und methodische Probleme der faktorenanalytischen Typenbestimmung, phil. Diss., Berlin 1965.





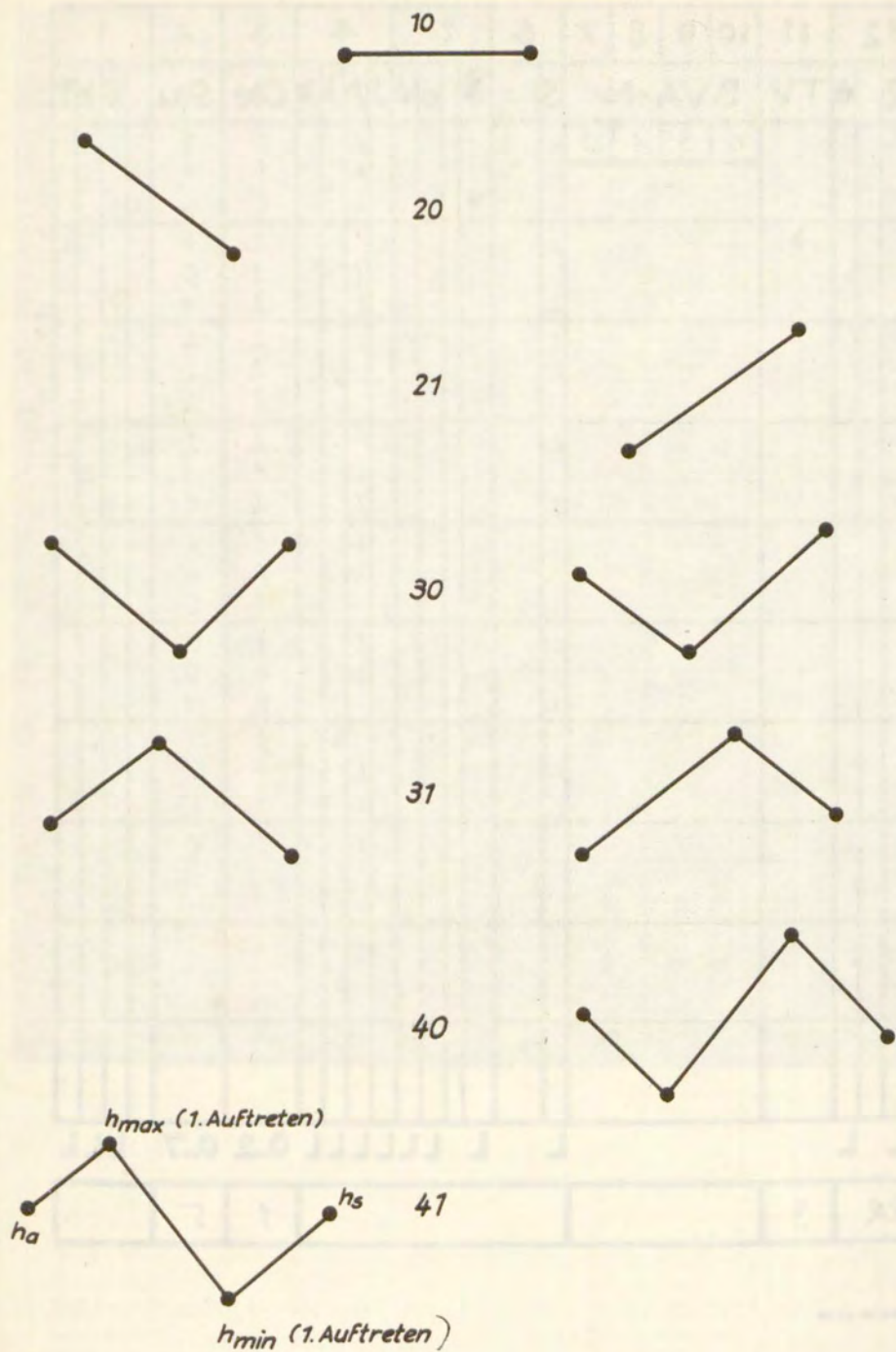
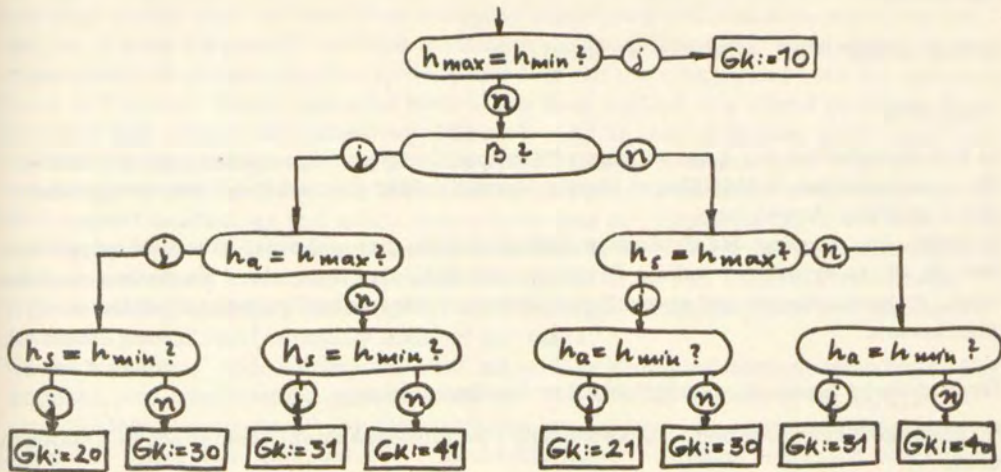


Abb. 3



Bestimmung der Gerüstklassen

Abb. 4

for  $i := 0$  step 1 until  $n$  do:

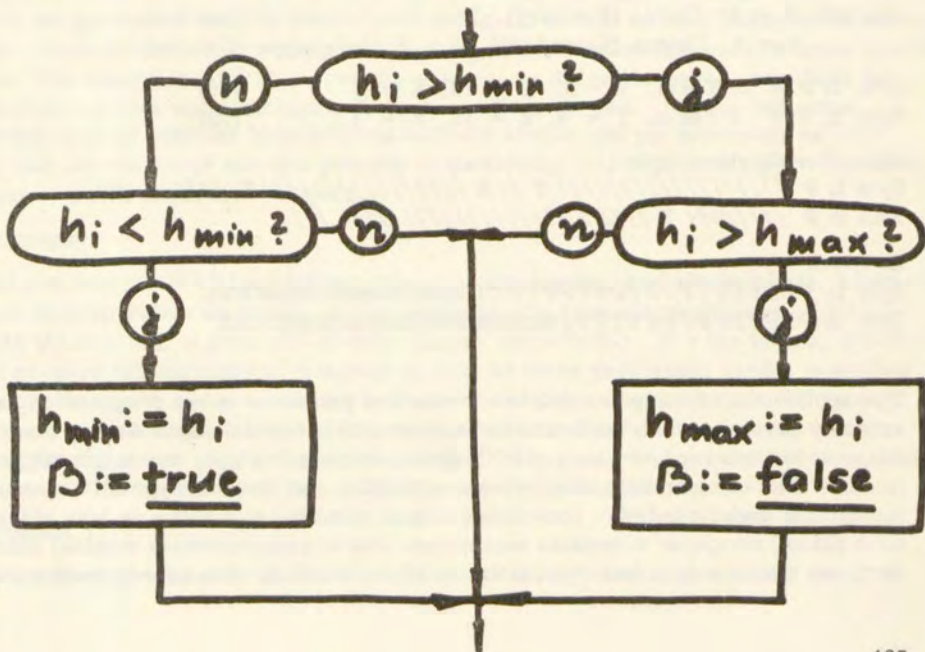


Abb. 5



be significant musically. In actual practice, however, very few raw statistics tell us anything beyond what we know from everyday experience and commonsense. For example, it does not greatly increase musicians' respect for statistics to report as serious research an investigation proving that C is the most important note for compositions in C major. Here a powerful method has been applied to a trivial problem. It is possible that computers themselves ultimately may be able to develop more significant criteria for examining musical style; but at the moment it seems more efficient for musicians to develop the proper criteria: the questions to be asked of the machines. In this respect musicology and music theory have thus far somewhat neglected their responsibilities. Musicologists must increase their efforts to discover the essential stylistic elements of music in all relevant ramifications. Once we can achieve a systematic framework for analysis, the computer and other less formidable (and less expensive) machines should vastly simplify many of our tasks.

On the musicians' side we find different but no less damaging misunderstandings. For example, one often hears comments such as: "I'm too old to learn about anything so complicated as computers", or "Mathematics was always my worst subject - how could I possibly understand computers?" Undoubtedly these musicians somewhat overestimate the difficulty of the simpler forms of computer programming. On the other hand, for more complicated procedures, musicians should not attempt to master the mathematical and electronic complexities; they should concentrate on determining significant musical questions, leaving the technical and mathematical applications to computer scientists and programmers. Computer science is developing so rapidly at the present time that it requires the full attention of specialists in this area to keep abreast of their own fields. Obviously no musicologist can advance in his own specialty and also keep himself fully informed of developments in the world of electronic data processing.

Despite the complexities of the computer, it should be emphasized that many of its most useful applications to musicology are extremely simple - or as an unkind computer technician once said, "so simple that even a musicologist can understand." In view of the widespread mistrust by musicians of any connection between computers and music - primarily a misplaced fear of mechanization - it should be emphasized that these applications do not go beyond ordinary data processing. In no way do they interpret or manipulate the music itself; they merely aid in making musicological information more easily available. The computer acts as a powerful assistant to the musicologist, who both furnishes the original data and terminates the process with his own - not the computer's - conclusions. Let us examine briefly three entirely simple and yet extremely helpful services that the computer can now provide to musicologists, representing the areas of bibliography, publication, and analysis.

### 1. Bibliography.

A central problem of all bibliographies, thematic catalogues, and similar lists, whether printed or in preparation on cards, is obsolescence: the moment we "freeze" a bibliography for publication, it goes out-of-date almost immediately. For the future, if scholars will prepare bibliographical material on IBM or other perforated cards, machines can interfile the cards and produce a freshly up-dated printout at any time. By this means, then, the publisher of any bibliography should be able to furnish an up-dated version of the list, even single copies, at relatively low cost. The production of revised editions, as well, requires less effort and expense by these methods.<sup>1</sup>

### 2. Publication.

Once the musicological material has been placed on data-processing cards of any type,





would appear in the arithmetical tables; in the graphic representations a rounding-off to the nearest whole number must be adopted as a convention.) Since the applications suggested above are available in the programming or "software" of many data-processing systems, computer scientists find little challenge or excitement here. Nevertheless, simple programs of this sort offer significant new potentialities of bibliographical and analytical control to the musicologist.

#### Anmerkungen

- 1 For one application, see EDP for Thematic Catalogues, Notes, Summer 1966.
- 2 For an example of this method, see The Ruge-Seignelay Catalogue: An Exercise in Automated Entries, in: *Der Computer in Musikwissenschaft und Musikdokumentation*, ed. H. Heckmann, Regensburg 1967.
- 3 For a fuller explanation of this method, see Symbols for Analysis: Some Revisions and Extensions, in: *Journal of the American Musicological Society*, Fall 1966.

Peter Schmiedel

#### DIE BEGRIFFE MELODIE, HARMONIE UND RHYTHMUS UND IHRE BEZIEHUNG ZUM MENSCHLICHEN ERLEBEN SOWIE ZUR AKUSTISCHEN SCHWINGUNG

Immer wieder zeigt es sich, daß Fragen an die Musikwissenschaft herantreten, die sie zu beantworten nicht imstande ist und die deutlich werden lassen, daß die Musikwissenschaft noch keine ausreichende Kenntnis des Musikalischen vermitteln kann. Oft sind es Fragen, nicht der Willkür entsprungen, sondern aus dem Leben der Wissenschaft aufgegeben und gerade deshalb um so dringlicher einer Lösung bedürftig. Es muß z. B. heute gefragt werden, wie Musik fähig sein kann, eine solche fatale Wirkung hervorzurufen, wie sie es in den Händen gewisser Jazz- oder Tanzmusiker tut. Hinweise auf historische Erscheinungen der gleichen Wirkung, etwa in religiösen Zusammenhängen, genügen nicht, um die Tatsache selbst in ihrem Wirkenszusammenhang zu erfassen. Erkenntnis der tatsächlichen Zusammenhänge allein kann dazu beitragen, den Vorgang zu erklären und ernstliche Zivilisationsschäden zu verhüten. Oder denken wir an die fatale Lage, in der sich der Musikwissenschaftler bei der Beurteilung der elektronischen Musik befindet, oder denken wir an die vielen Bemühungen, den Begriffen eines Realismus oder eines sozialistischen Realismus in der Musik genauere Umrisse zu verleihen. Solchen Fragen gegenübergestellt, scheint es von Zeit zu Zeit um so notwendiger zu sein, Grundlegendes der musikalischen Zusammenhänge neu zu durchdenken. Ein Versuch dazu, an einem bestimmten Punkt unternommen, soll im Folgenden entwickelt werden. Er möchte Erscheinungen charakterisieren und daraus Folgerungen ziehen. Das kann der Kürze halber nur fragmentarisch geschehen. Die Darlegung ist als Bericht über Gefundenes anzusehen und nicht als logische Entwicklung eines Beweises. Eine solche muß an anderem Ort in größerem Zusammenhang stattfinden. Der Hörende steht den akustischen Vorgängen gegenüber und entwickelt an ihnen sein musikalisches Erleben. Versuchen wir zunächst, diese akustischen Vorgänge von einer bestimmten Seite her zu charakterisieren. Man kann in die physikalischen Einzelheiten des Schwingungsvorganges eindringen oder

sich einen einfachen Eindruck eines Instrumentalspieles, eines Gesanges oder auch nur einer Klangerscheinung in der Natur verschaffen - immer findet man einen Stoff vor, der sich durch eine Energieeinwirkung bewegt und seine eigenen, inneren Strukturzusammenhänge in ganz bestimmten, ihm zukommenden Schwingungsformen sinnfällig äußert. Der hörbare Klang ist eine Gebärde, aus Stoffzusammenhang und Energieanregung erzeugt. Die elastische Schwingung kann als Urtyp des Schwingens gelten, an ihr möge dieser Tatbestand etwas verfolgt werden.

Ein schwingungsfähiges Gebilde ist zunächst in Ruhe, es füllt einen bestimmten Raum aus und hat in sich einen bestimmten Zusammenhang, den man bei festen Körpern als durch Kohäsion bewirkt ansieht, der bei Flüssigkeiten durch Adhäsion und Gewicht und bei Gasen durch das Gewicht entsteht. Diesen zusammenziehenden Kräften stehen andere, zur Ausdehnung treibende, gegenüber, die z. B. beim Zusammendrücken des Gebildes besonders bemerkbar werden und eine Gegenkraft entwickeln. Normalerweise halten sich diese Kräfte das Gleichgewicht, das Gebilde ist in Ruhe.

Soll es tönen, so muß eine Einwirkung geschehen, die dieses Gleichgewicht stört. Als Ergebnis dieser Störung entsteht an gewissen Orten Überdruck, an anderen Unterdruck. Auch bei Formveränderungen entstehen solche Volumänderungen im Gebilde, und diese sind das Wesentliche. In ihnen ist das vorher herrschende Gleichgewicht nach einer der beiden Seiten gestört. Das ruft die Gegenkräfte verstärkt auf, die es wieder in die alte Lage bringen. Das ist aber nicht ohne Bewegung des betreffenden Stoffteiles möglich. Dieser läßt sich in seiner Bewegung mit Bewegungsenergie auf, schießt dadurch über seine Ruhelage hinaus, bringt alles in eine zur bisherigen als gegensinnig anzusehende Unordnung, und das Spiel beginnt von neuem.

Man kann bei diesem Vorgang zwei Dinge voneinander unterscheiden. Das eine ist der Impuls, der die Störung hervorgerufen hat, und das andere ist die Anlage des Stoffes, seine Struktur, die sich einer solchen Störung widersetzt und die Tendenz zeigt, ihre Ruhelage wieder einzunehmen. Würde keine Energieeinwirkung erfolgen, dann würde die ruhende Struktur des Stoffes nicht zerstört, es würde nichts klingen. Würde der Stoff nicht seinen Zusammenhang, seine Struktur geltend machen, so würde dem Energieimpuls kein Widerstand entgegengesetzt, der Klang käme ebenfalls nicht zustande.

Man kann im Stoffzusammenhang und im Energieimpuls zwei verschiedene Prinzipie vertreten sehen, die in der Schwingung miteinander verbunden sind und ineinander wirken. Der Energieimpuls ist das aktive Moment. Durch ihn kommt die Bewegung in Gang, er treibt den Vorgang an. Er ist intensiv und entläßt sich im Geschehen. Er repräsentiert ein schaffendes Prinzip, das die Veränderung des Bestehenden erstrebt, und ist deshalb auf die Zukunft gerichtet. Er hat eine zukunftsgerichtete, bewirkende Tendenz.

Der Stoffzusammenhang ist demgegenüber eine Struktur. Er ist ein extensives Prinzip, im Raum ausgebreitet, er weist eine gewisse Erstarrung auf und ist gewordene, geronnene Form, ist ein Ergebnis der Vergangenheit. Er trägt das Siegel der Vergangenheit, des Geschehenen an sich.

Das Schwingen ist der Vorgang, bei dem einerseits das bewirkende Prinzip die gewordene Struktur angreift und sie zu verändern sucht, bei dem andererseits die Struktur den aktivierenden Impuls zergliedert, aufteilt und verbraucht. In einer bildhaften Ausdrucksweise kann man sagen, in der Schwingung kämpfen beide Prinzipie miteinander. Den Boden dafür liefert die Elastizität, der Vorgang selbst ist der Schwingungsvorgang, in dessen Verlaufsform man den Ausdruck des gegenwärtigen Geschehens finden kann. Der Stoff muß, wenn er in sich schwingen soll, elastisch sein. Das heißt, er darf das Prinzip der Struktur nicht extrem verwirklichen, sondern muß zugleich Züge des anderen an sich tragen. Denn wenn der Stoff das Prinzip, welches er repräsentiert, ausschließlich zur Erscheinung kommen ließe, würde er entweder völlig erstarren und einer

inneren, schwingenden Bewegung unfähig sein, oder er würde in viele Einzelglieder zersplittern, die nur noch durch die Gravitation zusammenhielten wie Sand oder Asche, und auch dadurch einer Elastizität entbehren und ein Schwingen ersticken. Er muß also zugleich innere Bewegungsfähigkeit und innere Spannungsfähigkeit besitzen, die beide nicht seinem eigenen Prinzip entstammen. Ebenso kann das Prinzip der Aktivität nur über die bekannte, an den Stoff gebundene Energie wie potentielle oder kinetische Energie in der Schwingung wirksam werden.

Ungeachtet dieser Einschränkung kann man von einem statischen, dem Gewordenen zugehörigen Stoffprinzip, einem aktiven, zukunftsgerichteten Energieprinzip und einem in der Gegenwart verlaufenden Prinzip der Schwingung sprechen.

Begibt man sich von der Ebene des für die akustische Schwingung grundlegenden Energie-Masse-Geschehens auf die der allgemeinen Schwingungseigenschaften Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe, so kann man ebenfalls in ihnen Eigenschaften erkennen, die im wesentlichen vom Prinzip des Energetischen bestimmt sind, solche, die im wesentlichen stoffbestimmt erscheinen, und solche, die weder zur einen noch zur anderen Seite neigen, die allein dem Schwingen zugeordnet werden müssen.

Auch diese Eigenschaften der Schwingung repräsentieren das jeweilige Prinzip nicht rein, aber doch so, daß man sie als dessen Repräsentanten in der Schwingung ansehen kann. Ergeben sie sich doch aus der Energie, aus der Stoffstruktur oder der Elastizität, die selbst schon keine reinen Vertreter ihres jeweiligen Prinzipes sind.

Das bewirkende Prinzip zeigt sich besonders in der Eigenschaft, die als Lautstärke bekannt ist. Die Einschränkung, die hinsichtlich einer geradlinigen Beziehung von Reiz und Empfindung gemacht werden muß, ändert den grundsätzlichen Zusammenhang nicht so, daß sie hier beachtet werden müßte. Die Lautstärke offenbart die Größe der Energie, ihre Intensität. Die stoffliche Seite gibt ihr Eigenschaften hinzu, die sie u. a. zu einer zeitlichen Entwicklung veranlassen. Die Tatsache der zeitlichen Entwicklung der Lautstärke, die Existenz - nicht die Form - der nichtstationären Vorgänge sowie die Tondauer, werden ihr vom Stoff in gewisser Weise abgerungen, ändern aber die Tatsache nicht, daß die Lautstärke primärer Ausdruck des energetischen Prinzipes ist. Eine Änderung der Energie ändert die Lautstärke. Dieses Prinzip führt im musikalischen Zusammenhang durch die Lautstärke und ihre zeitliche Entwicklung zur Gestalt des Rhythmus.

Das Prinzip der Stoffstruktur bestimmt hauptsächlich die Frequenz und die Verschiedenheit der Frequenzen. Elastische Spannkraft und Massenträgheit sind die Faktoren, die die Frequenz bestimmen und die zugleich den Stoff in seinem Zusammenhang, seiner Struktur und seiner Trägheit ausmachen. Die innere Gliederung des Stoffes ergibt die Verschiedenheit der Frequenzen, z. B. auch die der Teilschwingungen. Änderungen in der schwingenden Masse oder in der Spannkraft der Stoffstruktur ändern die Tonhöhe. Diese Eigenschaft, als Tonhöhe erlebt, gibt die Grundlage ab, aus der im musikalischen Zusammenhang das Tonsystem, die Struktur also, und die Möglichkeit zum Melodischen entwickelt werden kann. Denn wenn man die drei Begriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus nebeneinanderstellt und z. B. nach dem Wesentlichen der Melodie fragt, das sie von Harmonie und Rhythmus unterscheidet, muß man bei der Melodie das beiseite stellen, was in ihr Rhythmus und Klang ist. Dann ist sie Tonhöhenentwicklung und Tonverwandtschaftsbeziehung, zeitlich auseinandergelegtes Tonsystem. Tonsystem und Melodie sind also in der Hauptsache Repräsentanten des stofflichen Prinzips im Musikalischen.

In einer gewissen Ausgeglichenheit erscheinen beide Prinzipie verbunden in der Form des Schwingungsablaufes. Wie sich Energie und Struktur zur Schwingung verbinden, wie sich der Energieimpuls der Schwingungsanregung an die Spannkraft und an die Masse, die Form und Beschaffenheit des Instruments hingibt, wie sich andererseits der starre,

träge Stoff elastisch zeigt und sich dem Energieimpuls zum Schwingen hingibt, aber ihn auch zergliedert und dämpft, das drückt sich in der Form des Schwingungsablaufes aus, die man als physikalischen Ausdruck der Klangfarbe im weitesten Sinne des Wortes ansehen kann. Hier kommt das in gewisser Weise eigenständige Phänomen des Schwingens zum Ausdruck, wenn auch verschiedene Züge der anderen beiden Prinzipie mitbestimmend sind. Für das Phänomen des Schwingens spielt das Harmonische eine zentrale Rolle.<sup>1</sup> Im musikalischen Zusammenhang gehört der Klang im weitesten Sinne, die Harmonie im Gegensatz zur Melodie und zum Rhythmus, zur Klangfarbe.

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß die genannten Prinzipie in den Schwingungseigenschaften nicht rein vertreten werden und daß sie erst recht nicht in den musikalischen Momenten des Melodischen, des Harmonischen und des Rhythmischen rein vertreten werden. Dennoch kann man diese als Repräsentanten der genannten Prinzipie ansehen. Das intensive Prinzip der Energie, des Werdens, drückt sich in der Aktivität des musikalischen Rhythmus aus, das statische, extensive Prinzip des Stoffes, der Struktur, wird im musikalischen Element der Tonhöhe ebenfalls zu einem Statischen, das in seiner gleichzeitigen Vielgliedrigkeit die Bildung des strukturellen Tonsystems und die Möglichkeit zum Melodischen ergibt. Rhythmisch-dynamische Entwicklung und gleichzeitig differenzierte Systemstruktur stehen sich gegenüber und tragen in ihrer Mitte den sowohl im zeitlichen Ablauf als auch in der gleichzeitigen Differenziertheit lebenden Klang, der als zentrales Phänomen für das Musikalische grundlegende Bedeutung hat.

Das muß zur Andeutung einer Charakteristik des Akustischen im Musikalischen genügen. Sucht man im menschlichen Erleben die Eigenschaften, die als Träger des musikalischen Erlebnisses angesehen werden können, so wird man ebenfalls eine Gruppierung nach den genannten Prinzipien als wesentlich erkennen können. Denn das menschliche Seelenleben hat einerseits eine Tendenz, die auf Veränderung des Bestehenden abzielt, der Mensch erlebt sich als Bewirkender und ist zukunftsgerichtet. Man kann diese Seelentätigkeit als Wille bezeichnen. Man findet ferner im Menschen eine Erlebnisweise vor, die man als eine Spiegelung des Gewordenen ansehen kann, die man auch als Vorstellen oder Denken bezeichnet. Und man kann ihm schließlich im Fühlen die unmittelbare Beziehung des eigenen Wesens zum Gegenüber als gegenwartsbestimmte Verhaltensweise zuerkennen.

Indem man den Menschen als denkenden, fühlenden und handelnden vor sich hat, erkennt man ihn zugleich in seiner Repräsentation der drei genannten Prinzipie. Man kann sie bei ihm als Denken, Fühlen und Wollen bezeichnen, läuft dabei allerdings Gefahr, denselben Einwänden zu begegnen wie die ähnlichen Einteilungen der älteren Psychologie. Hatte doch schon Plato in seiner Lehre vom begehrliehen, zornmütigen und vernünftigen Seelenteil, die er im Unterleib, im Herzen und im Kopfe lokalisierte, eine Einteilung gegeben, die mit der hier genannten in gewisser Weise vergleichbar ist. Ähnliche Einteilungen findet man in den folgenden Zeiten sehr oft, sei es in der aristotelischen Dualität von Denken-Begehren, sei es in der Dreiheit von Gefühl, Verstand und Tätigkeitskraft bei Tetens oder ähnlich bei Moses Mendelssohn oder in der Unterscheidung zwischen Erkenntnisvermögen, Gefühl der Lust und Unlust und Begehungsvermögen bei Kant usw. Neben der grundsätzlichen Vergleichbarkeit ergeben sich jedoch auch beachtliche Unterschiede, indem man z. B. den begehrliehen Seelenteil Platos nicht mit der Tätigkeitskraft Tetens und diese nicht mit dem Ganzen der menschlichen Aktivität, die Bain "Willen" nennt, identifizieren kann. Ebensowenig ist die hier gemeinte Einteilung mit einer der historischen identisch, wenn auch Vergleichsmöglichkeiten vorhanden sind.

Die hier gemeinte Einteilung betrifft die Seelentätigkeit des Menschen, insofern sie die

genannten Prinzipie wirksam werden läßt. Wie schon im Falle der Schwingung, handelt es sich auch in diesem Falle nicht um eine reine, die anderen Prinzipie ausschließende Repräsentation, weshalb wohl auch in der neueren Psychologie eine ähnliche Einteilung meist fallengelassen wird mit der Begründung, das Seelenleben sei in dieser Art nicht trennbar. Wohl ist das einzelne seelische Phänomen oder eine untersuchte Seelentätigkeit in dieser Art nicht einfach rubrizierbar, ebensowenig wie ein physikalisches, z. B. die Rückstellkraft in ihrer Ganzheit, nur einem Prinzip angehört; aber es lassen sich dennoch in jeder Seelentätigkeit die genannten Prinzipie finden. Und insofern kann man den Menschen prinzipiell als widerspiegelnden, als fühlenden und als bewirkenden erkennen und unterscheiden und in diesen drei Gruppen die Repräsentation der genannten Prinzipie sehen.

Sein Denken richtet sich immer auf die Erkenntnis des Bestehenden. Selbst dort, wo er seine Gedanken in die Zukunft führen möchte, kann er sich diese nur als bereits geschehen vorstellen, oder er nimmt Gesetze, die er in und an der Vergangenheit gefunden hat, auch für die Zukunft als wirksam an. Das Denken bemüht sich, die Struktur, die Gesetzmäßigkeit des Gewordenen zu erkennen, widerzuspiegeln. Es ist insofern prinzipiell statisch und trägt das Bild der Vergangenheit, unbeschadet der Tatsache, daß zu seiner Betätigung eine Aktivität gehört, die als solche dem anderen Prinzip entstammt, und unbeschadet auch der weiteren Tatsache, daß sich an seinen Vorstellungsbildern Tätigkeiten entzünden können. Das Wollen ist das aktive Moment und ist zukunftsgerichtet, auch wenn die erstrebten Ziele in der Vorstellung existieren und dem Prinzip entstammen, das durch das Denken repräsentiert wird. Das Fühlen steht zwischen beiden, ist ein Erlebnis einer gegenwärtigen Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt oder zu seinem Inneren. Es ist vielleicht nicht so offensichtlich das Prinzip des gegenwärtigen Geschehens in ihm zu finden. Eine nähere Darstellung muß hier jedoch unterbleiben. Man kann also sowohl in der akustischen Gegebenheit der Schwingung (Stoff, Bewegung, Energie) als auch in den Eigenschaften der Schwingung (Frequenz, Klangfarbe, Lautstärke) als auch in den musikalischen Momenten Melodie, Harmonie, Rhythmus als schließlich auch in den menschlichen Seelentätigkeiten Denken, Fühlen, Wollen die drei Prinzipie wirksam sehen. Man kann in ihnen das "Natürliche" sehen, das der Mensch "in sich trägt, das mit dem Natürlichen außerhalb des Menschen in einer bestimmten Beziehung steht ..." <sup>2</sup>, bzw. kann in ihnen die Beziehung sehen, die das Natürliche in ihm mit dem Natürlichen außerhalb von ihm verbindet.

Dem stehen allerdings in der näheren Ausführung erhebliche Schwierigkeiten im Wege. Denn einmal liegt das Hauptgewicht des musikalischen Erlebnisses im Fühlen. Und ähnlich wie das Schwingungsgeschehen das zentrale Moment ist, in das die beiden anderen extremen Prinzipie nur hereinwirken, liegt das musikalische Erlebnis hauptsächlich im Fühlen begründet, in das ebenfalls das Denken und Wollen nur hereinwirken. Zum anderen ist die Bewußtseinsstelle der drei verschiedenen Seelentätigkeiten verschieden, sie haben verschiedenen Klarheitsgrad des Bewußtseins. S. L. Rubinstein bemerkt zu diesem Problem: "Das Bewußtsein deckt sich nicht mit der psychischen Tätigkeit des Menschen überhaupt. Das Psychische und das Bewußte können nicht identifiziert werden." "Das Bewußtsein ... beginnt ... dort, wo das Abbild im eigentlichen gnostischen Sinne auftritt, das heißt dort, wo das Gebilde entsteht, mittels dessen der objektive Inhalt des Gegenstandes dem Subjekt erscheint." <sup>3</sup> Also Vorstellen, Denken, Widerspiegeln ist das eigentliche Gebiet des Bewußtseins, dort "beginnt es". Insofern nun in den anderen Seelentätigkeiten auch Vorstellen enthalten ist, ist auch helles Bewußtsein enthalten. Gefühle entzünden sich z. B. an einem Gegenüber. Und dieses Gegenüber kann, abgesehen von der Bildung eines Gefühles, vom Vorstellen erfaßt, widergespiegelt werden. Außerdem kann sich eine Vorstellung von dem erlebten Gefühl bilden. Beides, so-

wohl die Vorstellung des das Gefühl erregenden Gegenstandes als auch die Vorstellung des Gefühls, sind aber nicht das Gefühl, sondern spiegeln es nur - oder seinen Gegenstand - im Vorstellungsleben. Das Gefühl selbst verläuft in einem weniger klaren Bewußtsein und verbleibt in diesem, so viel Vorstellungen sich auch von ihm bilden mögen. Es gibt ja auch "unbewußte" Gefühle, von denen keine Vorstellung und auch kein Bewußtsein entsteht. Diese kennzeichnet Rubinstein: "Unbewußt ist ein Gefühl, wenn die Ursache, die es hervorruft, und das Objekt, die Person, auf die es gerichtet ist, nicht bewußt ist. Das erlebte Gefühl existiert real, auch wenn es nicht bewußt ist."<sup>4</sup> Für ihn wird ein Gefühl dann bewußt, wenn sein Gegenstand bewußt ist. Doch ist zu beachten, daß dieses Bewußtsein das Aufleuchten einer Vorstellung des Gefühls im Vorstellungsleben ist. Diese Vorstellung eines Gefühls ist aber nur seine Widerspiegelung und nicht das Gefühl selbst, welches trotz seiner Vorstellung im weniger bewußten Zustand verbleibt.

Dasselbe gilt für das Willensleben. Auch in ihm existiert ein bestimmter Bereich an Vorstellungen. So wird z. B. meist das Ziel einer Handlung vorgestellt, oder es wird die eigene Ausführung einer Handlung von außen beobachtet, kontrolliert. Auch das ist kein Wille. Hierüber sagt Rubinstein: "Außerdem werden Erregungen überhaupt in geringerem Maße bewußt als das Ziel einer Handlung." "Niemand wird eine Handlung dann als unbewußt bezeichnen, wenn sich der Mensch dabei nicht aller Bewegungen, aller Mittel bewußt war, mit deren Hilfe er die Handlung ausgeführt hat."<sup>5</sup>

Wenn man auch vielleicht die Handlung, bei der das Ziel bewußt ist, nicht als unbewußte bezeichnen will - das aktive Prinzip in ihr, das eben gerade die Handlung zur Handlung macht und sie nicht Vorstellung bleiben läßt, behält den wenig bewußten Zustand, den man nahezu als unbewußt bezeichnen kann. Fühlen und Wollen tragen gerade in den Momenten, die sie vom Vorstellen unterscheiden, einen weniger hellen Bewußtseinsgrad.

Rubinstein macht die weitere Bemerkung: "In der Untersuchung der Dynamik des Bewußtwerdens und ihrer Gesetzmäßigkeiten tut sich ein weites Feld für weitere Forschungen auf."<sup>6</sup> Bei dieser Forschung kann es nicht darum gehen, Gefühl und Willensleben vom Vorstellungsleben aus zu ergreifen, sondern darum, sie in ihrem eigenen Bereich aufzusuchen, der eben nicht der des Vorstellungslebens ist, und ihre eigene Gesetzmäßigkeit aufzuspüren, die aller Wahrscheinlichkeit nach anders ist als die des Vorstellungslebens. Es geht darum, im engeren Bereich von Fühlen und Vorstellen das Bewußtsein allmählich aufzuhellen, ohne es mit dem ohnehin hellwachen Vorstellungsleben zu verfälschen.

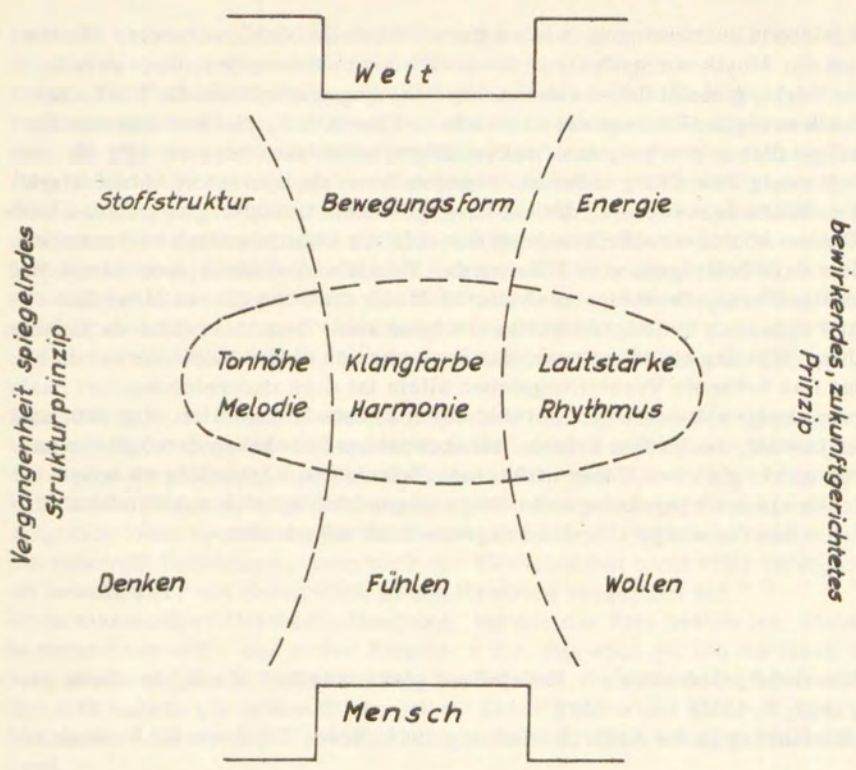
Wenn wir noch einmal die Zuordnung der Seelentätigkeit zu den drei Prinzipien und zu Melodie, Harmonie und Rhythmus ins Auge fassen und die verschiedenen Helligkeitsgrade des Bewußtseins in Betracht ziehen, müssen wir zu dem Schluß kommen, daß wir vom Erleben des Klanges sowie des Rhythmus noch kaum Genaueres wissen. Deren hauptsächlichstes Geschehen erleben wir in einer nur geringen Klarheit des Bewußtseins. Was wir von ihnen im Bewußtsein haben, sind Vorstellungen, die aber bei weitem nicht ihre reale Existenz erfassen können. Intensität z. B. läßt sich in ihrem realen Sein kaum vorstellen oder denken, sondern nur erleben, aber zunächst in einer kaum bewußten Weise. Dagegen läßt sich eine Struktur sehr gut vorstellen, weshalb auch die meisten musikalischen Untersuchungen Strukturuntersuchungen sind, auch die des Rhythmus. Den Rhythmus und den Klang zu erforschen, bedarf es aber anderer Methoden und eines geschulteren Bewußtseins, als es nur das Vorstellungsleben liefert. Von der Musik ist uns nur das im Bewußtsein, was vom Vorstellungsleben erfaßbar ist. Ihr reales Erlebnis verläuft zu zwei Drittel unbewußt.

So ist es z. B. unzulänglich, dem Rhythmus irgendwelche Strukturen aus dem Bereich

des Vorstellungslebens aufzuzwingen, wie es die strukturelle Musik versucht. Ebenso unzureichend ist es, Musik nur nach ihrer Struktur hin zu untersuchen, denn gerade ihre emotionale Wirkung bleibt dabei außer acht. Dahingegen erscheint die Tatsache einer durch Musik erregten Ekstase verständlicher. Eine Musik, die im Strukturellen und melodisch Gestalteten arm ist, das Denkvermögen nicht besonders anregt, im Klanglichen auch wenig Gestaltung aufweist, dagegen ihren rhythmischen Ablauf stark betont, kann Emotionen hervorrufen, die bei ausgeglichener Gestaltung vermieden werden könnten. Ebenso könnte eine Erforschung der noch im Unterbewußten verlaufenden Erlebnisse allein dazu beitragen, eine Klärung der Begriffe Realismus, sozialistischer Realismus herbeizuführen. Denn eine realistische Musik muß den ganzen Menschen ergreifen, sie muß sich auch in den unbewußten Gebieten real, dem menschlichen Erleben gemäß, verhalten. Wie das aussehen muß, das kann nur von diesen Gebieten aus bestimmt werden. Das bekannte Vorstellungsleben allein ist dazu unzureichend. Es ging in diesen wenigen Andeutungen darum, einen Ansatz hinzustellen, von dem aus eine Möglichkeit besteht, seelisches Erleben und akustisches Geschehen durch die in beiden erkennbaren und in gleicher Weise wirksamen Prinzipien in Verbindung zu sehen. Sowohl ästhetische als auch psychologische Folgerungen könnten sich anschließen. Erklärungsmöglichkeiten für einige aktuelle Fragen wurden angedeutet.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. P. Schmiedel, Gedanken zur Beurteilung elektronischer Musik, in: Beitr. z. Mw. VII, 1967, S. 199f.
- 2 E. John, Einführung in die Ästhetik, Leipzig 1963, S. 80, Zitat von G. A. Nedoschiwin.
- 3 S. L. Rubinstein, Sein und Bewußtsein, Berlin 1962, S. 251, Übersetzung.
- 4 A. a. O., S. 252.
- 5 A. a. O., S. 255.
- 6 A. a. O., S. 254f.





DIE ABHÄNGIGKEIT DES SONANZEINDRUCKS VON DER INTERVALLSTRUKTUR <sup>+</sup>

Die Musik braucht - zumindest als Gegenstand theoretischer Betrachtung - ein System zur Klassifizierung ihrer Symbole und Elemente. Mit zu den ältesten Ordnungsprinzipien gehört die Einteilung von Intervallen und auch Akkorden in konsonante bzw. dissonante. Anzumerken ist hierzu, daß Konsonanz und Dissonanz zwar von Tonsystem zu Tonsystem verschiedener Bewertung unterliegen, jedoch davon losgelöst neutrale, an jeweils unterschiedliche Reizkonfigurationen gebundene, sinnlich wahrnehmbare Qualitäten sind. Zwar ist diese Unterscheidung rein theoretischer Natur, jedoch scheint bei der heute häufig nur in Betracht gezogenen tonsystemlichen Funktion ein Hinweis auf deren Interaktion mit den Stimulusfaktoren wichtig.

Trotz unterschiedlicher Erklärungsgesichtspunkte eignet den neueren Konsonanztheorien gemeinsam die Beschränkung auf die Untersuchung von Zweiklängen. Mit Ausnahme von Stumpf <sup>1</sup> ließ man es bezüglich der Akkorde mit dem Hinweis bewenden, daß die an Zweiklängen gefundenen Prinzipien ohne weiteres auf Mehrklänge übertragbar seien. Im Grunde wurden jedoch deren Sonanzeigenschaften von der Harmonielehre als genügend geregelt angesehen. Diese aber brachte eine besondere Art der Restriktion mit sich, nämlich die Vernachlässigung der Intervallstruktur. Umkehrungen eines Akkords wurden als identisch mit dem Grundakkord erklärt. Lagespezifische Wirkungen kamen nur dem Quartsextakkord und dem Dominantseptakkord zu. Höchstens vereinzelt findet man auch Hinweise in der Art, daß etwa der isoliert gehörte Molldreiklang c-e-a recht spannungsreich und als Vorhaltsbildung zu c-e-g empfunden wird. <sup>2</sup>

Das Außerkraftsetzen der vormals geltenden tonalen Ordnung machte neue Ansätze in der Kategorisierung von Akkorden notwendig. Verdienstvoll in dieser Hinsicht ist besonders der Versuch von Hindemith. <sup>3</sup> Jedoch teilt er mit anderen <sup>4</sup> die aus der Tradition erwachsene Ansicht der Umkehrbarkeit der Akkorde, die im übrigen notwendigerweise mit dem Konzept der Grundtönigkeit parallel laufen muß. Die Hypothese, daß die Tonidentität vor der Intervallidentität den Vorrang besitze, bildete den Gegenstand einer Untersuchung, aus der hier ein kleiner Ausschnitt berichtet wird. Das Interesse galt dabei komplizierten Mehrklängen, die - obwohl inzwischen legitimer Gegenstand der Kompositionspraxis - noch weitgehend der Klassifizierung harren. Tonsystemliche Überlegungen spielen weitgehend keine Rolle, da es sich lediglich um isolierte Klänge handelt. Unsere Frage lautet also: Hat die veränderte Intervallstruktur, die die Umkehrung eines Akkords mit sich bringt, einen veränderten Eindruck des Sonanzgrades zur Folge? Zur Klärung wurde ein Experiment durchgeführt, in dem der Akkord c-d-es-g-as-h <sup>5</sup> als Untersuchungsgegenstand diente. Aus diesem wurden fünf Umkehrungen (s. Notenbeispiel 1) derart gebildet, daß alle den gleichen Tonraum umfaßten mit Ausnahme der dritten, die einen um einen Halbton größeren Ambitus besitzt, und der vierten, die einen Halbton tiefer liegt als die anderen.

Diese Umkehrungen wurden als Klavierakkorde auf ein Tonband aufgenommen und zwanzig Musikstudierenden zur Beurteilung vorgespielt. Die Versuchspersonen (Vpn) hatten zunächst Gelegenheit, alle fünf Akkorde mehrmals zu hören, ein Hinweis, daß es sich um die Umkehrungen eines Akkords handelte, wurde nicht gegeben. Danach sollten sie jeden dieser Mehrklänge auf einer neunstufigen, bipolaren Skala "konsonant - dissonant" einstufen. Die so erhobenen Daten wurden einer zweifaktoriellen Varianzanalyse ohne Replikationen unterzogen, in die als "fixed factor" die fünf Umkehrungen eingingen und als "random factor" die zwanzig Vpn. Da es sich bei dieser Art von Varianzanalyse um ein "mixed model" handelte, diente als Prüfvarianz für den

Beispiel 1

*Materialtöne*

*Umkehrungen*

I      II      III      IV      V

Effekt der Akkorde deren Interaktion mit den Vpn. Es ergaben sich dabei sehr signifikante Unterschiede zwischen diesen fünf Akkorden bezüglich ihrer Einstufung "konsonant - dissonant".

Tabelle 1

Quelle der Variation	Quadratsumme	df	Varianzschätzung	F	Signifikanz
zwischen Akkorden	100,90	4	25,23	11,10	p 1%
zwischen Vpn	(119,15)	(19)	(62,71)		
Interaktion Akkorde X Vpn	172,70	76	2,27		
total	392,75	99			

Am konsonantesten wurde Akkord I mit einem Mittelwert von 5,2 beurteilt; d. h. , daß er auf der genannten neunstufigen Skala, bei der ein Wert von 1 den höchsten Konsonanzgrad darstellt, ein Wert von 9 den höchsten Dissonanzgrad, in der Mitte der Skala liegt und eigentlich erstaunlich wenig dissonant beurteilt wird, was sich im übrigen sehr gut mit der Beschreibung Bartóks<sup>6</sup> bezüglich eines sehr ähnlichen Klangs als von "vollklingender Zartheit" in Einklang bringen läßt. Gefolgt ist er von den Akkorden IV und III. Am dissonantesten wurden II und V eingestuft (mit je einem Mittelwert von 7,7). Zwar enthalten alle fünf Akkorde dieselben Töne, jedoch ist deren Anordnung jeweils verschieden. Die beim Aufbau des Akkords sich durch unmittelbar nebeneinanderliegende Töne bildenden Intervalle (das heißt also die Zweiklänge, die sich beim Arpeggiospiel ergeben würden) scheinen für den hier aufgezeigten Unterschied verantwortlich zu sein. Der recht konsonant beurteilte Akkord I ist nämlich so geschichtet, daß er in unmittelbarer Nachbarschaft keine unverträglichen Töne enthält. Die Wirkung der von C nach h' sich ergebenden großen Sept ist durch die dazwischenliegenden beiden kleinen Sexten und die Quinte ebenso geschwächt wie der um eine Oktave gedehnte Tritonus as-d'

durch die ihn ausfüllende Quinte, kleine Sext und kleine Terz. Im übrigen sei hier an eine Bemerkung von Kurth erinnert, die leider noch nie zum Gegenstand einer systematischen Untersuchung gemacht wurde, daß nämlich "sehr dissonante Intervalle die eigene Schärfe verändern, je nachdem welche Fülltöne in den Akkord treten. Und dieser Ausdruck ist nicht ganz richtig", fährt er fort, "man müßte von Füllintervallen reden." <sup>7</sup> Als andersartig hinsichtlich dieser Füllintervalle erweisen sich die Umkehrungen IV und III, die bei der Betrachtung der den Akkord von unten nach oben aufbauenden Zweiklänge zwei dissonante Intervalle enthalten, nämlich die kleine bzw. große Sept und den Tritonus bzw. die verminderte Quinte. Noch weniger Milderung durch konsonante Füllintervalle erfährt der Akkord II, der drei durch nebeneinanderliegende Töne gebildete dissonante Intervalle aufweist: die kleine Sekunde und zweimal die große Sept. Fast möchte man eine Beziehung in der Art formulieren, daß der Grad der Sonanz bei Mehrklängen eine Funktion der Zahl der durch nebeneinanderliegende Töne gebildeten Dissonanzen ist, wobei wahrscheinlich noch deren Dissonanzgrad zusätzlich eine Rolle spielt. Sicherlich ist damit eine wesentliche Bedingung gefunden, jedoch stellt sie in dieser Form eine recht grobe Vereinfachung dar, da der sehr dissonant beurteilte Akkord V, der nur zwei durch nebeneinanderliegende Töne gebildete Dissonanzen besitzt - nämlich die große None und die verminderte Quinte -, sich dieser Aussage widersetzt. Bei diesem Akkord - und damit hebt er sich von den übrigen ab - drängen sich im oberen Raum die Töne dicht zusammen. Durch die engere Lage wirkt sich die Spannung als 'g'' trotz der dazwischenliegenden mildernden Intervalle viel stärker aus als etwa in den Umkehrungen I und IV, wo diese Töne durch den viel weiteren Raum von zwei Oktaven getrennt sind. Wir stoßen hier also noch auf einen zweiten Faktor, nämlich, daß die Intervallbreite ebenfalls den Sonanzgrad eines Akkords beeinflusst. Als weiteres soll uns hier noch interessieren, inwieweit sich diese fünf ausgewählten Umkehrungen aus den sie bildenden Intervallen voraussagen lassen. Zu diesem Zweck wurden diese fünf Mehrklänge in sich überlappende Dreiklänge aufgelöst, so daß jeder Akkord also in vier Dreiklänge zerlegt wurde.

Beispiel 2

Akkord I		II		III		IV		V	
<i>herausgelöste Dreiklänge</i>									
1A 1B 1C 1D		2A 2B 2C 2D		3A 3B 3C 3D		4A 4B 4C 4D		5A 5B 5C 5D	

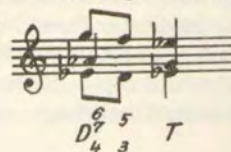
Diese wurden ebenfalls von denselben Vpn hinsichtlich ihres Sonanzgrades eingestuft und durch multiple Korrelationen <sup>8</sup> zu den Mehrklängen in Beziehung gesetzt. Dies gibt uns die Möglichkeit, den Anteil der Varianz eines Mehrklang zu bestimmen, der von den ihn bildenden Dreiklängen abhängig und im Sinne einer Vorhersage deutbar ist. Gleichzeitig erlaubt die Verarbeitung der dabei errechneten  $\beta$ -Gewichte Aussagen über den unterschiedlichen Grad an Bedeutsamkeit, den die Einzelglieder, also die herausgelösten Dreiklänge, für den Gesamteindruck des Mehrklang haben.

Wie aus Tabelle 2 zu ersehen ist, weisen die Akkorde II und V im Gegensatz zu I, III und IV äußerst niedrige multiple Korrelationen (R) auf. Die Voraussage von der Beurteilung der Dreiklänge auf die der Mehrklänge ist also fast unmöglich. Sie beschränkt sich in einem Fall auf 10,5 %, im anderen auf 6,8 %. Dies wirkt zunächst sehr überraschend.

Tabelle 2

Umkehrung	Dreiklang	$\beta$ -Gewicht	$\beta r$ (1A...4A)(I...V)	R	R <sup>2</sup>
I	1 A	-.299	0,99 %	.689	.475
	1 B	-.018	0,00 %		
	1 C	.654	42,14 %		
	1 D	.431	4,31 %		
II	2 A	.056	1,29 %	.324	.105
	2 B	.206	5,71 %		
	2 C	.152	3,99 %		
	2 D	-.071	(-0,48 %)		
III	3 A	-.360	(-7,27 %)	.834	.696
	3 B	.196	8,09 %		
	3 C	.032	0,58 %		
	3 D	.913	68,11 %		
IV	4 A	.036	(-0,37 %)	.539	.291
	4 B	-.326	3,56 %		
	4 C	.111	3,44 %		
	4 D	.532	22,77 %		
V	5 A	.026	0,07 %	.260	.068
	5 B	.252	5,59 %		
	5 C	-.080	(-0,30 %)		
	5 D	.096	1,37 %		

Die Erklärung ist unterschiedlicher Natur. Für Akkord V läßt sich das schon erwähnte enge Zusammendrängen der Töne im oberen Raum heranziehen, das dissonante Wirkung hervorbringt. Keiner der aus ihm herausgelösten Dreiklänge besitzt die Spannung *as'-g'*, sie sind alle konsonanter beurteilt worden als dieser Mehrklang. Für den Akkord II läßt sich folgende Überlegung anstellen: Man kann eigentlich annehmen, daß neben dem Intervall *d'-es'* vor allem die obenliegende große Sept wesentlich zu seinem Spannungsgrad beiträgt. Von daher würde man annehmen, daß der Dreiklang *es'-as'-g'* ebenfalls sehr dissonant beurteilt wird. Dies ist jedoch von seiten der Vpn nicht geschehen, er wurde nur als mäßig dissonant empfunden. Der Grund liegt wohl darin, daß er folgendermaßen als Vorhaltsbildung empfunden wurde:



Bei dem Mehrklang entfällt dieser die Dissonanz mildernde Effekt, der oberste Dreiklang, der wohl den Akkord II wesentlich mitbestimmt, erhält daher eine völlig neue Funktion. Im übrigen zeigt sich an diesem kleinen Beispiel, wie die von der Harmonielehre aufgestülpte Wertung eine Rolle spielen kann. Sie betrifft allerdings wohl nur die Dreiklangsbeurteilung, nicht aber die im traditionellen Kategoriensystem nicht erfaßten Mehrklänge.

Werfen wir noch einen Blick auf die Spalte 4 von Tabelle 2, die uns Aussagen darüber machen läßt, welcher Dreiklang den Eindruck des Mehrklangs am meisten bestimmt. Eine systematische Tendenz herauszufinden, ist gewagt, da ja schon zwei der Umkehrungen sich durch sehr schlechte Voraussagbarkeit auszeichnen. Man sollte jedoch nicht übersehen, daß bei den relativ gut aus ihren Dreiklängen vorhersagbaren Akkorden I, III und IV der oberste Dreiklang zumeist das größere Gewicht besitzt (bei Akkord I sinnvollerweise neben dem Dreiklang 1 C). Anscheinend kommt bei einem Mehrklang - sofern sich dieser aus seinen Bestandteilen voraussagen läßt - den obersten Tönen eine durch die Lage hervorgerufene stärker den Eindruck bestimmende Wirkung zu. Diese Feststellung scheint zwar recht plausibel, wir wollen jedoch damit vorsichtig sein, da sie an zu wenig Material überprüft ist und somit nicht den notwendigen Einschränkungen unterzogen werden kann.

Halten wir als Ergebnis dieser Untersuchung fest: Akkorde, zumindest in dem hier zur Diskussion stehenden Komplexitätsgrad, verändern durch Umkehrung ihre Sonanzeigenschaft. Die von der traditionellen Harmonielehre angenommene Identität von Akkorden mit gleichen Tönen aber veränderten Intervallverhältnissen ist, was den Klangeindruck betrifft, als Überlagerung der sensorischen Qualität durch tonsystemliche Funktionen zu verstehen und für eine neue Kategorisierung von Akkorden unbrauchbar, weswegen im übrigen auch Hindemiths Einteilungsversuch mehr historischen als praktischen Wert besitzt. Weitere Untersuchungen müßten ergeben, ob außer den hier genannten drei Faktoren, nämlich der "Verträglichkeit benachbarter Töne", der "Intervallbreite" und der "stärkeren Gewichtung von Tönen im oberen Raum", noch weitere für den Eindruck eines Akkords maßgeblich sind. Die Frage, inwieweit die Einstufung "konsonant - dissonant" für solche komplexen Akkorde überhaupt ein legitimer Gesichtspunkt ist, dürfte durch die dadurch mögliche Differenzierung genügend beantwortet sein. Im übrigen zeigen sich bei anderen Beurteilungsskalen ähnliche Ergebnisse. Ein ganz anderes Problem, das die Zukunft heraufbeschwören wird, ist darin zu sehen, ob Konsonanz und Dissonanz wirklich im Sinne einer eindimensionalen, bipolaren Skala zu betrachten sind oder ob wir es mit einem mehrdimensionalen Konzept zu tun haben. Dies jedoch würde wahrscheinlich nicht an den hier besprochenen Ergebnissen rütteln als vielmehr eine Revolution hinsichtlich der bislang geltenden Vorstellung einer graduellen Abstufung der Sonanzeigenschaften bedeuten.

#### Anmerkungen

<sup>+</sup> Diese Untersuchung wurde im Rahmen der von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsarbeiten der Abteilung für Musikalische Akustik beim Staatl. Inst. f. Mf. durchgeführt.

1 C. Stumpf, Konsonanz und Konkordanz, in: Beitr. z. Ak. u. Mw., VI, 1911, S. 116-150.

2 E. Kurth, Musikpsychologie, Bern <sup>2</sup>1947, S. 181.

3 P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, Mainz 1940.

4 Vgl. etwa auch F. A. Wolpert, Neue Harmonik. Die Lehre von den Akkordtypen, Regensburg 1951.

- 5 Das ist selbstverständlich z. B. gleichbedeutend mit c-d-dis-g-gis-h, da sich im temperierten System beim Hören von isolierten Klängen diesbezüglich keine Unterschiede ergeben, wie auch Tonartencharakteristika und Funktionsbeziehungen - wie schon gesagt wurde - in unserem Zusammenhang keine Rolle spielen.
- 6 B. Bartók, *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, hrsg. v. W. Reich, Basel u. Stuttgart 1958, S. 25.
- 7 E. Kurth, a. a. O., S. 147.
- 8 Diese Operation wurde im Rechenzentrum der Universität Hamburg durchgeführt. Das Programm stellte freundlicherweise Herr E. R. Rey zur Verfügung.

Eberhard Kötter

#### DIMENSIONEN DER MUSIKBEURTEILUNG BEI ELEKTRISCHER ÜBERTRAGUNG <sup>+</sup>

In akustischen Fachzeitschriften finden sich oft Beurteilungen von elektrischen Übertragungsanlagen. Sie enthalten neben physikalischen Qualitätskriterien wie Frequenzgang, Klirrfaktor usw. gelegentlich subjektive Charakterisierungen des allgemeinen Klangeindrucks, wie z. B. "weich", "strahlend", "trocken", "voll" usw. Zumeist spiegelt sich darin mehr als der persönliche Eindruck eines einzigen Beurteilers, oft gefärbt durch bestimmte, von der Technik her geprägte Idealvorstellungen.

Wenn andererseits mit objektiven Methoden untersucht wurde, wieweit physikalische Kriterien der Übertragungsqualität in die musikalische Wahrnehmung eingehen, wurden die Urteile allein auf einer wertenden Skala, nämlich "gut - schlecht" abgegeben.

Dieser Bericht gibt einen Ausschnitt einer Untersuchung <sup>1</sup>, die den Beurteilungsspielraum technisch nicht vorgebildeter Musikhörer zum Gegenstand hat und klären soll, wie viele Dimensionen für die Beurteilung einer Übertragungsart maßgebend sind.

Da sich bereits gezeigt hat, daß zu einer Wiedergabeart gewisse Eigenschaften, die nicht aus dem technischen Bereich zu stammen brauchen, assoziiert werden können, ist für die Untersuchung in besonderer Weise die Methode des Polaritätsprofils geeignet. In diesem Falle bestand es aus mehr als sieben Adjektivpaaren, deren einzelne Seiten zueinander im Gegensatz stehen, wie z. B. "schwer - leicht", "klar - verschwommen", "angenehm - unangenehm" usw. Jede Polarität war in sechs Kategorien unterteilt, so daß die Hörer bei Beurteilung einer Wiedergabeart ihr Urteil abstufen konnten, je nachdem, ob diese ihnen z. B. "etwas", "ziemlich" oder sogar "sehr klar" oder "etwas", "ziemlich" oder "sehr verschwommen" erschien.

Es wurde jeweils das gleiche Musikstück in verschiedenen Wiedergabearten dargeboten und von einer Gruppe von 25 Hörern auf dem Polaritätsprofil eingestuft. Unterschiede im Übertragungsmodus können sowohl durch Änderung des Wiedergabe-Frequenzgangs als auch der Lautstärke erreicht werden.

Dabei wurden die Veränderungen im Rahmen dessen vorgenommen, was bei jedem handelsüblichen Rundfunkempfänger oder Verstärker mit Hilfe der Klangregler möglich ist: durch Bevorzugung des hohen oder tiefen Frequenzbereichs, durch symmetrische Anhebung oder Absenkung der äußeren Bereiche gegenüber dem mittleren. Außerdem wurde das Stück auch mit geradem Frequenzgang (unverzerrt) vorgeführt. Jede Verzerrungsart wurde in drei Lautstärkestufen wiedergegeben, wobei die Pegelunterschiede je 10 dB betragen. Somit ergaben sich fünfzehn Beurteilungsobjekte.

Als Musikstück wurde der Schluß der "Bilder einer Ausstellung", "Das große Tor von Kiew", von Mussorgski in der Ravelschen Orchesterfassung gewählt. Das Stück eignet

sich wegen seines umfangreichen Instrumentariums besonders für den Versuch: Es ist durchgehend in allen Lagen voll besetzt und wird durch Verzerrung auch entlegener Frequenzbereiche noch betroffen.

Zur weiteren Auswertung wurden die Einzelurteile der 25 Hörer zu Mittelwerten zusammengefaßt und die so entstandenen Durchschnittsprofile auf zwischen ihnen bestehende Ähnlichkeiten hin untersucht. Das Rechenverfahren der Faktorenanalyse gibt über diese Ähnlichkeiten eine Übersicht, indem sie sie auf wenige ihnen zugrunde liegende Variable zurückführt, die voneinander unabhängig sind. Dadurch ergeben sich als Faktoren die Hauptkriterien der Beurteilung, durch die alle abgegebenen Einzelurteile bestimmt wurden.

Die Analyse allein der fünfzehn Wiedergaben ergibt vornehmlich drei Gesichtspunkte der Beurteilung, die sich als Faktoren auch graphisch darstellen lassen. Abbildung 1 zeigt die Ebene, die durch die beiden Hauptfaktoren gebildet wird. Die Symbole geben den Frequenzgang an, die Zahlen die Pegelstufen der Wiedergabe, die sich um je 10 dB voneinander unterscheiden: Dicht beieinanderliegende Punkte wurden ähnlich beurteilt, weit auseinanderliegende wichen dagegen voneinander ab.

Auf der positiven Seite des ersten Faktors liegt das Beispiel, das sehr laut und mit Höhenanhebung abgespielt wurde, am negativen Ende das mit Baßanhebung sehr leise abgespielte. Während das erste als "hart", "stark", "eckig", "klingend", "angespannt", "aufdringlich", "klar" usw. eingestuft wurde, ist das andere als "weich", "schwach", "gelöst", "rund", "zurückhaltend", "dumpf" und "verschwommen" empfunden worden. Wir können diesen Faktor als "Aktivität" oder "Dynamik" (im allgemeinen Sinne) bezeichnen. Auf dem zweiten Faktor liegt das ebenfalls sehr laut, jedoch mit Baßanhebung wiedergegebene Beispiel, entsprechend auf der anderen Seite das leise wiedergegebene mit bevorzugten Höhen. Ersteres wurde als "schwer", "voll", "massiv", "dick", "grob" und "robust" beurteilt, letzteres als "leicht", "dünn", "fein" und "zart". Dieser zweite Faktor erfaßt also das Schwere, Voluminöse der Klangfarbe. Dazwischen liegen die mit geradem Frequenzgang oder symmetrisch verzerrt abgespielten Beispiele.

Dreht man das Achsensystem um  $45^{\circ}$ , so erhält man den physikalischen Variablen entsprechende Dimensionen (gestrichelte Linien): Lautstärke und Formantlage. Letztere hängt von der Lage des angehobenen Bereichs im Spektrum ab. Zeigt der Frequenzgang Symmetrie, so ist kein besonderer Tonhöheindruck vorhanden.

Das unverzerrte Beispiel mit gemäßigter Lautstärke liegt auf dem dritten Faktor senkrecht zur Zeichenebene im Raum. Dieser Faktor ist wiederum unabhängig von den vorhergehenden und scheint etwas Neutrales auszudrücken. Da sich jedoch ein Faktor mit einem einzigen Beispiel nicht sicher interpretieren läßt, wurden außer den verschiedenen Wiedergabearten noch allgemeine Begriffe, musikalische wie außermusikalische, beurteilt und in die Analyse mit einbezogen. Die Ebene zwischen dem ersten und dritten Faktor (Abb. 2) zeigt dann, daß dieses Beispiel ähnlich wie die Begriffe "Harmonie" und "Ruhe" beurteilt wurde. Den Gegensatz bilden "Ungewißheit", "Angst" und "Triebhaftigkeit". Wir können also annehmen, daß es sich hier um einen Faktor der Ordnung und Ausgeglichenheit handelt, wobei die Gegenseite "Angst" als Folge der "Ungewißheit" demnach Unordnung bedeutet.

Ein Rückblick auf den ersten Faktor zeigt, daß die Bezeichnungen "Aktivität" und "Dynamik" noch durch die Begriffe "forte", "männlich" usw. gestützt werden, während die als "verschwommen" empfundenen Beispiele ähnlich dem Begriff "Langeweile" beurteilt wurden, wohl weil die geringe Lautstärke dem musikalischen Charakter des "Großen Tors von Kiew" nicht angemessen ist.

Allein die Beurteilung dieser fünfzehn Wiedergabearten eines einzigen Musikstücks geht also schon von drei Dimensionen aus, von denen zwei mit der Klangfarbe zusammenhän-

gen und die dritte die Ausgewogenheit darstellt. Sie erfolgt also keineswegs auf einer Wertungsskala allein. Ob sich für andere Musikstücke und weitere Verzerrungen noch zusätzliche Faktoren ergeben bzw. wie sich ihre Einordnung auf den vorhandenen darstellt, muß in weiteren Versuchen geklärt werden.

#### Anmerkungen

- + Diese Untersuchung wurde im Rahmen der von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsarbeiten der Abteilung für Musikalische Akustik beim Staatl. Inst. f. Mf. durchgeführt.
- 1 Es handelt sich um einige Ergebnisse, die der Dissertation des Verfassers "Der Einfluß übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören", Veröffentlichungen des Staatl. Inst. f. Mf., III, Köln 1968, entnommen sind.





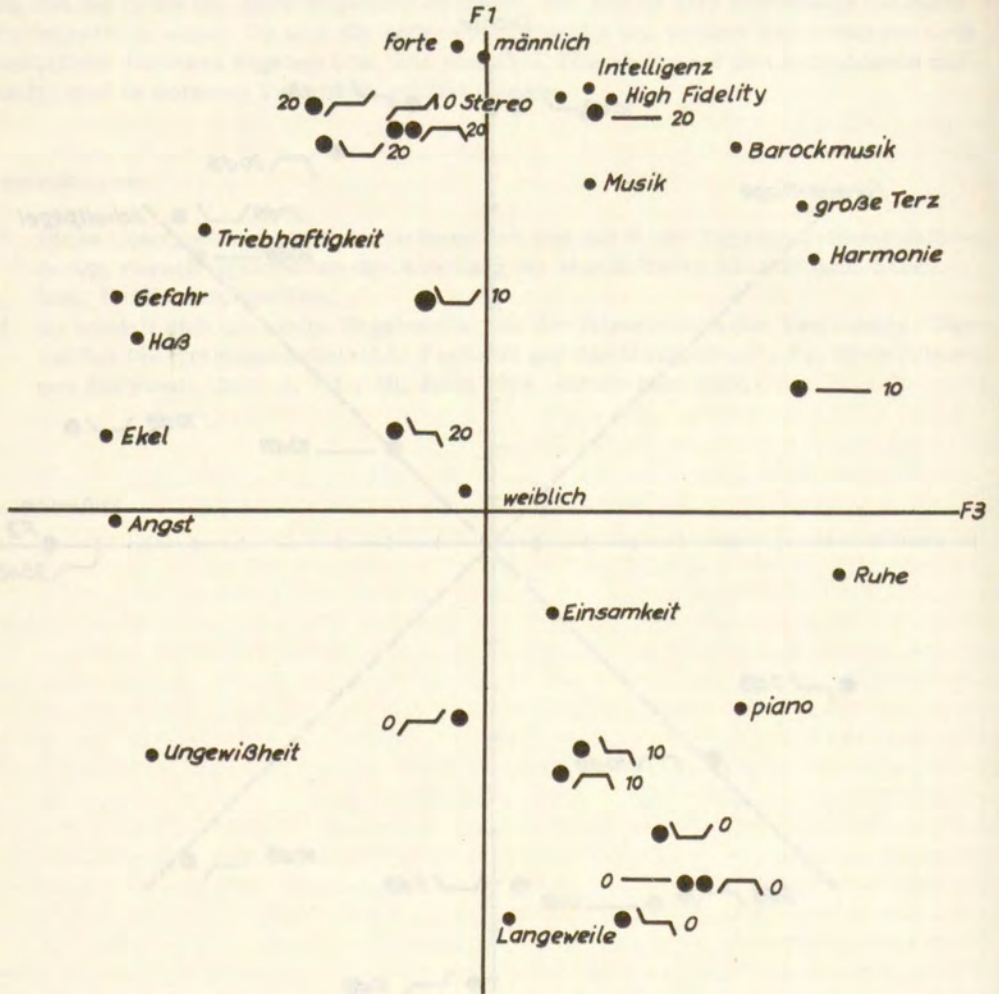


Abb. 2

## INTERPRETATION UND DIE WANDLUNGEN DES MUSIKALISCHEN HÖRENS

In einer Zeit, in der der Interpret den Komponisten als öffentlichen Repräsentant des Musiklebens weit hinter sich zurückgelassen hat, erscheint es merkwürdig, daß die Musikwissenschaft die musikalische Interpretation als ästhetisches Problem bislang kaum anerkannte und lediglich Teilfragen wie z. B. historische Aufführungspraxis behandelte. Wohl als Reaktion auf die romantischen Eigenmächtigkeiten der Interpretation glaubte sie das Problem allein auf den technologischen Aspekt der Realisierung eines vorhandenen Notentextes beschränken zu können. Indem sie alle weitergreifenden Fragen den Selbstäußerungen bedeutender Künstler oder der Musikkritik überließ, machte sie sich einer Unterlassungssünde schuldig: Die Grundvoraussetzungen der emsigen Diskussion interpretatorischer Fragen blieben ungeprüft. Deren wichtigste und zugleich fragwürdigste ist die These, daß das Werk, wie es uns überliefert ist, als ein endgültig fixiertes Objekt gedacht werden könne, dem sich der Musiker, mit welchen Mitteln auch immer, anzunähern habe.

Den offenkundigsten Einwand gegen diese These stellt die Unterscheidung von "historischer" und "lebendiger" Musik dar: Die Werke des 17. und aller früheren Jahrhunderte tragen sichtbar Spuren historischer Vergänglichkeit, späteren jedoch sollen sie fehlen; jene Werke scheinen uns halb entglitten, diese aber fraglos zugänglich zu sein. Es wäre eine positivistische Fetischisierung des Buchstabens, wollte man meinen, der Zugang zu Dufay oder Josquin sei nur deshalb erschwert, weil unsere Kenntnisse zur Realisierung der überlieferten Texte Lücken aufweisen. Daß wir bei jenen Werken primär den Stil, das Idiom hören, ist der negative Beweis ihrer Isolation von einer - für uns versunkenen - musikalischen Umwelt, in die sie ursprünglich gestellt waren, und die, für den Zeitgenossen das Selbstverständliche, nun zum Besonderen geworden ist. Es ist nicht mehr als ein optischer Irrtum, daß die geschichtliche Progression und mit ihr die Wandlungen der Tonsprache und des musikalischen Hörens das ältere Werk in Mitleidenschaft ziehen, das jüngere hingegen verschonen sollten. Lediglich werden die Veränderungen des jüngeren geringer sein und entgegen der Aufmerksamkeit deshalb, weil jede Aufführung ein Beweis für die Zugänglichkeit der Werke zu sein und die Asymptote der Interpretation das Werk nahezu zu erreichen scheint.

Dieser Anschein wird aber weitgehend dadurch geschaffen, daß der Interpret den Bezug auf die musikalische Umwelt, der das Werk entstammt, durch einen analogen auf unsere Hörgewohnheiten ersetzt - eine durchaus unhistorische Anpassung also. Insofern entspringt der Täuschung über das Werk zugleich eine Täuschung über die Interpretation. Erkennen wir aber an, daß das Musikwerk wesentlich determiniert ist durch bestimmte Bezüge auf seine Umwelt, so müssen wir der Interpretation das Recht und geradezu die Pflicht zur analogen Anpassung an eine veränderte Situation zugestehen; damit wäre zugleich der Begriff der Werktreue umfassender zu definieren, der bislang allzu einseitig im Sinne einer Annäherung an die Originalgestalt des Werkes verstanden wurde.

Es geht hier nicht um neue Mittel der Interpretation, sondern um eine neue Bewertung, zumal jene Anpassung in jeder musikalischen Aufführung vollzogen wird, wenn bisher auch außerhalb der musiktheoretischen Legalität. Der veränderte Klang unserer Instrumente, größere Besetzung usw. ändern am Erscheinungsbilde beispielsweise eines barocken Werkes von vornherein mehr, als es die falscheste Behandlung aufführungspraktischer Fragen, etwa die der Verzierungen, je könnte. Der Pluralismus im Konzertsaal geht durchaus nicht so weit, zu verhindern, daß die Werke miteinander in Wettbewerb treten, daß z. B. eine Beethoven-Sinfonie dynamisch aufgebläht wird, um mit spät-

romantischer Musik bzw. mit den durch diese Musik geprägten Hörerfahrungen mithalten zu können. Hiermit wird, zumeist unbewußt, eine Proportionalität entsprechender Wirkungen in Anschlag gebracht und also bereits in Rechnung gestellt, daß das Werk nicht einfach einen fixierten Text mit bestimmten Regeln zur Realisierung, sondern zugleich ein Ensemble bestimmter, vom Autor intendierter Wirkungen darstellt.

Als dieses bezieht es sich unmittelbar auf seine Umwelt und setzt voraus, daß der Sinngehalt seiner Sprache sich nicht wandle, daß das Koordinatensystem bestimmter Wirkungen, in das der Musiker es komponierend eintrug, seine Maße nicht ändere. Eben dies aber geschieht. Die Geschichte der Künste ist auch die Geschichte des Verbrauchs ihrer Sprachmittel; was heute kühne Neuerung ist, wird morgen gebräuchlich und übermorgen Requisite sein. Das heißt zugleich: Übermorgen werden die Intentionen des Komponisten das Ohr des Hörers nicht mehr voll erreichen, wird das Stück zwar in der Materialität des Klanges, nicht aber mehr in den beabsichtigten Wirkungen auf den Hörer zu reproduzieren sein, auch wenn es den Vokabeln der Tonsprache kraft der Funktion, die es ihnen zuweist, einen Teil des originalen Sinnes bzw. der Unmittelbarkeit der Wirkung erhalten kann. Wäre die Unvollendete Sinfonie zu Schuberts Lebzeiten erklungen, so hätte sie stellenweise den Zuhörer schockiert; es gibt kaum zeitgenössische Vergleichsfälle für jene Stelle in der Exposition bzw. Reprise des 1. Satzes, wo das zweite Thema plötzlich stockt, mitten im Fluß unterbrochen und damit, aller herkömmlichen musikalischen Logik entgegen, von dem nach der Generalpause hereinbrechenden Tutti zerschlagen wird. Ähnlich hat bezeugtermaßen die "Winterreise" Schuberts Freunde erschreckt, ähnlich erschreckten viele Werke Beethovens, das "Chaos" aus Haydns Schöpfung oder die Kühnheiten des späten Mozart.

Interpretation, die es versuchte, im Sinne der oben angedeuteten Totalität des Werkes auch einen solchen Mechanismus von Wirkungen, und sei es schon nicht den Schock des ersten Anhörens, zu reflektieren, sieht sich vor einer schier unlösbaren Aufgabe. Andererseits aber trägt sie selbst zur Verfälschung der Werke bei, wenn sie das Problem übersieht und die Anpassung an bestimmte klischeehafte Wunschbilder unseres musikalischen Hörens betreibt und, beispielsweise dem Dogma vom "organischen" Wuchs der Werke folgend, ihnen dort die organische, biegsam kontinuierliche Linie zu geben bestrebt ist, wo die Werke gerade den Widerspruch zu ihr gestalten - wenn z. B. das Schubertsche Nebenthema durch ein ritardando in ein nun zu erwartendes Schweigen freundlich hineingeleitet wird und alles schreckhafte Verstummen abhanden kommt. Gerade dort, wo die Interpretation sich bequem auf das vermeintlich ungeschichtliche Gefühl und ein von diesem geprägtes Leitbild von Natürlichkeit verläßt, verfällt sie der Geschichte vollständiger und fördert die Neutralisierung der Werke, anstatt sie aufzuhalten.

Indem die Meisterwerke in das *musée imaginaire* des modernen Konzertlebens einzogen, wurden sie zu isolierten Objekten, denen das Verhältnis zu ihrer originalen Umwelt, durch das sie wesentlich bestimmt waren, abhanden kam. Ein neues, komplizierteres Verhältnis zu den Meisterwerken ganz anderer Stilepochen ist an seine Stelle getreten und definiert die Werke auf eine neue Weise, die von ihren Autoren nicht vorausgesehen werden konnte. Dies ist nicht rückgängig zu machen. Ein wichtiger Teil der Intentionen des Komponisten ist jedoch nur an dem Verhältnis des Werkes zu seiner originalen Umwelt abzulesen. Dieses zu erhellen wäre der erste Beitrag der Musikwissenschaft zu einer Theorie der Interpretation.

Die obige Aufzählung betont die provozierende Rolle des Meisterwerks - gewiß nur einen Aspekt unter vielen. Kühnheiten, mit denen sich die Meisterwerke von ihrer Umwelt zu emanzipieren, sich über sie zu erheben scheinen, müssen gerade im Verhältnis zu dieser gesehen werden; sie waren ihren Schöpfern durchaus bewußt und häufig durch bestimmte

thematische Vorwürfe veranlaßt. Der Künstler kann seiner Zeit nur voraus sein, indem er sich auf sie bezieht.

Spekulativ wäre als Gegenstück zu den Versuchen, dem originalen Klangbild alter Werke, beispielsweise durch Musizieren auf original mensurierten Streichern im Falle der Barockmusik, also einer Annäherung an die historische Gestalt, ein Gegenstück denkbar in Form des Versuches, den von ihnen inkarnierten Wirkungsmechanismus auf die Ebene moderner Stilmittel zu transponieren und mit diesen zu reflektieren - ein Gedanke, der lediglich geeignet ist, den Spielraum abzustecken, in dem sich die Interpretation bewegt, und der überdies zeigt, daß der historische Sinnwandel der musikalischen Sprache die Postulate der Buchstaben- und Sinnstreue miteinander in Widerstreit geraten läßt.

Da der Musiker unserer Zeit Musik der unterschiedlichsten Stile interpretiert, ist er geneigt zu vergessen, daß auch das Verhältnis von Notentext und Ausführung sich ständig wandelte. In der "Umgangsmusik" der Renaissancezeit war der schöpferische Anteil des Musikers außerordentlich groß; das vom Komponisten Niedergelegte hatte den Charakter einer variablen Spielanweisung; Musik fand ihren Sinn als Funktion einer bestimmten Geselligkeit, und diese bestimmte die Form ihres Erklingens. In dem Maße, in dem die Musik sich aus solcher Funktionalität heraus und zu größerer ästhetischer Autonomie entwickelte, wurde der Spielraum des Interpreten kleiner. Da der Stil der jeweils erklingenden Musik bis zu der von der Romantik begonnenen Wiederentdeckung der Vergangenheit im wesentlichen nur einer, der jeweils "moderne" und zugleich unmittelbar zugängliche war, war keine Veranlassung gegeben, interpretatorischen Fragen allzuviel Gewicht beizumessen - als Beweis hierfür mögen die Umarbeitungen Bachs oder Beethovens oder die außerordentlich unterschiedlichen Besetzungen stehen, mit denen Beethoven seine Sinfonien aufführte. Die Romantik hat die Präzisierung der interpretatorischen Aufgaben wohl fortgeführt, zugleich aber auch bestimmte interpretative Momente in der Partitur integriert - kompositorischer Reflex einer problematisch gewordenen Beziehung zwischen Musik und Publikum, in der die Musik des Dolmetschs, der Apologie, der Vermittlung bedarf. In unserem Jahrhundert ist, sowohl in der präzisen Spielanweisung Strawinskys wie vollends in der elektronischen Musik, dieser Spielraum stark verengt worden, eine weitgehende Kongruenz zwischen der Vorstellung des Autors und der Realisierung scheint möglich.

Eben diese Lage ist geeignet, der positivistischen Verengung des Interpretationsproblems Vorschub zu leisten. Die Gebote der Stiltreue lassen sich zu bequem dem Glauben an einen Automatismus einpassen, nach dem ein Werk, mit adäquaten Mitteln realisiert, im Kern schon nicht mehr verfehlt werden könne. Im pedantisch realisierten Stilklischee aber wird dieses selbst und also der historische Abstand zum Gegenstand des Musizierens sowie die Individualität des Werkes seiner Funktion als Demonstrationsobjekt aufgeopfert. Es ist aber der Auftrag der musikalischen Interpretation, den historischen Abstand zu verarbeiten und zu versuchen, die Intentionen der Werke gegen die Wandlungen des musikalischen Materials und des Hörens zu retten.

MEHRDIMENSIONALE MUSIKURTEILE IN DER SOZIOLOGISCHEN FORSCHUNG

Die Entwicklung des musiksoziologisch-historischen Denkens der Schule Ernst Hermann Meyers, die Fortschritte der Naturwissenschaften mit den Möglichkeiten der Anwendung der Informationstheorie, der Kybernetik, sind eine günstige Voraussetzung, der Einsatz moderner Rechenautomaten eine wertvolle Unterstützung, um die mit Notwendigkeit aus den sozialen und technischen Fortschritten beim sozialistischen Aufbau in der Deutschen Demokratischen Republik sich ergebenden allgemeinen kulturellen Probleme und im Besonderen die im entwickelteren Musikleben neu auftretenden Fragen empirisch zu erforschen.

Die wissenschaftliche Leitung des Musiklebens gewinnt an praktischer Bedeutung; sie kann sich aber nur auf exakter Analyse begründen. Dazu ist es erforderlich, Fragen des musikalischen Geschmacks zu klären. "Wir müssen aufhellen, worin die Eigenschaften der Musik bestehen, die Heiterkeit, Anregung und Unterhaltung bewirken", forderte Georg Knepler und stellte weiter fest: "Offensichtlich ist entscheidend, da wir diese Fragen nicht rein theoretisch lösen können, was die Menschen als leicht, heiter, anregend und unterhaltend empfinden. Das läßt sich nur feststellen, wenn man die Menschen danach befragt." <sup>1</sup>

Methoden für solche Befragungen zu entwickeln und zu überprüfen, ist eine wichtige Aufgabe für die musiksoziologische Forschung. Eine vom Tschechoslowakischen Rundfunk durchgeführte Untersuchung über die "Erforschung des gegenwärtigen Standes der Musikalität, des musikalischen Geschmacks und der Interessen im Jahre 1963" ist für die empirische Forschung von besonderer Bedeutung. Für die Feldforschung größeren Umfangs wurden durch die Verwendung von Tonbandbeispielen - des sogenannten klingenden Fragebogens - neue Maßstäbe gesetzt. Es war beabsichtigt, durch ausgewählte Musikbeispiele bestimmte Musiktypen zu repräsentieren. Die Untersuchungen bestätigten die These, "daß die Mehrzahl der Menschen mit bis zu überraschender Leichtigkeit zu einer solchen Abstraktion fähig ist". <sup>2</sup> Es wurde ermittelt, daß im Interview relativ kurze Musikbeispiele genügen, um den Befragten die Identifizierung des Genretyps zu ermöglichen. Es konnte also ein ausgeprägtes Genreempfinden bei allen Hörern vorausgesetzt werden.

Wir haben uns bei unserer Untersuchung dieser Auffassung angeschlossen, daß die Befragten in der Lage sind, nach dem Anhören eines kurzen Beispiels ein Urteil abzugeben, und beobachteten immer wieder, daß Befragte noch vor dem Verklingen des Musikbeispiels ihr Geschmacksurteil mitteilten.

Seit einigen Semestern werden in Verbindung mit einem musiksoziologischen Seminar an der Humboldt-Universität zu Berlin praktische Übungen mit Studenten durchgeführt, die - neben der Untersuchung kleinerer Gruppen in ihrem Verhältnis zur zeitgenössischen Musik und zu anderen Themen - vorwiegend der Erprobung von Methoden dienen, die darauf abzielen, Voraussetzungen für repräsentative Erhebungen zum musikalischen Niveau zu schaffen.

Im Rahmen meines Forschungsauftrages "Über soziologische und experimentelle Methoden zur Untersuchung des musikalischen Niveaus" wurden im Landkreis Gransee, nördlich von Berlin gelegen, mehrere vorbereitende Probebefragungen in einem Dorf durchgeführt. Nach dem Quotaverfahren mit Bestimmung des Geschlechts, der Altersgruppe, der Berufsgruppe und der Ortsklasse wurden dann im Kreisgebiet Gransee für eine Untersuchung zu methodischen Fragen insgesamt 200 Personen zufällig zur Befragung ausgewählt, die sich aus zwei nach den sozialdemographischen Merkmalen gleichstrukturierter

ten Stichproben zusammensetzten, um anhand des Vergleichs einige Varianten, die nach methodischen Gesichtspunkten in die Befragung eingebaut waren, überprüfen zu können. Es wurde keine umfassende Befragung angestrebt, sondern es sollten nur genügend Daten ermittelt werden, um durch den Vergleich beider Stichproben Aussagen über die methodischen Varianten zu gewinnen.

Bei den Voruntersuchungen, die sich u. a. auch des freien Interviews als Methode bedienten, wurde folgendes Problem sichtbar: Aus unterschiedlichen Gründen und Auffassungen erfolgte eine Zustimmung oder Ablehnung zu einem Musikbeispiel. Darin kam zum Ausdruck, daß eine Aussage, ob ein Stück gefällt oder nicht gefällt, allein für eine vollständige Erfassung des musikalischen Niveaus nicht ausreicht, eben weil sie nicht die Auffassungen des Befragten zur gehörten Musik berücksichtigt. Daraus ergab sich die Aufgabenstellung, das Geschmacksurteil nicht nur mit soziodemographischen Daten und solchen zum kulturellen und musikalischen Verhalten zu korrelieren, sondern das musikalische Urteil durch zusätzliche Fragen weiter zu differenzieren. Dieses Verfahren, zu jedem Musikbeispiel durch zusätzliche Fragen Näheres vom Befragten über seine Auffassungen zum gehörten Musikstück zu ermitteln, läßt uns ein mehrdimensionales Musikurteil gestalten.

Damit wird keinesfalls in engere rezeptionskundliche Belange eingedrungen. Es gibt wohl auch keine starre Abgrenzung zwischen empirischen und musiksoziologischen Forschungen einerseits und der Rezeptionsforschung andererseits. Überhaupt könnte man die Rezeptionsforschung als einen Sonderfall der Musiksoziologie ansehen, wie auch Walther Siegmund-Schultze Rezeptionsuntersuchungen als Bestandteil einer soziologischen Forschung erklärt, "jedoch die spezifisch musikalischen Beziehungen bis ins einzelne verfolgend".<sup>3</sup> Deshalb sollte aber auch bei größeren soziologischen Umfragen nach der Wirksamkeit der Musik soweit als möglich anhand konkreter Musikbeispiele versucht werden, den Grad des Musikverständnisses zu erforschen.

Unser methodisches Vorgehen zur Gewinnung eines dreidimensionalen Urteils war so angelegt, daß der Interviewer Musikbeispiele vom Tonband vorführte und zuerst festhielt, wie das Stück dem Befragten gefallen hatte. Das Urteil wurde nach einer dreistufigen Skala - "gefällt", "gleichgültig", "gefällt nicht" - ermittelt. Dann lautete die erste zusätzliche Frage: "Bei welcher Gelegenheit, meinen Sie, könnte man solche Musik spielen?" Dazu wurde zur Antwortauswahl eine Liste mit folgenden Präformulierungen verwendet: "zur Hochzeit", "zu einer festlichen Feier", "zum Tanz", "in der Kirche", "zur Unterhaltung", "zur Trauerfeier", "auf dem Rummel", "im Konzert". Die Liste ließ weitere Ergänzungen zu, nach der Form der halbgeschlossenen Auswahlfrage. Die zweite zusätzliche Frage, in offener Form, wurde nach der Art der Musik gestellt. Ziele die erste Frage auf die Funktion der Musik, so war die zweite auf die Genreerkennung gerichtet.

Auf die Frage nach dem Gefallen haben immer alle Befragten geantwortet. Bei der Frage nach der Gelegenheit wurden in 5,4 % der Fälle die Fragen nicht beantwortet. Die offene Frage nach der Art der Musik ist mit 38,5 % nicht beantwortet. Damit war zu rechnen, und doch hat in unserem Falle diese Tatsache bereits Aussagecharakter. Die gewonnenen Antworten geben auch interessanten Aufschluß über die Verwendung bestimmter Formulierungen und Begriffe. Bei dem Beispiel zur Unterhaltungsmusik erfaßten wir folgende Antworten: "Unterhaltungsmusik", "Unterhaltungskonzert", "unterhaltsam", "Operette", "Operettenvorspiel", "operettenähnlich", "Tee-", "Kaffee-" und "Tischmusik", "Orchestermusik", "leichte, heitere Musik", "ernste Musik", "ernste Unterhaltungsmusik", "Konzertstück" und "-musik", "Festmusik", "festliche" und "feierliche Musik", "klassische Musik", "Sinfonie", "Oper" und "Kammermusik", "Zigeunermusik", "Schlager" und "Tanzmusik".

Der hohe Prozentsatz der Nichtbeantwortung der Frage nach dem Genre hat uns veranlaßt, bei einer in Vorbereitung befindlichen Untersuchung noch eine Genreliste vorzulegen, die rangmäßig geordnet werden soll. Wir erhalten damit für alle Befragten eine zusätzliche Einordnung der Genres für unsere Auswertung. Diese Frage erscheint im Interview spät, um die offene Frage nach der Art der Musik nicht zu beeinflussen.

Tabelle 1

		Unterhaltungsmusik	Tanzmusik	Polit. Massenlied	Jazz	Oper
Urteil	+	75	75	66	60	30
	o	19	17	19	27	37
	-	6	8	15	13	33
Genrebezeichnung:	zutreffend	37	57	70	43	21
	nicht zutreffend	16	2	3	26	35
	keine Antwort	47	41	27	31	44
Funktionsbezeichnung:	zutreffend	61	87	84	32	41
	nicht zutreffend	36	9	10	63	43
	keine Antwort	3	4	6	5	16

In Tabelle 1 sind für einige Musikbeispiele einerseits nach "gefällt" = +, "gleichgültig" = o und "gefällt nicht" = - die Geschmacksurteile, andererseits nach "zutreffend", "nicht zutreffend" und "keine Antwort" die Ergebnisse der Befragung nach der Art der Musik und der Gelegenheit dargestellt.

An erster Stelle mit 75 positiven Gefallensurteilen steht die Unterhaltungsmusik, an zweiter, auch mit 75, die Tanzmusik, es folgen mit 66 das politische Massenlied, mit 60 der Jazz und mit 30 positiven Urteilen die Oper.

Dagegen ergibt sich bei den zutreffenden Genrebezeichnungen folgende Reihe: An erster Stelle steht mit 70 zutreffenden Genrebezeichnungen das politische Massenlied, es folgen mit 57 die Tanzmusik, mit 43 der Jazz, mit 37 die Unterhaltungsmusik und mit 21 die Oper.

Wieder eine andere Reihenfolge ergeben die zutreffenden Antworten nach der Gelegenheit, bei der diese Musik gespielt werden sollte. An der Spitze rangiert die Tanzmusik mit 87 zutreffenden Antworten, dann folgen mit 84 das politische Massenlied, die Unterhaltungsmusik mit 61, die Oper mit 41 und am Schluß der Jazz mit nur 32 zutreffenden Urteilen, weil 39 Befragte nach dieser Musik tanzen wollten und damit in die Kategorie "nicht zutreffend" eingestuft werden mußten.

Eine vollständige Auswertung der Beziehungen dieser Urteile untereinander ist an dieser Stelle nicht möglich. Es sollte aber deutlich geworden sein, daß allein ein Geschmacksurteil, selbst in Korrelation mit anderen Daten, nicht genügt, um ein klares



Bild vom Niveau des Musikhörens zu geben. Es liegen auch keine einfachen Entsprechungen zwischen neutralem Geschmacksurteil und "keine Antwort" oder "nicht zutreffende Antwort" bei den Genrebezeichnungen oder den Gelegenheiten vor. Vielmehr werden bei der näheren Betrachtung Faktoren sichtbar, die noch der Interpretation bedürfen und dann über die Wirksamkeit und das Gefallen der Musik Aufschluß geben werden. Die graphische Darstellung der Geschmacksurteile, der Funktions- und Genrezuordnungen sei an einigen Beispielen demonstriert.

In Tabelle 2 (Beispiel aus der Unterhaltungsmusik) sind am linken Rand die durch die Befragten vorgenommenen Genrezuordnungen eingetragen, die gelegentlich in Gruppen zusammengefaßt wurden. "Unterhaltungsmusik" schließt "Unterhaltungskonzert" und "unterhaltsame Musik" mit ein; "Tee-", "Kaffee-" und "Tischmusik" wurden zusammengefaßt. Am oberen Rand sind die Bezeichnungen der Gelegenheit aufgeführt. Die neutralen Urteile sind durch leere Kreise, die positiven durch schraffierte und die negativen durch schwarze Kreise markiert. Die Anzahl der Urteile ist jeweils eingetragen; Kreise ohne Zahlen bedeuten, daß das Urteil nur einmal vorliegt. Wir können z. B. ablesen, daß neun Personen, die ein positives Urteil abgegeben haben, diese Musik zur Unterhaltung spielen wollen und sie als Unterhaltungsmusik bezeichnen. Bei diesem Beispiel aus der Unterhaltungsmusik ist die unbestimmte Verteilung der 75 positiven Urteile auffallend, davon sind nur 20 (26 %) auch der Genre- und der Gelegenheitszuordnung nach zutreffend.

In Tabelle 3 (Beispiel des politischen Massenliedes) liegen von 66 positiven Urteilen 43, das sind 66 %, im für Genre und Gelegenheit zutreffenden Feld. Allein diese Gegenüberstellung läßt einige Schlüsse zu. Obwohl das Unterhaltungsmusikstück öfter positiv bewertet wird als das politische Massenlied, liegen doch im Falle des Massenliedes im Hinblick auf Genre und Funktion genauere Vorstellungen vor. Es scheint für eine bestimmte Art von Unterhaltungsmusik kennzeichnend zu sein, daß sie so vage bleibt und den Hörer Vorstellungen, die von klassischer Musik bis zum Schlager reichen, assoziieren läßt. In der Analyse werden weitere Daten der Befragung herangezogen, um die Hörergruppe differenzierter zu charakterisieren.

Die Darstellung der Musikurteile zum Jazz (Tab. 4) zeigt deutlich zwei Schwerpunkte bei der Einordnung nach der Gelegenheit, einmal um die Felder "Unterhaltung" und "Konzert" und zum anderen bei "Tanz", die sich in den positiven Urteilen wie 2:3 verhalten und erkennen lassen, daß Jazzmusik in der Hörgewohnheit vertrauter geworden ist. Vor allem fällt auf, wie viele nach dieser Musik tanzen wollen. Unter der Genrebezeichnung "Jazz" finden wir 28 positive Urteile, 8 neutrale und nur 3 negative. Die Sicherheit, das Beispiel als Jazz zu bezeichnen, steht in gewissem Gegensatz zur Gelegenheitseinordnung "Tanz". Dies deutet aber darauf hin, daß sich eine Entwicklung abzeichnet: Jazz wird überhaupt mehr gehört, zuerst als rhythmisch betonte Musik dem Tanz zugeordnet und nach besserer Kenntnis als konzertante und unterhaltsame Musik aufgefaßt.

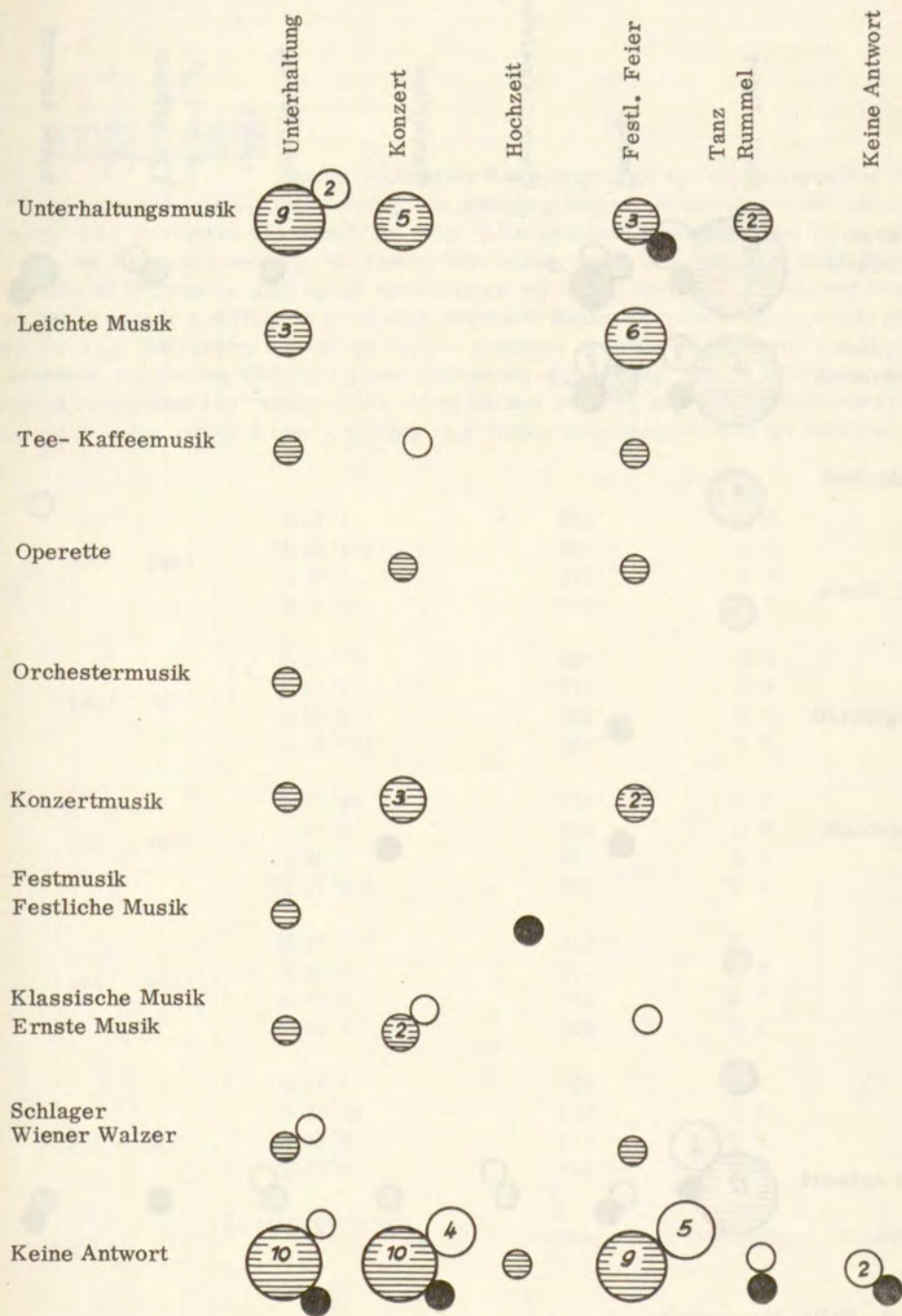
Tabelle 5 zum Schlager zeigt, daß hier eine tanzartige Musik nicht etwa Jazz genannt wird. Es überwiegt eindeutig bei der Funktionszuordnung der Tanz gegenüber der Unterhaltung, was darauf hinweist, daß in unserem Untersuchungsgebiet als Hörmusik nicht etwa weniger tanzmusikartige Musik angenommen werden darf, sondern daß eher bei weniger Tanzgelegenheit als in städtischen Gebieten in der Funktionszuordnung auch der Wunsch nach Tanzveranstaltungen zum Ausdruck kommt.

Es war meine Absicht, ein Verfahren für die dreidimensionale Erfassung des musikalischen Urteils zur Bestimmung des musikalischen Niveaus darzustellen. In der Auswertung können die gewonnenen Urteile für die einzelnen Genres tabellarisch dargestellt werden, und die Beurteilung des musikalischen Niveaus einzelner Befragter und von Gruppen läßt sich demonstrieren. Es sind daraus Schlüsse für die musikerzieherische

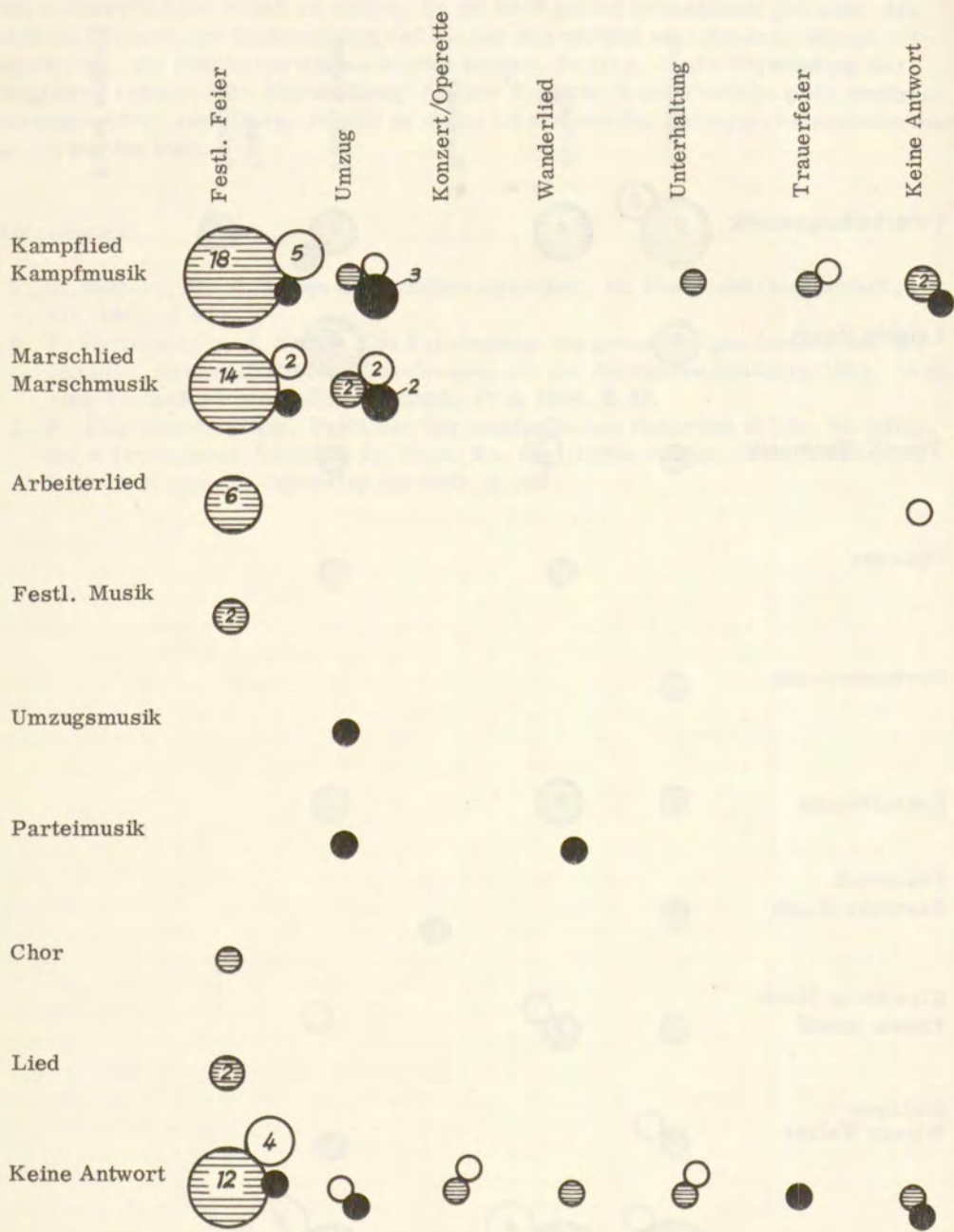
und musikpolitische Arbeit zu ziehen. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß sich im Verlaufe der Untersuchung und bei der Auswertung verschiedene Mängel herausstellten, die künftig vermieden werden können. So ist z. B. die Verwendung der möglichen Antwort "zur Unterhaltung" bei der Frage nach der Funktion nicht genügend aussagekräftig, weil dieser Begriff zu diffus ist und von den Befragten verschieden ausgelegt werden kann.

#### Anmerkungen

- 1 G. Knepler, Die Aufgaben der Musikwissenschaft, in: Musik und Gesellschaft, XII, 1962, S. 643.
- 2 V. Karbusický u. J. Kasan, Die Erforschung des gegenwärtigen Standes der Musikalität, des musikalischen Geschmacks und der Interessen im Jahre 1963, hrsg. vom Tschechoslowakischen Rundfunk, Prag 1964, S. 27.
- 3 W. Siegmund-Schultze, Probleme der musikalischen Rezeption auf der Grundlage der marxistischen Ästhetik, in: Wiss. Zs. der Martin-Luther-Univ. Halle 1966. Sonderheft zum 20. Jahrestag der SED, S. 380.



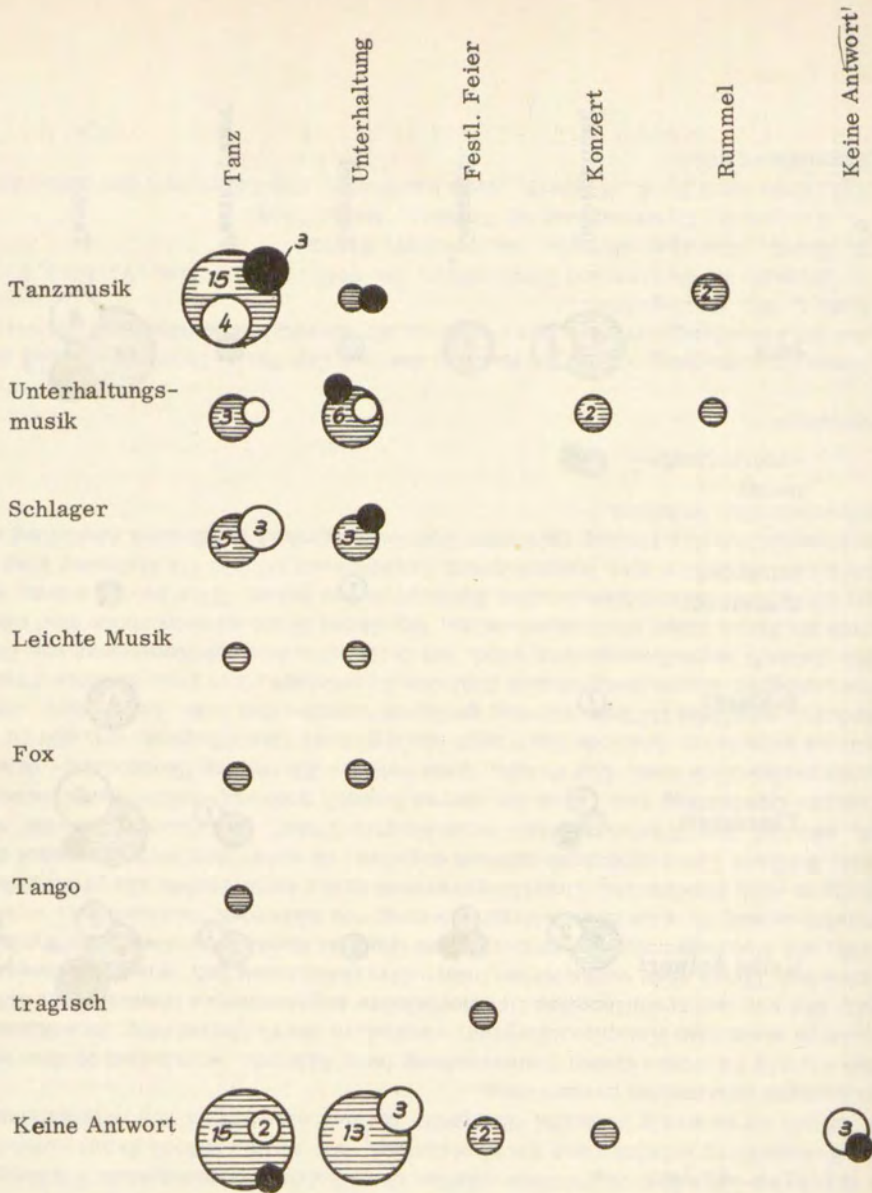
Tab. 2 Unterhaltungsmusik



Tab. 3 Polit. Massenlied

	Unterhaltung	Konzert	Rummel	Festl. Feier	Tanz	Keine Antwort
Jazz						
Unterhaltungsmusik						
Solostück Blasmusik						
Schlager						
Tanzmusik						
Keine Antwort						

Tab. 4 Jazz



Tab. 5 Tanzmusik

ÜBER DEN ZUSAMMENHANG ZWISCHEN STEREOTYPEN UND KLANGBEISPIELEN  
VERSCHIEDENER MUSIKALISCHER EPOCHEN <sup>+</sup>

Die Epochenklassifizierung der Musik geht davon aus, daß neben objektiv fixierbaren - formalen, klanglichen oder musiktheoretischen - Unterscheidungskriterien auch subjektiv wahrnehmbare Charakterunterschiede bestehen. Dieser Sachverhalt bestimmt auch die klischeehaften Allgemeinvorstellungen von der Musik verschiedener Zeitabschnitte, ein Phänomen, das zugleich die Bildung von Vorurteilen begünstigt. Daß die Allgemeinvorstellungen zur Musik vorangegangener Epochen klischeehaften Charakter tragen, läßt sich kaum leugnen; inwieweit sie die tatsächlichen Gegebenheiten indessen treffen bzw. wo sie sie treffen, ist eine nicht uninteressante Frage, berührt sie doch das Problem der gegenwärtig latenten emotionellen Einstellungen zu dieser oder jener Epoche.

Der Sachverhalt der Klischeebildung, der vereinfachenden Kategorisierung von objektiv äußerst vielschichtigen Gegebenheiten in sogenannten Stereotypen, ist ein in der Psychologie und den Sozialwissenschaften lange bekanntes Phänomen <sup>1</sup>, das sich auch unter dem Gesichtspunkt der Informationsverarbeitung als sogenannte Superzeichenbildung verstehen läßt. <sup>2</sup> Die bekanntesten Erscheinungen dieser Art gehen wohl mit der Einschätzung anderer Menschen, Gruppen oder Völker als sogenannte Heterostereotype einher, welche ebenso durch Merkmale mitbestimmt sein können, die einer empirischen Überprüfung kaum standhalten würden, wie es bei der Einschätzung der eigenen Person oder Gruppe der Fall ist, bei der Bildung von sogenannten Autostereotypen. Als Ursache für diese Verhaltensweise gilt vor allem der Drang des Menschen, Ungewißheitssituationen wenigstens scheinbar dadurch zu entschärfen, daß sie mit einzelnen auffälligen oder durchschnittlichen Merkmalen ausgestattet werden. Analoge Verhaltensweisen sind auch im Bereich der Musik zu erwarten. Hier haben wir es gleichfalls mit hochkomplexen Merkmalskonfigurationen zu tun, für die selbst innerhalb der wissenschaftlichen Forschung kaum überall klare Unterscheidungskriterien gebildet werden konnten. Andererseits können auch wissenschaftliche Klassifizierungsversuche von umgangssprachlichen Stereotypenbildungen mitbestimmt oder wenigstens beeinflußt werden.

Musikalische Stereotypenbildungen treten auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung: <sup>3</sup> Neben allgemeinen akustischen Begriffen (wie etwa "Klang" oder "Geräusch") stehen vor allem musikalische Gattungs- oder Epochen-Stereotype. Auf der Gattungsebene findet sich keine klare Systematik; wie auch in anderen Bereichen der Begriffsbildung orientiert man sich hier zumeist an alltagssprachlichen Zweck-Zuordnungen, so etwa: "Unterhaltungsmusik", "Ernste Musik", "Geistliche Musik", "Tanz-Musik".

Auf der Ebene der Epochen-Begriffe steht indessen oft hinter der chronologischen Einteilung ein charakterisierender, emotioneller Unterton. "Alte", "Klassische", "Moderne Musik" geben eine grobe umgangssprachliche Stufung; eine feinere, "gebildete" Klassifizierung ergibt sogar eine fünfstufige Skala mit Kategorien wie etwa: "Mittelalter" - "Barock" - "Klassik" - "Romantik" - "Moderne". <sup>4</sup> Was über eine fünfstufige Skalierung hinausgeht, entspringt zumeist musikwissenschaftlichen Überlegungen auf deduktivem oder spekulativem Hintergrund; es handelt sich dann um wissenschaftliche Begriffsbildungen, die zu untersuchen hier nicht der Ort ist.

Ich möchte hier kurz über eine Untersuchung des affektiven Bedeutungsgehaltes einiger Epochenstereotype im Vergleich zu entsprechenden Musikbeispielen mit Hilfe der Methode des Polaritätsprofils berichten, die allerdings hier nicht im einzelnen erklärt wer-

den kann.<sup>5</sup> Es sei nur kurz erwähnt, daß sowohl musikalische Allgemeinbegriffe als auch eine Auswahl kurzer Musikbeispiele<sup>6</sup> verschiedener Epochen anhand von Gegenpaaren auf 46 sechsstufigen Skalen von je 25 bis 40 musikalisch gebildeten Versuchspersonen beurteilt wurden. Die aus den Einzelversuchen errechneten Mittelwertprofile (Beispiele zweier Musikstücke Abb. 1) wurden mit Hilfe einer Faktorenanalyse<sup>7</sup> untereinander und mit allgemeinen Stereotypen verglichen und die in der Population enthaltenen unabhängigen Dimensionen der Bedeutung extrahiert.

Die Analyse zeigt die bekannten Hauptebenen des semantischen Raumes mit den Faktoren der "Aktivität" ( $F_1$ ) und "Beliebtheit" ( $F_2$ )<sup>8</sup> (Abb. 2); hinzu kommen zwei weitere Dimensionen, deren eine sich als "Kosmos-Chaos"-Faktor ( $F_3$  - Abb. 3) interpretieren läßt, während die andere mystische Affinitäten ( $F_4$ ) zu besitzen scheint (Abb. 4). Die Beurteilungen der untersuchten Musikbeispiele, die unter die Epochenbegriffe "Barockmusik", "Klassische Musik" und "Romantische Musik" fallen, fügen sich gut in den so interpretierten semantischen Raum ein.

Dabei zeigt sich, daß die Hauptvarianz der Musikbeispiele auf die Faktoren "Aktivität", "Kosmos" und "Mystik" entfällt, die für Musik so etwas wie Hauptebenen darstellen, während der Faktor der "Beliebtheit" offenbar eine geringere Rolle spielt.

Interessant, wenn auch nicht unerwartet, ist die Tatsache, daß Musikbeispiele sich stärker hinsichtlich ihres allgemeinen Tempos unterscheiden als hinsichtlich der Epochenzuordnung: Die langsamen Musikbeispiele laden hoch auf "Kosmos", die schnellen hingegen auf "Aktivität".

Beachtenswert ist ferner der Sachverhalt, daß die Stereotype "Barockmusik" und "Klassische Musik" in der Ebene  $F_1 - F_3$  ganz nahe beieinanderliegen, vor allem im Hinblick auf die Tatsache, daß "Romantische Musik" offenbar mit signifikant veränderten Affekten verbunden wird: "Barock" und "Klassik" besitzen die Insignien von Aktivität und Ordnung, "Romantik" hingegen wird lediglich teilweise durch den Faktor 2 aufgeklärt. Ein Musikbeispiel innerhalb der Romantik fällt ganz aus dem Rahmen, ein weiteres in begrenztem Umfang: Hector Berlioz' Symphonie fantastique, 1. Teil, repräsentiert eine neue Dimension, desgleichen in gewissem Ausmaß auch der Anfang der IV. Symphonie von Anton Bruckner: Man könnte diese Dimensionen als mystischen oder hintergründigen Faktor bezeichnen. Zunächst sei jedoch einiges zum Stereotyp der "Romantischen Musik" gesagt: An diesen Begriff werden offenbar gewisse Erwartungen hinsichtlich Beliebtheit und Genuß geknüpft. Er liegt auf diesem Faktor weit außerhalb der Musikbeispiele, die hier überhaupt keine nennenswerten Ladungen aufweisen. Die vorgenannte Komponente des Hintergründigen indessen wird von dem Stereotyp der Romantischen Musik überhaupt nicht berührt; sie ist andererseits gerade diejenige, die die Romantische Musik in hohem Maße zu charakterisieren vermag: die mystisch-magische Affektfärbung, wie sie hochgradig eben durch Berlioz' Symphonie fantastique zum Ausdruck kommt.<sup>9</sup>

Die Ergebnisse dieser an einigen wenigen klingenden Beispielen vorgenommenen Untersuchung des affektiven und emotionellen Spielraums der Musik lassen sich kurz zusammenfassen: Die stereotypen Vorstellungen von der Musik des Barock und der Klassik bewerten vor allem die aktive, intelligente Seite der Musik, die vornehmlich in schnellen, prägnanten Sätzen verwirklicht ist. Die Vorstellung von "Romantischer Musik" steht hierzu im Gegensatz, sie ähnelt dem Charakter langsamer Sätze aller drei Zeitepochen, hat allerdings auch einen Beliebtheitsaspekt, der indessen von den Klangbeispielen nirgends signifikant berührt wird. Andererseits zeigt sich anhand der klingenden Beispiele ein bedeutsamer Faktor innerhalb der romantischen Musik, dessen Affektfärbung in ihren Klischeebegriff offensichtlich nicht miteingeht.



## Anmerkungen

- + Diese Untersuchung wurde im Rahmen der von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsarbeiten der Abteilung für Musikalische Akustik beim Staatl. Inst. f. Musikforschung durchgeführt.
- 1 Vgl. hierzu P. R. Hofstätter, *Das Denken in Stereotypen*, Göttingen 1960; ders., *Sozialpsychologie*, Berlin 1964; ders., *Einführung in die Sozialpsychologie*, Stuttgart 41966.
  - 2 Vgl. u. a. F. Attneave, *Applications of Information Theory to Psychology*, New York 1959 (*Informationstheorie in der Psychologie*, Bern und Stuttgart 1965).
  - 3 H. P. Reinecke, *Über Allgemeinvorstellungen von der Musik. Eine experimentelle Untersuchung musikalischer Stereotype mit der Methode des Polaritäts-Profiles*, Fs. f. Walter Wiora, Kassel 1967.
  - 4 Vgl. hierzu die informationstheoretischen Ansätze u. a. bei Attneave (a. a. O.) bzw. die Hinweise innerhalb der Abhandlung des Verfassers "Zum Begriff der Tonalität" im vorliegenden Kongreßbericht (S. 72).
  - 5 P. R. Hofstätter, *Sozialpsychologie*, S. 73f. u. 89; ders., *Einführung in die Sozialpsychologie*, S. 258ff., 262ff., 365f., 372f., 469; ders. u. H. Lübbert, *Die Untersuchung von Stereotypen mit Hilfe des Polaritäts-Profiles*, *Zs. f. Markt- und Meinungsforschung*, I, 1958; C. E. Osgood, G. J. Suci u. P. H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, Urbana 1957; H. P. Reinecke, *Der Eindrucksraum von erklingender Musik. Psychometrische Untersuchungen mit Schallplatten*, Mitteilungen Nr. 1 der Deutschen Musik-Phonothek, S. 16-23; ders., *Stereo-Akustik*, Köln 1966, S. 36ff.; ders., *Über Allgemeinvorstellungen von der Musik*, a. a. O.
  - 6 Musikbeispiele: vgl. Anhang I.
  - 7 Die Analyse wurde im Rechenzentrum der Universität Hamburg mit einem Programm von Herrn E. R. Rey gerechnet.
  - 8 Sie entsprechen den in der Sozialpsychologie als "Männlich" und "Weiblich" interpretierten Faktoren (vgl. u. a. P. R. Hofstätter, *Sozialpsychologie*, S. 76).
  - 9 Dieser Sachverhalt deckt sich mit den Ergebnissen, zu denen K. B. Watson (*The Nature and Measurement of Musical Meaning*, *Psychol. Monogr.* 54, 1942, S. 1-43) bei der Kategorisierung musikalischer Phrasen kam. Auch hier wurde eine Phrase aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* von der Mehrzahl der Versuchspersonen als mysteriös ("mysterious"), in geringerem Umfang als traurig ("sad") und tragisch ("tragic") empfunden.

## Anhang I

### Übersicht der Musikbeispiele:

1. Händel: Georg Friedrich Händel, *Concerto grosso*, op. 6, Nr. 7,  
daraus: Largo  
Bath Festival Kammerorchester, Dirigent Jehudi Menuhin  
Electrola STE 91 220 (ASDW 491)
2. Bizet: Georges Bizet, *Vorspiel zur Oper "Carmen"*  
Gr. Opernorchester, Dirigent Marcel Couraüd  
Philips 837 015 GY

3. Mozart: Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie D-Dur, KV 504,  
daraus: 1. Satz: Adagio - Allegro  
Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Rafael Kubelik  
Fontana 700 175 WGY
4. Bruckner: Anton Bruckner, Symphonie Nr. 4, Es-Dur (Ausg. 1953),  
daraus 1. Satz: "Bewegt, nicht zu schnell"  
Philharmonia Orchester London, Dirigent Otto Klemperer  
Columbia SMC 91 356
5. Berlioz: Hector Berlioz, Symphonie fantastique  
Orchestre des Concerts Lamoureux Paris, Dirigent  
Igor Markewitsch  
DGG 138 712 SLPM
6. Händel: Georg Friedrich Händel, Wassermusik-Suite,  
daraus: Allegro  
Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent Lorin Maazel  
Philips stereo 88083 DY
7. Schubert: Franz Schubert, Symphonie Nr. 7 (9),  
daraus 1. Satz: Andante  
Tschechisches Philharmonisches Orchester,  
Dirigent Franz Konwitschny  
Supraphon SUA ST 50 444
8. Vivaldi: Antonio Vivaldi, Die vier Jahreszeiten, op. 8,  
daraus: Largo "Der Winter"  
Stuttgarter Kammerorchester, Dirigent Karl Münchinger  
Decca T 74 994
9. Bach: Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer, BWV 1079,  
daraus: Triosonate 2. Satz (Allegro)  
Stuttgarter Kammerorchester, Dirigent Karl Münchinger  
Decca T 74 994 (stereo)
10. Schubert: (wie Nr. 7, Schubert),  
daraus 4. Satz: Finale, Allegro vivace
11. Mozart: (wie Nr. 3, Mozart),  
daraus 2. Satz: Andante
12. Beethoven: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 5 c-Moll, op. 67,  
daraus 1. Satz: "Allegro con brio"  
Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan  
DGG KL 4 / SKL 104

- Anhang II

Polaritätsprofile der angeführten Beispiele:

(Abb. auf Seite 504/505)

Anhang III

Faktorenmatrix der angeführten Begriffe und Musikbeispiele:

(Die Matrix gibt lediglich 34 der insgesamt 65 Objekte wieder)

	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	F <sub>3</sub>	F <sub>4</sub>	F <sub>5</sub>	h <sup>2</sup>
Adagio	-0,184	0,947	0,121	0,136	0,040	0,965
Alte Musik	0,586	0,789	-0,067	-0,039	0,004	0,973
Angst	-0,338	-0,420	-0,075	0,783	-0,091	0,918
Atonale Musik	0,120	-0,826	-0,156	0,403	-0,096	0,894
Barockmusik	0,802	0,361	-0,110	-0,180	0,046	0,821
Belästigung	0,090	-0,780	-0,241	0,476	0,057	0,904
Einsamkeit	-0,559	0,532	-0,305	0,412	-0,197	0,898
Gemüt	-0,116	0,574	0,741	0,023	0,065	0,897
Genuß	0,245	0,355	0,839	0,123	-0,014	0,906
Geräusch	0,042	-0,904	0,046	0,214	0,105	0,879
Harmonie	0,559	0,739	0,248	-0,136	0,070	0,943
Intelligenz	0,944	0,045	-0,076	-0,038	-0,116	0,914
Klass. Musik	0,828	0,469	0,164	0,130	-0,033	0,950
Langeweile	-0,903	0,205	-0,163	-0,004	-0,029	0,885
Liebe	0,483	0,302	0,717	0,266	-0,146	0,930
Männlich	0,891	-0,184	-0,120	0,080	0,162	0,874
Romant. Musik	0,089	0,641	0,718	0,044	-0,087	0,944
Ruhe	-0,186	0,884	0,088	-0,226	0,056	0,878
Triebhaftigkeit	0,424	-0,368	0,415	0,638	0,163	0,920
Ungewißheit	-0,645	-0,389	0,044	0,539	-0,209	0,904
Unterhaltungsmusik	0,324	-0,112	0,855	-0,004	0,126	0,864
Weiblich	0,184	0,359	0,862	0,011	-0,215	0,952
Händel	0,064	0,927	-0,053	0,115	0,289	0,962
Bizet	0,884	-0,204	0,209	0,181	0,174	0,930
Mozart	0,813	0,345	0,287	0,199	-0,181	0,935
Bruckner	0,473	0,474	0,237	0,593	0,229	0,908
Berlioz	0,195	0,070	0,221	0,875	-0,060	0,862
Händel	0,962	0,122	0,050	-0,093	0,066	0,955
Schubert	0,227	0,759	0,132	0,426	-0,218	0,874
Vivaldi	0,083	0,836	0,216	-0,278	-0,068	0,835
Bach	0,842	0,289	0,055	-0,194	-0,139	0,853
Schubert	0,883	0,082	0,375	0,142	-0,009	0,947
Mozart	0,042	0,922	0,263	-0,146	-0,108	0,953
Beethoven	0,862	-0,145	-0,022	0,393	0,114	0,932
Varianz:	0,397	0,311	0,148	0,125	0,020	
Gesamtvarianz:	0,397	0,708	0,856	0,980	1,000	

## Anhang II

Polaritätsprofile der angeführten Beispiele:

	Händel	Bizet	Mozart 504	Bruckner	Berlioz	Händel	Schubert	Vivaldi	Bach	Schubert	Mozart	Beethoven	Alte Musik	Atonale Musik
fließend	2,4	2,0	2,2	2,2	4,0	1,8	2,4	1,5	1,7	2,0	2,0	3,4	1,8	4,4
behaftlich	1,9	5,0	4,6	4,7	4,6	4,5	3,8	2,3	4,3	5,3	2,0	5,7	2,7	5,4
langsam	1,5	5,2	4,5	2,9	3,0	5,3	2,8	2,5	4,6	5,2	2,1	5,2	2,6	4,4
undefinierbar	4,8	5,0	5,2	4,2	3,4	5,7	4,3	4,5	4,8	5,3	4,3	4,9	4,8	2,4
geordnet	1,5	2,3	1,4	2,4	2,6	1,5	2,5	1,6	2,1	2,1	2,1	1,8	1,2	4,5
feierlich	1,2	4,4	3,2	2,0	2,7	2,3	2,2	2,7	3,5	3,9	2,6	2,8	1,5	4,2
ernst	1,4	4,4	2,4	2,0	2,1	3,5	2,0	3,2	3,6	4,1	2,9	2,2	1,8	3,4
schwankend	5,0	4,6	4,2	4,3	2,7	5,2	3,4	4,5	4,6	4,9	4,3	5,0	5,2	2,4
vertraut	1,7	2,3	1,2	2,2	3,8	1,2	2,8	1,6	2,1	1,6	2,0	1,7	2,0	5,5
objektiv	3,6	3,9	4,1	5,1	4,5	2,1	4,3	3,5	2,6	4,0	3,6	3,6	3,3	4,3
rauh	4,3	4,1	4,4	3,6	3,6	4,5	4,1	5,0	4,5	4,3	5,0	3,2	4,8	2,1
statisch	3,4	5,3	5,2	4,2	4,7	3,7	3,6	2,4	3,1	5,0	3,7	5,3	3,7	4,4
straff	3,0	1,6	2,0	2,6	3,8	1,2	3,2	3,3	2,0	1,6	3,8	1,3	2,2	3,2
fein	3,2	4,9	2,2	4,0	3,5	3,2	1,2	1,7	2,4	3,1	1,5	4,5	1,9	4,3
kühl	5,2	4,0	4,4	5,2	4,2	3,0	4,5	4,7	3,3	4,7	4,7	4,4	3,9	2,0
klar	2,7	2,5	1,8	3,2	3,5	1,2	3,2	1,8	2,0	2,3	2,6	1,5	1,7	4,1
lebendig	2,5	1,9	1,2	2,0	2,3	1,1	2,8	2,7	2,0	1,3	2,3	1,4	2,3	3,4
verträumt	2,5	4,8	3,0	2,5	2,7	4,4	2,8	2,4	4,3	3,2	2,2	4,4	3,4	5,4
robust	3,4	1,8	4,1	2,9	3,2	2,5	3,6	5,1	3,7	3,0	5,2	1,7	4,2	2,4
eckig	4,9	3,5	4,2	4,3	4,0	3,3	4,2	5,0	3,5	4,0	5,1	2,6	4,0	1,6
erregt	5,6	1,8	2,3	3,2	2,5	3,0	3,7	5,0	3,3	1,7	4,7	1,6	4,5	2,2
munter	4,6	1,8	2,7	3,5	4,1	1,8	4,0	3,7	2,4	1,8	3,9	2,5	3,5	3,5
voll	1,4	2,0	1,8	1,6	2,0	1,3	2,3	2,7	2,9	1,5	2,2	1,4	1,6	4,1
vorwärtsstrebend	4,1	1,8	1,9	3,4	2,8	2,2	3,3	5,6	3,2	1,7	4,3	1,6	3,0	3,0
angespannt	3,8	2,3	3,3	2,8	2,3	3,5	3,0	5,1	3,4	2,9	4,5	1,5	3,7	1,5
dunkel	1,9	3,9	4,0	2,9	2,3	5,6	3,0	4,5	3,8	4,8	3,9	3,3	3,3	3,3
aktiv	3,5	1,6	1,9	2,2	2,5	1,3	3,5	4,0	2,1	1,7	4,1	1,1	2,7	2,1
angenehm	1,8	2,4	1,3	2,0	2,6	1,4	2,5	1,5	2,1	1,5	1,5	2,0	1,7	4,8
farbig	2,3	1,8	1,6	1,7	1,9	1,6	2,4	2,7	2,3	1,7	2,2	1,7	2,1	3,5
straff	4,4	1,6	2,0	3,9	3,3	1,4	3,9	4,1	2,2	1,7	4,5	1,3	2,7	2,7
unregelmäßig	5,0	4,5	4,2	3,4	2,5	5,3	3,6	2,5	4,9	4,5	4,6	4,3	5,2	1,6
kräftig	2,7	1,6	2,5	2,2	2,4	1,4	3,1	4,4	3,1	1,8	4,6	1,3	3,1	2,0
zurückhaltend	2,8	5,2	2,2	4,0	4,0	4,0	3,3	2,2	3,5	4,0	2,0	4,9	2,8	5,1
schön	1,6	2,5	1,5	2,1	2,6	1,5	2,2	1,6	2,1	1,6	1,5	2,1	1,6	4,6
klingend	2,5	2,1	1,4	2,2	2,4	1,3	2,6	1,9	2,3	1,7	2,2	2,0	1,9	3,4
trübe	4,0	4,8	5,0	4,1	3,3	5,5	3,6	4,4	4,0	5,1	4,1	4,5	4,7	3,4
weich	2,0	4,2	3,3	3,0	3,4	4,2	3,0	1,9	2,9	3,4	1,8	5,0	2,7	5,4
warm	1,5	2,8	2,7	2,5	3,0	3,8	2,8	2,3	3,5	2,2	2,1	3,0	2,7	5,4
traurig	2,5	4,9	3,9	3,2	2,6	5,4	2,8	3,4	4,1	4,9	2,9	3,7	3,5	3,3
müde	3,0	5,3	5,1	4,1	3,8	5,6	3,6	3,3	4,5	5,4	3,3	5,4	4,4	4,7
beruhigend	1,6	5,1	4,1	3,6	4,3	4,0	3,2	1,9	3,5	4,6	2,1	5,3	2,6	5,4
symmetrisch	2,4	2,5	3,3	3,3	4,2	2,2	3,6	1,7	2,1	3,2	2,3	2,9	1,7	5,6
geschmeidig	2,4	3,0	2,2	2,6	2,8	3,1	2,7	2,2	2,6	2,3	2,0	3,7	2,9	4,1
aggressiv	5,3	1,5	3,1	3,3	2,6	2,8	3,7	5,4	3,8	2,8	5,0	1,4	4,2	1,4
schwungvoll	3,6	1,6	1,7	3,1	2,9	1,3	3,2	3,5	2,4	1,4	3,6	1,4	2,7	3,5
abwärts	3,4	4,7	4,7	3,9	3,2	5,4	3,9	3,7	3,8	5,1	3,3	4,8	4,4	3,0

Alte Musik	Atonale Musik	Barockmusik	Geräusch	Harmonie	Intelligenz	Klass. Musik	Langeweile	Männlich	Romant. Musik	Ruhe	Ungewißheit	Unterhalt. Musik	Weiblich	
1,8	4,4	1,8	3,7	1,6	1,6	1,5	4,0	2,9	1,5	2,9	5,2	2,4	2,1	stockend
2,7	5,4	3,9	4,3	2,6	4,9	3,5	3,4	4,7	2,8	1,5	4,9	3,1	3,3	drängend
2,6	4,4	4,3	4,7	3,3	5,3	3,9	1,4	3,8	2,4	2,0	2,3	4,4	3,4	schnell
4,8	2,4	5,4	2,1	4,5	5,6	5,2	2,0	4,8	3,3	3,3	1,6	3,3	2,8	bestimmt
1,2	4,5	1,3	5,4	1,5	1,5	1,6	4,6	2,6	3,1	2,2	4,5	3,7	4,0	zufällig
1,5	4,2	2,3	5,1	2,6	3,4	2,3	2,7	4,1	3,6	1,9	3,5	5,0	4,5	keck
1,8	3,4	3,3	4,0	2,8	2,7	2,2	3,3	2,9	4,3	2,5	2,9	5,1	4,6	verspielt
5,2	2,4	5,0	2,0	5,0	4,8	4,5	2,7	4,8	2,2	4,4	1,3	2,6	2,5	stabil
2,0	5,5	1,7	4,0	2,0	2,6	1,9	3,4	3,2	2,0	1,9	4,6	2,5	2,7	fremd
3,3	4,3	2,4	3,8	3,6	2,1	3,3	4,8	2,7	5,0	4,1	4,9	4,2	4,3	subjektiv
4,8	2,1	4,4	1,8	5,4	4,3	4,4	4,6	2,4	5,1	4,8	2,6	4,1	4,5	glatt
3,7	4,4	3,0	3,9	4,2	5,2	5,1	1,9	4,9	4,5	1,7	3,9	4,5	4,2	dynamisch
2,2	3,2	1,8	2,8	2,7	2,0	2,1	5,4	1,7	4,1	3,8	4,9	3,7	3,5	schleichend
1,9	4,3	2,5	5,2	1,8	2,2	2,0	3,3	4,0	1,6	2,1	3,8	4,0	1,9	grob
3,9	2,0	3,7	2,4	4,8	1,8	4,2	3,1	2,7	5,6	4,0	3,5	4,6	4,9	gefühlvoll
1,7	4,1	1,5	4,7	1,8	1,2	1,8	5,1	2,0	4,3	2,5	5,3	4,1	3,8	verschwommen
2,3	3,4	2,3	3,1	1,7	1,8	1,7	5,2	2,0	1,4	2,6	2,9	2,0	1,9	tot
3,4	5,4	4,3	5,1	3,2	5,2	3,5	2,9	4,9	1,3	2,3	3,1	2,4	2,2	nüchtern
4,2	2,4	3,4	2,0	4,3	3,0	3,9	3,6	2,1	5,3	4,4	3,7	3,9	5,0	zart
4,0	1,6	3,4	2,3	5,6	3,2	4,4	4,3	2,6	5,6	4,3	2,5	3,9	5,0	rund
4,5	2,2	3,9	2,3	5,0	3,7	3,2	5,0	3,6	3,4	4,3	2,4	2,7	2,4	gemessen
3,5	3,5	2,5	2,4	2,9	2,1	2,9	4,9	2,2	2,9	3,5	4,3	1,9	2,7	klagend
1,6	4,1	2,0	3,9	1,5	1,9	1,5	5,2	2,1	1,7	1,9	3,8	3,0	2,2	leer
3,0	3,0	3,0	3,6	4,5	1,4	1,8	5,4	1,9	3,6	4,6	4,6	4,2	4,1	kreisend
3,7	1,5	3,6	2,2	5,2	3,3	2,9	3,8	2,8	4,7	5,3	1,9	4,2	4,2	gelöst
3,3	3,3	4,6	3,9	4,5	4,7	3,6	2,1	4,0	3,4	2,8	2,0	4,4	4,1	hell
2,7	2,1	2,3	2,7	2,5	1,2	1,8	5,6	1,5	3,2	4,8	4,0	3,0	3,4	passiv
1,7	4,8	1,7	4,7	1,2	1,8	1,5	4,8	2,5	1,8	1,6	5,3	2,8	2,0	unangenehm
2,1	3,5	2,4	3,5	1,8	1,8	1,7	5,1	2,6	1,7	3,4	4,1	3,1	2,2	blaß
2,7	2,7	2,1	2,9	3,1	1,9	2,2	5,3	2,3	4,0	4,7	4,5	3,8	3,8	gedehnt
5,2	1,6	5,3	1,8	5,5	5,3	4,9	3,3	3,9	3,9	4,7	2,0	3,2	3,2	regelmäßig
3,1	2,0	1,3	2,4	2,5	1,9	2,0	4,6	1,8	4,2	4,3	4,1	2,9	4,0	gedämpft
2,8	5,1	3,3	5,0	2,8	3,7	3,6	2,6	3,7	2,8	2,0	3,6	4,7	2,9	aufdringlich
1,6	4,6	1,6	4,7	1,1	2,0	1,5	4,4	2,8	1,8	1,8	4,7	3,4	1,8	häßlich
1,9	3,4	1,6	3,8	1,4	1,8	1,7	5,1	3,0	1,6	3,2	4,9	2,4	2,2	dumpf
4,7	3,4	5,0	3,2	5,3	5,3	5,0	1,7	4,7	4,8	3,4	2,0	3,9	4,6	glänzend
2,7	5,4	4,0	4,8	2,6	4,9	3,0	2,3	5,1	1,5	2,2	3,3	3,0	1,6	hart
2,7	5,4	3,2	4,7	2,2	5,0	2,8	3,3	3,9	1,4	1,7	4,1	3,0	1,8	kühl
3,5	3,3	5,0	3,4	4,6	4,7	3,9	1,9	4,6	3,3	3,0	2,2	4,4	4,0	froh
4,4	4,7	5,0	4,3	4,7	5,0	5,1	1,5	4,9	4,3	2,4	2,9	4,5	4,4	lebhaft
2,6	5,4	3,2	5,2	2,2	4,2	3,4	2,5	3,7	2,3	1,5	4,7	4,1	4,0	aufregend
1,7	5,6	2,1	5,1	1,6	2,1	2,0	3,7	3,0	2,9	2,0	5,0	3,9	3,6	unsymmetrisch
2,9	4,1	3,6	4,3	2,0	2,2	1,9	3,7	3,4	1,8	2,1	2,3	2,6	1,9	starr
4,2	1,4	3,5	2,2	4,5	2,3	3,5	4,2	2,3	4,7	5,2	2,7	2,9	3,5	friedlich
2,7	3,5	5,5	3,6	2,3	1,8	2,0	4,8	2,3	2,6	3,6	4,1	2,2	2,4	gehemmt
4,4	3,0	4,4	3,2	5,0	5,4	4,7	2,0	5,0	4,3	3,7	2,8	4,0	4,5	aufwärts

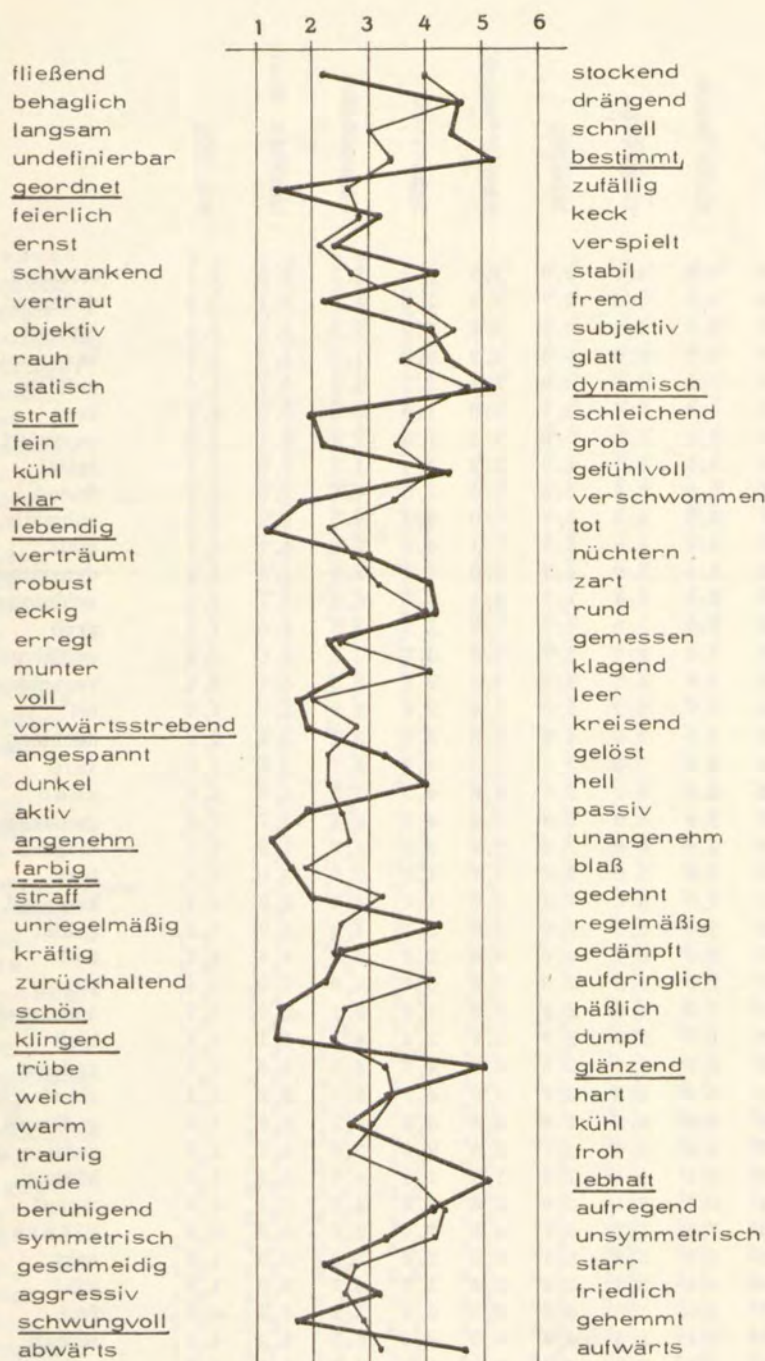


Abb. 1 Polaritäts-Profil: Mozart, KV 504, 1. Satz -  $Q_{mb} = 0,346$   
 Berlioz, Symph.fant., Anfang -  $Q_{mb} = 0,346$

AKTIVITÄT

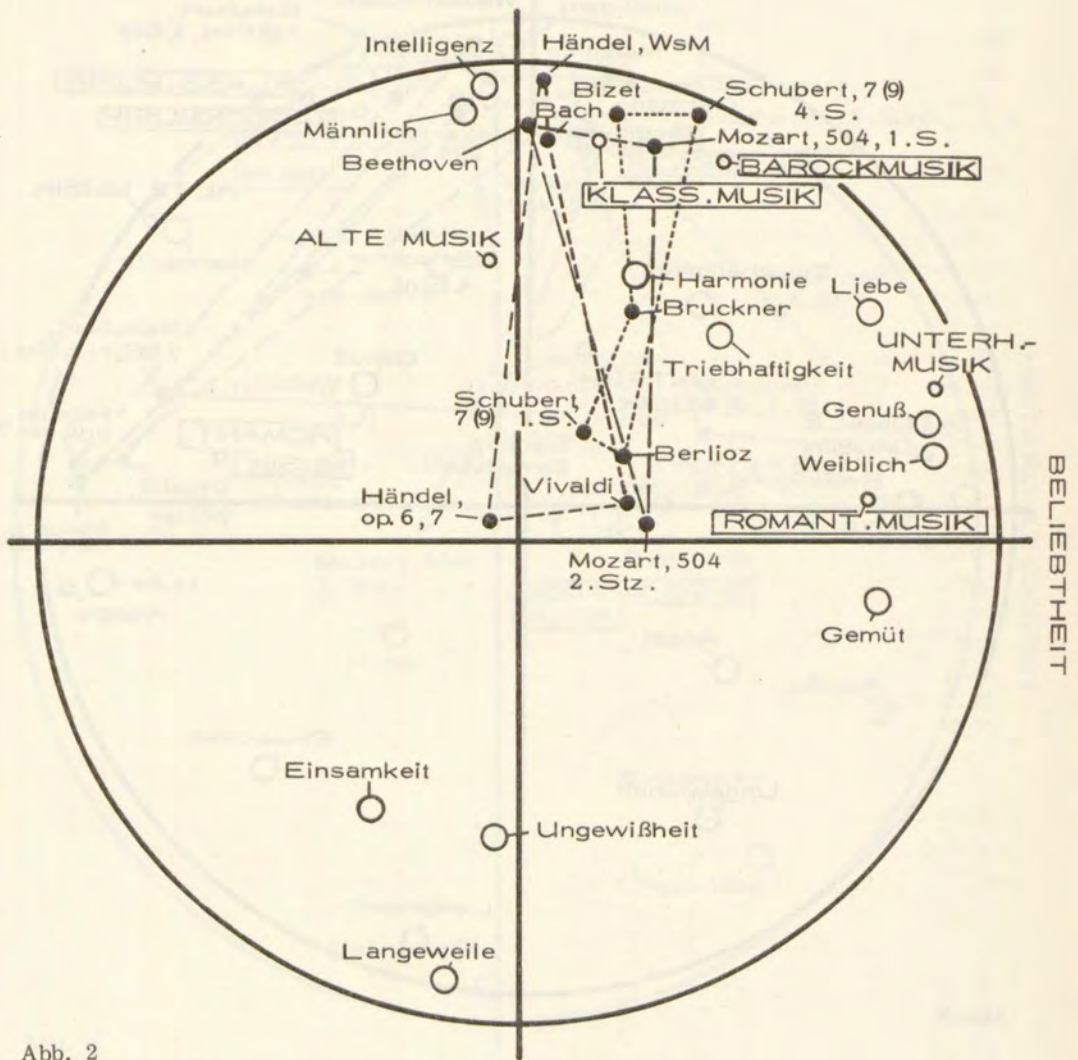


Abb. 2

AKTIVITÄT

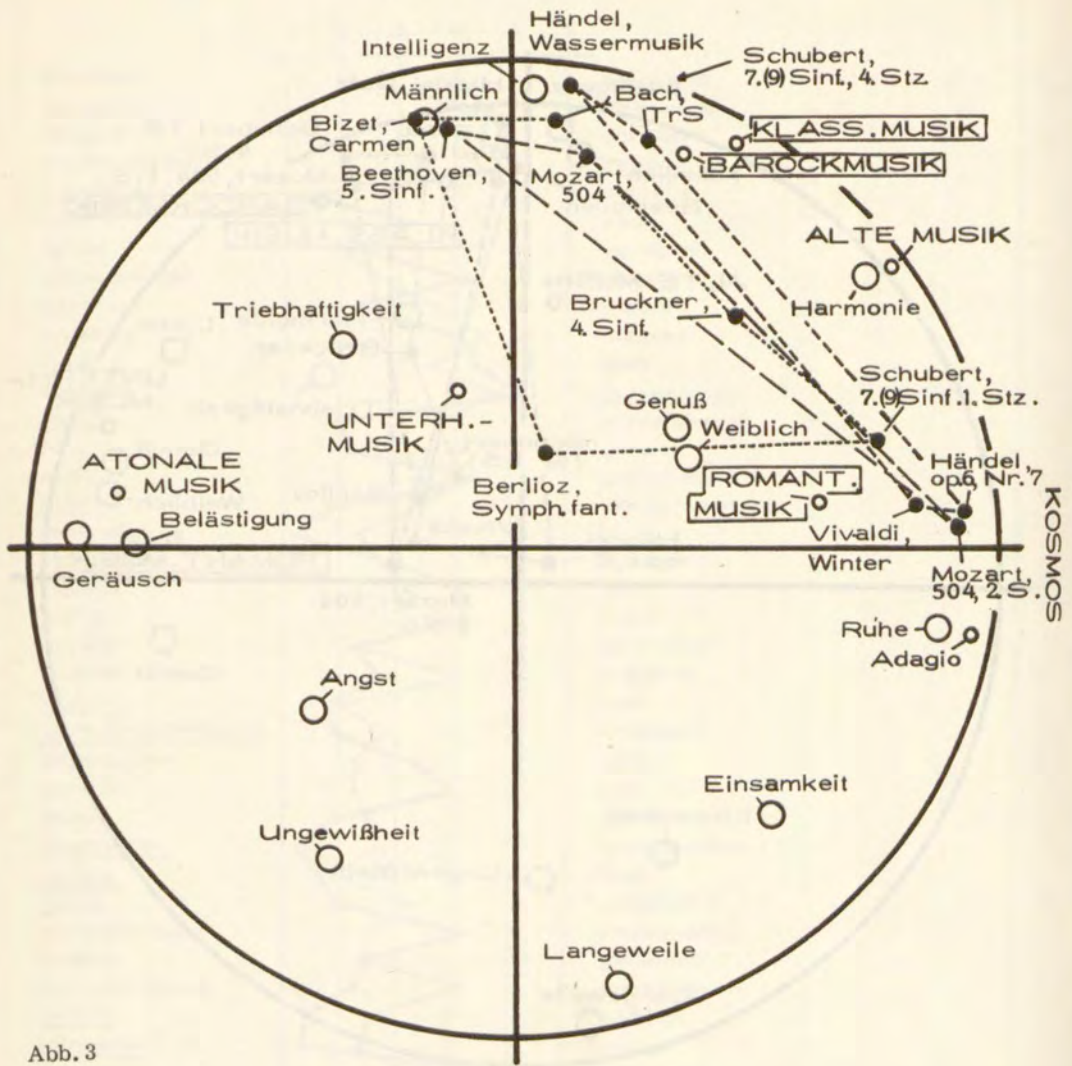


Abb. 3



# AKTIVITÄT

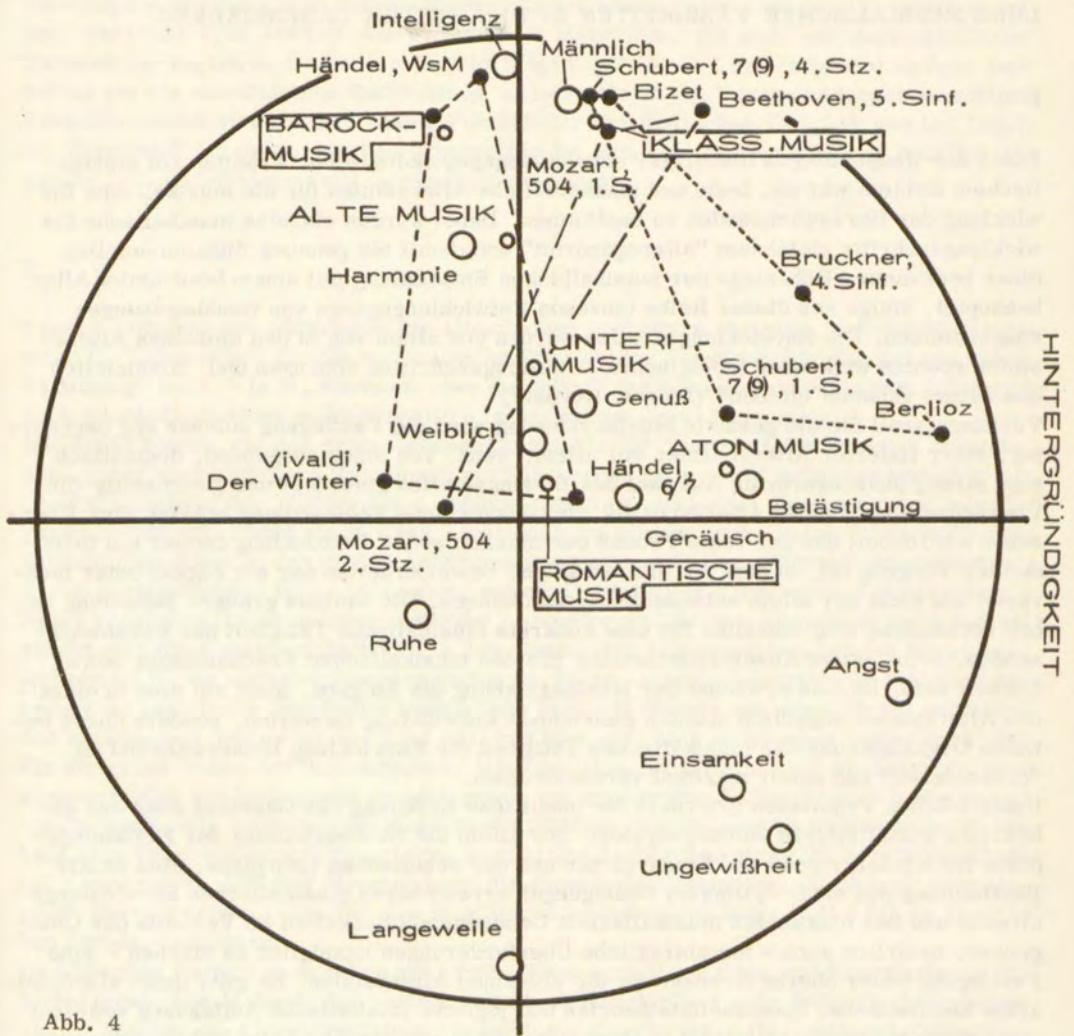


Abb. 4

MUSIKPSYCHOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE OPTIMALE ENTWICK-  
LUNG MUSIKALISCHER FÄHIGKEITEN IN DEN ERSTEN LEBENSJAHREN

I

Eines der Hauptanliegen bisheriger entwicklungspsychologischer Arbeiten auf musikalischem Gebiete war es, feste und unumstößliche Altersstufen für die musikalische Entwicklung der Heranwachsenden zu bestimmen. Dabei wurden einzelne musikalische Entwicklungsschritte gleichsam "altersgenormt" und damit ein genaues Zusammenfallen einer bestimmten Höhenlage der musikalischen Entwicklung mit einem bestimmten Alter behauptet, einige aus dieser Reihe tanzende Entwicklungsgänge von Hochbegabungen ausgenommen. Die Entwicklungsstadien würden vor allem von in den einzelnen Altersstufen spontan wirkenden biologischen Entfaltungsschritten abhängen und "hinsichtlich des Alters konstant bleiben" (Piaget, Révész).

Verhängnisvoll für die gesamte Musikerziehung wird die Festlegung solcher eng begrenzter, starr fixierter Altersnormen vor allem, wenn, von ihnen ausgehend, dogmatisch eine streng phasengerechte Auswahl des Bildungstoffes gefordert und gleichzeitig die Überschreitung solcher Altersspezifik als pädagogische Fehlhandlung erklärt wird. Übersehen wird dabei, daß der reale Prozeß der musikalischen Entwicklung immer ein individueller Vorgang ist, in dem die altersmäßigen Besonderheiten nur ein Aspekt unter mehreren und nicht der allein entscheidende sein können. Die weitaus größere Bedeutung haben vorhandene Möglichkeiten für eine konkrete musikalische Tätigkeit des Heranwachsenden, seine aktive Auseinandersetzung mit den musikalischen Erscheinungen seiner Umwelt also. Daraus erwächst der Musikerziehung die Aufgabe, nicht auf eine in einzelnen Altersstufen angeblich spontan eintretende Entwicklung zu warten, sondern durch bewußte Organisation der musikalischen Tätigkeit die Entwicklung immerwährend zu "provokieren" und damit maximal voranzutreiben.

Unter solchen Prämissen erfordert die inhaltliche Erfüllung des Gesetzes über das einheitliche sozialistische Bildungssystem, vor allem die Neubearbeitung der Erziehungspläne für Kinderkrippen und Kindergärten und der schulischen Lehrpläne, eine exakte Bestimmung des unter optimalen Bedingungen erreichbaren musikalischen Entwicklungsniveaus und der maximalen musikalischen Leistungsmöglichkeiten im Verlaufe der Ontogenese, natürlich auch - um abträgliche Überforderungen unmöglich zu machen - eine Festlegung neuer oberer Grenzen für die einzelnen Altersstufen. Es gilt, dabei alle Spielarten idealistischer Spontaneitätstheorien und jegliche fatalistische Auffassung von einer einseitig nativistisch-biologischen Determination musikalischer Leistungsausstattungen auszuschalten.

Aus dieser Aufgabenstellung ergab sich einer der Schwerpunkte musikpsychologischer Forschungen in der DDR. Unser Bericht stellt eine Zusammenschau aller bisherigen Ergebnisse dar; eigene Forschungsergebnisse werden denen anderer in der Musikerziehung tätiger Musikwissenschaftler (Bimberg, Höchel, Preu, Siegmund-Schultze) eingeordnet, um durch solche umfassende Beweisführung die immer dringlicher werdende Neugestaltung der musikerzieherischen Systematik von den ersten Lebensjahren an aufwärts nachdrücklich zu belegen.

Zusammenfassend soll zunächst vorausgenommen werden: Diese Forschungen, stets verbunden mit systematischer musikpädagogischer Einflußnahme, erwiesen, daß die optima-

len Leistungsmöglichkeiten, insbesondere des Vorschulkindes, auf musikalischem Gebiet bisher wesentlich unterschätzt wurden und die bisher angenommenen und starr fixierten Altersnormen der musikalischen Entwicklung bei Bereitstellung entsprechender Entwicklungsbedingungen weit unterschritten werden können oder sich gar als falsch erweisen. Natürlich kann das nur eine Psychologie feststellen, die nicht nur augenblickliche Tatbestände registriert, sondern Entwicklungsmöglichkeiten erforscht und so dem Bemühen um die musikalische Entwicklung aller Menschen Voraussetzungen schafft und Erkenntnisse beisteuert. Die realen Formen der musikalischen Tätigkeit und ihr Inhalt, die Bereitstellung optimaler Bedingungen für die musikalische Entwicklung schaffen optimale Leistungsfähigkeit auf musikalischem Gebiet.

## II

Unsere Forschungen widerlegen die allenthalben vertretene Meinung, daß das Säuglingsalter (1. Lebensjahr) für die musikalische Entwicklung des Menschen "so gut wie keine Bedeutung" habe.<sup>1</sup> In Wirklichkeit aber durchläuft das Kind gerade im ersten Lebensjahr auch musikalisch einen außerordentlich bedeutsamen Entwicklungsweg. Mit Recht können wir das erste Lebenshalbjahr als die "Lernzeit des Hörens" bezeichnen, wobei auch sichtbare Reaktionen auf Schallreize sehr zeitig entstehen und sich mit der Verfeinerung der Tätigkeit des Gehöranalysators und seiner Zentralstätten schnell vervollkommen. Diese vielfältigen Reaktionen auf musikalische Reize ("Hörlust") entwickeln sich schon in den ersten Lebensmonaten ganz auffällig: Während Neugeborene in den ersten Stunden ihres Lebens nur auf ein Drittel aller dargebotenen akustischen Reize reagieren (Untersuchungsmethode: Auropalpebralreflex = Lidschlag auf Schallreiz), erhöht sich die Reaktionshäufigkeit in den ersten vier Lebenswochen auf das Doppelte und nimmt in den nächsten Monaten stetig zu. In der zweiten Lebenswoche läßt sich bereits eine akustische Dominante feststellen. In der Wirkungszeit eines länger andauernden akustischen Reizes ist das Kind still und hört auf, sich zu bewegen, wenn auch nicht für die ganze Dauer der Wirkungszeit. Mit zwei Monaten bereits kann ein Säugling, wenn gesungen oder ein Instrument gespielt wird, mit gespannter Aufmerksamkeit bewegungslos daliegen. Wir beobachteten einen zweimonatigen Jungen, der zu weinen aufhörte, sobald sein Vater auf der Geige spielte, ebenso das Aufhorchen eines 27 Tage alten Kindes bei Klavierspiel. Mit fünf Monaten kann die akustische Dominante, durch Instrumentalspiel hervorgerufen, eine für den Säugling außerordentlich lange Zeit - bis zu einer halben Stunde - andauern.

Der Säugling beginnt auch schon sehr früh, Töne nach ihrer Höhe und Klangfarbe zu differenzieren. Die Methode der bedingten Reflexe läßt darüber sehr frühe Beobachtungen zu. Es wurden die Abwehrreaktionen des palpebralen Reflexes (Blinzeln und Zukneifen der Augen) gewählt, der immer eintritt, wenn ein Lufthauch die Augen trifft. Dabei mußten als bedingende Reize solche Tonintensitäten erzeugt werden, die sich unter der Schwelle des cochlear-palpebralen unbedingten Reflexes befinden.

Bei Anwendung dieser Methodik ließ sich nachweisen, daß zwei Töne unterschiedlichen Timbres bereits von zwei bis drei Monate alten Kindern nach einer verhältnismäßig geringen Zahl von Bekräftigungen bedingt-reflektorisch differenziert werden können. Die Bildung einer Differenzierung auf zwei gleichartige Töne, die sich ihrer Frequenz nach um knapp zwei Oktaven unterscheiden, ist in einem etwas späteren Alter von 3 bis 3 1/2 Monaten gegeben. Dann aber geht die Verfeinerung der Differenzierung von Frequenzen bei entsprechender "Übung" rapid voran: Töne, die eine Quinte auseinanderliegen, werden im 4. bis 5. Lebensmonat unterschieden. In diesem Alter liegt die Streuung bei den

einzelnen Kindern zwischen einer Oktave und einer Quinte. Im 6. bis 7. Monat ist eine Differenzierung von zwei Tönen erreicht, die voneinander nur noch  $\frac{2}{3}$  bis  $1\frac{1}{2}$  Musikton abweichen.

Durch diese sich ständig verfeinernde Differenzierung akustischer Reize ist für die zweite Hälfte des ersten Lebensjahres die Voraussetzung für eine immer genauer werdende Analyse der Hörscheinungen der Wirklichkeit gegeben. Das zeigt sich auch in der weiteren Aktivierung der "Hörlust" für Gesang und Instrumentalmusik.

Auch wird die frühe Differenzierung akustischer Reize schon sehr bald von eigenen stimmlichen Produktionen des Kindes begleitet. Das Kind, das sich an Stimme und Klang erfreut, ahmt akustische Eindrücke aus der Umwelt nach. Hier liegt der Ausgangspunkt zu den eigenen Singefolgen, die sich nach dem Schema der "zirkulären Regulation", dem Rundgang von Klang - Hören - Wiederholen, vollziehen und die wir als "Arbeitssingen" oder als "aktive Hörspiele" bezeichnen. Dabei werden die cochleo-recurrentiellen Reflexe immer mehr verfeinert, im Sinne der funktionellen Synergie, die Gehör und Stimme repräsentieren.<sup>2</sup>

Freilich hängen die individuellen Unterschiede hinsichtlich des Zeitpunktes, an dem die ersten Versuche eines solchen "Singsprechens" auftreten, und das Tempo seiner Weiterentwicklung wesentlich davon ab, wie sehr sich die Menschen der nächsten Umgebung mit dem Kinde beschäftigen, ihm vorsingen und vorsprechen, denn die Perzeption perfektioniert ihrerseits die Imitationen und umgekehrt. Wir konnten beobachten, daß bereits Kinder im Alter von vier bis 6 Monaten in den Gesang der Mutter "einstimmen". Zunächst gelangen hin und wieder nur einzelne Töne richtig. Das Kind vermag noch nicht alle Töne einer einfachen Kindermelodie richtig zu differenzieren, so weit ist die analytisch-synthetische Tätigkeit der Großhirnrinde noch nicht gediehen, um Melodieganzes und alle Teile desselben richtig auffassen, geschweige denn richtig wiedergeben zu können. In der zweiten Hälfte des ersten Lebensjahres können die ersten deutlich hörbaren Intervalle innerhalb der Singefolgen des Kindes festgestellt werden. Offenbar entdeckt der Säugling in diesem Alter die Wirkung unterschiedlicher Tonhöhen, setzt sie funktionspielerisch ein und bereitet auf diese Weise das eigentliche Singen vor. Dabei geht mit zunehmender Funktionsreife des Nervensystems die Entwicklung "von der unbewußten Kleinkindmelik zur musikalischen Melodik".<sup>3</sup>

Bei einer von Otto Preu durchgeführten systematischen Registrierung von 118 sauber "gesungenen" Intervallen entfielen

23 auf die Prime	=	19 %
31 auf Aufwärtsintervalle	=	35 %
54 auf Abwärtsintervalle	=	46 %.

Es zeigte sich auch, daß "die für das Kind in der zweiten Hälfte des ersten Lebensjahres erreichbaren Intervalle praktisch mit der Quinte abgeschlossen sind. Bis zur großen Terz überwiegen die Abwärtsintervalle. Auffällig ist, daß die große Terz aufwärts kaum intoniert werden kann, während die große Terz abwärts geläufig zu sein scheint (Mollcharakter). Dieses Phänomen kann nur so erklärt werden, daß die Lautäußerungen in diesem Alter vorwiegend fallende sind und sich dabei die große Terz leichter singt als die kleine."<sup>4</sup>

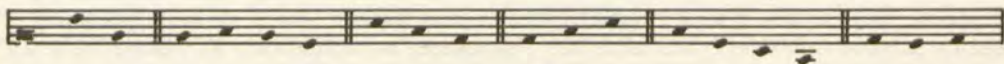
So werden im ersten Lebensjahr durch die Konzentration auf musikalische Reize, durch ihre Differenzierung und die ersten "singsprechenden" Reproduktionen wichtige Grundlagen für die musikalische Entwicklung in den nachfolgenden Entwicklungsphasen geschaffen. Dabei werden Grundfunktionen der höheren Nerventätigkeit, insbesondere des Gehöranalysators und des Stimmapparates, ihrer Zentralstätten und deren gegenseitiger Verbindung, gebildet, verfeinert und gefestigt. Dieser Vorgang wird entscheidend geför-

dert, wenn sich die Menschen der Umwelt mit dem Säugling sprechend und singend beschäftigen. Dort, wo solche Bedingungen fehlen, ist eine optimale Entwicklung unmöglich.

### III

Auch in den weiteren Lebensjahren bis hin ins jüngere Schulalter (sechstes bis neuntes Lebensjahr) liegen die musikalischen Leistungsmöglichkeiten weitaus höher, als das bisher angenommen wurde. Hier zeigt sich ebenfalls, wie die bisher übliche Verabsolutierung altersbedingter musikalischer Entwicklungsschübe die musikalische Entwicklung empfindlich hemmen muß.

Entgegen früheren Behauptungen, die Hör- und Singefähigkeit in Dur und Moll entwickle sich als typisches Korrelat der Reifezeit - etwa ab 12. Lebensjahr -, wurde durch Siegfried Bimberg<sup>5</sup> bereits 1953 mit umfassenden Untersuchungen der Beweis erbracht, daß sich bei entsprechender musikalischer Tätigkeit des Kindes die Hör- und Singefähigkeit in Dur und Moll in unverbrüchlicher Einheit - gleichsam parallel verlaufend - schon vom Vorschulalter an aufwärts entwickelt. Es ist sicher, daß die Wurzeln zu einer solch gleichsinnigen Entwicklung bereits in den ersten Lebensjahren zu suchen sind. Diese Auffassungen über einen solch frühzeitigen Entwicklungsbeginn der Dur-Moll-Tonalität im Hören und Singen wurden durch neuerliche systematische Registrierungen der Liedbildungen bei Zweijährigen gestützt. Es konnte festgestellt werden, daß im zweiten Lebensjahr neben um einen Ton herumlaufenden Sprechgesängen mit wenig Akzentuierung bereits sechs melodische Bezugsreihen vorzufinden sind.



Eine von uns durchgeführte Analyse und Systematisierung spontaner Melodiebildungen von Kindern im Vorschulalter und bei Schulanfängern macht deutlich, daß es mehr als fragwürdig ist, eine pentatonische Entwicklungsstufe anzunehmen. Unsere Kinder sind durch vielfältige Einwirkungen im Elternhaus und im Kindergarten, durch Rundfunk und Fernsehen, vor allem auch durch das Hören von Schlagern und Liedern weit davon entfernt, sich an einer pentatonischen Leiter zu orientieren. Beim Schulanfänger schließlich herrschen als Liedtypen solche in der Dreiklangsmelodik, mit der Leiter im Quint- und Sextraum und mit dem Herabfallen aus der Terz, gelegentlich auch mit dem Quartanbeginn und mit Schlußkadenzierungen vor. Das Singen und Hören der Kinder ist demnach bereits im fünften bis sechsten Lebensjahr Dur-Moll-bezogen. Die ab und an auftretende, meist durch derart elementar konzipierte Kinderlieder den Kindern aufgedrängte Kleinterzmotivik und "Leiermelodik" - ganze 18,5 % der registrierten Melodiebildungen - sind ebenfalls als Kern der diatonischen tonalen Tektonik zu betrachten, wobei der Schulanfänger das Festigen der Grundtonwendungen im melodischen Musizieren anstrebt. Von einer pentatonischen Entwicklungsstufe zu sprechen oder gar die Liedauswahl danach einzurichten, würde bedeuten, die aktive Auseinandersetzung des Kindes mit unserem Musiziersystem und dessen bildende Rolle zu unterschätzen. Es ist offensichtlich, daß der bisher in den ersten Schuljahren gebräuchliche Liederschatz mit seiner Beschränkung auf einfache Melodiebildungen eine Einengung und einen Rückschritt gegenüber bereits vor der Schulzeit im umgangsmäßigen Singen erlernten weit- aus schwierigeren und zumeist gemeisterten Liedern darstellt.

Entgegen einer bisherigen Zuordnung zu höheren Altersstufen und der Behauptung einer

Entwicklung im zeitlichen Nacheinander zeigen sich besonders beeindruckend optimale Leistungsmöglichkeiten der Kinder in den Forschungen, die eine gleichzeitige Entwicklung des tonikalen und modalen Hörens und Singens wie auch des melodischen und harmonischen Hörens - eine entsprechende Singe- und Hörpraxis vorausgesetzt - vom Vorschulalter an aufwärts feststellten.<sup>6</sup>

Zur Zeit laufen Untersuchungen über das musikalische Hörerleben und Musikwerten und über das Verhältnis der Heranwachsenden zur Musik einzelner Stilepochen und zu verschiedenen Genres.<sup>7</sup> Ohne die Ergebnisse einer endgültigen Analyse vorausnehmen zu wollen, zeichnet sich jedoch bereits jetzt ab, wie sich vom Vorschulalter an aufwärts die Entwicklung der Hörfähigkeiten für Musik des Erbes und des Gegenwartsschaffens nicht im zeitlichen Nacheinander vollzieht, sondern im gleichzeitigen Miteinander möglich und notwendig ist, um durch die Bildung vielfältig strukturierter Hörmodelle den Kindern frühzeitig die Hör- und Erlebnisfähigkeit auch für humanistische Werke des Gegenwartsschaffens zu eröffnen. Das verlangt eine Neubestimmung der Systematik der Hörerziehung unter Einbeziehung neuer Hörmodelle vom Kindergarten an aufwärts. Hier geht es zum Beispiel vordringlich um eine von der Erweiterung der Hörmodelltypen her bestimmte Stufenfolge.

#### IV

Die Erkenntnisse über die optimalen Leistungsmöglichkeiten in den ersten Lebensjahren sind nicht nur für die allgemeine Musikerziehung aller Kinder, sondern auch für die frühzeitige Potenzierung musikalischer Hochbegabungen von Bedeutung, wie wir mit der Methode der Lebenslaufanalyse nachweisen konnten. Zunächst zeigt sich, daß sich musikalische Fähigkeiten in drei Produktivitätsniveaus äußern, die in ihrer Entwicklung zeitlich aufeinanderfolgen, sich natürlich gegenseitig beeinflussend. Es handelt sich um folgende Stufen:

1. reproduktiv-interpretative Leistung mit entsprechender Fertigkeitentwicklung;
2. produktive Leistung;
3. produktiv-schöpferische Leistung.

Das Auftreten dieser Etappen im Nacheinander zeigt erhebliche zeitliche Unterschiede. Die erste Produktivitätsstufe jedoch ist bereits in den ersten Lebensjahren erreichbar. Bei der Lebenslaufanalyse von 441 besonders musikalisch begabten Erwachsenen manifestierten sich die reproduktiv-interpretativen Leistungen bei 27 % bereits bis zum dritten Lebensjahr und bei insgesamt 55 % bis zum Schuleintritt. Allein 92 % der analysierten Fälle zeigten ausgeprägte musikalische Fähigkeiten im ersten Produktivitätsniveau schon bis zur beginnenden Reifezeit (zwölftes Lebensjahr).

Dieses Auftreten von Hochbegabungen im Bereiche der Fertigkeitentwicklung und der reproduktiven Phantasie geschieht auf musikalischem Gebiet im Vergleich zu anderen Tätigkeiten mit am frühesten; am nächsten kommen noch frühzeitige mathematische und feinmotorisch-sportliche Leistungsspitzen, während alle anderen Hochbegabungen sich in der Regel erst zwischen dreizehn und zwanzig Jahren bekunden. Keinesfalls handelt es sich bei einem so frühen Erscheinen musikalischer Fähigkeiten um eine "Offenbarung metaphysischer Kräfte", sondern um das Ergebnis der tätigen Bindung des Kindes zur Musik seiner Umwelt. In allen Fällen, in denen sich eine frühe Äußerung optimaler musikalischer Fähigkeiten beobachten läßt, führt sie entweder auf direkte Bemühungen der Erzieher um ihre Entwicklung zurück, oder es sind wenigstens solche Bedingungen gegeben, von denen die Entwicklung stimuliert wird.

Die Fähigkeiten für einzelne Tätigkeiten lassen sich in bestimmten Entwicklungsetappen

des Kindes besonders leicht ausbilden. Anders ausgedrückt: für die Entwicklung bestimmter Fähigkeiten gibt es sogenannte "sensitive oder optimale Phasen". Bekannt ist zum Beispiel, daß zwischen drei und fünf Jahren eine "sensitive Sprachperiode" liegt, in der das Kind mühelos beispielsweise Fremdsprachen im Sinne reproductiv-imitatorischer Leistung entwickelt. Unsere Analyse ergab, daß die optimale Leistungsspitze für die musikalisch-reproduktiven Fähigkeiten - ihre sensitive oder optimale Phase - im fünften bis sechsten Lebensjahr liegt. Hier muß die Möglichkeit einer besonders raschen und relativ leichten Ausbildung stimmlicher und auditiver Fähigkeiten genutzt werden.

## V

Die Schlußfolgerungen sind offensichtlich:

1. Das, was bisher als die alterstypischen Charakteristika der musikalischen Entwicklung erklärt wurde und von dem die musikalischen Bildungsschritte in den einzelnen Altersstufen abgeleitet wurden, kann nicht als das optimal Erreichbare betrachtet werden. Jede Verabsolutierung angeblich hinsichtlich des Alters konstant bleibender musikalischer Normen und die so bedingte Reduzierung der Entwicklungsstufen auf formale Strukturen hemmen die musikalische Entwicklung des Kindes sehr empfindlich.

All das soll keiner "Einebnung der Altersstufen" das Wort reden, wohl aber die Unterschätzung der optimalen Leistungsmöglichkeiten der Kinder auf musikalischem Gebiet beheben helfen. Es gilt, in dieser Richtung methodische Hemmnisse zu beseitigen, die auf irrigen Altersnormierungen beruhen, vor allem eine Veränderung und Verfeinerung der Hörerziehung und eine Erneuerung der allgemeinen Musiklehre anzubahnen. Die didaktisch-methodische Verspätung verstellt sonst dem Kinde den Weg zur Musik.

2. Daraus ergeben sich weittragende inhaltliche Veränderungen der Erziehungspläne in den Einrichtungen der Vorschulerziehung und der schulischen Lehrpläne, vor allem hinsichtlich der Auswahl der Lied- und Musikbeispiele, aber genauso bezüglich einer Revolutionierung der speziellen Methodik. Die Musikerziehung in Kindergarten, Elternhaus und Schule darf nicht auf Dinge abzielen wollen, die von den Kindern im täglichen Umgang mit Musik bereits gemeistert wurden. Die Lösung kann nur sein: Das Richtige zur rechten Zeit lehren.

3. Es zeigt sich schließlich die ausschlaggebende Bedeutung der Musikerziehung in den ersten Lebensjahren für die optimale Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten aller Kinder, zugleich auch für die frühzeitige Potenzierung von musikalischen Hochbegabungen. Das verlangt, daß im Vorschulalter die musikalische Tätigkeit als Medium dieser Entwicklung organisiert wird. Das 1965 in der DDR beschlossene Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem hat auch in den Erziehungsinstitutionen für die Vorschulkinder der Musikerziehung den ihr gebührenden Platz eingeräumt. Jetzt gilt es, insbesondere durch eine gründliche musikalisch-praktische, vor allem stimmliche Ausbildung der Erziehungskräfte und die weitere Erforschung der brauchbarsten methodischen Verfahren bei der musikalischen Erziehung von Klein- und Vorschulkindern die gegebenen Möglichkeiten voll zu nutzen.

4. Die frühe musikalische Entwicklung in den ersten Lebensjahren in Elternhaus und Einrichtungen der Vorschulerziehung und die darauf aufbauende schulische Musikerziehung sind das A und O unserer musikalischen Kultur. Denn, wenn wir im Menschen im zarten Alter, in dem er allem Schönen gegenüber so empfänglich ist, den Künstler wecken, dann wird sein späteres Leben unvergleichlich ausgefüllter und inhaltsreicher sein. Wir schaffen damit nicht nur ein Heer hochempfindsamer Hörer, sondern sorgen

auch dafür, daß neue schöpferische Talente heranwachsen und sich große Begabungen herauskristallisieren. Zugleich wählen wir die Musik zu einem "Element der allseitigen Erziehung" (Goethe) und damit zum ethischen Kern der Erziehung zur Menschlichkeit.

#### Anmerkungen

- 1 G. Révész, Einführung in die Musikpsychologie, Bern 1946, S. 222.
- 2 Vgl. M. Arslan, Recherches sur les réflexes cochleo-recurrentiels, in: Larynx et Phonation, Paris 1957, S. 123ff.
- 3 O. Preu, Der stimmliche Ausdruck in den ersten beiden Lebensjahren, Forschungsber., Institut f. MErz. d. Humboldt-Univ. Berlin, 1964, S. 33 (mschr.)
- 4 Ebd., S. 19-21. - Ergänzend sei bemerkt, daß bei 408 registrierten Intervallen in Melodiebildungen Zweijähriger ebenfalls die Abwärtsintervalle bevorzugt wurden (147:261). Gegenüber der zweiten Hälfte des ersten Lebensjahres kommt jetzt die fallende Kleinterz öfters vor als die fallende Großterz, was wohl auf Hörgewohnheiten zurückzuführen ist. Jetzt ist die große Sekunde aufwärts und abwärts das häufigste Intervall; dieser Tonschritt behält auch später seine wichtige Funktion im Gesang.
- 5 S. Bimberg, Untersuchungen über die Hör- und Singefähigkeit in Dur und Moll, Diss., Halle 1953.
- 6 Vgl. S. Bimberg, Die variable Reagenz des musikalischen Hörens, in: Kgr-Ber. Hamburg 1956, Kassel und Basel 1957; L. Höchel, Untersuchungen über die harmonische Hörfähigkeit des Kindes in den ersten drei Schuljahren, Diss., Berlin 1960; P. Michel, 15 Jahre musikpsychologische Forschungen in der DDR, in: Musik in der Schule XVI, H. 3, 1965.
- 7 Vgl. die Ber. über die vom Institut f. Mw. an der Martin-Luther-Univ. durchgeführten Fachtagungen zu Problemen der musikalischen Rezeption, in: Wiss. Zs. Univ. Halle, Ges.-Sprachw. X, 1961, S. 85ff., XI, 1962, S. 1ff., XII, 1963, S. 535ff.; W. Siegmund-Schultze, Fragen der musikalischen Rezeption und ihrer Entwicklung bei Schülern und werktätigen Hörern, in: Beitr. z. Mw., V, 1963, S. 330. - Am Institut f. Päd. und Methodik der Franz-Liszt-Hochschule Weimar werden zur Zeit Forschungen zum Thema "Untersuchungen zur emotionalen Wirkung von Musik verschiedener Genres und Epochen auf Kinder und Jugendliche" durchgeführt.

Fritz Metzler

#### ÜBER EIGENART UND HERKUNFT WECHSELRHYTHMISCHER GESTALTEN IN DER MELODIEERFINDUNG DES ZEHN- BIS VIERZEHNJÄHRIGEN VOLKSSCHULKINDES

Unter den spontanen Melodieerfindungen älterer Volksschulkinder finden sich nicht selten Weisen, deren rhythmische Gestalt auffallend mit jenem Modell übereinstimmt, das wir von den altdeutschen wechselrhythmischen Liedweisen her kennen. Diese Tatsache rechtfertigt eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Phänomen und dem dahinterstehenden Problem.

Die Übereinstimmung bezieht sich auf den einfacheren Grundtypus mit dem bekannten



Wechsel von Zweihalbe- und Dreihalbetakt, wie er in der Stollenzeile des Paviertones oder in der Melodie des geistlichen Liedes "Ach Gott vom Himmel, sieh darein" (Klug-sches Gesangbuch 1533, fol. 39) vorliegt. Der im altdeutschen Liede recht häufig ver-tretene erweiterte Typus mit dem zusätzlichen Wechsel von Dreihalbe- und Sechsvier-teltakt war bisher in unserem bis jetzt gesammelten Material von rund 2200 Aufnah-men nicht festzustellen. Dagegen kommt dieser und noch mannigfaltigerer Wechsel in freier Verwendung, also außerhalb eines regulären Modells, in unseren Kinderweisen durchaus vor.

Das erste Melodiebeispiel <sup>1</sup> zeigt den voll ausgebildeten einfachen Grundtypus. Der Drei-takt findet sich hier - wie es der Regel entspricht - an den Zeilenübergängen (Vers-grenzen) und hat die Doppelfunktion einer Hervorhebung sowohl als auch einer Überbrück-ung derselben.

Beispiel 1

Dorothea L. (11; 7)

Einst war ich klein, jetzt bin ich groß, kann rechnen, lesen schreiben; sitz  
nicht mehr auf der Mutter Schoß und mag zu Haus nicht blei-ben.

Die rhythmische Unregelmäßigkeit zu Beginn der Weise rührt wohl von der syntaktischen Zweiteilung des Textes der ersten Kurzzeile her. Die Sängerin trägt dem Rechnung und wandelt so das rhythmische Modell lebendig ab.

Zunächst erhebt sich die Frage nach der Herkunft dieses rhythmischen Modells. Der Ge-danke an eine bloße Übernahme eines eingepprägten Musters liegt zwar nahe, wird aber den Phänomenen nicht gerecht.

Wohl ist es wahr, daß aller personale geistige Aufbau sich in dauerndem Übernehmen geistigen Guts, in einem langsamen Hineinwachsen in die Welt des objektiven Geistes vollzieht. Dies betrifft die inhaltliche Seite. Die andere, formale Seite, weniger er-forscht und auch schwieriger erforschbar, in der kulturwissenschaftlichen Forschung häufig übersehen oder wenigstens als quantité négligeable betrachtet <sup>2</sup>, gewinnt für un-ser Problem erhebliche Bedeutung. Wahr ist nämlich ebenso, daß der Aufbau des per-sonalen Geistes - das gilt ganz besonders für die kindliche Entwicklung - sich nicht in bloßer Rezeption erschöpft, sondern daß alles geistige Wachstum und Reifen sich nach Gesetzen sui generis, also eigengesetzlich vollzieht. Um also die geistige Entwicklung des Kindes richtig zu verstehen, müssen wir beide Seiten dieses Vorgangs in ihrem Zu-sammenwirken sehen und würdigen.

Zwar gibt es auch immer wieder rein äußerliches Übernehmen, bloße Nachahmung ohne geistige Assimilation, ohne innere Umprägung zur phasentypischen Struktur. Um eine derartige äußere Übernahme kann es sich beim vorliegenden Modell schon deshalb nicht handeln, weil eine lückenlose Reihe von Vorstufen sich nachweisen läßt, von Vorstufen, die alle verbunden sind mit primitiverer, teilweise archaisch anmutender Melodik des Grundschulalters.

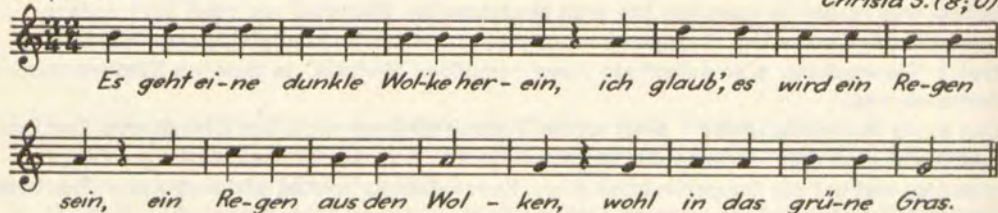
Im einzelnen zeigt es sich nun, daß von den Faktoren, die am Aufbau dieses wechsellhyth-mischen Modells beteiligt sind, sämtliche bis auf einen schon in den Melodien der Grund-schulkinder entweder einzeln auftretend oder auch zu mehreren verbunden vorhanden sind. Der noch fehlende, letzte Faktor beginnt erst etwa im Verlaufe des elften Lebensjah-res langsam wirksam zu werden. Er ist entscheidend für die Konstituierung des Modells.

Welches sind nun die Faktoren?

a) Das regelmäßige Auftreten einer Viertel-Zäsurpause und damit eines Dreitaktes an den jeweiligen Versgrenzen der schlichten Dupeltaktweisen des Grundschulalters:

Beispiel 2

Christa S. (8; 0)



Es geht ei-ne dunkle Wol-ke her-ein, ich glaub', es wird ein Re-gen  
sein, ein Re-gen aus den Wol-ken, wohl in das grü-ne Gras.

Die beiden Dreitakte innerhalb der ersten Kurzzeile <sup>3</sup>, brauchen uns jetzt nicht zu beschäftigen. Sie beruhen auf dem Vorhandensein überzähliger Senkungssilben, deren eine auf einen Lesefehler ("Wolke" statt "Wolk'") zurückgeht. Wichtig ist für unser Problem nur der Zäsurtakt, der hier wohl noch kaum das Gefühl eines echten Taktwechsels zu bewirken vermag. Es handelt sich um eine Atempause, die aber merkwürdigerweise fast immer den Wert eines Viertels hat. Sie trennt hier noch mehr, als daß sie verbindet und weist so auf den lockeren Zusammenhang der primitiven Reihung dieser

Beispiel 3

Monika O. (9; 1)



Ich weiß ein lieb-lich En-gel spiel, da ist all's Leid ver-  
gan-gen; im Him-mel-reich ist Freu-de viel ohn' En-des  
Ziel: da-hin sollt' uns ver-lan-gen.

b (Variante)

Monika O. (9; 1)



Ich weiß ein lieb-lich En-gel-spiel, da ist all's  
Leid ver-gan-gen; im Him-mel-reich ist Freu-de  
viel ohn' En-des Ziel; da-hin sollt' uns ver-lan-gen.

tetrachordalen Zeilen hin. Und dennoch bilden diese unechten Dreivierteltakte die Keimzelle der eben an diesen Zeilengrenzen auftretenden Dreihalbetakte unseres wechselrhythmischen Modells.

b) Die sehr früh auftretende Dehnung der Pänultima in der klingenden Kadenz auf den Wert einer Halben (s. Beispiel 2, Takt 11).

c) Die häufige Dehnung des Zeilenschlußtones auf den Wert einer Halben entweder unter Preisgabe (Beispiel 3a) oder unter Bewahrung (3b) der Viertelpause.

Es handelt sich hier um zwei sehr instruktive Beispiele aus der Menge der gemischt dupel-tripeltaktigen Melodierfindungen des Grundschulkindes. Die Variante wurde von der Sängerin zehn Minuten nach der ersten Weise auf ihren eigenen Wunsch ins Mikrofon gesungen. Sie wollte, wie sie sagte, die Weise "anders" singen.

Die beiden Fassungen unterscheiden sich in rhythmischer Hinsicht hauptsächlich durch die Behandlung der Zäsurtake. In Melodie 3a wird der Zäsurdreitakt auf Kosten der Viertelpause aufrechterhalten, in der Variante dagegen durch Schlußtondehnung und Pause gesprengt. So entstehen zwei Dupeltakte, zwischen die nun die Zäsur zu liegen kommt. Hier liegt eine progressive Annäherung an unser wechselrhythmisches Modell vor, die hinter der vorliegenden Takteinteilung nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Aus diesem Grunde müssen wir vorgreifen und unter Zurückstellung des vierten Faktors gleich den fünften nennen. Er besteht

d) in der Zusammenfassung von zwei Tripel- oder zwei bzw. drei Dupeltakten zu einer höher differenzierten rhythmischen Einheit. Eine Verfeinerung des rhythmischen Gefühls löst den neuen Entwicklungsschritt aus, der aus dem Grundschulstadium hinausführt. Diesem Stadium gehören die beiden Weisen 3a und 3b noch vorwiegend an. Die obenerwähnte Annäherung an unser wechselrhythmisches Modell tritt erst dann klar heraus, wenn wir - damit der Entwicklung etwas vorausgehend - die Dupel- und Tripeltakte zu größeren Einheiten zusammenfassen. Wir beschränken uns dabei, um die Übersichtlichkeit nicht zu gefährden, auf die Betrachtung jeweils der ersten beiden Kurzzeilen. In Melodie 3a denken wir uns also jeden zweiten Taktstrich weg; in der Variante fassen wir abwechselnd zwei und drei Takte zusammen. Die Notwendigkeit einer Zusammenfassung von drei Takten ergibt sich aus der Sprengung der ursprünglichen Zäsurdreitakte in zwei Dupeltakte infolge Zusammenwirkens der Faktoren 1 und 3 (Viertelpause und Schlußtonverlängerung). Es ergibt sich daraus folgende Taktgliederung

für 3a: 2 · 3    3 · 2 -1    2 · 3    3 · 2 -1

für 3b: 2 · 3    3 · 2 +1    2 · 3    3 · 2

Die hier an den Zeilengrenzen auftretenden Fünf- und Siebenvierteltakte sind zweifellos Annäherungs- und Vorstufen des Dreihalbe-Zäsurtaktes unseres wechselrhythmischen Modells. Seine quantitative Verwirklichung bringt dann der zweite Zeilenübergang in 3b. Zur vollen, auch qualitativen Verwirklichung fehlt eben noch Faktor 5.

e) Statt durch eine Pause kann das zur Sechszzeitigkeit fehlende Viertel auch durch eine Dehnung des Auftaktviertels der Anschlußzeile hergestellt werden. Dieses Verfahren ist der vorhin übergangene 4. Faktor. Die folgende Weise zeigt beide Arten der Ergänzung: am ersten Zeilenübergang durch Auftaktdehnung, an den übrigen durch Viertelpausen, wobei wiederum zwei Fälle zu unterscheiden sind: die Viertelpause als Ersatz für Auftaktdehnung und die Viertelpause als Ersatz für Zeilenschlußtondehnung bei vorhandener Pänultima- und Auftaktdehnung (s. Beispiel 4).

Die beiden ersten Kurzzeilen sind hier auch tonlich überbrückt und schließen sich so zu einer Langzeile zusammen. Diese volle tonliche Überbrückung ist auch im altdeutschen Liede nur eine Art der Verwirklichung des Modells. Die Fälle, wo eine Viertelpause noch eine Zäsur erkennen läßt, sind dort recht häufig anzutreffen.

Stünde nicht die Erfüllung der fünften Bedingung noch aus, so dürften wir in der vorlie-

## Beispiel 4

Wolfgang Gl. (10; 3)

Es saß ein klein wild Vö-gel-in auf ei-nem grün-en Äst -  
 chen. Es sang die gan-ze Win-ter-nacht, die Stimm', die  
 muß ihm klin - gen. (mit Auftakt)

genden Melodie (Beispiel 4) schon eine vollkommene Ausprägung einer wechselrhythmischen Gestalt im Sinne unseres Themas sehen. Es liegt aber noch reiner Dupeltakt vor. Wir haben die fünfte Bedingung schon im voraus genannt und kurz charakterisiert: sie führt zur Entstehung der zusammengesetzten Taktarten. Zu diesen rechnen wir nicht nur den Viertelt- und Sechsviertel-, sondern auch den Zweihalbe- und Dreihalbetakt, sofern diese letzteren eine Vierteluntergliederung aufweisen. Und dies ist gerade in den Melodien, denen unsere Betrachtung gilt, der Fall. Ebenfalls dazu gehören Zweiviertel- und Dreivierteltakt, wenn sie weiter untergeteilt sind und die vorkommenden Achtel auch als Silbenträger Verwendung finden.

Das Bedürfnis nach stärkerer rhythmischer Differenzierung macht sich etwa vom Ende des zehnten Lebensjahres an bemerkbar. Eingestreute Achtelpartien in Dupel- und Tripletaktweisen wie auch das Auftreten von Punktierungen lassen erkennen, daß die anfängliche Unteilbarkeit des Viertels nicht mehr gilt und die ursprüngliche Beschränkung auf Ein- und Zweiwertigkeit ebenfalls aufgehoben ist. All dies führt zu größerer Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit des rhythmischen Verlaufs.

Die nachfolgende Gegenüberstellung zweier Weisen mit gleicher Textgrundlage soll diesen Wandel des rhythmischen Gefühls verdeutlichen. Die erste, von einer elfjährigen Sängerin stammende Weise zeigt noch ausgesprochene Dupeltaktprägung. Es handelt sich um den Fall einer Entwicklungsverzögerung. Die melodische Linie besitzt den für chordale Strukturen so kennzeichnenden wellenförmigen Verlauf. Auffallend ist der fa-

## Beispiel 5

Brunhilde M. (11; 0)

Wir zie-hen in die schö-ne Welt und sin-gen fro-he Lie -  
 der; grün ist der Wald und grün das Feld, vom blau ge spann-ten  
 Himmels-zelt strahlend warm die Son-ne nie - der. (mit Auftakt)

x) Lesefehler

denförmige Duktus der stimmlichen Ausführung. Man hat Mühe, auch nur einen geringen Unterschied zwischen sprachlicher Hebung und Senkung festzustellen. Der Gesang fließt einformig und nahezu akzentlos dahin. Und trotz dieser Primitivität ist die wechselrhythmische Struktur schon weitgehend angelegt (Beispiel 5).

Diese träte noch entschiedener hervor, hätte das Kind nicht versehentlich "strahlend" statt "strahlet" gesungen. So ist der hier angelegte Dreihalbetakt durch ein überschüssiges Viertel gestört.

Die andere, von einem zwölfjährigen Knaben gesungene Weise zeigt die rhythmische Prägung des typischen Marsch- und Wanderliedes. Man achte dabei auf die mit gewisser Regelmäßigkeit eintretende Punktierung des ersten Taktviertels, das dadurch einen besonderen Nachdruck bekommt:

Beispiel 6

Klaus F. (12; 1)

Wir zie - hen in die schö - ne Welt und sin - gen fro - he Lie - der; grün  
 ist der Wald und grün das Feld, vorn blau gespann - ten Himmelszelt strahlt  
 warm die Son - ne nie - der.

Ob es die fortschreitende rationale Differenzierung der rhythmischen Grundmaße oder ob es nur die Vorstellung des Marschtrittes war, die zum glatten Ablauf rhythmisch gleichartiger Zweitaktgruppen geführt hat, ist schwer zu entscheiden. Eines ist wohl sicher: auf Wechselrhythmus marschiert sich schlecht, und der Sängerin von Beispiel 5 schwebte bestimmt kein Gleichschritt vor. Aber vielleicht handelt es sich hier gar nicht um eine echte Alternative, denn die Fähigkeit, Gleichschritt zu halten (aber wohl nicht die innere Bereitschaft dazu), ist ja ebenfalls ein Entwicklungskriterium. Bekanntlich besitzen sieben- bis achtjährige Kinder diese Fähigkeit noch nicht; auch neun- und zehnjährige haben damit oft noch Schwierigkeiten.

Die Betrachtung der Vorstufen und der Aufbauaktoren hat uns ein tieferes, weil genetisches Verständnis der wechselrhythmischen Gestalt in der kindlichen Melodik vermittelt. Es bleibt noch zu sagen, daß mit dem Wirksamwerden des 5. Faktors nicht mehr das Viertel, sondern die Halbe das rhythmische Grundmaß bildet. Das Viertel wird Unterteilungswert. Es verläuft gegenüber dem Dupeltaktviertel durchschnittlich um 30 % rascher:

Beispiel 7

Dagmar B. (12; 0)

Der Kuckuck hat sich tot - ge - fal - len von ei - ner hohlen Wei - den, wer

soll uns nun den Sommerlang die Zeit und Weil ver - trei - ben? Ei,  
 das soll tun Frau Nach-ti-gall, die sitzt auf grü-nen Zwei-gen, sie  
 singt und springt, ist all - zeit froh, wenn andre Vö-gel schweigen.

Faßt die Schülerin Dagmar B. (Beispiel 7) zwei Vierzeiler zu einer Strophe zusammen, so tut dies die um ein Jahr jüngere Gerti H. (Beispiel 8) mit drei Vierzeilern, ohne daß dies von den Kindern ausdrücklich verlangt wurde. Trotz der Schwierigkeit des Unternehmens gelingt beiden eine geschlossene Leistung, die durch zwei geringe Störungen, welche der jüngeren unterlaufen, kaum beeinträchtigt wird:

Beispiel 8

Gerti H. (11; 0)

Sie zo-gen von Je - ru - sa - lem zum klei-nen Städ-tlein Bethle-hem. Man  
 nahm sie auf in kei-nem Haus, sie mußten zu dem Stall hin-aus. Der  
 Stall stand of-fen [und] oh-ne Tür, war kalt und war kein Fen-ster für. Das  
 Kindlein so klein, so bit-ter-arm, ein Ochs und E-sel hal-ten's wärm. Ein  
 Krip-plein da, ein har-tes Brett, das war sein Wie-g und Kin-derbett. O  
 Christ, tu auf das Her-ze dein, schließ ein und wärm das Kin-de-lein!

Die eine Störung liegt im zweiten Takt, wo die Pause um ein Achtel zu kurz geraten ist. Die andere befindet sich in Takt 13; dort erscheint infolge eines Lesefehlers ein Achtel zuviel. (Originaler Text: "Das Kind, so klein, so bitterarm".) Der intendierte Melodieverlauf ist durch Eliminierung der überzähligen Silbe und des Achtels mühelos herstellbar. Dagegen beruht die Viertelpause in Takt 21 wohl kaum auf einer Störung. Sie ist das "auskomponierte" Komma (oder das mögliche Ausrufezeichen) des Textes und hier von besonderer Ausdruckswirkung.

Beispiel 9

Margrit L. (14; 0)

Da er-zählt das Kind den Blumensei-ne Freu-de. Das wei-ße Maßliebchen,  
 der blau-e Eh-renpreis, der zien-li-che Erdrauch, der stramm-e  
 We-ge-ri-ge, die gel-be Kö-nigs-ker-ze, sie ha-ben Zeit  
 für das Kind, sie müs-sen nicht weg.

Das letzte Beispiel stellt insofern eine Besonderheit dar, als es sich um eine Melodie mit Prosatext handelt. Es ist der vierzehnjährigen Sängerin das Erstaunliche gelungen, diesen Text im Zuge der Improvisation so zu behandeln, daß er zum Träger einer wechselrhythmischen Melodiegestalt von hoher Regularität wurde, wie aus nebenstehendem Schema ersichtlich wird. Hier muß auch der letzte Gedanke

2 . 2	2 . 2	3 . 2
2 . 2	2 . 2	3 . 2
2 . 3	2 . 2	3 . 2
	2 . 2	3 . 2
	2 . 2	3 . 2
		3 . 2

an bloße Übernahme eines vorliegenden rhythmischen Musters schwinden, denn solche, im voraus passende Muster gibt es zwar für Liedstrophen, nicht jedoch für Prosatexte.

Wo aber das Kind wirklich entlehnt, da übernimmt es kein abstraktes Schema, sondern eine ganz konkrete rhythmisch-melodische Gestalt, also eine individuelle Weise oder einen Teil einer solchen. Nicht immer erfolgt die Entlehnung tongetreu. Undeutliche Erinnerung verführt zur Hereinnahme von allerhand Flickwerk und wirkt deformierend. Andererseits gibt es auch zahlreiche Fälle produktiver Aneignung und Umwandlung zu neuer Gestalt. Aber das sind Probleme, die einer gesonderten Untersuchung bedürfen.

Herkunft der Notenbeispiele: Die Nummern 1-6 stammen von Schülern der Volksschule Reutlingen-Ohmenhausen, 7 und 8 aus Frankdurt a. M. (Brentanoschule) und 9 aus der achten Klasse der Volksschule Grundhof bei Flensburg.

## Anmerkungen

- 1 Die Melodiebeispiele sangen die Kinder ohne Vorbereitungsmöglichkeiten auf Tonband; dadurch unterliefen ihnen gelegentlich Trübungen der Intonation und Störungen des rhythmischen Verlaufs. Nachlässigkeit in der Textaussprache und Lesefehler sind öfters festzustellen. Das alles schmälert keineswegs den hohen Wert dieser Gesänge als wissenschaftliches Untersuchungsmaterial.
- 2 Vgl. dazu H. Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, München <sup>4</sup>1953, S. 3ff.
- 3 Vgl. dazu F. Metzler, Takt und Rhythmus in der freien Melodieerfindung des Grundschulkindes, in: Kgr-Ber. Kassel 1962.

Klaus Mehner

### KOMMAUNTERSUCHUNGEN BEIM EINSTIMMIGEN BEGLEITETEN SINGEN

Unter dem Begriff Kommauntersuchungen bzw. auch Intonationsuntersuchungen werden eine Reihe von Arbeiten zusammengefaßt, die am Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität zu Berlin entstanden sind. Ziel der Kommauntersuchungen ist es, die Wirkungsweise der musikalischen Kommata in den verschiedenen Musizierarten aufzuzeigen. Man kann sie also auch als einen Versuch bezeichnen, die Bedeutung der durch die Akustik bekannten Stimmungsprinzipien für die Musikpraxis zu erforschen.

Bevor ich an einem konkreten Beispiel die Fragen der Verfahrensweise und der Auswertung der gewonnenen Ergebnisse darstellen werde, möchte ich einige Bemerkungen zu den bis jetzt vorliegenden Untersuchungen und ihrer Bedeutung für die Musikpädagogik machen.

Das Interesse der Musikwissenschaftler konzentriert sich vor allem auf die Formen der Musikausübung mit Instrumenten ohne starr fixierte Tonhöhen, wo der Spieler in der Lage ist, sich sein Stimmungsprinzip frei zu wählen. Im besonderen Maße gilt dies für die menschliche Stimme. Die entscheidende Ansatzstelle für solche Untersuchungen ist der Unterschied in der Auffassung eines Tones als Terz- oder Prim- bzw. Quintton, also das sogenannte didymische Komma mit seiner Größe von etwa  $\frac{1}{9}$  Ganzton oder 22 Cents.

Viele Chorleiter haben die Erfahrung gemacht, daß bestimmte harmonische Folgen ihren Chor dazu verführen, in der Intonation zu sinken. Die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts ist verhältnismäßig reich an solchen Beispielen. Um einen mehrstrophigen Chorsatz auszuführen, muß der Chorleiter dann oft Hinweise zur Intonation geben, beispielsweise Stellen nennen, wo besonders hoch oder tief intoniert werden muß. Eine Tonartenfolge wie C-Dur, F-Dur, D-Dur, G-Dur, C-Dur enthält eine ähnlich komplizierte Stelle: Der Grundton d von D-Dur dürfte nach dem F-Dur kaum als doppelte Quinte oder Ganzton über c, sondern als Terzton mit der Kommasenkung verstanden werden. Damit werden aber auch die Grundtöne des folgenden G- und C-Dur um je ein didymisches Komma zu tief sein, da sich hier ohne weiteres die Quintbeziehung durchsetzt. Bei solch einem einfachen Beispiel werden unter Umständen der Gesamtzusammenhang und die Erinnerung an die Tonhöhe des c stärker sein als die Kommaeinflüsse; sind die Beispiele aber umfangreicher und komplizierter und wiederholen sich ähnliche Stellen mehrfach, dann ist eine saubere Intonation durchaus gefährdet.

Bereits im Jahre 1894 unternahm Max Planck einen entsprechenden Versuch mit einem



Vokalquartett. Er ließ eine Harmoniefolge singen, die fünf solche Klippen enthielt. Nach dem Durchsingen des Beispiels konnte er feststellen, daß die Intonation um einen halben Ton gesunken war. Obwohl Planck<sup>1</sup> betont, daß für den Chorgesang die temperierte Stimmung die Grundlage bilde, beweist er mit seinem Versuch gerade das Gegenteil. Natürlich waren diese und ähnliche Untersuchungen in der Frage eines genauen Kontrollmittels ausschließlich auf das menschliche Ohr angewiesen. Bei den Arbeiten, die in den Jahren 1953 bis 1966 in Berlin entstanden sind, standen den Verfassern umfangreiche technische Möglichkeiten zur Verfügung.

Siegfried Bimberg konnte nachweisen<sup>2</sup>, daß das mehrstimmige wie auch das einstimmige Singen von grundton- oder harmonikal orientierten Kunstwerken eine klare Annäherung an die Werte der harmonisch-reinen Stimmung zeigt. Die Bedeutung dieses Ergebnisses liegt auf der Hand, wenn man in Rechnung stellt, daß der größte Teil unserer deutschen Volkslieder, ganz besonders aber im mehrstimmigen Satz, grundton- oder harmonikal orientiert ist.

Rudolf Lukowsky stellte sich in seiner Promotionsschrift<sup>3</sup> die Aufgabe nachzuweisen, "ob beim einstimmigen begleiteten Singen ein Unterschied darin besteht, wenn die Begleitung harmonisch-rein oder temperiert ist". Mit Hilfe eines vorher angefertigten Versuchstonbandes, das bestimmte Begleitstimmen einmal in harmonisch-reiner und zum zweiten in temperierter Stimmung enthielt, wurden Tonbandaufnahmen von einer Reihe von Versuchspersonen gemacht. Das allgemeine Ergebnis lautete: Im einstimmigen begleiteten Singen erfolgt eine weitgehende Annäherung der gesungenen Großterzwerte an die Sollwerte des jeweiligen Stimmungsprinzips. Der Sänger ist also in der Lage, sich den Erfordernissen des Stimmungsprinzips anzupassen. Gerade diese Tatsache hat für die Pädagogik eine große Bedeutung.

In meiner Promotionsschrift<sup>4</sup> wurde in Intonationsuntersuchungen zum ersten Male das Mollgeschlecht mit einbezogen. Mein besonderes Interesse richtete sich dabei auf die Frage, in welcher Weise sich die Forderung der harmonisch-reinen Stimmung nach einem großen und einem kleinen Ganzton beim Singen des Großterzraumes als diatonische Folge nachweisen läßt. Es konnte festgestellt werden, daß 1. die Sänger die beiden verschieden großen Ganztöne auch verschieden intonierten und daß 2. für Dur und Moll unterschiedliche Meßwerte vorlagen, die statistisch signifikant sind und im Sinne einer polaren Orientierung gedeutet werden können.

Bei der Auswertung der Meßergebnisse zeigte es sich wieder einmal, daß sich der Gesang mit seiner Intonation den Werten der harmonisch-reinen Stimmung annähert. Die feinen Tonunterschiede, die hier gegeben sind, werden von den Musizierenden ohne weiteres erfaßt und wiedergegeben. Welche Bedeutung hat nun gerade diese letzte Tatsache für die Musikpädagogik und die Musikpraxis?

Bei den vielfältigen Formen des Singens, sei es als Einzel-, Klassen- oder Chorgesang, sollte weitgehend unabhängig vom Klavier oder von anderen Instrumenten mit starr fixierten Tonhöhen gearbeitet werden. Das A-cappella-Singen muß noch mehr als bisher in den Vordergrund rücken. Gerade beim Chorgesang a cappella zeigen sich die Beziehungen zur harmonisch-reinen Stimmung besonders deutlich. Chöre, die ständig mit Begleitung durch Instrumente wie Klavier, Akkordeon oder auch durch Bundinstrumente arbeiten, versagen häufig beim A-cappella-Singen und werden nur in den wenigsten Fällen zu unseren Spitzenchören gerechnet werden können. Die guten Chorleiter kommen immer mehr zu der Erkenntnis, daß der Chor nicht zum Sklaven des Instruments werden darf, ja sie treiben sogar bewußte chorische Gehörbildung mit ihren Sängern. Für den Klassengesang sind die einfachen Formen der Mehrstimmigkeit, wobei ich das Kanonsingen hervorheben möchte, von großer Bedeutung; aber auch das einstimmige unbegleitete Lied ist zu pflegen.

Das Problem der ständigen Beeinflussung zeigt sich ebenso im Gesangs- und Instrumentalunterricht an den verschiedenen Ausbildungseinrichtungen. Wird z. B. an einen Geigenschüler die Forderung gestellt, eine einfache Tonleiter zu spielen, dann glauben viele Lehrer ihrer Pflicht zur Kontrolle der Tonreinheit zu genügen, wenn sie diese Tonleiter möglichst laut auf dem Klavier mitspielen, bis sich der Schüler der festen Tonhöhe angepaßt hat. Welche Klangarmut das zur Folge haben kann, dürfte sich besonders im Gruppenspiel zeigen. Hier kann die Einbeziehung gleicher Instrumente in den Unterricht Wunder wirken.

Ist der Sänger und im großen Maße auch der Instrumentalist in der Lage, sich sein Stimmungsprinzip selbst zu wählen, dann muß gerade der Unterricht in Gehörbildung an den Hochschulen und Instituten dieser Tatsache Rechnung tragen. Es ist zu fordern, daß außer dem Klavier noch andere Instrumente, besonders Streichinstrumente in den Unterricht mit einzubeziehen sind. Beim Zusammenspiel zweier Geiger und der Kontrolle des Klaviers lassen sich sehr gut die verschiedenen Stimmungsprinzipien demonstrieren. Neben der instrumentalen Hilfe kann die eigene Stimme in die Übungen mit eingebaut werden. Auch die technischen Hilfsmittel wie Schallplatte und Tonband können sowohl als Demonstrations- wie auch als Kontrollmöglichkeiten Verwendung finden.

Da zu einer guten Interpretation musikalischer Kunstwerke auch eine einwandfreie Intonation gehört, ist es notwendig, das Intonationsgehör systematisch zu entwickeln. Die Methoden der Gehörbildung am Klavier können uns dabei nicht mehr genügen.

Lassen Sie mich nun an einem Beispiel den Prozeß der Intonationsuntersuchungen darstellen. Über den Wert oder Unwert der harmonisch-reinen Stimmung für die Musikpraxis wird auch heute noch heftig diskutiert. Eine Reihe von Musikern und Musiktheoretikern ist der Meinung, daß die harmonisch-reine Stimmung mit ihrer Vielzahl von theoretisch denkbaren Intervallbildungen unmöglich die Grundlage unseres Singens und Musizierens darstellen kann. Gerade in jüngster Zeit zeigte sich an der Veröffentlichung "Aus der Musiktheorie" <sup>5</sup>, wie einfach die Probleme vom grünen Tisch aus zu lösen sind, wenn man die Untersuchung in der Praxis als Erkenntnismittel über- oder umgeht. Ein Intervall, das schon immer das Interesse der Musiktheoretiker gefunden hat, ist die sogenannte Nebenquinte, in C-Dur z. B. das Intervall d-a. Zwischen den einzelnen Tönen einer Durtonleiter entstehen als Quintintervalle fünf reine Quinten mit dem Zahlenverhältnis 2 : 3, die verminderte Quinte (h-f) gleich 45 : 64 und die Nebenquinte (d-a) gleich 27 : 40. Drückt man diese Verhältnisse in Cent-Werten aus, so stellen 702 Cents die reine Quinte, 610 Cents die verminderte Quinte und 680 Cents die Nebenquinte dar. Die Nebenquinte ist damit um 22 Cents kleiner als die reine Quinte, also genau um den Wert des didymischen Kommas. Den Beweis dafür kann man sich schnell vor Augen führen: Der Ton d wird als Ganzton über c verstanden, der Ton a aber als Terzton über f mit der Kommasenkung.

Es ist kaum denkbar, daß diese verstimimte Quinte das Rahmenintervall für einen Dreiklang bildet, da die vorliegende Differenz recht beträchtlich ist und störend auf den Hörer wirkt. Deshalb ist anzunehmen, daß an der fraglichen Stelle ein Ausgleich eintritt.

Arthur von Oettingen <sup>6</sup> schreibt über verschiedene Auffassungsmöglichkeiten des Intervalls d-a, wobei er persönlich sich für die tonale Auffassung (also d als Quint- und a als Terzton) entschied und damit bewußt die Reinheit preisgab. Im Jahre 1913 unternahm er mit einem Doppelquartett der Thomaner einen entsprechenden Versuch. Die anwesenden Herren Prof. Schreck, der damalige Thomaskantor, Prof. Krehl und Oettingen waren sich in ihrem Urteil einig, die beiden Töne in obengenannter Bedeutung gehört zu haben. Natürlich muß hier betont werden, daß sich diese Aussagen nur auf den unmittelbaren Gehörseindruck stützen. Der Versuch wurde mit vier Tonfolgen je dreimal ausgeführt, aber es zeigte sich kein Absinken in der Intonation.

Hugo Riemann <sup>7</sup> stellt eine andere Hypothese auf, wenn er schreibt: "Davon, daß nach Rechnungen der Akustiker die Quinte dieser beiden Klänge" - Riemann meint hier neben dem d-Moll in C-Dur auch die entsprechende Erscheinung in Moll - "keine reine ist, weiß unser Chor nichts; das d wird wohl in beiden Fällen den beiden anderen Tönen angepaßt." In Klammern setzt er noch hinzu: "als Unterquint von a".

Diese Hypothese nahm ich zum Ausgangspunkt meiner Untersuchungen. Der über dem Ton d entstehende Dreiklang d - f - a ist seiner Funktionsbedeutung nach die Parallele der Subdominante, also ein sogenannter Substitutklang. Die Substitutklänge entstehen theoretisch als Rudiment zweier benachbarter Prinzipale. Der d-Moll-Dreiklang ist demnach in C-Dur der Rudimentklang von B-Dur und F-Dur, wobei die Rahmentöne b und c wegfallen. In diesem Klang ist der Ton d aber nicht der Ganzton über c, sondern der Terzton über b. Zwischen den Terztönen d und a entsteht dann wieder eine reine Quinte. Ich nahm also an, daß sich die eben geschilderten harmonischen Verhältnisse einstellen würden, wenn das d-Moll als Sp in C-Dur erscheint. Somit müßte sich in der Funktionsfolge Sp - D eine geringe, aber merkliche Erhöhung des Tones d zeigen. Zur Überprüfung dieser Annahme wurden die folgenden zwei Harmoniefolgen entwickelt:



Beim zweiten Beispiel erscheint vor der Sp noch die S, erklingt also bereits der Terzton a, der dann die Unterquinte d festlegen könnte. Im ersten Beispiel schließt sich die Sp direkt an die T an.

Zu den Untersuchungen zog ich zehn Versuchspersonen heran, die die Aufgabe hatten, die Unterstimme zur darüber angegebenen Begleitung auf Tonband zu singen, um die aufgezeichneten Töne später einer Tonhöhenmessung unterziehen zu können. Die Begleitstimmen wurden mit Hilfe eines Reinharmoniums aufgenommen und den Versuchspersonen über Kopfhörer vorgetragen. Sie hatten dabei genügend Zeit, um sich in den Klang einzuhören. Zur Aufzeichnung der Meßstimme konnte eine 4-Kanal-Magnettonfilmkamera der Zentralstelle für Filmtechnik Berlin verwendet werden, die eine Bandgeschwindigkeit von 45,6 cm/s besitzt und mit perforiertem Tonband arbeitet. Die Messung der Töne erfolgte mit einem elektronischen Stimmgerät, das Tonhöhenunterschiede bis zu  $\pm 1$  Cent registriert.

Im Mittelpunkt des Interesses stand die Differenz zwischen den Tonhöhen der beiden Töne d, wobei jeweils der tiefere Terzton d der Sp vom höheren Quintton der Dominante abgezogen werden mußte. Die entstehende Differenz gab dann den Wert der Erhöhung vom ersten zum zweiten d in der erwähnten Harmoniefolge an.

Bei den 56 auswertbaren Meßfällen zeigte sich eine Erhöhung, die zwischen 4 und 36 Cents lag; die Mittelwerte beider Beispiele betragen 14,48 und 13,30 Cents. Diese recht beträchtliche Veränderung der Tonhöhe erreicht nicht ganz den Wert des didymischen Kommas, aber man muß dabei bedenken, daß die Versuchspersonen zur Zeit der Aufnahme keinerlei Vorstellungen von dem genannten theoretischen Problem besaßen. Die Tonhöhenveränderung ist somit tatsächlich nur das Ergebnis eines funktionalen Hörens.

Die Werte für die mittlere Abweichung oder Streuung mit 8,638 und 7,363 lagen weit un-

ter den Werten bei sonstigen Intonationsuntersuchungen und gaben bereits Aufschluß über die Qualität der Meßaufnahmen.

Die Frage, ob durch das vorherige Erklären des Tones a eine Beeinflussung der Sänger eingetreten war, wurde mit Hilfe der t-Technik beantwortet, die die Hypothese über die Differenz der Mittelwerte zweier Stichproben überprüft. Es zeigte sich, daß die Differenz zwischen den Mittelwerten der beiden Meßreihen statistisch nicht signifikant ist, daß es also für die tonale Auffassung gleichgültig ist, ob der Terzton a bereits vorher erklingt oder nicht.

Zum Abschluß meiner Ausführungen möchte ich noch kurz auf die Schlußfolgerungen eingehen, die sich aus den Ergebnissen für die Musiktheorie ergeben. Diese Ergebnisse beweisen, daß die Funktionstheorie mit der Ableitung der Substitutklänge recht hat. Die Substitutklänge in Dur sind keine primären Mollklänge, sondern Rudimentklänge zweier benachbarter Prinzipale mit dem Zahlenverhältnis 10 : 12 : 15, das sich aus der Gleichzeitigkeit der zwei Durdreiklänge

(4) : 5 : 6

4 : 5 : (6) ergibt.

Hugo Riemann bezeichnete diese Klänge deshalb als Scheinkonsonanzen; genauer gesagt sind sie Bisonanzen, aus zwei Klangwurzeln entstanden. Die Ergebnisse zeigen mit aller Deutlichkeit, daß die harmonischen Systeme im Bereich der Funktionstheorie auf der Grundlage der harmonisch-reinen Stimmung aufbauen müssen. Mit einer Theorie auf der Grundlage der gleichschwebenden Temperatur sind diese wesentlichen Unterschiede nicht zu erfassen; eine solche Theorie ist deshalb nutzlos. Anhand des vorgelegten Beispiels sollten die Bemerkungen zu den Kommauntersuchungen näher ausgeführt werden. Es wird die Aufgabe der nächsten Jahre sein, durch Verbesserung der Aufnahmetechnik wesentliche Aufschlüsse über die Intonation in den verschiedensten Musizierbereichen zu gewinnen. Die Untersuchungen werden helfen, den alten Streit "temperiert oder harmonisch-rein" zu schlichten.

#### Anmerkungen

- 1 M. Planck, Die natürliche Stimmung in der Vokalmusik, Leipzig 1894.
- 2 S. Bimberg, Über das Singen der Großterz aufwärts, HabSchr., Berlin 1956.
- 3 R. Lukowsky, Untersuchungen über das einstimmige begleitete Singen, Diss., Berlin 1958.
- 4 K. Mehner, Untersuchungen zur Intonation im Simultanterzbereich beim einstimmigen begleiteten Singen, Diss., Berlin 1965.
- 5 W. Helm, Aus der Musiktheorie, in: Musik und Gesellschaft XVI, 1966, S. 380, 462, 519, 610.
- 6 A. v. Oettingen, Das duale Harmoniesystem, Leipzig 1913, Kap. XXI.
- 7 H. Riemann, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig <sup>9</sup>1929.

## ZUR ENTWICKLUNG DES INTONATIONSGEHÖRS IM BEREICH DER MEHR- STIMMIGKEIT

Das musikalische Hören wird von Garbusow in zwei Bereiche unterteilt, in das zonale Hören und in das innerzonale Hören. Unter dem Begriff "zonales Hören" ist das Hören von Frequenzbereichen zu verstehen, die den Tönen unseres Tonsystems zugeordnet werden. Einen Frequenzbereich bezeichnet Garbusow als Zone eines Tones. Das innerzonale Hören, auch Intonationsgehör genannt, bezieht sich auf das Unterscheiden von Frequenzen innerhalb eines Frequenzbereichs, innerhalb einer Tonzone.

In der Praxis werden an den Musiker hohe Anforderungen in bezug auf reine Intonation beim Musizieren gestellt. Garbusow schreibt dazu: "Es ist kaum notwendig zu beweisen, daß das Intonationsgehör jeder Musiker besitzen muß. Jedoch müssen einige Kategorien von Musikern (Geiger, Cellisten, Sänger, Chorleiter usw.) ein hochentwickeltes Intonationsgehör haben, weil sie während der Wiedergabe einer Komposition 'die Intonationen erschaffen' und keine fertigen Intonationen benutzen (wie dies z. B. bei den Pianisten der Fall ist)." <sup>1</sup>

Hospitationen und Aussprachen mit Vertretern des Faches Gehörbildung an einigen Musikhochschulen und Universitäten der DDR haben gezeigt, daß zur Zeit die Entwicklung des Intonationsgehörs noch völlig vernachlässigt wird. Der Unterricht wird überwiegend mit Hilfe des Klaviers erteilt. Beim Singen einzelner Beispiele werden nur dann Hinweise auf unsaubere Intonation gegeben, wenn der Student erheblich von der Soll-Intonation abweicht. In derartigen Fällen wird für eine Vergleichsintonation und somit als Maßstab für reine Intonation das Klavier verwendet. Diese Kontroll- und Korrekturmöglichkeit ist jedoch völlig unzulänglich, da das Klavier erstens temperiert gestimmt ist, zweitens die Instrumente meist noch verstimmt sind und drittens dem Studenten jede objektive Kontrollmöglichkeit fehlt festzustellen, wann seine Intonation mit der des Klaviers übereinstimmt.

Heicking weist ebenfalls darauf hin, daß eine Intonationshörschulung mit einem vom Klavier her erteilten Gehörbildungsunterricht erfahrungsgemäß nicht möglich ist. <sup>2</sup>

Die Studenten hatten bisher im Gehörbildungsunterricht keine Gelegenheit, reine Intonationen zu hören, und schon gar nicht, sie unter objektiver Kontrolle selbst zu erzeugen. Somit konnten sich bei ihnen auch keine Maßstäbe für reine Intonationen entwickeln.

Diese Lücke in der Gehörbildung wurde durch neue Untersuchungen über die Entwicklung des Intonationsgehörs geschlossen. Sie beschränkten sich absichtlich auf den Bereich der Mehrstimmigkeit, da unreine Intonationen beim mehrstimmigen Musizieren am meisten störend wirken. Die Untersuchungen sollten nachweisen, in welchem Umfange sich das Intonationsgehör im Verlaufe eines Studienjahres verfeinert und welche Methoden dafür geeignet sind.

Von Oktober 1963 bis Juni 1964 wurden am Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität zu Berlin mit 39 Studenten des 1. Studienjahres Versuche durchgeführt, die aus der Versuchsreihe 1, der Übungsphase und der Versuchsreihe 2 bestanden. Im Juli 1964 wurden noch 13 Studenten des 2. Studienjahres, die gerade nach zweijähriger traditioneller Ausbildung ihr Staatsexamen im Fach Gehörbildung abgelegt hatten, zu Vergleichsversuchen herangezogen.

Für die Durchführung der Versuche standen an technischen Geräten zur Verfügung:

1. eine 4-Kanal-Magnettonkamera MKU 35 mit einer Bandgeschwindigkeit von 45,6 cm/s,
2. ein elektronisches Stimmgerät,

3. ein RC-Tonfrequenzgenerator GF 2,
4. ein Kondensatormikrophon mit Kugelcharakteristik,
5. ein Paar niederohmige Kopfhörer mit Schaumgummimuscheln,
6. ein Lautsprecher mit Hochtondrossel (nach Keibs),
7. eine Studio-Magnettontruhe SJ 100 mit einer Bandgeschwindigkeit von 38,1 cm/s.

Es kamen vier Versuchsbeispiele zur Anwendung, bei denen die Versuchsperson die Aufgabe hatte, zwei gegebene Außenstimmen, die sie vom Tonband über Kopfhörer hörte, durch eine Mittelstimme zu Dur-Dreiklängen in enger Lage zu ergänzen. Die Beteiligung der Versuchsperson an der Klangerzeugung geschah aus folgenden Gründen: Erstens ist die Konzentration auf die Intonation eines Klanges größer als nur beim Anhören dargebotener Intonationen, zweitens können exakte Messungen vorgenommen werden.

Die gegebenen Außenstimmen wurden auf der Grundlage der harmonisch-reinen Stimmung intoniert. Die temperierte Stimmung eignet sich dafür nicht, da sie infolge ihrer künstlichen Verstimmung gar kein Maßstab für eine reine Intonation sein kann. Sie bietet nicht die Voraussetzung, das Gehör so zu verfeinern, daß es bei Dreiklängen auch Intonationsabweichungen von 14 Cents und weniger erfaßt, wenn z. B. die kleine Terz 16 Cents zu klein ist im Vergleich zur harmonisch-reinen Stimmung. Winkel kommt ebenfalls zu dieser grundsätzlichen Feststellung. Er schreibt: "Für das temperierte Quintintervall bestätigt sich wieder wie für die anderen temperierten Intervalle, daß eine Änderung des an sich schon geänderten Intervalls (nämlich durch die Temperatur) nicht so schnell aufgefunden wird wie die Abweichung vom reinen Intervall." <sup>3</sup>

Für die vier Versuchsbeispiele wurden drei verschiedene Klangerzeuger verwendet, die der Versuchsperson die Möglichkeit boten, die Intonationen frei zu wählen. Die ersten beiden Beispiele wurden mit dem Tongenerator intoniert. Die Versuchsperson konnte feinste Tonhöhenunterschiede durch einfaches Drehen an einem Rad einstellen. Bei dem ersten Versuchsbeispiel hörte die Versuchsperson vom Tonband die quasi-stationäre reine Quinte d'' - a'' 150 Sekunden lang. Sie hatte die Aufgabe, zu dieser reinen Quinte den Ton fis'' mit dem Tongenerator zu intonieren. Die Versuchsperson hörte aus dem Lautsprecher alle drei Töne zum Dur-Dreiklang vereinigt. Da nach früheren Untersuchungen das Gehör am deutlichsten Tonhöhenunterschiede im Bereich der zweigestrichenen Oktave wahrnimmt, wurde dieser Oktavbereich für die ersten drei Versuchsbeispiele festgelegt.

Das zweite Versuchsbeispiel unterschied sich von dem ersten dadurch, daß zwei Klangwechsel (Tonika - Contrante - Tonika) auftraten. Die Versuchsperson hatte die Töne fis'' - g'' - fis'' als die mittleren Töne der Dreiklänge d'' - fis'' - a'', d'' - g'' - h'', d'' - fis'' - a'' zu intonieren. Für jeden Klang wurde die Zeit des Erklingens auf 50 Sekunden reduziert.

Das dritte Versuchsbeispiel bestand aus der vollständigen Kadenz d'' - fis'' - a'', d'' - g'' - h'', cis'' - e'' - a'', d'' - fis'' - a''. Von jedem Klang hatte die Versuchsperson jeweils wieder den mittleren Ton zu intonieren. Als Klangerzeuger wurde die Sopran-Blockflöte verwendet. Der Blockflötenton ist als natürlich erzeugter Ton dem elektrisch erzeugten Ton des Tongenerators sehr ähnlich im Klang. Der sehr große Ziehbereich der Tonhöhe bei der Blockflöte, er beträgt 84 Cents, ermöglichte der Versuchsperson, die Intonation durch Veränderung des Anblasdruckes zu korrigieren.

Die Außenstimmen eines jeden Dreiklangs hörte die Versuchsperson 15 Sekunden lang über Kopfhörer. Während dieser Zeit konnte sie mindestens zweimal den geforderten Ton anblasen. Bei der Messung wurde die jeweils zuletzt gehaltene Tonhöhe gewertet. Die Klangfolge wurde zweimal hintereinander geblasen.

Bei dem vierten Versuchsbeispiel wurde die Klangfolge beibehalten. Es wurde lediglich

die Blockflöte als Klangerzeuger gegen die Singstimme ausgetauscht. Damit verlagerte sich selbstverständlich das ganze Beispiel in die eingestrichene Oktave bei den weiblichen Versuchspersonen bzw. in die kleine Oktave bei den männlichen Versuchspersonen. Die einzelnen Töne wurden jeweils auf "no" gesungen.

Mit den Versuchsbeispielen 3 und 4 wurde eine annähernd reale Musiziersituation geschaffen.

Nachdem die Versuchsreihe 1 mit allen Versuchspersonen abgeschlossen war, setzten die Intonationsübungen ein. Sie wurden im planmäßigen Gehörbildungsunterricht durchgeführt und nahmen von der jeweiligen Unterrichtsstunde durchschnittlich 15 Minuten in Anspruch. Der Unterricht fand in Gruppen von jeweils vier Studenten statt. Als Übungsmaterial wurden im wesentlichen die vier Versuchsbeispiele verwendet. Das war deshalb möglich, weil das Ziel der Schulung des Intonationsgehörs erst einmal darin bestand, festzustellen, welches Niveau das Intonationsgehör in der angegebenen Zeit erreicht im Hinblick auf das Intonieren der drei verschiedenen Stellungen von Dur-Dreiklängen in enger Lage.

Alle Versuchspersonen intonierten einmal in jeder Unterrichtsstunde die Mittelstimme eines Versuchsbeispiels. Mit Hilfe des elektronischen Stimmgerätes, das eine visuelle Kontrolle ihrer Intonationen ermöglichte, waren sie in der Lage, die Mittelstimme völlig rein zu intonieren.

Nach einigen Übungsstunden wurde zeitweilig der Bildschirm des elektronischen Stimmgerätes abgeblendet, so daß die Intonation nur durch das Gehör kontrolliert werden konnte. Während eine Versuchsperson die Intonationen ausführte, mußten die übrigen Versuchspersonen der Gruppe auf einen Zettel schreiben, ob die Töne zu hoch, zu tief oder richtig waren. Die Ergebnisse wurden dann mit den Meßwerten des Stimmgerätes verglichen. Auf diese Weise wurden stets sämtliche Versuchspersonen der Gruppe in die Übungen einbezogen.

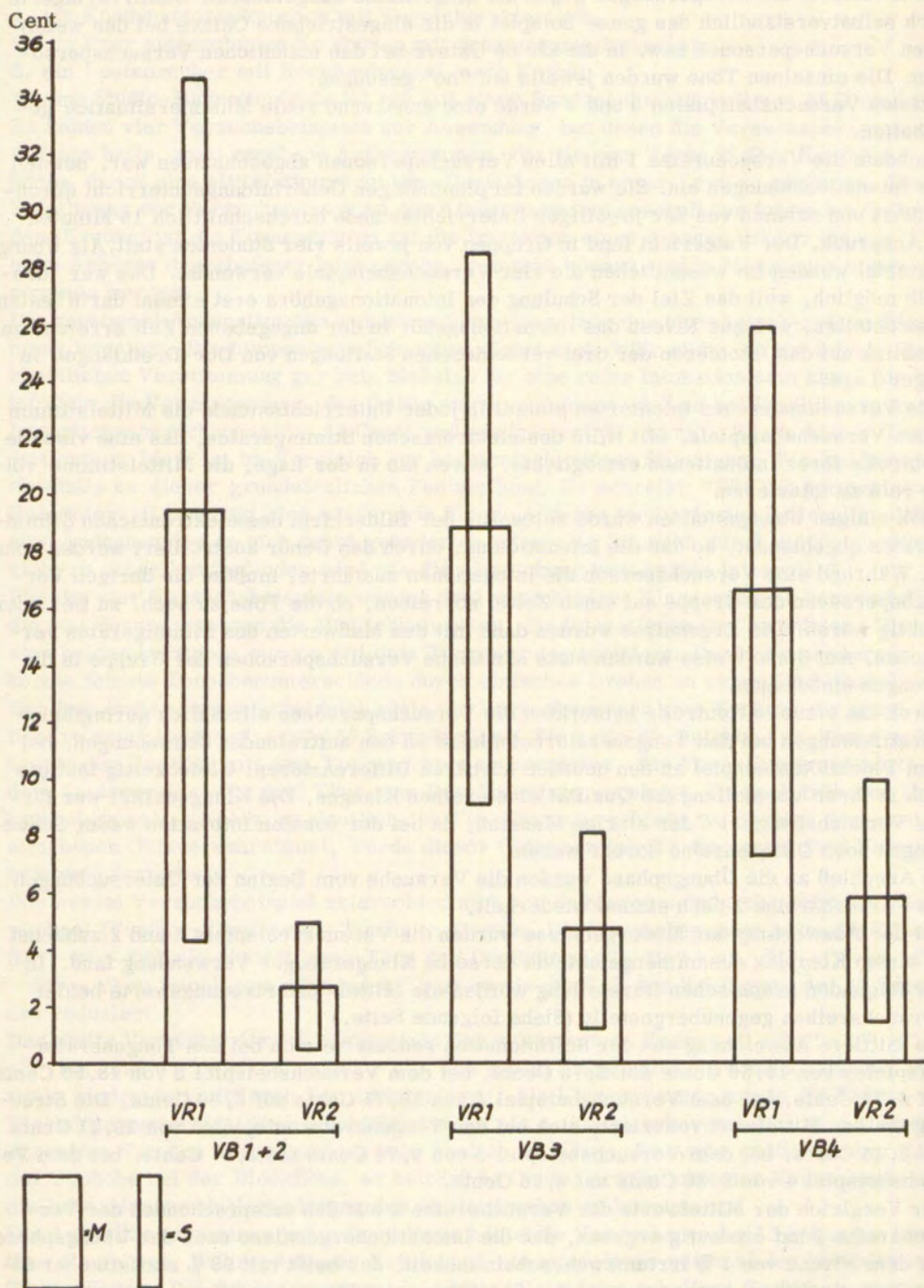
Durch die visuelle Kontrolle bemerkten die Versuchspersonen allmählich geringfügige Verstimmungen bei den Tongeneratorbeispielen an den auftretenden Schwebungen, bei dem Blockflötenbeispiel an den deutlich hörbaren Differenztönen. Gleichzeitig festigte sich in ihrer Vorstellung die Qualität eines reinen Klanges. Die Klangqualität war für das Versuchsbeispiel 4 der einzige Maßstab, da bei der vokalen Intonation weder Schwebungen noch Differenztöne hörbar waren.

Im Anschluß an die Übungsphase wurden die Versuche vom Beginn der Untersuchungen als Versuchsreihe 2 noch einmal wiederholt.

Bei der Auswertung der Meßergebnisse wurden die Versuchsbeispiele 1 und 2 zunächst zu einem Komplex zusammengefaßt, da derselbe Klangerzeuger Verwendung fand. In der folgenden graphischen Darstellung werden die Mittel- und Streuungswerte beider Versuchsreihen gegenübergestellt. (Siehe folgende Seite.)

Die mittlere Abweichung von der Sollintonation reduzierte sich bei den Tongeneratorbeispielen von 19,50 Cents auf 2,73 Cents, bei dem Versuchsbeispiel 3 von 18,90 Cents auf 4,74 Cents, bei dem Versuchsbeispiel 4 von 16,71 Cents auf 5,80 Cents. Die Streuung um den Mittelwert reduzierte sich bei den Tongeneratorbeispielen von 15,21 Cents auf 2,14 Cents, bei dem Versuchsbeispiel 3 von 9,74 Cents auf 3,37 Cents, bei dem Versuchsbeispiel 4 von 9,36 Cents auf 4,26 Cents.

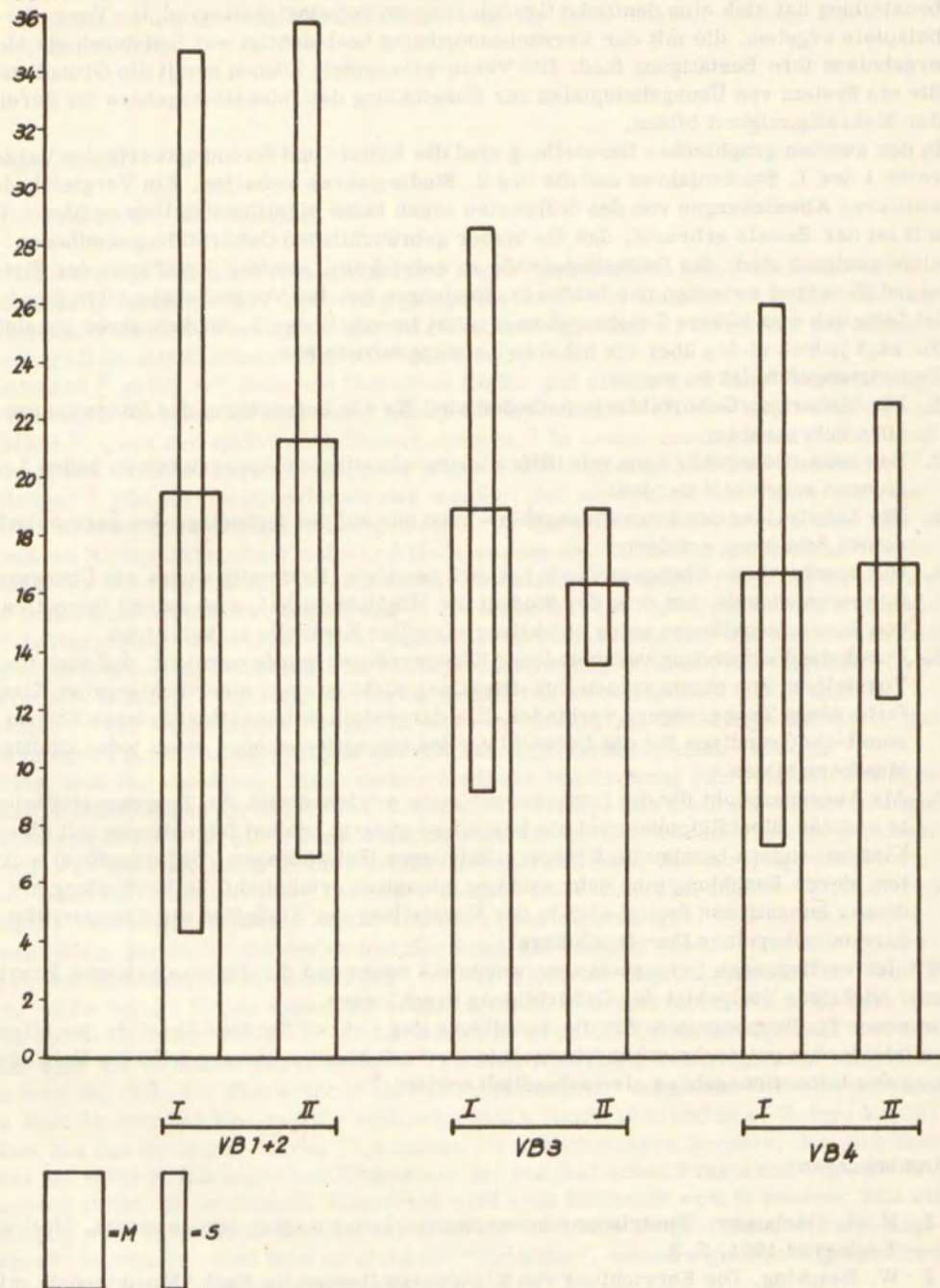
Der Vergleich der Mittelwerte der Versuchsreihe 1 mit den entsprechenden der Versuchsreihe 2 hat eindeutig ergeben, daß die Intonationsergebnisse nach der Übungsphase auf dem Niveau von 1 % Irrtumswahrscheinlichkeit, das heißt mit 99 % statistischer Sicherheit, signifikant besser waren. Die Signifikanz der Streuungsdifferenzen weist darauf hin, daß die Intonationsleistungen der gesamten Versuchsgruppe homogener geworden sind.



Beisp. 1



Cent



Beisp. 2

Mit der Wahl der unterschiedlichen Klangerzeuger und mit der Abwandlung der Aufgabenstellung hat sich eine deutliche Graduierung im Schwierigkeitsgrad der Versuchsbeispiele ergeben, die mit der Versuchsanordnung beabsichtigt war und durch die Meßergebnisse ihre Bestätigung fand. Die Versuchsbeispiele können somit die Grundlage für ein System von Übungsbeispielen zur Entwicklung des Intonationsgehörs im Bereich der Mehrstimmigkeit bilden.

In der zweiten graphischen Darstellung sind die Mittel- und Streuungswerte der Versuchsreihe 1 des 1. Studienjahres und die des 2. Studienjahres enthalten. Ein Vergleich der mittleren Abweichungen von den Sollwerten ergab keine signifikanten Unterschiede. Damit ist der Beweis erbracht, daß die bisher gebräuchlichen Gehörbildungsmethoden nicht geeignet sind, das Intonationsgehör zu entwickeln. Aus der Signifikanz der Streuungsdifferenzen zwischen den beiden Studienjahren bei den Versuchsbeispielen 3 und 4 ist lediglich eine höhere Leistungshomogenität innerhalb des 2. Studienjahres abzuleiten. Sie sagt jedoch nichts über ein höheres Leistungsniveau aus.

Zusammengefaßt ist zu sagen:

1. Die bisherigen Gehörbildungsmethoden sind für die Entwicklung des Intonationsgehörs unbrauchbar.
2. Das Intonationsgehör kann mit Hilfe elektro-akustischer Apparaturen zu hohen Leistungen entwickelt werden.
3. Die Entwicklung des Intonationsgehörs kann nur auf der Grundlage der harmonisch-reinen Stimmung erfolgen.
4. Die beschriebene Übungsmethode hat sich bewährt. Erstmals wurde ein Übungsverfahren entwickelt, bei dem der Student die Möglichkeit hat, sich an der Intonation von Zusammenklängen unter objektiver visueller Kontrolle zu beteiligen.
5. Durch die Verwendung verschiedener Klangerzeuger wurde erreicht, daß sich die Vorstellung von einem reinen Dur-Dreiklang nicht nur mit einer bestimmten Klangfarbe eines Tonerzeugers verbindet. Die dargestellten Intonationsübungen können somit die Grundlage für die Entwicklung des Intonationsgehörs eines jeden künftigen Musikers bilden.
6. Als Ausgangspunkt für die Intonationsübungen erwiesen sich die Tongeneratorbeispiele und das Blockflötenbeispiel als besonders günstig, da bei Intonationen mit diesen Klangerzeugern bestimmte Klangerscheinungen (Schwebungen, Differenztöne) auftreten, deren Beachtung eine sehr saubere Intonation ermöglicht. In Verbindung mit diesen Intonationen festigt sich in der Vorstellung der Studenten die Klangqualität harmonisch-reiner Dur-Dreiklänge.

Mit den vorliegenden Untersuchungen wurde ein neues und für die musikalische Praxis sehr wichtiges Teilgebiet der Gehörbildung erschlossen.

Im neuen Studienprogramm für die Ausbildung der Lehrer für die Oberstufe der allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule im Fach Musikerziehung wird die Entwicklung des Intonationsgehörs als verbindlich erklärt.<sup>4</sup>

#### Anmerkungen

- 1 N. A. Garbusow, Wnutrisonny intonazionny sluch i metody ego raswitija, Moskwa, Leningrad 1951, S. 3.
- 2 W. Heicking, Die Entwicklung von Klangvorstellungen im Fach "Musiktheorie mit Gehörbildung", Diss., Potsdam 1959, S. 42.
- 3 F. Winckel, Phänomene des musikalischen Hörens, in: Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 4, Berlin und Wunsiedel 1960, S. 125.

- 4 Studienprogramm für die Ausbildung der Lehrer für die Oberstufe der allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule im Fach Musikerziehung, Berlin 1965, S. 72ff.

Jürgen Elsner

#### ZUM PROBLEM DES MAQĀM

Es ist auffällig, daß der Terminus maqām in der europäischen musikwissenschaftlichen Literatur in verschiedener Bedeutung gebraucht wird. Für Idelsohn ist in maqām Tonleiter und Tonweise, vorzüglich aber letztere, einbegriffen. Er warnt vor der Identifizierung allein mit Kirchenmodus oder gar Tonart.<sup>1</sup>

Lachmann<sup>2</sup> greift auf Idelsohns Definition zurück und zitiert auch eine Formulierung Hornbostels - maqām ist eine durch tonale und motivische Faktoren bestimmte Gestaltqualität<sup>3</sup> -, von der später auch Berner ausgeht.<sup>4</sup> In seiner vorzüglichen Darstellung "Musik des Orients" benutzt Lachmann Begriffe wie Melodiegestalt und Melodietyp.<sup>5</sup> Erlanger<sup>6</sup> gibt als Hauptmerkmale des maqām, der meist mehr ein Thema als eine Leiter in unserem Sinne darstelle, den Ambitus, die Genres, den Anfangspunkt, die sekundären Haltepunkte, die Finalis und Modulationen an. Curt Sachs bezeichnet maqām einmal als Melodiemodell, das sich durch verschiedene technische Merkmale, darunter melodische Wendungen auszeichne<sup>7</sup>, ein andermal als Melodietypus mit bestimmter Leiter, bestimmten Intervallen, bestimmtem formalem Aufbau und mit kurzen, häufig wiederkehrenden Grundmotiven.<sup>8</sup> Als Melodietyp begreift auch Kurt Reinhard den Terminus maqām<sup>9</sup>, während Marius Schneider von Melodiegestalt bzw. -modell spricht<sup>10</sup> und Wiora beides verquickt, wenn er maqām als Melodietyp definiert, der ein Inbegriff melodischer Formeln sei und über eine Gestaltqualität verfüge.<sup>11</sup>

Könnte man nun annehmen, diese unterschiedliche Bestimmung rühre daher, daß europäische Musikologen durch ihre der islamischen Musikpraxis fremden Hörerfahrungen, Auffassungen usw. irritiert wurden und zu voneinander abweichenden Interpretationen kamen, so lehrt ein Blick in die Werke arabischer Autoren, daß die Dinge anders liegen. Auch im Orient wird der Terminus maqām unterschiedlich angewendet. Auf Grund solcher Vieldeutigkeit konnte Alexis Chottin zu der eigenartigen, widersprüchlichen Feststellung kommen, daß der Orient den Ausdruck maqām benutzt, um die "Tonart bzw. den Melodietypus zu bezeichnen".<sup>12</sup> Vor allem der Begriffsgebrauch für Tonart, man sollte besser Modus sagen, ist heute im Osten weit verbreitet. Nach Berners "Studien zur arabischen Musik"<sup>13</sup> ist der Orient nicht zu der Erkenntnis gelangt, daß maqām eine "durch tonale und motivische Faktoren bestimmte Gestaltqualität" darstellt. Er habe ihn vielmehr überwiegend als "Tonalitätsbegriff" aufgefaßt. Die Darstellungen im Bericht über den Kongreß für arabische Musik Kairo 1932 und in el-Hefnys Musiklehre aus den dreißiger Jahren<sup>14</sup> scheinen diese Mitteilungen Berners, der sich besonders auf seine Erfahrungen und Kenntnisse der musikalischen Praxis und Theorie in Ägypten stützt, zu bestätigen. Allerdings wird nach Hickmann erst in neuerer Zeit ein "maqām vom ägyptischen Musiker durchaus als Tonleiter im gewöhnlichen Sinne angesehen". In früherer Zeit habe er nicht nur "Tonleiter", sondern gleichzeitig ein "traditionsgebundenes Melodiemuster"<sup>15</sup> bedeutet.

Zu den orientalischen Autoren, die im maqām mehr sehen als nur einen Modus, gehört Raouf Yekta mit seinem Artikel über türkische Musik in Lavignancs Enzyklopädie.<sup>16</sup> Er mißt der spezifischen melodischen Bewegung bei der Charakterisierung der maqāmāt

eine so große Bedeutung bei, daß es nach seiner Meinung nur möglich ist, sie zu erfassen, wenn man sich die einzelnen Melodien so oft vorspielen läßt und selbst so lange nachspielt, bis sie ganz im Gedächtnis haften und man sie selbst auswendig spielen kann. Es handelt sich hier sicherlich um die Beschreibung einer mit dem Variabilitätsprinzip verbundenen Melodiebildung, wobei allerdings die genaue Bedeutung von maqām unklar bleibt. Aber nicht nur in älteren, sondern auch in neueren Werken gibt es ähnlichen Begriffsgebrauch. In seiner umfangreichen Schrift über den "Maqām im Irak" weist Hāsim al-Raġab, der übrigens maqām auch als Leiterbegriff kennt, auf die besondere Stellung des maqām im Irak hin und stellt fest, daß es sich bei ihm um eine "Gruppe von Melodien (maġmū' a angām), die miteinander harmonieren", handele.<sup>18</sup> In späteren Kapiteln gibt er dann eine entsprechende, wenn auch für den Außenstehenden völlig unzureichende und unbrauchbare Anweisung für den Ablauf des maqām in seinen hauptsächlichlichen Merkmalen.

Eine Erklärung dafür zu finden, daß der Terminus maqām zur Bezeichnung verschiedener Sachverhalte verwendet wird (ein Vergleich mit dem Gebrauch bestimmter Termini im Mittelalter ist hier angebracht), ist nicht weiter problematisch. Sie dürfte in der unterschiedlichen Entwicklung der Tradition im weiten Einflußbereich des Islams, in dem Einfluß regionaler bzw. lokaler Traditionen, in der verschiedenen Aufgeschlossenheit gegenüber der europäischen artifiziellen Musikpraxis und -theorie usw. liegen. Zur Frage der Einheitlichkeit der arabischen Musik sei auf die Bemerkungen in MGG hingewiesen.<sup>19</sup> Problematisch ist dagegen die Präzisierung seiner Anwendbarkeitsbereiche. Sicher ist die Verwendung von maqām für Modus ohne Schwierigkeiten aufzufassen und eindeutig, aber die Verbindung des Terminus maqām mit irgendwelchen Prinzipien melodischer Gestaltung bzw. Struktur ist keineswegs von vornherein in ihrer Bedeutung gesichert. Handelt es sich hier um einen Wortgebrauch in der Bedeutung von Melodiegestalt oder Melodietypus - aus der Vielzahl der Bezeichnungen möchte ich bewußt einengend diese beiden Termini auswählen -, die doch in verschiedenem Grade eine Abstraktion von der realen Melodie ausdrücken?

Versuchen wir aus dem vorliegenden notierten Material eine Zuordnung zu einem dieser Begriffe herauszuarbeiten - auf die Problematik von Notationen einer weitgehend auf dem Variabilitätsprinzip beruhenden Musizierpraxis ist schon an anderer Stelle hingewiesen worden -, so stoßen wir auf recht große Schwierigkeiten. Nehmen wir z. B. den bei den Arabern sehr verbreiteten maqām Sehġāh, für den Idelsohn<sup>20</sup>, Berner<sup>21</sup> und Erlanger<sup>22</sup> zahlreiche Realisationen beibringen. Obwohl diese alle demselben maqām zugeschrieben werden, bestehen zwischen ihnen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Aber diese Feststellung bezieht sich nicht nur auf das Verhältnis der Volksmelodien zu den taqāsīm der artifiziellen Tradition, sondern auch auf Realisationen aus den gleichen Bereichen. Berner hebt das auch als erstes an seinen zwei Sehġāh-Beispielen (die beide taqāsīm vorstellen) hervor. Anklänge der einzelnen Realisationen aneinander existieren im wesentlichen nur im Schlußton, in einem Halteton, und zwar der Terz über der Finalis, und in bestimmten Wendungen. Es besteht so zunächst nur die Möglichkeit, maqām als Typusbegriff zu fassen.

Eine solche Bestimmung scheint mir aber aus verschiedenen Gründen unzureichend. Auch die Darstellungen Lachmanns und anderer bedeutender Forscher zwingen, weiterzudenken. Neben der merkwürdigen Gegensätzlichkeit der Beispiele, insbesondere auch der Bernerschen, die u. a. auch die Frage nach dem Verhältnis von taqāsīm und eigentlichem maqām aufwerfen, macht besonders die Bestimmung al-Raġabs stutzig. Überdies läßt es die Voraussetzung des Variabilitätsprinzips wie auch die Bedeutung der regionalen Unterschiede geraten erscheinen, eine Anzahl von regional und personal gleichen Realisationen zu untersuchen.

So habe ich mit meinem irakischen Gewährsmann A. A.<sup>23</sup> den maqām Sehghāh in verschiedenen Realisationen aufgenommen, transkribiert und analysiert. Das Ergebnis ist recht interessant. Der maqām ist aus einer Reihe von Abschnitten (aqsām Sing. qism) zusammengesetzt, deren Namen und Reihenfolge lauten:

1. Samāh - 2. Tahrīr Sehghāh - 3. Samāh - 4. Mūye - 5. Keresme - 6. Samāh - 6. Baste Nigār (Muhālaf) - 8. Huzām - 9. Gawāb al-Hakīmī (mit Sehghāh Bālābān / Ya dūst /) - 10. Muhālaf Kirkūk - 11. Gawāb Ramal - 12. Gammāl - 13. Madāyin - 14. Sunbula - 15. Huzām (vgl. Beispiel 1).

Die einzelnen Abschnitte (aqsām) zeichnen sich durch bestimmte Töne, die nicht unbedingt zur Sehghāh-Leiter gehören, durch bestimmte Endtöne, Haltepunkte, Wendungen usw. aus. Ihre Reihenfolge ist unveränderlich. Sie stehen zueinander in bestimmtem Verhältnis und bauen aufeinander auf. Nur ein Abschnitt unterliegt kaum Veränderungen, folgt also nicht dem Variabilitätsprinzip, nämlich Samāh. Er kehrt zweimal wieder vom Ensemble gespielt, während die anderen Teile solistisch behandelt werden.

Transkription und Analyse weiterer Realisationen bzw. Teile von Realisationen (die Aufnahmen stellen mehr schematische Realisationen dar, da sie nicht im richtigen musikpraktischen Zusammenhang, der Ensemble und Sänger verlangt, aufgeführt werden konnten) bestätigen, daß die solistischen Abschnitte dem Variabilitätsprinzip unterliegen. Die damit zu umreißenden melodischen Verbindlichkeiten in Struktur und Aufbau zeigen, daß hier - und so ist wohl auch al-Rağabs Definition zu interpretieren - Musizieren im Rahmen einer Melodiegestalt vorliegt.

Bei einer Prüfung des Verhältnisses von taqāsīm und maqām im Sinne von Melodiegestalt ergeben die entsprechenden Analysen folgendes Bild: Einer der taqāsīm weist in freier Gestaltung die Abschnitte 1. Tahrīr Sehghāh - 2. Persischer Muhālaf - 3. Keresme - 4. Mūye - 5. Persischer Muhālaf - 6. Hugāz - 7. Ramal - 8. Huzām (vgl. Beispiel 2 - schematisch) auf, ein zweiter nur die Abschnitte 1. Tahrīr Sehghāh - 2. Persischer Muhālaf und 3. Mūye (2 und 3 eng verbunden).

Der taqāsīm stellt also nicht die Realisation des maqām als Gestalt dar. Sein Verhältnis zum maqām ist frei, es werden andere Abschnitte aufgenommen. Die von Berner konstatierte Gegensätzlichkeit der beiden taqāsīm-Beispiele rührt von dieser Freizügigkeit her. Die taqāsīm sind daher allgemein ungeeignet, den maqām im Sinne von Gestalt darzustellen, sie tragen nur die Kennzeichen des maqām im Sinne von Melodietypus.

Aus allem ergibt sich, daß bei der Verwendung des Terminus maqām durch die neueren Autoren dessen mindestens dreifache Zuordnungsmöglichkeit, wenn man absieht von der auch vorkommenden Bezeichnung eines Einzeltones<sup>24</sup>, erwogen werden muß: Hinter maqām verbirgt sich sowohl Modus als auch Melodiegestalt und Melodietypus.

#### Anmerkungen

- 1 A. Z. Idelsohn, Die Maqamen der arabischen Musik, in: SIMG XV, 1913/14, S. 11ff.
- 2 R. Lachmann, Die Musik in den tunesischen Städten, in: AfMw V, 1923, S. 136ff.
- 3 Ebd., S. 154.
- 4 A. Berner, Studien zur arabischen Musik, Diss., Berlin 1937, S. 17.
- 5 Breslau 1929, S. 54ff.
- 6 Erlanger, La Musique Arabe, Bd. V, Paris 1949, S. 99ff.
- 7 C. Sachs, Rise of Music, New York 1943, S. 284.
- 8 Vergleichende Musikwissenschaft (= Musikpädagogische Bibliothek VIII), Heidelberg<sup>2</sup>1959, S. 46ff.

- 9 K. Reinhard, Türkische Musik, Berlin 1962, S. 15ff.
- 10 M. Schneider, Art. Rāga-Maḡam-Nomos, in: MGG, Bd. X, Sp. 1864ff.
- 11 W. Wiora, Die vier Weltalter der Musik, Stuttgart 1961, S. 88.
- 12 A. Chottin, Art. Arabische Musik, in: MGG, Bd. I, Sp. 589.
- 13 Berner, a. a. O., S. 17.
- 14 Al-Mūsīqā al-naẓarīya, Kairo <sup>2</sup>1939.
- 15 H. Hickmann, Art. Ägyptische Musik, in: MGG, Bd. I, Sp. 101.
- 16 Raruf Yekta, Art. Musique turque, in: LavignacE, Paris 1922, S. 2995ff.
- 17 Al-Maḡām al-'Irāqī, Bagdad 1961.
- 18 Ebd., S. 49.
- 19 A. Chottin, a. a. O., Sp. 595ff.
- 20 A. Z. Idelsohn, a. a. O., S. 35ff.
- 21 A. Berner, a. a. O., S. 78ff.
- 22 Erlanger, a. a. O., Bd. V und VI, Paris 1959.
- 23 Zur Person s. J. Elsner, Rukbānī, in: Beitr. z. Mw. VII, 1965, S. 169ff.
- 24 Siehe A. Z. Idelsohn, a. a. O., S. 11.

Maqām al-*Sehgāh* Beisp. 1

♩ ≈ 62 *Samāh*

♩ ≈ 72

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked as approximately 62 beats per minute. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments such as mordents and grace notes. There are also some numerical markings like '108' and '3'.

The second system continues the melodic line from the first system. It features several triplet markings over groups of notes, indicating a specific rhythmic pattern. The notation is primarily eighth and sixteenth notes.

The third system continues the piece, featuring a fermata over a note in the upper staff. It includes various rhythmic patterns and triplet markings. The notation is primarily eighth and sixteenth notes.

♩ ≈ 80 *Tahrīr Sehgāh*

The fourth system is marked as *Tahrīr Sehgāh* with a tempo of approximately 80 beats per minute. It features a fermata over a note in the upper staff. Below the staff, the text "(Gōsa Rāst)" is written. The notation includes eighth and sixteenth notes.

♩ ≈ 150

The fifth system is marked with a tempo of approximately 150 beats per minute. It features a forte dynamic marking "acc." at the beginning. The notation consists of a continuous melodic line of eighth notes.

♩ ≈ 62 *Samāh*

The sixth system is marked as approximately 62 beats per minute. It features various rhythmic markings and ornaments, including numerical markings like '5', '7', '6', and '16' above the notes. The notation includes eighth and sixteenth notes.

$\text{♩} \approx 70$

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes and triplets. The lower staff contains a bass line with eighth notes and triplets.

$\text{♩} \approx 120$   
*Müye*

The second system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes.

$\text{♩} \approx 190$

*acc.* - - - - -

The third system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes. Below the staves, the text "acc." is followed by a dashed line.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes.

$\text{♩} \approx 200$


The fifth system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes.

$\text{♩} \approx 180$  *Kereşme*

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes.



$\text{♩} \approx 180$

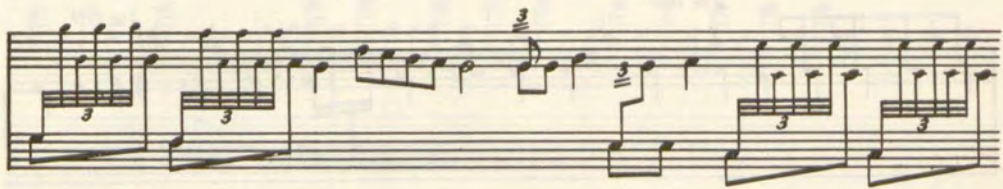


A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests, starting with a quarter note followed by eighth notes, then a dotted quarter note, and ending with a series of sixteenth notes.

$\text{♩} \approx 62$  *Samāh*  $\text{♩} \approx 70$



A musical staff with a treble clef and a common time signature. It features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and tempo markings of 62 and 70.



A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a series of eighth notes.

$\text{♩} \approx 135$  *Baste Nigār (Muḥālaf)*  $\text{♩} \approx 170$



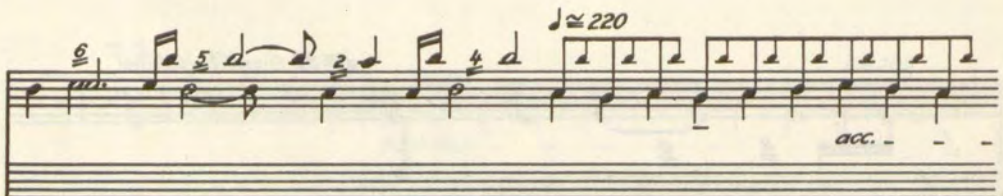
A musical staff with a treble clef and a common time signature. It includes tempo markings of 135 and 170, and an accent marking (*acc.*) below the staff.

$\text{♩} \approx 165$



A musical staff with a treble clef and a common time signature. It features a tempo marking of 165 and a series of notes with various rhythmic values.

$\text{♩} \approx 220$



A musical staff with a treble clef and a common time signature. It includes a tempo marking of 220 and an accent marking (*acc.*) below the staff.

♩ ≈ 180      ♩ ≈ 200

*rit.*

♩ ≈ 235

*acc.*

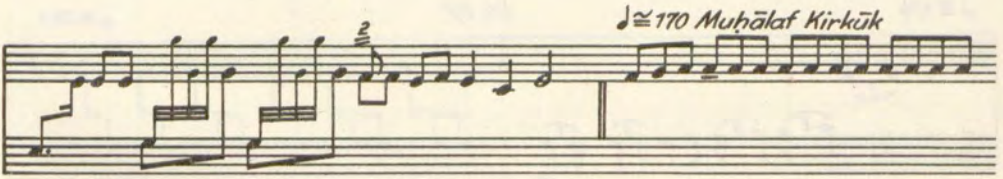
♩ ≈ 190      ♩ ≈ 170

♩ ≈ 172 *Huzām*

*acc.*

♩ ≈ 185

♩ ≈ 92 *Ġawāb Ḥakīmī*



$\text{♩} \approx 115$      $\text{♩} \approx 95$  (*Ġawāb Hakīmi*)  
  
*rit.* - - - *rit.*

$\text{♩} \approx 115$  *Ramal*

$\text{♩} \approx 180$  *Ġammāl*  
 $\text{♩} \approx 24$   
*poco rit.* - - - *pp.*

$\text{♩} \approx 200$

$\text{♩} \approx 124$      $\text{♩} \approx 150$      $\text{♩} \approx 190$   
  
*acc.* - - -

$\text{♩} \approx 220$  *Madāyīn*  $\text{♩} \approx 175$     *Sunbula*

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. A measure number '16' is visible at the end of the staff.

$\text{♩} \approx 170$  *Huzām*

$\text{♩} \approx 200$

Musical notation for the second system, showing a treble and bass staff with a sequence of notes. The word "acc." is written below the staff.

$\text{♩} \approx 175$

$\text{♩} \approx 195$

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with notes and rests. The word "rit." is written below the staff.



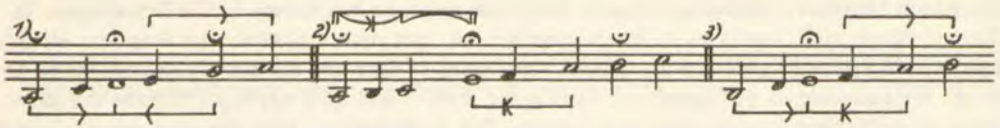
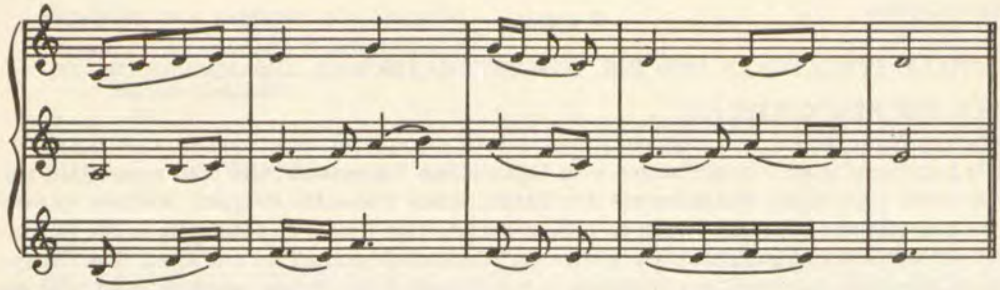
TONALE STRUKTUREN UND IHR TONSYSTEMATISCHER ZUSAMMENHANG IM  
JAPANISCHEN VOLKSLIED

Die herkömmlichen Vorstellungen vom japanischen Tonsystem, die sich wesentlich auf die chino-japanische Musiktheorie der Kaiserlichen Hofmusik (Gagaku) stützen, erweisen sich als unzulänglich, wenn es gilt, mannigfaltige tonale Erscheinungen der japanischen Musik vom Standpunkt der modernen Musikwissenschaft zu erklären. Ein Tonsystem kann den Anspruch der Wissenschaft erst dann befriedigen, wenn es nicht bloß die Summe aller vorkommenden Töne angibt, sondern als tonales Bezugssystem fähig ist, einzelnen Musikerscheinungen tonale Bestimmungen zu verleihen.<sup>1</sup> Ein Tonsystem in diesem Sinne muß, wenn es nicht vorgegeben ist, auf dem umgekehrten Weg von einzelnen Musikerscheinungen aus zu erschließen sein, sofern sie für den Vergleich ihrer tonalen Bestimmungen genügend zur Verfügung stehen und sich daraus Schlüsse auf ihre tonsystematischen Zusammenhänge ziehen. Die Volksweisen sind für eine solche Untersuchung besonders geeignet, weil sie nicht nur zahlreich vorhanden sind, sondern auch durch Umsingen ihre Gestalten und mithin ihre tonalen Bestimmungen immer weiter verändern.

Die tonale Bestimmung der japanischen Musik sowie der einstimmigen Musik im allgemeinen ist dadurch gekennzeichnet, daß es sich bei ihr weniger um eine funktionelle Bestimmung als um eine Strukturbestimmung handelt. Der Referent hält es deshalb für angebracht, sie nicht "Tonalität", sondern "tonale Struktur" zu nennen. Tonale Strukturen lassen sich aus einzelnen Melodien unter folgenden drei Gesichtspunkten herauslesen: a) Welche der vorkommenden Töne heben sich im Laufe einer Melodie als Gerüst hervor? b) Welche Rahmenstrukturen bilden die Gerüsttöne miteinander? c) Durch welche Intervallstruktur ist ein Modus und somit sein Grundton gekennzeichnet? Eine tonale Struktur läßt sich mit den Zeichen für Grundton, Gerüsttöne und Intervallstruktur schematisch darstellen:

Beispiel 1. Tonale Strukturen:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation is written in a style typical of early 20th-century musicology. The first system is marked with a '1)' above the first staff. The second system is marked with a '2)' above the first staff. The third system is marked with a '3)' above the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in the third system.



### I. Drei verschiedene pentatonische Tonleitern der japanischen Musik.

Die Forscher sind sich bisher darüber einig, daß es in der japanischen Musik zwei verschiedene Arten der Pentatonik gibt: eine ganztonpentatonische (Yō-sen) und eine halbtontpentatonische Leiter (In-sen). Aus der Untersuchung der Volksweisen ergibt sich aber, daß eine dritte Art der Pentatonik anzuerkennen ist, eine mischpentatonische Leiter. Die Mischpentatonik enthält ein Halbtonintervall (e-f) und unterscheidet sich dadurch sowohl von der Ganztonpentatonik, die keine, als auch von der Halbtontpentatonik, die zwei Halbtonintervalle enthält.

Die drei pentatonischen Tonleitern Japans:

1. Ganztonpentatonik: c d e - g a - c'
2. Halbtontpentatonik: c - e f - a h c'
3. Mischpentatonik: d e f - a h - d'

In der traditionellen Kunstmusik kommt es zwar häufig vor, daß das c der Halbtontpentatonik immer wieder durch das d ersetzt wird, jedoch wurde diese Erscheinung bisher nicht als selbständige Tonleiter anerkannt, sondern mit Hilfe der althergebrachten Theorie des "Pien Cheng" <sup>2</sup> als eine einzige halbtontpentatonische Leiter mit einem sich entweder als c oder als d zeigenden variablen Ton erklärt. <sup>3</sup> Hugo Riemann <sup>4</sup> und Jacques Handschin <sup>5</sup> haben dagegen den wahren Sachverhalt des "Pien" als Systemwechsel erkannt. Wenn nämlich in einer ganztonpentatonischen Leiter (c d e - g a - c') statt des leitereigenen c' oder e das h oder f auftritt, so handelt es sich nicht einfach um eine andere Erscheinungsform derselben Leiter, sondern um einen Wechsel der Tonleiter (D-Leiter <sup>6</sup>) zu einer gleichartigen, aber um eine Quinte höher oder tiefer liegenden Tonleiter (A- oder G-Leiter) (s. Beispiel 2).

Daher ist diese Erscheinung eigentlich kein Systemwechsel, sondern vielmehr ein Tonleiterwechsel. Ein Vergleich der in Volksweisen zahlreich vorkommenden Tonleiterwechsel, die sich nicht nur zwischen gleichartigen, sondern auch zwischen verschiedenartigen Tonleitern abspielen, zeigt, daß erst die Beziehungen der drei Tonleitern zueinander als tonsystematische Strukturzusammenhänge zu bezeichnen sind.



Beispiel 2. Tonleiterwechsel (Systemwechsel)

A-Leiter: e - g a h - d'e' } (1)

D-Leiter: G A - c d e - g a - c'd'e' } (2)

G-Leiter: F G A - c d - f g a

II. Die Modi und ihre typischen tonalen Strukturen.

Die Tonleitern erhalten erst in Verbindung mit ihren einzelnen Modi endgültige tonale Bestimmungen. In japanischen Volksweisen lassen sich folgende Modi für jede der drei Tonleitern nachweisen: Die sämtlichen fünf Modi der Ganztonpentatonik, das heißt der C-, G-, D-, A- und E-Modus; der E-Modus der Halbtonpentatonik (EH-Modus<sup>7</sup>) neben dem seltener auftretenden A-, H- und F-Modus (AH-, HH- und FH-Modus) sowie der A- und E-Modus der Mischtonpentatonik (AE- und EE-Modus) (vgl. Beispiel 3). Von den fünf Modi der Ganztonpentatonik übertreffen der D- und A-Modus an Melodiezahl die übrigen, von denen wiederum der C-Modus nur selten vorkommt.

## Beispiel 3. Die einzelnen Modi und ihre typischen tonalen Strukturen.

The musical score consists of seven systems, each with two staves. The first system is for C major (C), the second for G major (G), the third for D major (D), the fourth for A major (A), and the fifth for E major (E). The sixth system is for E minor (EH) and F major (FH), and the seventh system is for A minor (AE) and E minor (EE). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and accents.

The musical score on page 551 consists of eight staves. The first five staves are grouped together, and the last three are grouped together. The music is written in a single system with a double bar line in the middle. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The bottom staff is empty.

Wie aus den tonalen Strukturen des Beispiels 3 ersichtlich, ist jeder Modus durch eine typische tonale Struktur gekennzeichnet. In einem Modus befindet sich der Grundton<sup>8</sup> gewöhnlich in der Mittellage des Tonumfanges, der sich vom Grundton aus nach oben und unten bis zur Quarte oder Quinte erstreckt. Der Grundton bildet mit den um eine Quarte oder Terz (z. B. im E- und C-Modus der Ganztonpentatonik) höher oder tiefer liegenden Gerüsttönen charakteristische Rahmenstrukturen, die sich durch die Lage ihres Fülltones voneinander abheben. So z. B. bestehen die tonalen Strukturen des G-, D- und A-Modus der Ganztonpentatonik alle aus zwei Quartrahmen um den Grundton, durch deren Fülltöne sie sich jedoch voneinander unterscheiden: Der G-Modus ist durch zwei abwärts gerichtete Quartrahmen gekennzeichnet, der A-Modus umgekehrt durch zwei aufwärts gerichtete, der D-Modus durch zwei verschiedene Quartrahmen, die jeweils auf den Grundton gerichtet sind.

Der ebenfalls als Gerüst hervortretenden Ober- und Unterquinte kommt im Gegensatz zu den stets vom Grundton abhängigen Quartan und Terzen eine selbständigere tonale Funktion zu, die derjenigen des Grundtons fast gleichkommt. Sie bilden nämlich genau wie der Grundton mit ihren Quartan oder Terzen tonal bedeutende Rahmenstrukturen, wie z. B. der Terzrahmen  $c' - e'$  im A-Modus oder  $A - c$  im EH-Modus und der Quartanrahmen  $e - a$  im D-Modus (vgl. Beispiel 3). Die Töne, die sich zwischen dem Grundton und der Ober- oder Unterquinte befinden, wechseln deshalb manchmal im Laufe einer Melodie ihre tonale Funktion, wie z. B. das  $d'$  im A-Modus einerseits als die Oberquarte des Grundtons den oberen Quartrahmen des Modus bildet, aber andererseits als die Untersekunde der Oberquinte  $e'$  nur den Füllton des Terzrahmens  $c' - e'$  darstellt. Daraus läßt sich folgern, daß der tonale Geltungsbereich eines Modus vom jeweiligen Grundton aus nur bis zur Ober- und Unterquarte reicht und daß, sobald der Melodieverlauf die Lage der Ober- oder Unterquinte erreicht, ein Wechsel des Modus zu einem um eine Quinte höher oder tiefer liegenden, also quintverwandten Modus stattfindet.<sup>9</sup>

### III. Die Strukturzusammenhänge der Modi und der Tonleitern.

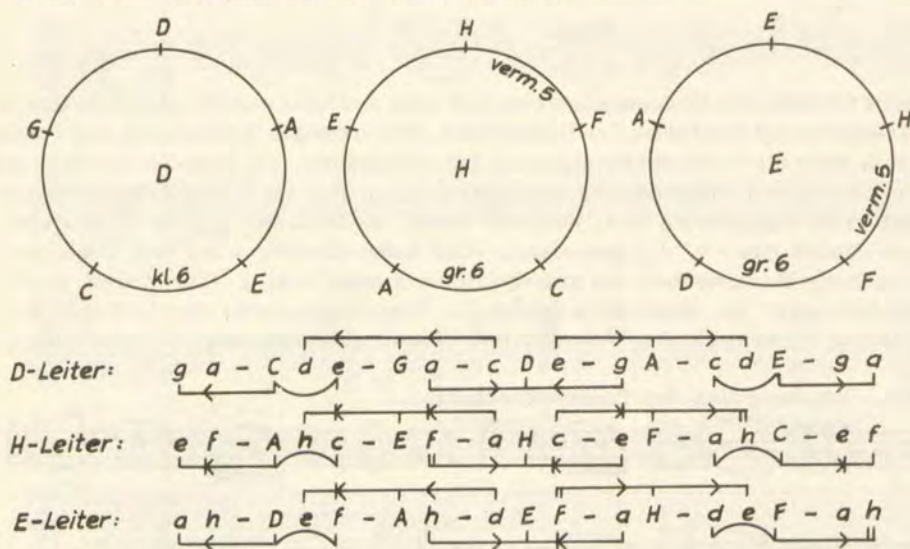
Die Beziehungen der Modi zueinander innerhalb einer Tonleiter sowie zwischen verschiedenen Tonleitern lassen sich einerseits aus den Modulationen im Sinne der Modus- und Tonleiterwechsel, die sich innerhalb der einzelnen Melodien ereignen, andererseits aber auch durch den Vergleich von Melodievarianten feststellen, die trotz ihrer Verwandtschaft in ihren tonalen Strukturen voneinander abweichen.

#### a) Die Beziehungen der Modi innerhalb einer Tonleiter.

In zahlreichen Volksweisen bestätigt sich die obige Feststellung, daß sich die Modi innerhalb einer Tonleiter im Verhältnis der Quintverwandtschaft befinden, das heißt die Ober- oder Unterquinte eines Modus gleichzeitig den Grundton eines ihm direkt benachbarten Modus darstellt. Die fünf Modi der Ganztonpentatonik verhalten sich daher zueinander genau wie in der Quintenreihe. Der Gedanke liegt nahe, daß es sich bei den Gerüsttönen, die mit dem Grundton eines Modus Rahmenstrukturen bilden, eigentlich um die Oktavumkehrungen der Grundtöne der direkt benachbarten Modi handelt, wie z. B. die Oberquarte  $d'$  und die Unterquarte  $e$  des A-Modus die Oktavversetzungen der Grundtöne des D- und E-Modus darstellen. Eine Tonleiter ist somit nichts anderes als die Verkettung der tonalen Strukturen der fünf Modi, die ihrerseits nur aus fünf Grundtönen und deren Oktavumkehrungen aufgebaut sind. Aus der Tatsache ferner, daß die Unterterz  $c'$  im E-Modus sowie die Oberterz  $e'$  im C-Modus jeweils als Gerüst hervortreten, läßt sich folgern, daß die beiden Modi an den Enden der Quintenreihe trotz

ihrer anscheinend weitesten Entfernung miteinander direkt verwandt sind, so daß sich die Quintenreihe der Tonleiter quasi wie ein Kreis zusammenschließt, indem die kleine Sexte e-c' an dieser Stelle die Quintverwandtschaft vertritt:

Beispiel 4. Die Quintverwandtschaft der Modi



Ein entsprechendes Verhältnis gilt auch für die Modi der Halbtonpentatonik (H-Leiter) und der Mischpentatonik (E-Leiter), soweit es sich aus den vorkommenden Modi schließen läßt. Das Hervortreten der Unterterz c im EH-Modus sowie der Unterterz f im AE-Modus als Gerüstton beweist wiederum, daß die Eckmodi der beiden Tonleitern (der AH- und CH-Modus sowie der DE- und FE-Modus) jeweils miteinander in unmittelbarer Quintverwandtschaft stehen, obwohl sie um eine große Sexte voneinander entfernt sind. Es ist aber besonders zu beachten, daß die Quintenreihen der beiden Tonleitern vom H-Modus aus nicht zum Fis-Modus, sondern zum nur um eine verminderte Quinte entfernten F-Modus fortschreiten, indem sich die beiden Modi im Sinne unmittelbarer Verwandtschaft zusammenschließen. Daraus läßt sich folgern, daß die Quintenreihe an dieser Stelle sozusagen auf die Grenze des Tonsystems stößt, dem offensichtlich nur eine begrenzte Zahl von Tonarten zur Verfügung steht. Die verminderte Quinte vertritt hier die Quintverwandtschaft und verursacht dadurch das Entstehen der für die beiden Tonleitern charakteristischen Halbtonintervalle.

b) Die Beziehungen der Modi zwischen gleichartigen Tonleitern.

Ein Moduswechsel ereignet sich auch als Folge eines Tonleiterwechsels. Wenn das c' oder e der Ganztonpentatonik, wie erwähnt (vgl. Beispiel 2), durch das h oder f ersetzt wird, so tritt ein Tonleiterwechsel zu einer gleichartigen Tonleiter ein, die in der Quintenreihe um eine Stufe nach oben oder unten verlagert ist:

Moduswechsel als Folge eines Tonleiterwechsels:

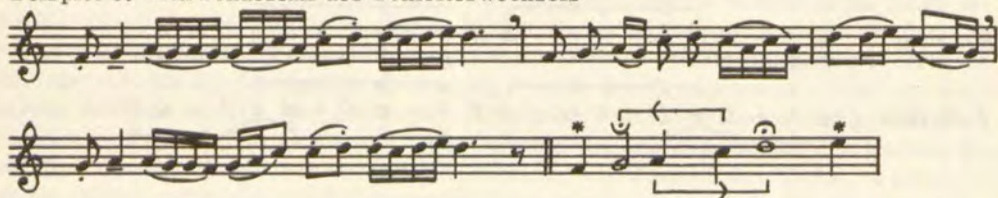
A-Leiter: e - g  $\hat{a}$  h - d' = D-Modus      G D  $\hat{A}$  E H

D-Leiter: e - g  $\hat{a}$  - c' d' = A-Modus      C G D  $\hat{A}$  E

G-Leiter: f g  $\hat{a}$  - c' d' = E-Modus      F C G D  $\hat{A}$

Gleichzeitig tritt auch ein Moduswechsel ein, z. B. vom A-Modus zum D- oder E-Modus, sofern der Grundton auf demselben Ton liegen bleibt. Nur in einigen Sonderfällen des Tonleiterwechsels stößt die Modusbestimmung auf Schwierigkeiten. Die Melodie des Beispiels 5, in der das tiefere f zusammen mit dem höheren e' (oder unter Umständen auch das h mit dem c) in Erscheinung tritt, läßt sich sowohl als D-Modus (ga - c' d' e') als auch als A-Modus (fga - c' d') betrachten. Hier findet offenbar außer dem Tonleiterwechsel auch ein Moduswechsel um eine Quinte nach unten vom d' (DD-Modus) zum g (GD-Modus) statt, der seinerseits infolge des Tonleiterwechsels zum D-Modus der um eine Quinte tiefer liegenden G-Leiter (GG-Modus) geworden ist.

Beispiel 5. Ein Sonderfall des Tonleiterwechsels



$\hat{g}$  a - c' d' e' = DD-Modus (D-Modus)

(GD-Modus)

f  $\hat{g}$  a - c' d' = GG-Modus (D-Modus)

c) Die Beziehungen der Modi zwischen verschiedenartigen Tonleitern.

Der Moduswechsel zwischen verschiedenartigen Tonleitern vollzieht sich ebenfalls nach der gleichen Regel, das heißt durch die Verlagerung der Quintenreihe um eine Stufe nach rechts oder links. Der EH-Modus geht dementsprechend zum EE-Modus über, wenn die Unterterz c durch die Untersekunde d ersetzt wird, und der EE-Modus zum A-Modus, indem die Oberterz g statt der Obersekunde f auftritt:

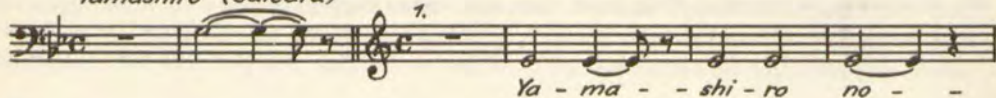
Beispiel 6. Moduswechsel zwischen verschiedenartigen Tonleitern

a) H-Leiter: A H c -  $\hat{e}$  f - a h = EH-Modus F C - - A E H

E-Leiter: A H - d  $\hat{e}$  f - a h = EE-Modus F - - D A E H

A-Leiter: A H - d  $\hat{e}$  - g a h = A-Modus - - G D A E H

"Yamashiro" (Saibara)



The image shows a musical score for a piece titled "Saibara" - "Yamashiro". It consists of eight staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Ko - - - ma - - - no wa - - - ta - - - ri - - - no - - - ra - - - i shi - - - na ya, sa - - - i shi - - - na ya." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Two specific modulation points are highlighted with arrows and labels: "aufsteigend" (ascending) and "absteigend" (descending). The first modulation occurs between measures 16 and 17, marked with "A" and "EE". The second modulation occurs between measures 43 and 44, marked with "EH". The number "43" is written above the start of the second modulation. The number "(16)" is written above the start of the first modulation. The word "usw." (et cetera) appears at the beginning of the first and last staves.

Ein Musterbeispiel für den obigen Modulationsgang zwischen drei verschiedenartigen Tonleitern bietet ein "Saibara"-Stück "Yamashiro", in dem zuerst die aufsteigende Linie der Ganztonpentatonik (d e - g a) in die absteigende der Mischpentatonik (a - f e d - H) hinüberwechselt und später (ab Takt 43) die aufsteigende Linie der Mischpentatonik (A H - d e) in die absteigende der Halbtonpentatonik (e - c H A - F) einmündet (s. Beispiel 6).

In Volksweisen lassen sich aber auch andere Beziehungen der Modi zwischen drei verschiedenartigen Tonleitern nachweisen, in denen der EH-Modus zum AE-Modus und zum G-Modus hinüberwechselt:

Beispiel 6. Moduswechsel zwischen verschiedenartigen Tonleitern

b) H-Leiter: A H c - e f - a h = EH-Modus F C - - A E H

E-Leiter: A H c - e fis - a h = AE-Modus C - - A E H Fis  
(d e f - a h - d e)

D-Leiter: A H cis - e fis - a h = G-Modus A E H Fis Cis  
(c d e - g a - c'd')

Diese Beziehungen unterscheiden sich von den zuerst genannten darin, daß sich die Quintenreihen der Tonleitern nicht im Rahmen der sieben Tonarten (F bis H) halten, sondern über die Grenze des H-Modus hinaus zum Fis- (AE-Modus) und Cis-Modus (G-Modus) verlagert werden. Diese Moduswechsel, anscheinend nach der Regel der Quintverwandtschaft erfolgend, jedoch die Grenze des Tonsystems überschreitend, stellen somit eher die Folge der Systemwechsel im eigentlichen Sinne als die der Tonleiterwechsel dar.

IV. Der Gesamtzusammenhang des pentatonischen Tonsystems.

Aus den obigen Betrachtungen geht hervor, daß das japanische Tonsystem eine Reihe von sieben Tönen in Quintabständen (F, C, G, D, A, E und H) als Tonbestand und als Tonartgrundtöne umfaßt, von denen jede Tonleiter eine Auswahl von fünf aufeinanderfolgenden Tonarten für ihre fünf Modi trifft. Durch diese Auswahl kommen theoretisch folgende sieben Tonleitern mit je fünf Modi zustande:



Beispiel 7. Der Gesamtzusammenhang der Modi und Tonleitern

	F	C	G	D	A	E	H	
H:	F	C	-	-	A	E	H	Halbtonpentatonik I
E:	F	-	-	D	A	E	H	Mischpentatonik I
A:	-	-	G	D	A	E	H	Ganztonpentatonik
D:	-	C	G	D	A	E	-	Ganztonpentatonik
G:	F	C	G	D	A	-	-	Ganztonpentatonik
C:	F	C	G	D	-	-	H	Mischpentatonik II
F:	F	C	G	-	-	E	H	Halbtonpentatonik II

*"Togani - Aygu"*

*Ku-nu sa-ka - tsu-ki ri na, mi-za-su nu u - ya, na - ri - za nu*

*pa-na nu du, ku-ga-ni nu pa-na nu du u - kya - ga-ri*

*u - - rya yo. Ka-n-ga-i tu-ra-ma-chi a-ti - - ga-i*

*tu-ra - ma-chi mi-za-su nu u - - ya yo.*

*FF* *FC*

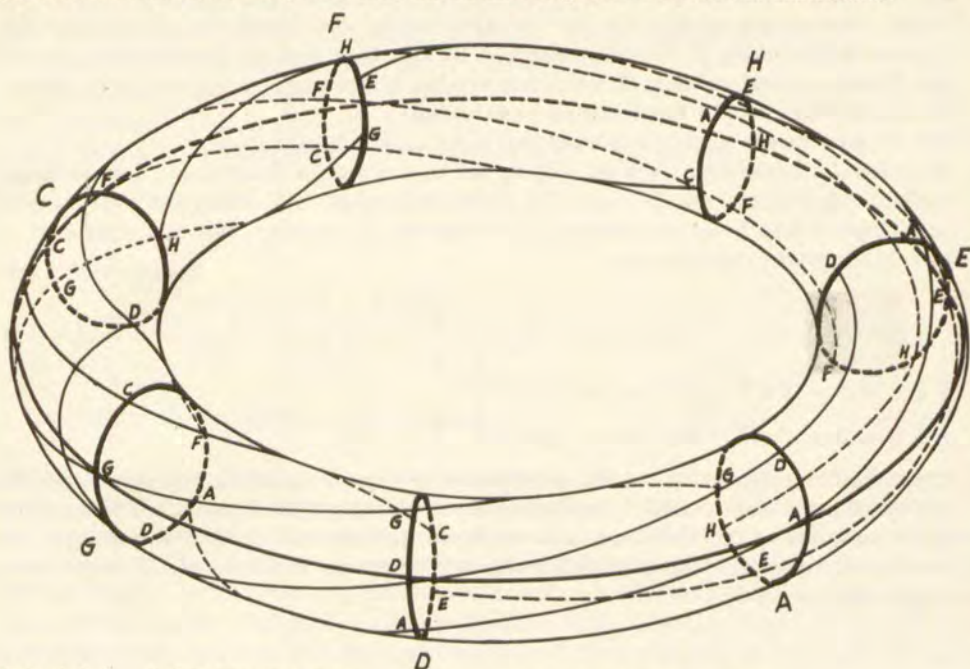
Von den sieben Tonleitern lassen sich die ersten fünf in der japanischen Musik als reale Tonleitern nachweisen, während die letzten beiden (eine mischpentatonische C-Leiter und eine halbtonpentatonische F-Leiter) zwar nicht in Japan, aber in den Volksweise der Ryukyu-Inseln<sup>10</sup> als weitverbreitete Tonleitern belegbar sind (s. die Weise "Togani-Ayagu" im Beispiel 7, in der der Moduswechsel zwischen dem FF- und FC-Modus ständig vorkommt). Die Musik der Ryukyu-Inseln ergänzt somit die japanische Musik zu einem tonsystematischen Gesamtzusammenhang der Pentatonik, in dem die erstere eine polar entgegengesetzte Stellung zur letzteren einnimmt, da sie nicht nur diese beiden Tonleitern, sondern auch den F-, C- und G-Modus bevorzugt, während die japanische Musik die H- und E-Leiter sowie den D-, A- und E-Modus vorzieht. Das pentatonische Tonsystem, das oben im Sinne der Strukturzusammenhänge der Modi und Tonleitern dargestellt wurde, erweist sich somit als ein real nachweisbares Bezugssystem für die pentatonische Musik.<sup>11</sup>

H F C G D  
 E  
 A  
 D  
 G  
 C  
 F

A E H

Beisp. 8

Das Tonsystem, in dem sich die Modi, die Tonleitern und die Tonarten jeweils in Kreisform zusammenschließen, läßt sich durch das folgende Bild veranschaulichen:

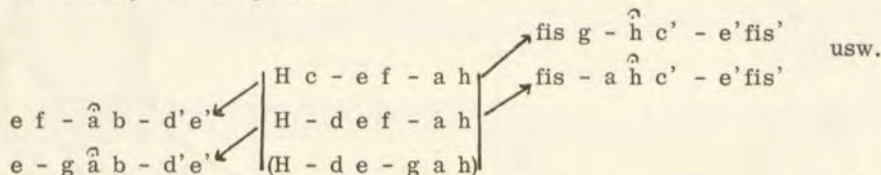


Beispiel 9. Bildliche Darstellung des pentatonischen Tonsystems.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. W. Metzger, *Psychologie - die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Darmstadt 1954, S. 131ff.
- 2 "Pien Cheng" (chin. ; japan. "Hensei") bedeutet, wörtlich übersetzt, die Variabilität eines Tones, die etwa der Alteration entspricht. Über die Theorie vgl. u. a. N. Peri, *Essai sur les gammes japonaises*, Paris 1934, S. 9ff.
- 3 Es ist gerade diese strukturelle Denkweise, die nicht nur die Anerkennung der Mischpentatonik bis heute verhinderte, sondern noch darüber hinaus das Haupthemmnis für die sachgerechte Erkenntnis des japanischen Tonsystems darstellt.
- 4 H. Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien I*, Leipzig 1916.
- 5 J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 50ff.
- 6 Die pentatonischen Tonleitern werden nach dem sich jeweils in der Mitte der Terzschichtung befindenden Ton benannt, der auch in der jeweiligen Quintenreihe in der Mitte liegt. Die normale Ganztonpentatonik wird demnach als D-Leiter, die Halbtonpentatonik als H-Leiter und die Mischpentatonik als E-Leiter bezeichnet.
- 7 Die Modi der Halbton- und Mischpentatonik sind zusammen mit der betreffenden Tonleiter zu bezeichnen, damit sie sich von denen der Ganztonpentatonik unterscheiden lassen, wie z. B. der E-Modus der Halbtonpentatonik als EH-Modus. Ebenso lassen sich die gleichen Modi der drei ganztonpentatonischen Leitern voneinander unterscheiden, wie z. B. der D-Modus der D-Leiter als DD-Modus, der D-Modus der A- bzw. G-Leiter aber als AA- bzw. GG-Modus.

- 8 Der Grundton eines Modus stimmt meistens mit dem Schlußton einer Melodie überein, der aber auch auf der Ober- oder Unterquarte des Grundtons liegen kann.
- 9 Diese Feststellung spricht für den verhältnismäßig unverbindlichen Charakter der tonalen Bestimmung in der einstimmigen Musik. Eine Melodie bewegt sich sozusagen freischwebend auf dem Gewebe der tonalen Strukturen, um ja nach dem betreffenden Ort ihre tonale Bestimmung zu erhalten.
- 10 Die Ryukyu-Inseln sind den japanischen Inseln südlich benachbart.
- 11 Das Modulationssystem, wie es sich in der neuzeitlichen Kunstmusik Japans hauptsächlich im Rahmen des EH- und EE-Modus entwickelt hat, stellt die Weiterentwicklungen eines Teils aus diesem grundlegenden Tonsystem dar, die etwa dem Dur-Mollsystem entsprechen:



Einen weiteren Nachweis für das pentatonische Tonsystem bietet die javanische Musik mit ihren Slendro- und Pelog-Tonleitern, die bisher zu Unrecht für temperiert gehalten wurden. Die Vokalmusik Javas deutet jedoch unzweifelhaft darauf hin, daß das Slendro der Ganztonpentatonik sowie das Pelog der Halbton- und Mischpentatonik angehört.

#### Melodieverzeichnis:

Die zitierten Melodien wurden aus folgenden vier Werken entnommen:

- a) Nihon Min-Yo Taikan, Tohoku-Hen (Überblick über die japanischen Volkslieder, Band Tohoku-Distrikt), hrsg. von Nippon Hôshô Kyokai (der japanischen staatlichen Rundfunkanstalt), Tokyo 1952. Abkürzung: MT.
- b) Tohoku No Min-Yo I, Iwate-Ken (Volkslieder aus dem Tohoku-Distrikt, Band I Iwate-Präfektur), hrsg. von Chuichiro Takeda, Tokyo 1942. Abkürzung: TI.
- c) Ryukyu No Min-Yo (Volkslieder aus den Ryukyu-Inseln), hrsg. von Kikuko Kanai, Tokyo 1954. Abkürzung: RM.
- d) Gagaku Vol. II Score of Saibara, transcribed by Sukehiro Shiba, Tokyo 1956. Abkürzung: Shiba Gagaku.

1. Volkslied "Kamakura-dono", TI S. 165.
2. Volkslied "Senbukuyama", TI S. 162.
3. Volkslied "Dokoya yorimo", MT S. 145 Nr. 3.
4. Volkslied "Surushibiki", MT S. 162 Nr. 2.
5. Volkslied "Kometogi wa", MT S. 238 Nr. 3.
6. Volkslied "Mugi wa tsukigara", MT S. 95 Nr. 4 und TI S. 107 Nr. 2.
7. Volkslied "Torori torori to", MT S. 359 Nr. 1.
8. Volkslied "Motosuri wa", TI S. 67.
9. Volkslied "Surushibikya", MT S. 89 Nr. 1.
10. Volkslied "Dondo dondo to", MT S. 356 Nr. 3.
11. Volkslied "Kesenzaka" TI S. 46.
12. Volkslied "Tanabu Michibata ni", TI S. 129.
13. Volkslied "Oraga Tonaris no", TI S. 138.

14. Volkslied "Omaetacha", MT S. 93 Nr. 3.
15. Volkslied "Nanya do yare", TI S. 193 Nr. 2.
16. Saibara "Yamashiro" (nur Gesangspartie), Shiba Gagaku S. 15ff.
17. Volkslied "Matsushima no", MT S. 179 Nr. 1.
18. Volkslied "Kesenzaka", TI S. 46.
19. Volkslied "Kesenzaka", TI S. 45 Nr. 2.
20. Volkslied der Ryukyu-Inseln "Togani-Ayagu", RM Nr. 42.

Gerd Schönfelder

## DIE MELODISCHE GERÜSTGESTALT DES ÖRLHUANG UND IHRE REALISATION

### I. Definition der melodischen Gerüstgestalt

Die melodische Gerüstgestalt ist eine spezifische Töneanordnung skeletthafter Prägung zwischen erklingender Realgestalt und deren radikaler Abstraktion, der Leiter. Sie fungiert als ein Gerüst, aus dem die lebendigen musikalischen Gestalten der interpretatorischen Realisation hervorstechen. So bildet sie ein Orientierungsschema, das für den musikalischen Vortrag durch Instrumental- und Vokalinterpreten gleichermaßen verbindlich ist. Umgekehrt gibt die Spezifik ihrer Gestalt einem Musizierstil das grundsätzliche Gepräge. Die Art und Weise der Töneanordnung stellt damit ein wichtiges Identifikationskriterium dar.

Die funktionell und morphologisch gleichbedeutende Determiniertheit dieser Erscheinung wurde bei ihrer terminologischen Fassung berücksichtigt und deshalb der Begriff "Gerüstgestalt" geschaffen.

Die Abgrenzung "melodisch" machte sich angesichts der gleichzeitigen Existenz eines unabhängig von der Gerüstgestalt wirkenden spezifisch rhythmischen Zuordnungsmodells, das allen ban-Musizierstilen eigen, aber bei jedem anders ist, erforderlich.

Die melodische Gerüstgestalt ist von weitestgehender Allgemeingültigkeit. Sie steckt das Feld ab, auf dem die Sänger-Darsteller die improvisatorische Interpretation vollziehen können. Dieses Allgemeine gab wiederum den Ausschlag dafür, den beträchtlich enger umgrenzten Begriff "Modell" nicht zu übernehmen. Dieser besitzt seine Gültigkeit im paizi-Prinzip, wo stilisierte Volksweisen die Grundlage der musikalischen Gestaltung bilden, die nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch, metrisch sowie agogisch in der musikalischen Aussage regelrechte Modellfunktion erfüllen.

### II. Ursprung der melodischen Gerüstgestalt

Die melodische Gerüstgestalt ist offensichtlich das Ergebnis einer über die modellhafte Verwendung (wie es im paizi-Prinzip geschieht) hinausgehenden weiteren Stilisierung von Volksliedmaterial. Das läßt sich an ähnlich gelagerten Entwicklungsprozessen erst in jüngerer Vergangenheit emporgekommener ban-Musizierstile beobachten.

Beispielsweise entsprang zu Beginn des 20. Jahrhunderts die berühmte yue-Oper von Shanghai bäuerlichem Volksliedgut, den sigong- und aiai-Weisen der Dörfer südwestlich von Shaoxin in der Provinz Zhejiang. Desgleichen ruht die Quelle der Pekinger ping-Oper in bäuerlichem Volksliedgut Nordostchinas, der bengbeng-Weise.

Eine ähnliche, für den örlhuang-Stil der Peking-Oper vermutbare Ur-Gerüstgestalt ist im historischen Vollzug nicht mehr herstellbar. Denn als der örlhuang im ausgehenden 18. Jahrhundert in das Pekinger Theaterleben eindrang, war seine melodische Ur-Gerüstgestalt bereits im Stil mit allen seinen melodischen, strukturellen, rhythmisch-metrischen, transpositorischen Variierungen und spielerischen Manieriertheiten aufgegangen.

### III. Eruiierung der melodischen Gerüstgestalt

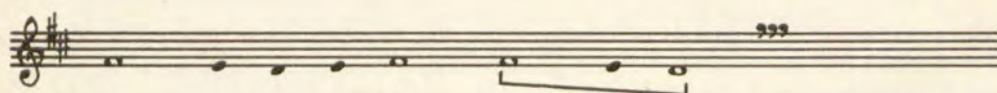
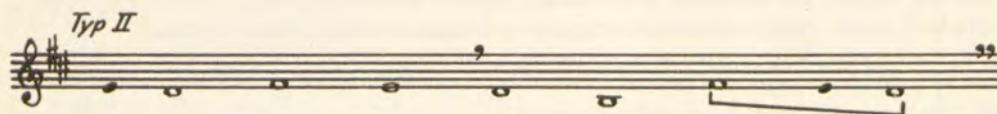
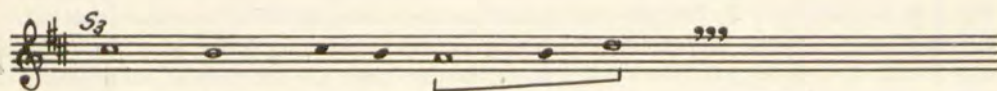
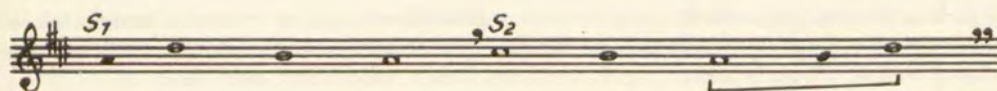
Die Gerüstgestalt des örlhuang ist jedoch aus den konkreten interpretatorischen Gegebenheiten eruiierbar. Voraussetzung dafür bildet die Atomisierung einer Maximalmenge greifbarer örlhuang-Realisationen, und zwar anhand einer bestimmten Anzahl auf Typisierung prästabiler Parameter, die auf Kerblockarten übertragen und auf dem Wege der üblichen Selektionen ausgewertet werden. Meinen Forschungen liegen Realisationen aus mehr als siebenzig Peking-Opern zugrunde.

### IV. Die Typen der melodischen Gerüstgestalt des örlhuang

Die Ergebnisse der Eruiierung zeigen zunächst eine Anzahl von Gerüstgestalt-Varianten mit substantiell verwandtem Tonmaterial. Erst die Einengung durch weitere Typisierung läßt deutlich zwei Typen der melodischen Gerüstgestalt des örlhuang zutage treten.

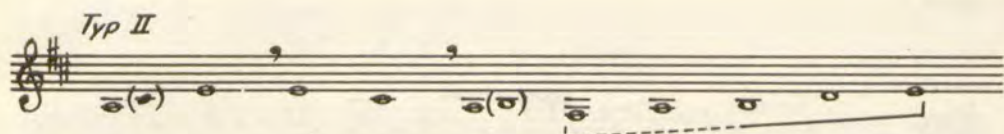
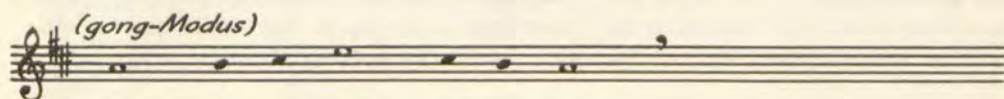
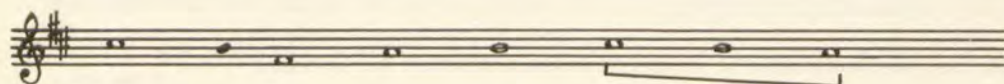
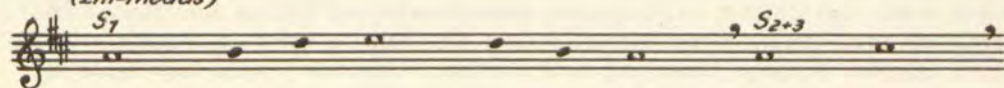
#### Beispiel 1. Melodische Gerüstgestalt des örlhuang

##### *pp I Typ I*



PP II Typ I

(zhi-Modus)



Sie unterscheiden sich vor allem in den kadenzartigen Formeln jeweils am Ende der verhältnismäßig tiefen Zäsurpunkte innerhalb der musikalischen Phrase, den Aussagekomplexen (A) sowie den Partialphrasen (PP). Die Schlußformel der zweiten Sinneinheiten erster Partialphrasen, Typ I (PPIS<sub>2</sub> Typ I), mit der der erste Aussagekomplex (A<sub>1</sub>) erster Partialphrasen ausklingt, besteht aus der aszendenten Dreitongruppe a - h - d. Dieselbe Dreitongruppe kehrt am Ende des nächstfolgenden Struktureinschnittes, im zweiten Glied des zweiten Aussagekomplexes (A<sub>2</sub>) wieder.

Der Typ II erster Partialphrasen, aus transpositorischem Erfordernis geboren, besitzt an den gleichen Stellen die deszendente fis - e - d-Dreitongruppe. Das bedeutet nichts weiter als eine Umkehr des kadenzierenden melodischen Gefälles.

In den zweiten Partialphrasen (PPII) verhält es sich anders; denn die zweiten Partialphrasen unterliegen einer andersgearteten Strukturgliederung. Sie untergliedern sich nicht in zwei deutlich unterscheidbare Aussagekomplexe wie die ersten Partialphrasen. Somit sind auch Zäsuren von der nach Aussagekomplexen üblichen Tiefe nicht vorhanden, und auf Grund dessen sind entsprechende melodische Kadenzierungen innerhalb der Partialphrase nicht erforderlich. Der melodische Fluß strömt ohne nennenswerte Unterbrechungen der Finalis der zweiten Partialphrase zu. In den hohen Stimmlagen betrifft das den Ton a, in den tiefen Stimmlagen den Ton e. Wesensmerkmal für den Typ I zweiter Partialphrasen (PPII Typ I) ist das Einkreisen der Finalis. Charakteristisch für den Typ II zweiter Partialphrasen (PPII Typ II) ist das Erreichen der Finalis durch aszendente Inklination des melodischen Duktus, zumeist in Form eines vollständigen Leiterrausschnittes des A-zhi-Modus, beginnend mit der kleinen Unterterz von a, also einem Leiterrausschnitt mit den Tönen fis - a - h - d' - e'.

#### V. Die Tonalität der melodischen Gerüstgestalt des örlhuang

In diesen kadenzierenden Wendungen zeichnen sich Hinweise auf die tonale Bezogenheit der Partialphrasen ab. Das tonale Bezugszentrum der ersten Partialphrasen ist D, das

der zweiten Partialphrasen A. Die ersten Partialphrasen bevorzugen den D-gong-Modus, die zweiten Partialphrasen den A-zhi-Modus oder den A-gong-Modus. Zwischen erster und zweiter Partialphrase herrscht also ein tonales Korrespondenzverhältnis vom Umfang einer Quinte. Dieser Erscheinung wohnt in der chinesischen Musik offenbar ähnliche Bedeutung inne wie dem Verhältnis Tonika-Dominante innerhalb der europäischen funktionalen Harmonielehre.

## VI. Die Realisationen der melodischen Gerüstgestalt des örlhuang

Das Hervorwachsen der lebendigen Äußerungen aus der melodischen Gerüstgestalt bzw. umgekehrt: die Reduktion der lebendigen Äußerungen eines Stils auf die melodische Gerüstgestalt wird an folgenden Beispielen demonstriert:

### Beispiel 2

*PPIS<sub>7</sub> Typ I*  
*manban*

1

*yuanban* (ohne Zwischenspiel)

2

*sanban*

3

Zeile 1, ein manban = langsamer ban, d. i. ein im langsamen Tempo vorgetragener 4/4-Takt, aus der Oper "Die Spatzen fliegen nach Südosten", vorgetragen von Wang Yaoqing;

Zeile 2, ein yuanban = ursprünglicher ban, d. i. ein im mäßigen Tempo vorgetragener 2/4-Takt, aus der Oper "Der Wuzhao-Paß", gesungen von Mei Lanfang;

Zeile 3, ein sanban = aufgelöster ban, d. i. eine metrisch freie, rezitativartige Form, aus der Oper "Haß in Leben und Tod", gesungen von Mei Lanfang;

Zeile 4 bringt den zugehörigen Abschnitt der melodischen Gerüstgestalt in der hohen Stimmlage. Diesem Komplex seien drei Beispiele für Realisationen in mittlerer und tiefer Stimmlage gegenübergestellt:



4 Gerüstgestalt

5

Variante I  
mansanyan

6

yuanban

7

yaoban

8

9 Gerüstgestalt

PPIS, Typ II

Beisp. 2 (Fortsetzung)

Zeile 6, ein mansanyan = ein im mäßig langsamen Tempo vorgetragener 4/4-Takt, aus der Oper "Das Brandmal". Der Solist ist anonym.

Zeile 7, ein yuanban aus der Oper "Der Wenzhao-Paß", vorgetragen von Wang Fengqing;

Zeile 8, ein yaoban = schüttelnder ban, d. i. eine metrisch freie, rezitativartige Form, aus der Oper "Das Brandmal". Der Solist ist anonym.

Zeile 9 zeigt den betreffenden Abschnitt der zugrunde liegenden melodischen Gerüstgestalt. Im Zusatz auf der letzten Zeile befindet sich der entsprechende Gerüstabschnitt von Typ II.

Die Beispiele stammen aus unterschiedlichen Opern und werden von verschiedenen Sänger-Darstellern vorgetragen. Um so mehr weist die vorherrschende Übereinstimmung der Beispiele untereinander auf ihre Bezogenheit auf ein gemeinsames Orientierungsschema von der Art der melodischen Gerüstgestalt hin.

Der manban von Zeile 1 stellt eine doppelte Erweiterung der Melodik des yuanban von Zeile 2 dar. Dem Skeletthaften der melodischen Gerüstgestalt steht die melodische Gestaltung der metrisch freien Form sehr nahe, wie das aus Zeile 3 hervorgeht. Da es sich um rezitativartige Gesänge handelt, in denen ein Wort-Ton-Verhältnis von 1 : 1 angestrebt ist, liegt die Beschränkung auf zentrale Bezugspunkte, verkörpert durch die Töne der melodischen Gerüstgestalt, in der Natur der Sache.

Dasselbe gilt für die Zeilen 6 bis 8. Allerdings sehen wir uns hier einem der wesentlichsten Mittel variativer Gestaltung im ban-Prinzip gegenüber: dem transpositorischen Verschieben der Gerüstebene. Um den Rollenfächern mit den tieferen Stimmlagen Rechnung zu tragen, wurde die Gerüstgestalt um eine Quarte abwärts transponiert.

Aus beidem, der Originallage und der Abwärtstransposition, erwächst der Typ II erster Partialphrasen; im Falle von Sinneinheit I ergibt das ein melodisches Spiel um die E-Ebene.

Beispiel 3 siehe Seite 565.

Auch in den zweiten und dritten Sinneinheiten erster Partialphrasen wird von dem Mittel der Abwärtstransposition Gebrauch gemacht, jedoch beträgt hier der Transpositionsabstand eine Quinte. Die Ursache ist darin zu sehen, daß im Gegensatz zur ersten Sinneinheit, wo der Ton E das Ziel der melodischen Bewegung darstellt, hier die Melodie dem tonalen Bezugszentrum D auch in den tieferen Stimmlagen zustrebt.

Der zweite Takt von Zeile 1 erweist sich als eine geschickte Projektion von Takt 2, Zeile 2, in ums Doppelte größere metrische Werte. Dagegen ist in Zeile 7, Takt 2 bis 5, die mansanyan-Melodik von Zeile 6 in das 2/4-Metrum des yuanban projiziert worden, worauf letztlich die unübliche Viertaktigkeit dieser zweiten Sinneinheit der ersten Partialphrase eines yuanban beruht.

Für Zeile 8 sind zwei Deutungen möglich. Die Tatsache jedoch, daß im Falle rudimentärer Gerüstausschnitte die tonal erheblichen Töne mit einer gewissen Betontheit in den Vordergrund treten, ist hier die Entsprechung eher in den wichtigen Tönen e - d am Schluß der Sinneinheit zu sehen.

Beispiel 4 siehe Seite 566.

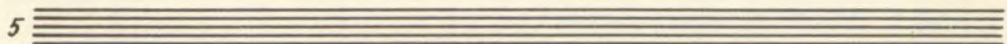
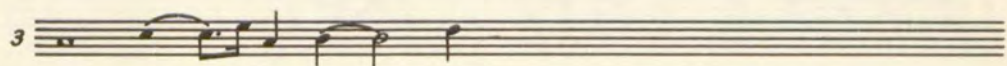
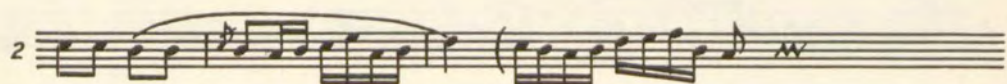
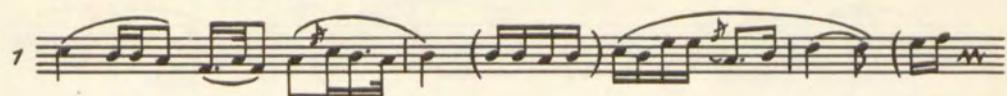
Zwischen Zeile 3 und Zeile 4 wurde an dieser Stelle die dritte Sinneinheit einer ersten Partialphrase aus der Oper "Die Göttin von Luochuan" eingefügt, gesungen von Mei Lanfang, deren Melodik sich mit der Gerüstgestalt in einem Maße deckt, daß das Verfahren einer bloßen Rhythmisierung der melodischen Gerüstgestalt gleichkommt.

In Zeile 6, Takt 2, verfährt der Sänger-Darsteller sehr geschickt mit der kadenzierenden Wendung. Er münzt die obligate a - h - d-Formel um in die Tonfolge h - a - d, wobei er den Ton d vermittle eines längeren vorgehaltenen e hinauszögert. Gewöhnlich riefen derartige Gestaltungen unmittelbar den Applaus der chinesischen Hörschaft auf offener Szene hervor. Auch in Zeile 8 bemüht sich der Sänger-Darsteller um eine ähnliche Wirkung, indem er dem bereits erklingenden d eine nochmalige breit ausgesungene e - d -Bestätigung hinzufügt. Die Beispiele in Zeile 6 und Zeile 8 stammen von ein und demselben Sänger-Darsteller, so daß man in dieser Singart durchaus einen Fingerzeig auf personelle Stileigentümlichkeiten des betreffenden Künstlers findet.

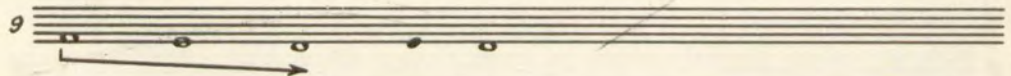
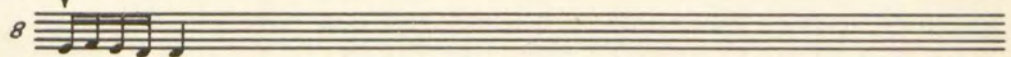
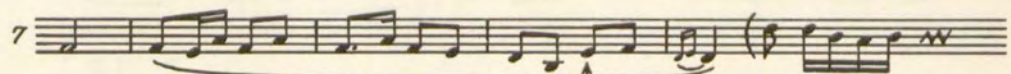
Beispiel 5 siehe Seite 567.

In den ersten Sinneinheiten zweiter Partialphrasen begegnet man unterschiedlichen Gestaltungsweisen größten Ausmaßes. Der markierte Quintraum a - e - a wird entweder

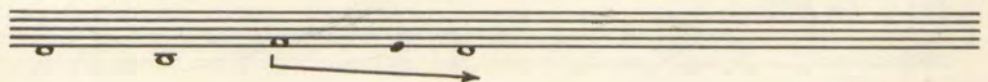
*PPIS<sub>2</sub> Typ I* Beisp. 3



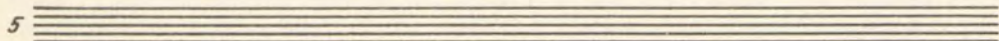
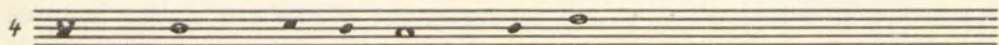
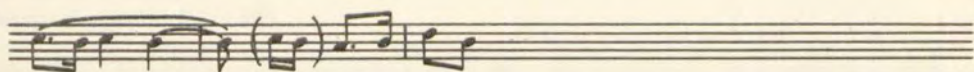
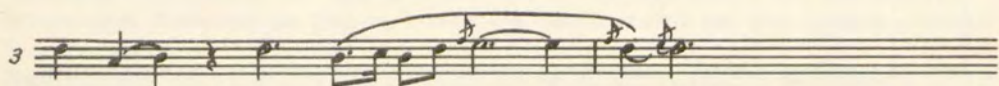
*Variante I*



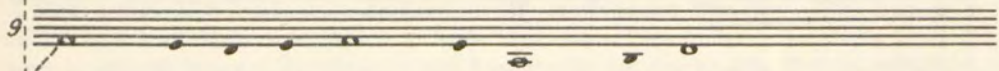
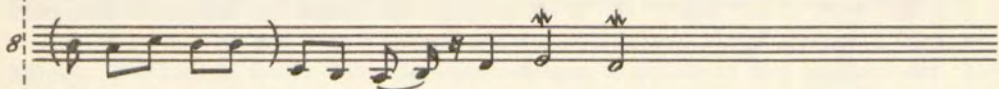
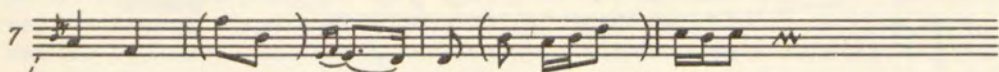
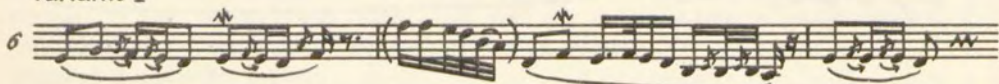
*PPIS<sub>2</sub> Typ II*



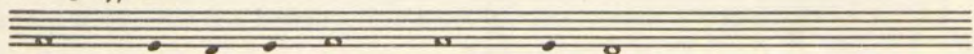
*PPIS<sub>3</sub> Typ I* Beisp. 4



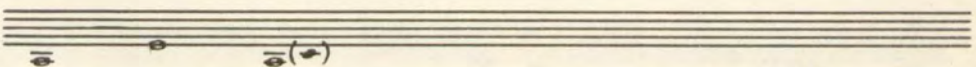
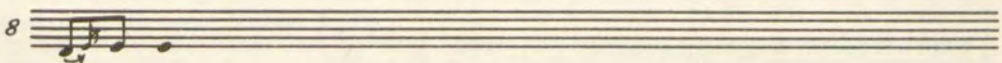
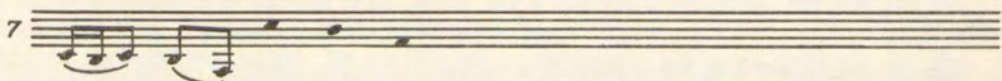
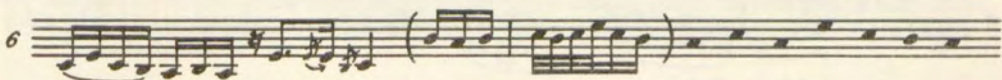
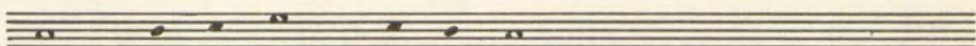
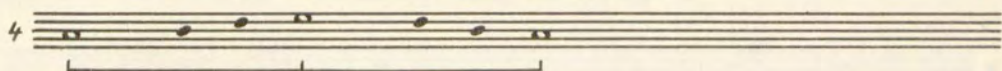
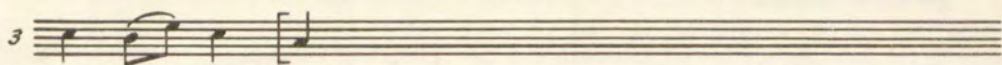
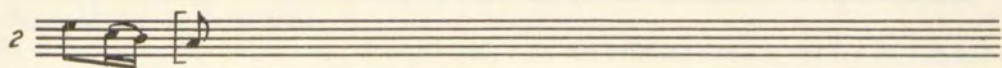
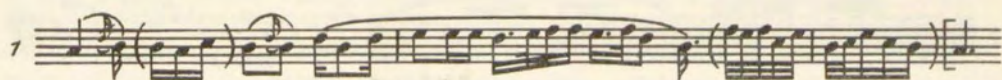
*Variante I*



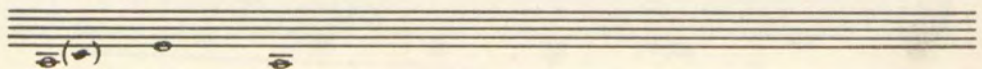
*PPIS<sub>3</sub> Typ II*



*pp* II S<sub>1</sub> Typ I Beisp. 5



*pp* II S<sub>1</sub> Typ II





breit ausgesungen, so in Zeile 1 im A-zhi-Modus, oder bedeutend reduziert, so in Zeile 2 im A-gong-Modus, oder nur auf eine Hinwendung zum Ton e beschränkt, so in Zeile 8.

Die Konzentration auf die cis-Achse in Zeile 3 findet eine Entsprechung in Zeile 6. Auch die Töne h - fis, scheinbar völlig regelwidrig, offenbaren sich als abwärts transponierte e - cis-Folge im Abstand einer Quarte. Der Ton fis stimmt überdies mit dem in Zeile 1 an gleicher Stelle erklingenden fis überein.

Beispiel 6 siehe Seite 568.

In den zweiten Partialphrasen des örlluang sind die zweiten und die dritten Sinneinheiten miteinander verkettet. Die einprägsamen Markierungspunkte fehlen, und so läßt sich die Analyse dieses Strukturliedes im allgemeinen recht schwierig an. Es findet sich in unseren Beispielen eine einzige kadenzierende Schlußformel von Bedeutung, und zwar im Schluß von Zeile 2 in den Tönen e - fis - a. Sie werden von den Instrumentalisten intoniert, knapp und bestimmt, um den Abschluß zu vollziehen, den der Sängerdarsteller in seiner Melodieführung schuldig bleibt. Die außergewöhnliche h - g - fis-Figur, die er anstelle des Tones a oder des Tones cis singt, ist durch die Aussage der Textsilbe bestimmt: bei (= in der Bedeutung von "Trauer").

Beispiel 7



Es bleibt nun noch die Frage zu klären, welchem Typ der Gerüstgestalt vermutlich das Primat zugesprochen werden kann. Unter der Fülle von Beispielen, die mir zur Verfügung standen, entdeckte ich ein instrumentales Vorspiel, das äußerst klar gezeichnete Gestaltqualitäten besitzt. Da die Instrumentalstimmen bis heute nicht vor der Notwendigkeit transpositorischer Umwandlungen standen, hat sich vermutlich in ihnen die Originalgestalt am ehesten bewahrt. Die von ihnen benutzte melodische Gerüstgestalt stimmt mit der von Typ I zweiter Partialphrasen überein, so daß Typ I der Ur-Gerüstgestalt am nächsten stehen dürfte.

Mz 8° 176





30. 07. 75 |

31. 07. 76

27. 09. 77

27. Sep. 1977

30. Mai 1980

12. 01. 82

19. Jan. 1990

07. 3. 94

11. April 1994

X

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

08. 4. 94

23. 3. 95

III/9/280 JG 162/6/85

SLUB DRESDEN



3 2257823