

T—S—D—T (ähnlich wird bei Mozart zu Anfang der B-dur-Sonate, KV 333, die Frage in der Subdominante gestellt). Neu ist vor allem die Dehnung des Formmodells, wodurch die gewaltige innere Spannung zustande kommt. Neu ist ferner die Gestaltung der behauptenden, fragenden und antwortenden Elemente selbst, welche nach einem Prinzip der Wiederholung des immer gleichen Gedankens auf zunehmend engerem Raum vorgenommen ist.

Die den Takten 5 ff. der G-dur- oder c-moll-Sonate bzw. den Takten 9 ff. der *Jupiter-Sinfonie* entsprechende Bekräftigung setzt dann bei Beethoven mit dem 21. Takt ein. Eine mit den Takten 24 ff. der *Jupiter-Sinfonie* vergleichbare Wiederholung des Themas liegt endlich in den Takten 29 ff. verborgen. Freilich erscheint der Hauptgedanke in weitgehend neuer Fassung und der zweite Themenabschnitt kehrt nur dem Sinne nach wieder (insofern als er eine ähnlich bekräftigende Funktion hat, Takt 33—40).

Was sich bei Beethoven am Gesamtbau des Themas geändert hat, ist vor allem Folgendes: während Mozart entweder den ohnehin metrisch verlängerten zweiten Themenabschnitt wiederholt (KV 283), wodurch das bestätigende Moment besonders zur Geltung kommt, oder beide Themenabschnitte mehr oder minder unverändert (KV 297) bzw. länger ausgesponnen wiederkehren läßt (*Jupitersinfonie*), finden wir bei Beethoven den Nachdruck mehr auf dem ersten Themenabschnitt mit seinen fragenden Momenten, während der zweite episodenhaft bleibt. Bei der Wiederholung breitet er das Thema nicht aus. Er verkürzt es vielmehr, wodurch die Spannung zum Seitensatz erhöhte Energie erhält.

Die Betrachtung der Beziehungen zeigt die Themen somit in teilweise verändertem Licht. Es lassen sich Modelle aufzeigen, die scheinbar völlig verschiedenen Themen zugrunde liegen. Die jeweils einmalige Gestaltung der melodischen Figuren und die Beziehungen die — innerhalb bestimmter Gesetze — zwischen ihnen geschaffen werden, bedingen Charakter und Stil eines Werkes. Von hier aus lassen sich — vielleicht — Versuche zu stilkritischen Untersuchungen anstellen, die an anderer Stelle näher ausgeführt seien.

WILHELM HEINITZ † / HAMBURG

Zeitgemäße Aufführungsprobleme

Eine Reihe von fesselnden Problemen verbirgt sich zweifellos hinter dem Begriff *Musikalische Aufführungs-Praxis*. Robert Haas hat darüber im *Handbuch der Musikwissenschaft* (E. Bücken, Athenaion-Verlag, Potsdam) in seiner Einleitung eine gute Übersicht gegeben. Aber man vergißt häufig, daß nicht nur die ehemaligen primitiv neumenartig fixierten kultischen sowohl als auch bestenfalls festgehaltenen profanen Belege reichlich wankende Bilder für eine eventuell gewollte Aufführungspraxis bieten, sondern daß auch die subtilste Notierung mit allen Feinheiten des Frequenzablaufs, der dynamischen Modifikationen, der klanglichen Färbungen, vor allem aber der rhythmischen Irrationalität schließlich nur als grobe Skizzen für den Willen des Urhebers und seine Konzeptionen gelten dürfen. Tonsysteme sind nichts anderes als fiktive Ordnungen. In der vergleichenden Musikwissenschaft z. B. sind nicht nur die früher von wohlmeinenden Missionaren und sonstigen Laien heimgebrachten musikalischen Materialien fast wertlos. Auch die später durch Verfeinerung in Viertelton- und anderen angeblich genaueren Transkriptionen haben nur relativen Wert. In einer Überakribie hat man dabei wohl oft mit bestem Willen Dinge erfaßt, die wohl auf einem Phonogramm vorkamen, ohne aber zu wissen und immer eruieren zu können, ob sie von dem Urheber oder dem zufälligen Nachgestalter auch intendiert waren. Wenn wir etwa in einer 16-taktigen

Vierviertelmelodie in unserem C-dur eine Melodie erleben, die nur aus „gleichhohen“ Tönen besteht, so wie z. B. in einem der Weihnachtslieder von Cornelius, so ist die theoretische Struktur melodisch offenbar gut angedeutet. Aber es wird sich wahrscheinlich kaum in den 64 gleichlangen Viertelnoten eine einzige finden, die als bestimmte gleichschwebende C-dur-Stufe mit einer der andern frequentativ „identisch“ ist. Wie es seinerzeit Ernst Kurth dargestellt hat, wird es sich dabei nämlich nicht um eine Reihe agglutinierender „Domino-Steine“ handeln. Ein dynamischer Strom, aber nicht nur ein psychischer, sondern vor allem ein physischer, wird durch das Ganze hindurchziehen und mikrometrisch die vermutete Frequenz in kaum meßbaren Cents-Abweichungen „durchbluten“. Dieses Bild würde aber sogar bei einer oftmals vom Urheber selbst wiederholten „Aufführung“ relativ dynamisch weitgehend variieren. Denn: „Niemand steigt zweimal in denselben Fluß“. Es ist etwa so, wie bei hundert Kopien eines Stahlstich-Originals. Der Inhalt bleibt immer der gleiche, aber durch das unterschiedliche Korn des Papiers entstehen stets neue Schattierungshügel mit neuen fesselnden Nuancen. Durch die Pulsation der Stimm lippen eines Sängers entstehen so auch immer neue geringste Verformungen in Timbre, Dauer und Intensität, so daß es oft eminent schwierig sein dürfte, die Spontaneität der „gelten sollenden“ Konzeption des Urhebers vorzuweisen. Eine solche Einsicht sollte uns auch in der sogenannten *Vergleichenden Musikwissenschaft* bescheiden machen.

Wie nun erst werden sich die Variierungen vermehren, wenn nicht der Gestalter selbst, sondern ein beliebiger Nachgestalter als Vermittler zwischen Werk und Hörer auf den Plan tritt! Und doch glauben wir, daß wir mit unserer *Homogenitäts-Lehre* einen Weg gefunden haben, der uns durch alle infolge der Notation entstandenen verzeichneten oder auch fehlenden Momente wieder in die Nähe der urtümlichen Konzeption zurückführen kann und der uns zugleich ein Kriterium dafür gibt, in wie hohem Maße eine heterogenisierende „Darstellungspraxis“ von dem Urbilde entfernt ist, und welche ethischen und musikalischen Werte uns durch eine musikbiologische Rektifikation zufallen können. Schon drei Viertel zu je 4 Sechzehnteln routinemäßig gebalkt oder zwei einzelne Viertel legatiert, höhengleich zu einer Halben zusammengezogen, oder eine jambische Gruppe durch Phrasierungsbogen trochäisch umgedeutet, vermögen trotz eigener Notierung ihres Urhebers den Inhalt zu heterogenisieren.

In solchem Verfolg hatten wir uns in jahrelanger Arbeit zunächst bemüht, für jeden, sei es primitiven oder auch hoch gezüchteten Urheber sozusagen als Etikett eine phonische Persönlichkeitsformel zu finden, die uns vom Werk her über unser höchst empfindliches motorisches Reaktions-Organ in den Bogengängen des Innen-Ohres ein „Reizschema“ für unsere physiologischen Körperfunktionen verschafft. Dieses Unternehmen basiert auf den zwar grundlegenden aber weitaus zu komplexen und umständlichen Versuchen von Joseph Rutz, Ed. Sievers und Gustav Becking. In Hunderten von Experimenten testeten wir die unbestrittene Brauchbarkeit einer solchen Methode. So fanden wir für Beethoven z. B. die Klangformel *flerr*, für Mozart *wlih*, für Schubert *li* usw. Aber für eine zu verbessernde Ausführungspraxis war dieses Verfahren noch zu umständlich. Jeder Nachgestalter hätte sich vor allem die Mühe machen müssen, alle die Werkgestalt homogenisierenden Formeln bereitzuhalten. Eine für einen praktizierenden Künstler schon intellektualistisch erhebliche Zumutung.

Ende 1960, im Dezember, hatten wir dann diese Formelanwendung generalisiert. Vom Nachgestalter ausgehend hatten wir nun eine Klangformel *fiat* gefunden, die sich von einer stets gleichbleibenden Ausgangsbewegung des agierenden Körpers schlagartig der Individualität einer notierten sprachlichen oder musikalischen Gestaltung mühelos anpaßt. Wodurch sich die Qualität einer beliebigen Nachgestaltung ganz ohrenscheinlich wesentlich vom Klanglichen her verbessert.

Was geschieht dabei? Stellen wir uns den Klang der Silbe *fiat* schweigend vor, atmen einmal tief ein, so werden wir beobachten, daß wir dabei mit unserem gesamten Körper zwanglos in eine unverkrampfte (mit den Armen weit seitlich ausladen wollende) Haltung gebracht werden. Geht ein Nachgestalter direkt von einer solchen Körperhaltung aus, die er sich etwa einprägt wie ein Gesangschüler die sogenannte *Zwerchfell-Stütze*, so braucht er überhaupt keine Formel mehr. Alle seine Sing-, Spiel- und Dirigier-Bewegungen werden sich alsdann völlig organisch auf den „rhythmischen Schienen“ des zu interpretierenden Textes bewegen.

Es scheint eine Art von Naturgesetz zu sein (an Hunderten von Nachgestaltungen berühmter Künstler und Virtuosen beobachtet!), daß jede Fremdgestaltung nicht mit offener, sondern mit unbewußt enger, nach vorn hin sich schließender Körperhaltung interpretiert wird. Für diese negative Haltung wende man aus Versuchsgründen die Klangformel *kinn* an.

Es bedienen sich heute schon zahlreiche namhafte Interpreten dieser unserer *fiat*gemäßen Haltung, um nicht zu sagen, daß sie sich bewußt unseres *fiat* erinnerten, das sie vielleicht schon längst in ihr Unterbewußtsein abgedrängt haben. Bei der Artikulation des ersten Tons oder Akkordes lernt selbst ein wenig musikalischer Laie entscheiden, ob ein Interpret von der den Organismus regulierenden offenen Körperhaltung ausgeht und um wieviel mehr im positiven Falle die betreffende Wiedergabe beginnt zu blühen, zu tragen und den Hörer auch ethisch zu „verwandeln“.

Als gutes Material für solche Beobachtungen bieten sich zwei Schallplatten-Aufnahmen H. von Karajans an (Columbia C 70 425 und DECCA LXT 5620). Beide enthalten den *Till Eulenspiegel* von Richard Strauß. Beide sind in der geistigen und materiellen Nachgestaltung sehr gut. Aber die zweite, die neuere, enthält klanglich urhebergetreu alles das, was man eben nur bei einer solchen homogenen, organischen Nachgestaltung aufgrund unserer Formel-Übung erzielen kann*.

WILLY MAXTON / DORTMUND

Können die „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ uns heute noch als Quellen zweiter Ordnung dienen?

Die Untersuchung dieser Frage beschränkt sich auf die *Matthäus-Passion* von Johann Theile, die Zelle im 17. Band der DDT I. Folge 1904 herausgab. In der Vorlage selbst — gedruckte Stimmen, Lübeck 1673 — stellte ich 34 Fehler fest, von denen Zelle stillschweigend 15 verbesserte, während er die restlichen 19 in die Denkmalspartitur übernahm. In dieser, wie auch in der „kritisch revidierten“ Neuauflage von 1958, finden sich auf ihren 89 Seiten nicht weniger als 333 Fehler! Diese verteilen sich wie folgt:

- 98 falsche Noten,
- 76 falsche Notenwerte im Continuo,
- 102 falsche bzw. fehlende Ziffern im Continuo¹,
- 15 falsche Textunterlegungen,
- 2 fehlende dynamische Zeichen und
- 40 fehlende bzw. falsche Bogen in den Streichern.

* Ausführlicheres an Beobachtungen zu diesen Homogenisierungsversuchen haben wir veröffentlicht in einem Aufsatz *Parerga zum Problem fiat*, in Mbl. des LTM, Tonkünstlerverbandes Hamburg, 1962, XI. Jg. Nr. 1, S. 1 ff.

¹ In der Vorlage sind sie angegeben.