

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik
begründet von Friedrich Blume

Zweite, neubearbeitete Ausgabe

herausgegeben von Ludwig Finscher

Leseproben Sachteil



BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAG
METZLER STUTTGART WEIMAR

Zur Neubearbeitung der »Musik in Geschichte und Gegenwart«

»Die Musik in Geschichte und Gegenwart« oder, wie ihre Benutzer heute zu sagen pflegen, MGG – das Maß, in dem sich eine solche Abkürzung ausbreitet, ist auch ein Maß für den Erfolg des Werkes – begann 1949 zu erscheinen und wurde im Textteil (einschließlich der beiden Supplementbände) 1979 abgeschlossen; der Registerband, der schon wegen des Fehlens von Verweisstichwörtern im Text notwendig geworden war, folgte 1986. Die Erarbeitung einer von Grund auf revidierten Neuauflage nach so (relativ) kurzer Zeit bedarf der Begründung, über den Satz hinaus, mit dem Friedrich Blume sein Nachwort 1967 abschloß: »Etwas muß auch unseren Enkeln und Nachfahren zu tun übrigbleiben«.

Die Zeit, in der Karl Vötterle und Friedrich Blume die schon in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges entwickelte Konzeption der MGG zu verwirklichen begannen, war einzigartig: die Zeit nach einem Krieg, der – hätte er nur wenig länger gedauert – die Vernichtung der abendländischen Kultur, wenn nicht der Weltkulturen gebracht hätte. Eine der ersten Reaktionen, deutlich vor dem wirtschaftlichen Wiederaufbau Europas und der ideologisch-politischen Spaltung, war das gesteigerte Bedürfnis nach Sicherung und Sichtung des Erhaltenen – in der Musikwissenschaft deutlicher und folgenreicher als in vielen anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, wohl deshalb, weil die Musikwissenschaft als akademisch institutionalisiertes Fach noch jung, ihre Leistungen in der Quellenarbeit vergleichsweise rudimentär waren.

In einer solchen Situation wäre die Konzeption eines Musiklexikons, für das es genügend Modelle gab, voraus sagbar gewesen. Ungewöhnlich war, daß Friedrich Blume als der spiritus rector des Unternehmens eine viel weiter reichende Konsequenz aus der Situation zog: die Entwicklung nicht eines Lexikons, sondern einer Enzyklopädie, wie es schon im Geleitwort zur ersten Lieferung 1949 heißt. Der Begriff Enzyklopädie meinte dabei nicht nur die Leitvorstellung einer »enzyklopädisch« umfassenden Berücksichtigung aller Bereiche der Musik und sogar aller mit Musik sich berührenden Lebensbereiche, sondern auch die Art der Darstellung, die formale und inhaltliche Implikationen hatte. Die formalen lagen darin, daß neben die gleichsam »normale« lexikalische sachlich-konzentrierte und virtuell vollständige Information die Darstellung größerer thematischer Bereiche (Länder, Epochen, Gattungen, systematische Sach- und Begriffsfelder) und zentraler Aspekte (Würdigung großer Komponisten) in Gestalt dessen trat, was Paul Henry Lang in seinem Epilogue zum zweiten Supple-

mentband (1977) »sizeable essays« genannt hat. Die inhaltlichen Implikationen lagen darin, daß die Einbettung dieser Essays in einen lexikalischen, das heißt auf Sachlichkeit, Präzision und (relative) Dauer angelegten Zusammenhang einen sachlich-argumentativen Stil geradezu erzwang, Polemik und überbordende gedankliche und schriftstellerische Subjektivität (soweit menschenmöglich) ausschloß. Die großen Personen- und Epochen-Artikel Friedrich Blumes haben für diese im präzisen Sinne enzyklopädischen Essays, mit denen die MGG sich von allen Musiklexika unterschied und unterscheidet, den Grundton angeschlagen, ja sie haben, um noch einmal Paul Henry Lang zu zitieren, einen »ethical standard« gesetzt.

Gerade durch den besonderen, in der Musikwissenschaft neuen Anspruch der MGG war ihre Entstehung mühsam, ihre Entstehungszeit ungewöhnlich lang. In dieser langen – beim heutigen Tempo wissenschaftlicher Entwicklungen sogar sehr langen – Zeit von dreißig Jahren hat die MGG den Stand der Musikwissenschaft, den sie lexikalisch und enzyklopädisch darstellen wollte, selbst beeinflußt, und zwar ein einem ganz erheblichen Ausmaß. Sie hat zur Wiederaufnahme des internationalen Gesprächs in der »scientific community« der Musikwissenschaftler mindestens ebensoviel beigetragen, wie sie von der fortschreitenden Normalisierung der Kommunikationsverhältnisse profitiert hat; gerade unter diesem Aspekt kann es als symbolisch verstanden werden, daß das Werk in jenem Land konzipiert und verwirklicht wurde, das die vorangegangene Katastrophe verschuldet hatte. Die MGG hat aber auch inhaltlich nicht nur den Forschungsstand in allen Bereichen des Faches zusammengefaßt, sondern die Forschung weitergetrieben – allein durch ihren enzyklopädischen Anspruch, den Zwang, ein umfassendes Bild der Musik »in Geschichte und Gegenwart« zu entwerfen, Lücken in diesem Bild aufzufinden und zu schließen, vernachlässigte Fragen neu zu stellen, neue, aus der systematischen Absicht des Ganzen sich ergebende Fragen zu verfolgen.

Daß die MGG heute auf ziemlich weite Strecken – und in ihren früheren Bänden natürlich stärker als in den jüngeren und im Supplement – veraltet ist, ist eine Folge eben dieses Prozesses und seiner langen Dauer: die Entwicklungen, die sie selbst in Gang gebracht hat, hat sie nie ganz einholen können. Die Notwendigkeit einer Neufassung war spätestens nach dem Erscheinen der Supplementbände offenkundig. Sie wurde auch durch das Erscheinen des New Grove Dictionary 1980 nicht überflüssig – des bisher einzigen Musiklexikons, das nach Konzept und Umfang vergleichbar zur MGG ist, das aber einerseits sehr viel stärker lexikalisch als enzyklopädisch orientiert und das ande-

rerseits deutlich auf ein (breiteres wie wissenschaftliches) angelsächsisches Publikum zugeschnitten ist und sein will – so wie die MGG von Anfang an, bei aller internationalen Öffnung und Verflechtung, Akzente gesetzt hat, wie sie der deutschen Traditionslinie des Faches entsprechen.

Einer Verwirklichung solcher Überlegungen standen zunächst nicht nur die üblichen wirtschaftlichen und organisatorischen Probleme entgegen, sondern wohl auch Friedrich Blumes – im Nachwort von 1966/67 artikulierte – skeptische Ansicht, die MGG sei nicht nur die erste, sondern zugleich die letzte Unternehmung ihrer Art gewesen, ein letzter Versuch zur Synthese, nach dem das Zeitalter der Speziallexika im Gefolge der immer weitergreifenden Spezialisierung im Fach ausbrechen werde. Diese Prognose hat sich nicht bewahrheitet, im Gegenteil: gerade die außerordentliche Differenzierung und Spezialisierung des Faches in den letzten Jahrzehnten hat einen Drang nach erneuter (und die weitergehende Spezialisierung weiter begleitender) Zusammenfassung erzeugt, von dem nicht nur der New Grove, sondern die erstaunliche Zahl kleinerer Lexika profitiert haben, die seit den Anfängen der MGG erschienen sind. Die Neuauflage der MGG will diesem Wunsch nachkommen. Sie ist eine vollständige und tiefgreifende Bearbeitung des ersten Werkes sowohl was die Stichwortkonstellation des Sachteils betrifft, als auch die Auswahl der Personeneinträge – im Sachteil wie auch im Personenteil mit zahlreichen neuen Stichwörtern, im Sachteil mit einer gänzlichen Neufassung der Artikel in fast allen Fällen.

Die Akzente, die zu einem guten Teil das Besondere der alten MGG ausmachten, werden verstärkt: die großen und

das Lexikalische programmatisch überschreitenden Artikel über Komponisten, Epochen und Gattungen. Die Trennung des Werkes in Sach- und Personenteil ermöglicht es, bei Sachbegriffen mit systematisch-objektbezogenen Fragestellungen vorzugehen und dabei einen relativ einheitlichen Wissensstand (1994-1998 erschienen) zu konsultieren, bei personenbezogenen Fragen gezielt nach Detailinformationen zu suchen und die musikgeschichtliche Bedeutung einer Persönlichkeit im Zusammenhang gewürdigt zu finden. Bei den Sachbegriffen wurde ein Verweissystem eingeführt, das entsprechend dem enzyklopädischen Konzept von Einzelstichworten zu größeren Artikeln leitet. Von großem Nutzen sind sicherlich die Registerbände (zum Sachteil und ein Gesamtregister), die die Informationsdichte der Texte erst ganz erschließen.

Die folgenden Probeseiten mögen eine Vorstellung von Art und Ausmaß der Neubearbeitung geben – in ihrer fertigen Gestalt, was den Sachteil betrifft, in vorläufiger und noch für den Druck zu aktualisierender Form, was den Personenteil angeht. Das Ziel – gewiß nie ganz zu erreichen, aber als Ziel festzuhalten – bleibt bei alldem dasjenige, welches Friedrich Blume am Beginn seines Vorwortes zum ersten Band der ersten Auflage der MGG 1951 formulierte: »Die Gesamtheit des musikalischen Wissens zusammenhängend darzustellen« – jetzt aus der Perspektive nicht mehr der Jahrhundertmitte, sondern des Jahrhundertendes.

WOLFENBÜTTEL,
IM JUNI 1998

LUDWIG FINSCHER

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

begründet von Friedrich Blume

Zweite, neubearbeitete Ausgabe

herausgegeben von Ludwig Finscher

Sachteil



BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAG
METZLER STUTTGART WEIMAR

Unser begrifflicher Umgang mit Musik wird wesentlich geprägt durch **ästhetische Kategorien** und die Reflexion ästhetischer Inhalte. Artikel wie *Absolute Musik*, *Arabeske*, *Musikalische Prosa*, *Politische Musik* diskutieren die Bedeutung solcher Termini für das Verstehen von Musik. Hinzu kommen allgemeinere Stichwörter wie *Musikalität*, *Musikästhetik*, *Wahrnehmung*, *Zahlensymbolik*, *Zeichen*, die sowohl die Entwicklung dieser Bereiche als auch ihre Bedeutung für den Zugang zur Musik beschreiben.

Our conceptual dealings with music are crucially conditioned by the categories and perceptions of **aesthetics**. Articles such as *absolute music*, *arabesque*, *musical prose* and *political music* discuss the meaning of these and similar terms for our understanding of music. They are supplemented by more general entries, such as *musicality*, *music aesthetics*, *perception*, *numerology* and *sign*, that describe not only the evolution of these areas but also their significance for the way we approach music.

Stille

INHALT: I. Begriff. – II. Rückblick. 1. Stille als Folie und Aura. 2. ›Stellen‹. 3. Stücke. – III. Gegenwart. 1. Introvertierte Stille. 2. Extrovertierte Stille

I. Begriff

Das Wort *Stille* bezeichnet nicht eigentlich Lautlosigkeit. Wer sie meint, spricht von ›absoluter Stille‹. *Stille* nennt man den akustischen Raum der leisen, kaum merklichen Geräusche und neuerdings, davon abgeleitet, die akustischen Absonderungen der Umwelt, die Laute, Klänge und Geräusche, die wir wohl hören, aber nicht als solche rezipieren. Auch musikalisch artikuliert sich *Stille* nur selten absolut, als reine Leerstelle. Wo dies der Fall ist, ist sie ein Sonderfall der → *Pause*, der Teil eines rhetorischen Gestus oder der figurale Ausdruck ihrer selbst, des Nichts oder eines Einhalts. Meist ist die musikalische *Stille* wie die wirkliche belebt, durchzogen von Tönen, Klängen und Geräuschen.

Man kann wohl sagen: *Stille* umgibt die Musik, und Musik schließt Momente der *Stille* ein. Aufs Ganze gesehen aber, schließen Musik und *Stille* einander aus. Wo Musik anhebt, ist es mit der *Stille* vorbei. Und wer *Stille* sucht, meidet Musik. Ältere musikalische Lexika trugen dem Rechnung: Sie haben der *Stille* keinen Eintrag zugestanden. Erst die Musik der letzten Jahrzehnte hat die *Stille* als Gegenstand der Komposition und der musikalischen Aktion entdeckt. In diesem Zusammenhang erst avancierte das Wort *Stille* zum Modewort und ging in die Terminologie der gegenwärtigen Musik ein. Es bezeichnet hier mehr als negative Lautlichkeit. Es steht für einen neuen musikalischen Daseinscharakter, vor allem für eine neue musikalische temporale Befindlichkeit.

Die musikalische Aktualität der *Stille* trifft sich im übrigen mit dem Interesse der Rezeptionsästhetik an Leerstellen, an Momenten der Ereignisarmut oder -leere, die den Zuhörer in außergewöhnlicher Weise fordern.

II. Rückblick

Die Bedeutung der *Stille* für die Gegenwart fordert den Rückblick auf die Geschichte. Es zeigt sich: *Stille*, die *Stille* und das *Stille*, das *Stille*-sein und *Stille*stehen, ereignet sich sehr wohl auch in älterer Musik. Immer aber ist sie im Kontext älterer Musik ein Fremdling. Sie negiert ihren Ereignischarakter. Das Element der Musik sind Äußerungen und Bewegungen lebhaften Lebens. *Stille* ist Ausdruck schwachen Lebens, der Bewegungs- und Leblosigkeit, der Erstarrung und des Todes. Der Blick zurück trifft auf ein Ensemble von exzeptionellen Erscheinungen, auf Momente der Dekomposition im Kontext lebhafter Kompositionen.

Ein Ensemble von Ausnahmen sperrt sich gegen eine Ordnung. So bieten die Abschnitte darüber im wesentlichen Beispiele: Stellen und Stücke, vokale und instrumentale, pausenhaltige und tönende Darstellungen der *Stille*.

1. Stille als Folie und Aura

Stille umgibt die Musik und bildet ihre Unterlage. Die Allegorie der Musik fordert in Monteverdis *Orfeo* (Vdg. 1609), bevor das Drama beginnt, *Stille* ein. Die *Musica* demonstriert, was sie verlangt. Sie hält ein, wo sie vom Schweigen spricht, das sie den Vögeln auferlegt. Sie schweigt selbst, wo sie dem Fluß zu schweigen gebietet. Und ihre Stimme er stirbt, wo sie den Lufthauch bannt. Das Ende ihrer Rede deutet sie nur mehr an. So wird in einer semantisch bedeutsamen *Pause* der ›Durchblick‹ auf die reine *Stille* zum musikalischen Ereignis.

Das neuzeitliche Konzertwesen hat die Bitte um *Stille* ritualisiert und verinnerlicht. Musiker und der Hörer gehen, bevor die Musik anhebt, einen langen Moment in sich, und sie geben der Musik, nachdem sie ihr Ende gefunden hat, die Zeit, die sie braucht, um in die *Stille* überzugehen. Die *Aura* der Musik ist *Stille*. Es scheint, als zögen manche Werke daraus die kompositorische Konsequenz. Die 9. Sinfonie op. 125 von Beethoven (1824) bricht die *Stille* nicht, sondern entwickelt sich so sanft wie möglich daraus. Ein Werk am Ende zu nihilieren, widersprach dem Optimismus, den die traditionelle Ästhetik mit der Musik verbunden hat, kommt aber vor und ist einmal ein außerordentliches Ereignis. Čajkovskij führt die 6. Sinfonie in h-Moll op. 74 (St. Petersburg 1893), Brahms die 3. Sinfonie in F-Dur op. 90 (Wien 1883) in die sie umgebende *Stille* zurück, und ganz besonders sinnig tut dies die Abschiedssinfonie von Haydn (1772).

2. ›Stellen‹

Im zweiten Teil der Motette ›Jesu, meine Freude‹ von Bach (BWV 227) zerteilen übergroße Pausen die musikalische Bewegung. Die so entstehenden ›Löcher‹ konfrontieren die Hörer mit dem ›Nichts‹, von dem der Choraltext spricht. Im *Accompagnato* ›Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille‹ aus der Matthäus-Passion (1727) macht ein starrer, pausendurchsetzter homophoner Satz – ein musikalischer Ausdruck von Nichtmusik – das Schweigen Christi sinnfällig.

In Instrumentalmusik namentlich von C. Ph. E. Bach und Haydn zerteilen oder unterbrechen Pausen die musikalische Bewegung, um auf sehr verschiedene Weise und mit sehr verschiedener Absicht den Hörer mit dem Nichts oder der *Stille* zu konfrontieren, meist um des pathetischen Ausdrucks oder um des Witzes, manchmal auch um des Aberwitzes willen. Beispiele dafür finden sich im expressiven ersten Satz der Sonate in c-Moll, Hob. XVI/20 (1771, Takt 76) von Haydn, in den Fantasien von C. Ph. E. Bach, bis ins Tolle getrieben in der Fantasie in C-Dur Wq 61/6 (1785/86). Auch wo Haydn um des Witzes willen die musikalische Bewegung anhält – wie in manchem Finalsatz – verläßt den Zuhörer das Gefühl nie ganz, hier werde mit Entsetzen Scherz getrieben. Riemann hat das musikalische Metrum als das ästhetische Substitut des biologischen Pulses empfunden (*System der mus. Rhythmik und Metrik*, Lpz. 1903, 4ff.). Wo das Metrum aussetzt, stockt das Herz.

Ein bemerkenswertes Beispiel musikalischer Dekomposition ereignet sich im Finale des Streichquartetts in G-Dur, KV 387 (1782) von Mozart. Der Hauptsatz ist in der Exposition der Ort lebhaftesten musikalischen Lebens und bleibt es, bis ihm ein ganzes System von Kadenzen ein Ende setzt. Im zweiten, anfangs waghalsig modulierenden Teil aber verkümmert der Hauptsatz und geht endlich förmlich unter im Nichts (Takt 173). Die Pause, die ihn verschluckt, hat – obwohl die Notation sie ausmißt – die ästhetische Qualität einer gänzlichen Leere, vor allem, weil Mozart die metrische Bewegung in ihrem Vorfeld zur Ruhe gebracht hat. Der Vorgang ist nicht zuletzt deshalb so wirksam, weil er sich mitten in einer Periode, zwischen dem thematischen Kern und seinen Kadenzen, ereignet.

Gelegentlich haben Fermaten den Zweck, einer Stille Raum zu schaffen, so in der ersten Arie der Kantate *Nel chiuso centro* von G. B. Pergolesi, einer Orpheus-Kantate (in: *Die Kantate*, hrsg. von R. Jakob, K. 1968, S. 74–99, = *Das Musikwerk* 32). Orpheus sucht Euridike. Er ruft und fragt: »Euridice, e dove sei?« Gegen Ende des ersten Arienteils tritt er, um seiner Frage Nachdruck zu verleihen, gleichsam von der Kunstform in die »Wirklichkeit« – stilistisch ins *Accompagnato* – über. Die Musik hält ein. Die Frage geht ins Weite. Ihr antwortet Stille, unendliche Stille (die gleichwohl nur etwas länger als einen Moment währt).

Wie wenig es braucht, um den Eindruck des Stillstands hervorzurufen, zeigt die Aria »Adonis' Tod bringt mich in Not« von A. Krieger (Arien, hrsg. von A. Heuss, Lpz. 1905, S. 16f., = DDT 19). Dort, wo Venus über den Tod des Geliebten spricht, tritt Krieger aus dem Takt heraus. Er drückt die Vorstellung der Erstarrung, die mit dem Wort »Tod« verbunden ist, durch einen »unendlich« langen Ton (von drei Vierteln) aus. Die Taktbewegung – die musikalische Analogie des Herzschlags – setzt aus (wenn der Generalbaßspieler die Länge nicht sinnwidrig zerteilt). Freunde Kriegers umschreiben 1676 im Vorwort der von ihnen edierten nachgelassenen Arien den Tod des Komponisten auf musikalische Weise: der Tod habe »ihm den Tact gänzlich verrückte« (ebd., S. 5).

3. Stücke

Stille ist die Begleiterin der Nacht. M. Mersenne zog ernsthafte Gesänge den fröhlichen vor. Er liebte sie um des eigenartigen Glückes willen, das sie zu stiften imstande sind. Sie trennen – meinte er – gleichsam den Geist vom Körper und befähigen den Geist, Gott – die ewige Einheit – zu schauen. Das traurige Lied entsage der weltgewandten Mannigfaltigkeit, es nähere sich in langsamen Bewegungen der Stille, der Bewegungs- und Zeitlosigkeit, bringe Ruhe in die Seele, die Ruhe der Nacht, und mache sie bereit zum höchsten Vergnügen, dessen die Menschen teilhaftig werden können: der entrückten, ekstatischen Schau der ewigen Einheit (*Harmonie universelle*, P. 1636/37, Chants 172ff.). Von der Wirkung, die Mersenne beschreibt, hat jede langsame Musik etwas, zumal nächtlich gestimmte Musik: das Nocturno, die Berceuse, der nächtliche Gesang von Tristan und Isolde und A. Schönbergs *Verklärte Nacht* op. 4 (1917).

Die Form des »klassischen« instrumental Zyklus zeigt indessen, daß langsame, stille Musik im 18. und 19. Jh. nicht an sich, sondern nur als Durchgang zwischen der geschwinden, lauten goutiert und toleriert worden ist. Das leise serenadenhafte Andante des Klavierkonzerts in C-Dur, KV 467 (1785), von Mozart, ein wundervolles nächtliches Stück, ist eine Zone der Stille zwischen zwei mannigfaltigen, glanzvoll sich entfaltenden Manifestationen des Lebens.

Daß tönend bewegte Musik die Stille der Nacht, den Schlummer, Einsamkeit und selbst Schweigen, fühlbar machen kann, ist erstaunlich. Besonders J. J. Rousseau hat sich darüber gewundert (*Musik und Sprache*, Ausgewählte Schriften, hrsg. von D. und P. Gülke, Wilhelmshaven 1984, 150f., 269f. und 296). In dem seltsam paradoxen Phänomen offenbarte sich ihm das Wunder und auch das Prinzip der Musik. Es zeigte ihm: Musik gibt Wirklichkeit nicht »wirklich« wieder, sie ahmt vielmehr nur den Effekt der Wirklichkeit nach: die

Bewegung, in die sie die Seelen der Betrachter versetzt. Und eben deshalb ist – so Rousseau – Musik der Stille nicht ton- und bewegungslos. Sie zeichnet die sanften Bewegungen nach, die der empfindet, der sie betrachtet. »Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas« (Art. Opéra, in: J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, P. 1768, S. 350).

Es will scheinen, als habe Beethoven im *Fidelio* (1814) die Introduction, die die Arie Florestans einleitet, im Sinne Rousseaus komponiert. Beethoven schreibt in die Stille die Wirkung hinein, die sie auf den ihr ausgesetzten Menschen ausübt. Er komponiert nicht die Stille, sondern Florestans Empfindung: »die fürchterliche Stille«. Ähnliches geschieht in einer Episode der *Symphonie fantastique* (1830) von Berlioz. Im Vorspann des dritten, des langsamen Satzes wird der Zuhörer Zeuge eines idyllischen Dialogs. Das Englischhorn und die Oboe – ein Hirte und ein Hirtin – spielen einander wohl über ein Tal hinweg »kunstlose« Rufe und Melodien zu. Das Nachspiel des Satzes kommt darauf zurück. Wieder ruft das Englischhorn. Nun aber vergeblich. Vor dem Hirten breitet sich Stille aus, auch hier eine fürchterliche Stille. Berlioz macht darin den dunklen Schauer fühlbar, der den Hirten ergreift. Die Stille bestätigt den Ursinn des alten Topos »Et in Arcadia ego« (auch in Arkadien bin ich: der Tod).

Kompositionen, die sich ausschließlich vom ersten bis zum letzten Ton der Stille widmen, sind selten, sind die Ausnahmen der Ausnahme. Schuberts Vertonung des Liedes *Meeres Stille* (1815) von Goethe ist ein Beispiel dafür. Sein Erfindungskern ist ein Klaviersatz aus lauter stehenden, fast unmerklich eintretenden Klängen. Bewegungslosigkeit steht für Stille. Schubert stellt den Satz dadurch still, daß er den Takt auf seine Umrisse reduziert und völlig seines Bewegungsmoments, der metrischen Figuration, beraubt. Die Singstimme führt er so, daß sie den Klaviersatz nicht belebt, sondern gleichsam von außen kommentiert. Stille ist hier das Zeichen einer tödlichen Bedrohung. Das Lied ist nachgeahmt worden. Schumanns Lied »Auf einer Burg«, ein Stück des *Liederkreises* (1842), könnte ihm an die Seite gestellt werden. (Das Lied *Die Stille* – ebenfalls aus dem *Liederkreis*, op. 39 – ist dagegen ein heiterer, beschwingter Ausdruck verschwiegene Glückes.)

III. Gegenwart

Im 20. Jh. ändert sich das Verhältnis von Musik und Stille grundlegend. Stille hört auf, die Ausnahme schlechthin unter den musikalischen Ereignissen zu sein. Sie wird zum Signum ganzer Werke, ja ganzer Oeuvres. Weberns Musik bringt sie durchweg zur Geltung, allerdings nicht dadurch, daß er die Stille selbst kompositorisch einholen würde. Seine Musik ist ihr nahe, weil sie sich kaum je davon entfernt. Sie ist – wie Adorno sagte – dem Verstummen nahe. Und sie verfügt über Strukturen, deren Ereignischarakter dem der Stille gleicht. Stille schreitet nicht fort, sondern breitet sich aus. Die spiegelsymmetrisch organisierten Einheiten der späten Werke scheinen sich jeweils um ihre Achse herum auszubreiten. Die dynamischen und agogischen Vortragszeichen, mit denen sie Webern versieht, lassen sie freilich noch immer als Partien einer progressiv-intentionalen Bewegung erscheinen.

Wenn die unterschiedlichen Arten, in denen sich die Komponisten in den letzten beiden Jahrzehnten zur Stille in Verhältnis gesetzt haben, etwas gemeinsam haben, dann ist es die Zeitlichkeit, der Umstand, daß Musik der Stille, Musik in der Stille oder Musik aus der Stille, einen eigenen musikalischen Daseinsmodus hat, einen Modus, der sich kategorial von dem der herkömmlichen, im weitesten Sinne rhythmisch und formal verfaßten Musik unterscheidet. Bild und Sinnbild rhythmisch und formal strukturierter Musik ist die progressive, intentionale Bewegung. »Fortschrittung« ist die Devise ...

Von zentraler Bedeutung in der Musiklexikographie sind die Fachbegriffe der **Musiktheorie**. Ihre Fächer sind nicht nur Gegenstand der Musikwissenschaft, sondern auch Lehrstoff an Schulen, Musikschulen, Hochschulen und Konservatorien. Diese Begriffe nehmen in der MGG eine wichtige Rolle ein. Sie werden in ihrem Verhältnis zueinander und entsprechend in größeren Zusammenhängen dargestellt (Akkord, Dynamik, Form, Generalbaß, Imitation, Klangfarbe, Melisma). Behandelt wird aber auch ihr historisch unterschiedlicher Gebrauch, so daß deutlich wird, wie die musikalische Fachterminologie entstanden ist. Ergänzt werden diese Artikel durch Überblicke über die klassischen Fächer der Musiktheorie (der als Fach ein konzentrierter Artikel gewidmet ist): Formenlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Melodielehre, ihre Entstehung, ihre wechselnde Bedeutung und ihre Einbettung in den gegenwärtigen musikalischen Unterricht.

The technical terms of **music theory** are of central importance to any musical reference work. Not only are music-theoretical disciplines an object of scholarly interest, they also provide subjects taught at schools, music schools, universities and conservatories. These terms are given pride of place in the MGG. They are treated both in relation to each other and in larger contexts (*chord, dynamics, form, figured bass, imitation, harmonic colour, melisma*). More than that, their varying usage throughout history is also discussed, thereby illuminating the way in which music's technical terminology came into being. Supplementing these articles are overviews of the classic disciplines of music theory (which is dedicated a condensed article) – form, harmony, counterpoint, melody – explaining their origins and evolution, their changing meanings and their role in music teaching today.

Dur und Moll

INHALT: I. Begriff. – II. Erscheinungsformen. – III. Entwicklung. – IV. Theorie.

I. Begriff

Dur und Moll werden in der nachantiken und mittelalterlichen Terminologie bezogen auf die genera (γέννη), auf Ganz- und Halbton (re-mi und mi-fa), auf deren Position in Tetrachord und Hexachord, auf große und kleine Terz über einem Ton oder im Quintraumen sowie auf die Tonstufen h und b (*b durum* und *b molle*), später auf Dreiklang, Tonleiter, Tongeschlecht und Tonalität. Dur und Moll als Tongeschlechter zu bezeichnen, geht auf die antiken (diatonischen, chromatischen oder enharmonischen) γέννη zurück und entspricht als Übersetzung des lat. *genus* (Gattung) der dualen oder polaren Auffassung von Dur und Moll. Als besonders nachhaltig erwies sich die Verbindung zwischen *hexachordum durum* (über g) mit Ganzton re-mi (a-h) und *hexachordum molle* (über f) mit Halbton mi-fa (a-b), denn aus ihr ging die Identifizierung von Dur mit großer Terz und Moll mit kleiner Terz hervor.

G. Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, III, Kap. 31, S. 181f.) gelangte 1558 durch die *proportionalità o mediatio Arithmetica* (6:5:4) zum Durdreiklang (»si pone la Terza maggiore nella parte grave«) und durch die *divisione Harmonica* (15:12:10) zum Molldreiklang mit der großen Terz oben (»si pone nell'acuta«). Es kam Zarlino jedoch weniger auf die Unterschiedlichkeit dieser Proportionen als darauf an, daß sie beide auf den Proportionen 5:4 und 6:5 basieren. Joh. Lippius bezeichnete 1612 diese beiden Dreiklangsformen als *trias harmonica perfecta* oder *naturalis* bzw. *trias harmonica imperfecta* oder *mollis*. Statt *perfecta* sagte man später auch *major*, statt *imperfecta* (oder *minus perfecta*) auch *minor* (so noch heute für Dur und Moll in den romanischen Sprachen). H. Glareans (1547) Modusnamen Ionisch für den 11. (bzw. 12.) Modus und Aeolisch für den 9. (bzw. 10.) Modus setzten sich nur teilweise durch; bevorzugt wurde eine (unterschiedliche) Zählung der traditionell acht, nach Glarean 12 Kirchentöne.

Im Vorfeld der Dur-Moll-Unterscheidung herrschten die Bezeichnungen Ionisch und Dorisch vor. H. Riemann (1920) meinte, daß sich bei den deutschen Praktikern schon vor 1687 (A. Werckmeisters *Musicus mathematicus hodegus curiosus*) die Termini Dur und Moll eingebürgert hätten. Doch umschrieb Joh. H. Buttstedt noch 1716 »tota musica« mit »Ut Mi Sol, Re Fa La« und J. S. Bach im Wohltemperierten Klavier (BWV 846-893, 1722) Dur mit »tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend« und Moll mit »Tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«. Da Ionisch und Dorisch, nicht aber Ionisch und Aeolisch als die beiden wichtigsten Modi galten, findet sich noch in der Bachzeit die sogenannte dorische Vorzeichnung (z.B. g-Moll mit einem b), seltener eine lydische Vorzeichnung (z.B. B-Dur mit einem b). Seltener steht Galantes neben veralteten Tonartenbezeichnungen im Titel von Joh. C. F. Fischers »Blumen Strauss, aus dem anmuthigsten Kunst Garten [...] gesamlet, und in acht tonos ecclesiasticos oder Kirchen Thon eingetheilet« (nach 1732). Mozart schrieb für A-Dur »ex A«, aber für h-Moll »H mol« – vermutlich ein Reflex des quantitativen Vorrangs der Durtonarten im 18. Jahrhundert. Im 20. Jh., so bei Hindemith, meint »in E« eine E-Tonalität, die nicht mehr an Dur oder Moll gebunden ist.

Die Assoziationen, die heute mit den Begriffen Dur und Moll verbunden sind, werden der Musik vor etwa 1650 nicht gerecht. Deren tonale Struktur war modal und die konsonante Terzenschichtung intervallisch und nicht akkordisch begründet. Wenn in einer gregorianischen Melodie die Tonfolge f-a-c' vorkommt, so ist dies keine Dreiklangsbrechung, noch weniger die eines Molldreiklangs. Man sollte also entsprechende Erscheinungen in vor- und frühbarocker Musik *dural* oder *mollar* nennen und die Begriffe Dur und Moll ihrer späteren tonalen Bedeutung wegen vermeiden.

Der Begriff *Zigeunermoll* ist in beiden Wortteilen irreführend. Es findet sich vor allem in einer mehrheitlich ungarischen Musizierweise, die charakterisiert ist durch modale Wendungen, nichtfunktionales Dur oder Moll, kleine (phrygische) und übermäßige Sekunden. Der Tonvorrat (d-e-f-gis-a-b-cis-d oder d-es-fis-g-a-b-cis-d) ist mehr tetrachordal als heptatonisch strukturiert.



Notenbeispiel 1: Thema der Fuge g-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach

II. Erscheinungsformen

Dur und Moll sind in der Musik des 18. und 19. Jh. die beiden nahezu unangefochten herrschenden tonalen Ausprägungen. Indem sie aus den acht Kirchentonarten hervorgegangen sind, können auch sie als Modi gelten. Sie treten nun als Tonleiter, als Dreiklang und als Tonalität in Erscheinung.

Die Durtonleiter baut sich aus zwei intervallisch übereinstimmenden Tetrachorden (ut-re-mi-fa) auf. Die beiden Halbtonabstände (mi-fa) übernahmen im Laufe der Zeit eine leittonige Funktion. Der Tritonus zwischen 4. und 7. Leiterstufe (mi contra fa), das einzige chromatische Intervall, bestätigte in seinem Gefälle zu sekundisch erreichter Konsonanz die tonale Funktion des Grundtons. Die im Mittelalter aufgestellte Quintenreihe f-c-g-d-a-e-h betraf Tonsystem und Tonvorrat; erst später bezog man sie auf die Durtonleiter. Dies gilt auch für die seit dem 16. Jh. belegte Terzenreihe f-a-c-e-g-h-d, die ursprünglich im Zusammenhang mit den drei Hexachorden auf f, c und g stand.

Theoretisch lassen sich drei Ausprägungen der Moltonleiter unterscheiden: 1. das reine oder natürlich genannte Moll; es entspricht dem Aeolisch (= Dorisch mit b); 2. das melodische Moll; es kombiniert den unteren Moll- mit dem oberen Dur-Tetrachord; fallend (so will es die Schulbuchweisheit) stimmt es mit dem reinen Moll überein. Sinnvoll ist diese Unterscheidung allenfalls auf die Tonleitern bezogen, während Moll, als Tonalität verstanden, über einen aus ihnen gesamthaft resultierenden Vorrat von neun Tönen (z.B. a-h-c-d-e-f-fis-g-gis) verfügt – im Unterschied zum nur siebenstimmigen Dur. Das (3.) harmonische Moll ist weniger Skala als Tonvorrat, der sich aus den Molldreiklängen auf der I. und IV. Stufe sowie dem dominantischen Durdreiklang auf der V. Stufe ergibt. Man vergewärtigt es sich musikalisch sinnvoll als kleinsekundisch umrahmten Quintraum über dem Grundton; ihm entsprechen viele barocke Fugenthemen, z.B. das der Fuge g-Moll in Bachs Wohltemperiertem Klavier I (vgl. Notenbeispiel 1).

Der Dur- und Molldreiklang besteht in Grundstellung und als Sextakkord aus drei konsonanten Intervallen. (Der Quartsextakkord galt dagegen wegen der Quart über dem Baßton als dissonant.) Diese vier Dreiklangsformen sind die einzigen, die derart konsonierend in der siebenstufigen Diatonik enthalten sind. Darauf beruht ihre Bedeutung für die mehrstimmige Musik seit dem 15. Jahrhundert. Daß die ersten sechs Partialtöne einen Durdreiklang bilden, hat die Theorie seit J. Sauveur (1700/01) ebenso fasziniert wie irritiert. Ob ein Vorrang des Dur vor dem Moll besteht, hängt von dessen qualitativem oder quantitativem Verständnis ab. Ein qualitativer Vorrang besteht im größeren Konsonanzgrad des Durdreiklangs und der größeren ›Helligkeit‹ der duralen großen Terz. Dem steht die größere Expressivität des Moll gegenüber, begründet in der höheren Zahl verminderter und übermäßiger Intervalle. Ein quantitativer Vorrang des Dur ist begründet im Partialtonvorrat mancher Blasinstrumente, in der überwiegend duralen Volksmusik Westeuropas und seit dem Barock im affirmativen Effekt der Dur-Tonalität. In vorbarocker Musik ist weder quantitativ noch qualitativ ein Vorrang von Dur oder Moll festzustellen, sieht man von der für Finalklänge geforderten vollkommenen Konsonanz ab. Im hexachordalen Achttonvorrat, wie er sich aus den drei ineinander verzahnten Hexachorden (*durum*, *naturale* und *molle*, vgl. Tab. 1) ergibt, stehen vier Durdreiklänge (C, F, G, B) gleichwertig vier Molldreiklängen (d, e, g, a) gegenüber. Über je zwei Finales stehen große (f und g) und kleine (d und e) Terzen. In duralen Modi der Mehrstimmigkeit überwiegen als konsonante



Notenbeispiel 2

Zusammenklänge Dur-, in mollaren Molldreiklänge. Wie sich durale und mollare Modi quantitativ zueinander verhalten, wäre zu klären. Die Bevorzugung des Durdreiklangs als Finalklang ist vermutlich weniger akustisch als darin begründet, daß er stabiler als der Molldreiklang wirkt: Die größere Terz unter der kleineren konveniert zum raumanalogen Hören. Zudem nimmt das Ohr die Teilung der Quint in zwei Terzen gemäß deren größeren oder kleineren Abständen zu Grundton und Quint, also diastematisch, wahr und nicht gemäß ihren Schwingungsverhältnissen, also proportional.

f-g-a-b-c-d
c-d-e-f-g-a
g-a-h-c-d-e

Tab. 1

Die harmonische Bedeutung des Dur beruht vor allem darauf, daß die in der Durtonleiter enthaltenen drei Dur- und drei Molldreiklänge jeweils im Abstand reiner Quinten stehen. Auch der Quintabstand der Tetrachorde ut-re-mi-fa in der Durtonleiter (in C-Dur auf c und g) begünstigte die analoge Erschließung des zwölfstufigen Tonvorrats sowie die auf Quintabständen beruhende funktionale Harmonik. Die harmonische Bedeutung des Moll, soweit sie von derjenigen des Dur abweicht, beruht auf der vergleichsweise größeren Zahl der in den Mollskalen enthaltenen verminderten und übermäßigen Intervalle und Dreiklänge samt dem daraus resultierenden expressiven Moment. – Im tonalen Sinn von Dur und Moll verschränken sich ihre Skalen-, Dreiklangs- und (funktional-)harmonischen Aspekte. So läßt sich die Durtonleiter verstehen als zwei durch einen Ganzton getrennte, gleich strukturierte Tetrachorde wie auch als ein mit Durchgangstönen ausgefüllter Dreiklang (Notenbeispiel 2). Jede Leiterstufe läßt sich als Grundton, Terz oder Quint auf je drei verschiedene Stufen beziehen, und jeder Dreiklang ist zu zwei anderen, funktional unterschiedlichen Dreiklängen terzverwandt, z.B. e zu C und G oder F zu d und a.

III. Entwicklung

Die Schwierigkeiten, die sich dem Versuch entgegenstellen, die Entstehung des Dur und Moll einleuchtend darzustellen, haben mehrere Ursachen; so etwa die Neigung, Früheres auf Späteres zu beziehen oder sogar von diesem her zu erklären, z.B. wenn man tonale Bedeutungen des Dur und Moll auf Erscheinungen bezieht, denen dieser Kontext noch unbekannt war. Eine andere Ursache, die zur Sache selbst gehört, liegt darin, daß die verschiedenen Erscheinungsformen des Dur und Moll (s.o.) nicht immer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Nachteilige Verwirrung stifteten die Verkennung eines kirchentonalen Acht- (und nicht Sieben)tonvorrats und der unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs *Stufe* im modalen und im dur-moll-tonalen Zusammenhang sowie die unklare Abgrenzung von Ton- und Stimmungssystemen.

Der Übergang von den duralen Modi (vor allem Lydisch) zum neuzeitlichen Dur und von den mollaren Modi (vor allem Dorisch) zu Moll verlief allmählich und mit beträchtlichen zeitlichen Überlagerungen. Die duralen Modi, in der Volksmusik längst verankert, erlaubten einen bruchlosen Übergang zum neuzeitlichen Dur. Das keineswegs widerspruchsfreie Nebeneinander von Tetra- und Hexachordlehre, die unterschiedlichen Erklärungen des b durum und b molle, der Umstand, daß der normative Ambitus kirchentonaler Melodien nur bedingt dem Oktavraum über der Finalis entspricht, die Divergenzen von Vorzeichen- und Akzidentiensetzung...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON PETER BENARY

Die Benennung musikhistorischer Zeitabschnitte als **Epochen** ist in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft sehr relativiert worden. Die neue MGG berücksichtigt dies durch begriffsgeschichtliche Stichwörter. Sie stellen die Entstehung und Benutzung von Epochenbegriffen dar und diskutieren, welche Phänomene für den Zusammenhalt des jeweiligen Zeitabschnittes bzw. für die Abgrenzung gegen andere Begriffe geltend gemacht wurden und geltend gemacht werden können. Hinzu kommen Stichwörter zu geistesgeschichtlichen Bewegungen, die oftmals spät in der Musikgeschichtsschreibung als musikalische Termini gebraucht oder mit Musik in Verbindung gebracht wurden. Hierzu zählen kunst- und literaturgeschichtliche Begriffe wie *Aufklärung*, *Dadaismus*, *Empfindsamkeit*, *Futurismus*, *Jugendstil*, *Klassizismus*, *Manierismus* oder *Sturm und Drang*.

In recent years the assignment of names to **periods of music history** has become an object of discussion in its own right. The new MGG takes this into account by offering articles on the history of such names. The entries present the origins and use of these labels, discussing which features were considered definitive for the coherence of a particular period and for distinguishing it from others. There are also entries on movements within intellectual history, which often found belated use as terms in music historiography or were brought to bear on music itself. Among these are concepts from the history of art and literature such as *enlightenment*, *dadaism*, *Empfindsamkeit*, *futurism*, *Jugendstil*, *classicism*, *mannerism* or *Sturm und Drang* (Storm and Stress).

Klassik

INHALT: I. Allgemeine Begriffsgeschichte. – II. Begriffe der Klassik in der Musik. – III. »Wiener Klassik« und die Etablierung des Epochenbegriffes. – IV. Inhalt und Grenzen des Epochenbegriffes.

I. Allgemeine Begriffsgeschichte

Klassik und klassisch – klassisches Werk, klassischer Autor – sind Begriffe, die in den Kunst- und Literaturwissenschaften wie in der Musikwissenschaft, aber auch in der Umgangssprache geläufig sind. In allen diesen Bereichen bezeichnen sie Unterschiedliches, aber Verwandtes. Am wenigsten problematisch, wenngleich beklagenswert ist dabei der umgangssprachliche Gebrauch, in dem von klassischen Reisezielen, Sportarten, Waschmitteln oder Toilettenpapieren die Rede ist. Klassik ist damit – zumindest im deutschsprachigen Raum – einbezogen in die allgemeine Begriffs- und Wort-Inflation, die ein wesentliches negatives Merkmal der Massen- und Medienkultur ist. Klassik bezeichnet heute außerdem, im Zusammenhang mit der verwaltungstechnischen Einteilung der Musik in U und E, den gesamten Bereich der E-Musik (im Rundfunk z.B. in Sendungen wie *Klassik am Mittag* oder *classic Hits*, im Fernsehen etwa Justus Frantz' *Achtung Klassik!*; Schallplattenkataloge mit der Einteilung *jazz/pop/classic*); dabei suggeriert der Begriff unterschwellig, noch nicht gänzlich seiner traditionellen Inhalte beraubt, Qualität und appelliert an Bildung, Bildungsbewußtsein und Bildungsstreben als Relikte der bürgerlichen Gesellschaft. Inflation und Beliebigkeit des Terminus beginnen bemerkenswert früh und sind schon in Nestroys Komödie *Einen Jux will er sich machen* (1842) Ziel des Spottes:

»Zangler: Was hat er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?
Melchior (Hausknecht): Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.
Zangler: Ja, das hör' ich, das muß er ablegen, ich begreif nicht, wie man in zwei Minuten somal dasselbe Wort repetiren kann.
Melchior: Ja, das is klassisch.« (1. Akt, 6. Auftritt)

Freilich schimmert auch hier noch der Sinn des Wortes durch die Abnutzung hindurch: Das Klassische ist das qualitativ Herausgehobene schlechthin; Klassik eine einmalige, herausgehobene Epoche;

ein klassischer Autor ein beispielhafter Vollender und damit Normenschöpfer in seinem Gebiet. Klassik kann so ein normativer Qualitätsbegriff wie ein Epochenbegriff sein; beide Aspekte fließen in der Begriffsgeschichte immer wieder ineinander. Zusätzlich kompliziert sich die Situation dadurch, daß im deutschsprachigen Bereich Klassik und Klassizismus bis ins 20. Jh. hinein oft synonym gebraucht wurden (→ *Klassizismus*) und daß im Englischen und in den romanischen Sprachen das Adjektiv *classic*, *classique*, *classico*, das Substantiv aber *classicism(e)*, *classicismo* heißt. Eine andere Art von Komplikation entsteht außerdem daraus, daß sich die jeweilige Begrifflichkeit auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße auf das »klassische« Altertum als die Wurzel der abendländischen Kultur bezieht.

Der Ursprung dieser Begrifflichkeit in den lebenden Sprachen liegt in der Terminologie des römischen Steuersystems: *classicus* ist ein Steuererzhler, der zur höchsten Steuerklasse (*classis prima*) gehört. Im 2. Jh., bei dem Grammatiker Aulus Gellius, wird aus dem *civis classicus* ein *scriptor classicus*, ein »erstklassiger« Schriftsteller. In diesem Sinn überdauern Wort und Sache bei klassisch gebildeten Autoren, in der Geschichte des Musikdenkens z.B. bei Glarean, der Josquin Desprez (und andere) als *classicus symphoneta* apostrophiert (*Dodekachordon*, Basel 1547, lib. 3, S. 240), und bei Marco Scacchi, der Werke von Palestrina, Morales, Sweelinck, Porta, Soriano (Suriano) und F. Anerio als opera »*tum antiquorum, tum modernorum primae classis Authorum*« nennt (*Cribrum musicum*, Vdg. 1643); ähnlich spricht Schütz in der Vorrede zur Geistlichen Chormusik 1648 von »*Alte[n] und Neue[n] Classicos Autores*«. Hinter solchem Wortgebrauch steht humanistische Bildung und die Allgemeinvorstellung vom *auctor classicus*, aber kein Konzept des Klassischen oder einer Klassik.

Das ändert sich – für die ganze spätere Diskussion wegweisend – mit der Ausrufung des *Siècle de Louis le Grand* (so der Titel des Gedichts von Charles Perrault, das der Autor im Januar 1687 in der *Académie française* vortrug), aus der sich die *Querelle des Anciens et des Modernes* entwickelte. Aus ihr wiederum entstand auf komplizierte und widersprüchliche, hier nicht näher darzustellende Weise die Idee und Ideologie der Klassik in der französischen Literatur (dazu jetzt H. Stenzel 1995), die von der französischen Musikgeschichtsschreibung wenigstens zeitweise umstandslos übernommen wurde (N. Dufourq 1965).

Die Verbindung von national-politischer *grandeur* und *classicisme* als nicht mehr zu steigernder, geschweige denn zu übertreffender Blüte des nationalen kulturellen Potentials, die sich an den »klassischen« Mustern der Antike nährt und sie zugleich übertrifft, sollte für spätere Klassik-Gründungen ebenso wie für die Frage, unter welchen Bedingungen Klassik überhaupt möglich sein könnte, erhebliche Folgen haben. In Frankreich glaubten Madame de Staël in ihrem höchst einflussreichen Buch *De l'Allemagne* (P. 1810) wie Charles-Augustin de Sainte-Beuve (*Quest-ce qu'un classique?*, in: Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, P. 1851; auch in: *Les Cahiers de Sainte-Beuve*, 1876, S. 108–109), daß Klassiker und eine Klassik in Deutschland unmöglich seien. Von da führt der Weg einerseits zu Nietzsches Abrechnung mit dem im Bildungsbetrieb verflachten Klassik-Begriff (*Giebt es »deutsche Klassiker«?*, in: *Menschliches, Allzumenschliches*, 2. Bd., 1886, 2. Abt. Nr. 125), andererseits zu dem eigentlich »klassischen« Text über den Klassik-Begriff in der europäischen Literatur, T. S. Eliots *Vergil-Essay What is a Classic?* (L. 1945, dt. Ffm. 1963). Für Eliot ist Klassik die Koinzidenz der höchsten Reife einer schöpferischen Persönlichkeit mit dem Moment der höchsten Reife einer Gesellschaft, ihrer Sprache und ihrer Kultur. Nur in einem solchen *kairos*, in dem eine Gesellschaft »einen Augenblick der Ordnung und Stabilität, der Ausgewogenheit und Harmonie erreicht hat« (S. 17), kann ein »gemeinverbindlicher« Stil (S. 16) entstehen, in dem der »Genius der Sprache« (S. 30) selbst sich ausdrückt und der eben deshalb von allen Ständen und Klassen verstanden werden kann. Eine solche absolute Klassik findet sich in der Geschichte nur einmal: im Werk Vergils, das klassisch ist »auch im Verhältnis zu [...] anderen Sprachen« (S. 36), während relative Klassiker als klassisch nur »im Hinblick auf ihre eigene Sprache« (ebd.) gelten können – so etwa auch Goethe.

In Eliots Klassik-Begriff, der natürlich eine extreme Stilisierung ist, sind viele Motive älterer Klassik-Diskussionen eingeflossen, nicht nur die der französischen Tradition, sondern nicht zuletzt die der deutschen Diskussion seit dem Ende des 18. Jh. Die Diskussion wurde in Deutschland so lange, so intensiv und so widersprüchlich geführt wie in keinem anderen Land – wahrscheinlich deshalb, weil es in Deutschland den »Augenblick der Ordnung und Stabilität, der Ausgewogenheit« von Gesellschaft und Kultur, wie ihn die französische Klassik der Epoche Louis XIV. nicht nur nach der Meinung der französischen Kritiker vorgelebt hatte, gerade nicht gab und nach Goethes Meinung auch nicht geben sollte: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten« (*Literarischer Sansculottismus*, zuerst in Schillers *Horen*, 5. Stück, 1795) – denn: »einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern« (ebd.), aber eben das ist der deutschen Nation unmöglich, da »ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt« (ebd.). Andererseits – und so dachten die meisten außer Goethe und erst recht nach Goethe – lag es gerade in dieser Situation nahe, Klassiker für den literarischen (und musikalischen) Olymp zu erfinden, zu denen die politisch gesplante Nation als zu einem Symbol ihrer wenigstens kulturell verwirklichten Einheit aufschauen konnte. Tatsächlich spielen schon in den diffusen Gebrauch des Begriffs *klassisch* in der deutschen Literatur und Literaturkritik des 18. Jh. nationale Töne hinein, und das gilt auch für den Aufsatz, an dem sich die erste Diskussion in Deutschland entzündet: Daniel Jenischs *Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen* (in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 1, 1795), in dem die »Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken« vehement beklagt wird. Goethes Antwort war der zitierte Aufsatz, der den Deutschen keine Klassiker wünschte, der aber große Wirkung, bis hin zu Eliots Essay, durch seine Beschreibung der Bedingungen der Möglichkeit des Klassischen hatte. Die andere Antwort kam von Friedrich Schlegel (Georg Forster, *Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker*, in: Joh. Fr. Reichardt [Hrsg.], *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1, Tl. 1, Bln. 1797), der

ein radikal anderes Klassik-Konzept entwarf: Klassizität nicht als Nachahmung der Antike, Regelmäßigkeit oder überragende Genialität, sondern als Ensemble nachahmenswürdiger Eigenschaften und deren Nachahmung im Fortschreiten auf eine nie erreichbare Vollkommenheit hin.

Schlegels Entwurf blieb so folgenlos wie Goethes vorsichtige Zurückweisung des Klassik-Begriffs (die in späteren Jahren allerdings mehrfach revidiert wurde), und es gehört zu den Ironien der Ideengeschichte, daß in der weiteren Diskussion sehr schnell Goethe und Schiller als Klassiker etabliert wurden, daß die Diskussion sich ebenso schnell politisierte und daß in dieser Politisierung Goethes Argumentation von 1795 vollends auf den Kopf gestellt wurde: Nun sollte die gelungene Hypostasierung Goethes und Schillers zur deutschen Klassik die deutsche Einheit vorbereiten. Dieser Prozeß begann mit der Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen des liberalen Historikers Georg Gottfried Gervinus (Lpz. 1835–1842), die explizit der Erziehung der Nation dienen sollte und in der Goethe und Schiller als Entwicklungsziel und Höhepunkt der nationalen Literaturgeschichte – unter Berufung auf die Antike – dargestellt werden. »Goethe und Schiller führten zu einem Kunstideal zurück, das seit den Griechen niemand mehr als geahnt hatte« (Einl. zum 1. Bd., datiert 1834, S. 12). Dieser Höhepunkt war aber zugleich das Ende der deutschen Literatur; nichts Nennenswertes konnte ihm folgen. In der Schlußbetrachtung zum fünften Band heißt es 1842: »Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken« (Bd. 5, S. 735), und dieses andere Ziel war der Nationalstaat. Fast gleichzeitig führte Heinrich Laube den Epochenbegriff *Klassik* ein, während Gervinus Goethe und Schiller nur als »klassische« Autoren dargestellt hatte (H. Laube, *Gesch. der deutschen Lit.*, 4 Bde., Stg. 1839/40). Damit war das »Klassikmodell« abgeschlossen, und spätestens um 1850 hatte es allgemeine Gültigkeit bekommen: Goethe und Schiller waren die deutschen Klassiker, ihr Wirken, vor allem das gemeinsame, konstituierte die Deutsche oder Weimarer Klassik als Höhepunkt der Deutschen Literatur. Die Eingrenzung auf Weimarer Klassik bildete die Voraussetzung für Liszts ehrgeizigen Versuch, eine zweite »Weimarer Klassik« zu schaffen, und für die Konstruktion der Wiener Klassik als musikgeschichtliches Pendant zur Weimarer. In der politisch-nationalen und nationalistischen Rezeption verschob sich der Akzent von den Dioskuren bezeichnenderweise auf Schiller; ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung in den Schillerfeiern des Jahres 1859. Am Ende stand wieder Nietzsche, der die Folgen des Einigungskrieges 1870/71 schärfer sah als alle Zeitgenossen: »Wir haben ja unsere Kultur, heißt es dann, denn wir haben ja unsere »Klassiker«, das Fundament ist nicht nur da, nein, auch der Bau steht schon auf ihm gegründet – wir selbst sind dieser Bau. Dabei greift der Philister an die eigene Stirn.

Um aber unsere Klassiker so falsch beurtheilen und so beschimpfend ehren zu können, muss man sie gar nicht mehr kennen: und dies ist die allgemeine Thatsache. Denn sonst müsste man wissen, dass es nur Eine Art giebt, sie zu ehren, nämlich dadurch, dass man fortfährt, in ihrem Geiste und mit ihrem Muth zu suchen und dabei nicht müde wird. Dagegen ihnen das so nachdenkliche Wort »Klassiker« anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken zu erbauen, das heisst, sich jenen matten und egoistischen Regungen überlassen, die unsere Concertsäle und Theateräume jedem Bezahlenden versprechen, auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen – das alles sind nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im Uebrigen sie nicht mehr zu kennen, und um vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen. Denn: es darf nicht mehr gesucht werden; das ist die Philisterlosung.« (Unzeitgemäße Betrachtungen, Erstes Stück, 2. Kap., Lpz. 1873, zit. nach: *Sämtl. Werke. Kritische Studienausg.*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, Taschenbuchausg. Mn./Bln./N.Y. 1980, ...)

Die Entwicklung und Geschichte der **Gattungen** ist ein Kernbereich der historischen Musikwissenschaft. Hier wird die MGG – in Fortführung ihrer Tradition – einen deutlichen Schwerpunkt setzen. Die vielfältigen Implikationen von Gattungsgeschichte (sozial-, kultur-, kompositionsgeschichtliche) werden ebenso dargestellt wie die Bedeutung der wichtigen Werke und Komponisten für die Geschichte einer Gattung. Kleinere Teilbereiche (z.B. Novelette, Impromptu, Kammersymphonie oder Schulooper) werden in übergeordnete Stichwörter (z.B. Charakterstück, Symphonie oder Kinder- und Jugendmusiktheater) integriert.

The evolution and history of **genres** is a key area in historical musicology. Maintaining its earlier tradition, MGG devotes a large amount of attention to this topic. The wide-ranging implications of the history of musical genres for social, cultural and compositional history are presented at length, as is the significance of major works and composers for the history of each genre. Minor areas such as novelette, impromptu, chamber symphony or school opera are integrated into main articles such as character piece, symphony or children's musical theatre.

Melodram

INHALT: I. Terminologie, Allgemeines. – II. Das deutsche Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts. 1. Entstehungsgeschichte. 2. Gattungskonstitution (1775 bis ca. 1785). 3. Rezeption in anderen Ländern. 4. Ästhetische Kritik. – III. Das Melodram als Nummer in Bühnenwerken des 18. und 19. Jahrhunderts. 1. Singspiel. 2. Französische Oper. 3. Deutsche Oper. 4. Schauspiel. – IV. Das Konzertmelodram im 19. Jahrhundert. 1. Deutschland. 2. Tschechoslowakei. – V. Szenisch-konzertante Werke. – VI. Das Boulevardmelodram im 19. Jahrhundert. 1. Frankreich. 2. Deutschland, England, USA. – VII. Das Melodram im 20. Jahrhundert.

I. Terminologie, Allgemeines

Der Terminus *Melodram* (von griech. μέλος und δράμα, engl. *melodrame*, frz. *mélodrame*, span. *melodrama*) bezeichnet als Terminus technicus die Kombination von gesprochener Sprache (zunächst Prosa, später auch versifizierter Sprache) mit Instrumentalmusik, sei es alternierend oder gleichzeitig. Als Gattungsbezeichnung meint er zunächst ein Bühnengenre, das gegen Ende des 18. Jh. entstand, wobei die ersten Bühnenmelodramen unterschiedliche Bezeichnungen trugen wie *Scène lyrique*, *Monodrama*, *Duodrama*, mit Musik vermischtes Drama, Drama mit musikalischen Zwischensätzen usw. Der Begriff *Melodram* bzw. *Melodrama* begann sich erst in den 1780er Jahren durchzusetzen, und zwar in dem Maße, in dem sich die Vorstellung dieses Genres von einem Schauspiel mit Musik zu einer Gattung des Musiktheaters wandelte. Er bezeichnet allerdings nicht nur das Bühnenmelodram des musikalischen Sturm und Drang, das meist aus einem einaktigen Monolog auf ein mythologisches Sujet der griechisch-römischen Antike (bisweilen auch ein exotisches) besteht, sondern ebensosehr die zu Musikbegleitung rezitierte Ballade oder – seltener – die Ode (anfänglich auch Declamatorium oder Declamation genannt), darüber hinaus aber auch ein Genre des französischen Boulevardtheaters, das gegen 1800 entstand und in Europa und Amerika Verbreitung fand, schließlich gar eine bestimmte Art des Films im 20. Jahrhundert. Das Adjektiv *melodramatisch* meint im kompositionstechnischen Sinne die Kombination von deklamierter Sprache und Musik, im allgemeinen Sprachgebrauch – vom Genre des Boulevardmelodrams herrührend – übertrieben Pathetisches und Rührseliges. Von all diesen höchst vielfältigen Bedeutungen abzugrenzen ist der italienische Terminus *Melodramma*, ein Synonym für Oper; in neueren italienischen Publikationen wird der Begriff daneben aber auch in den oben skizzierten Verwendungsarten gebraucht.

Obwohl auch bei anderen musikalischen Gattungen ein und derselbe Terminus manchmal keineswegs eine Identität der Sache verbürgt, gehört die schwankende, heterogene Terminologie mit zu den besonderen Charakteristiken des Melodrams, die diesem nicht als äußerliches Merkmal anhaften, vielmehr seinen Kern betreffen. So existierten im 18. Jh. die Bezeichnungen *Monodrama*, *Duodrama*, Drama mit musikalischen Zwischensätzen und eben *Melodrama* nicht nur nebeneinander, nicht selten wurden sie sogar für ein und dasselbe Werk verwendet. Aus Unbehagen an solch divergierender Terminologie versuchten Musikforscher, eine gewisse Einheitlichkeit durch die Einführung von Ersatztermini herzustellen: »akkompagniertes Drama« (E. Istel 1906, S. 99), »Monodram« (F. Brückner 1903/04, S. 581), »gesanglos darstellende Musik« (M. Steinitzer 1919, S. 4) oder auch »melólogo« (J. Subirá 1949, Bd. 1, S. 18f. und passim). Diese Bezeichnungen konnten sich jedoch nicht allgemein durchsetzen. Zu etablieren vermochten sich hingegen die Termini »Konzertmelodram« (Istel 1906, S. 87) für ein im Konzert vorgetragenes Melodram mit Klavier- oder Orchesterbegleitung sowie »gebundenes Melodram« (E. Humperdinck, s. R. Stephan 1960, S. 183f. und E. F. Kravitt 1976, S. 575), der die diastematische und rhythmische Fixierung der Sprechstimme bezeichnet.

II. Das deutsche Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts

1. Entstehungsgeschichte

Ausgehend von J.-J. Rousseaus 1762 verfaßter *Scène lyrique* *Pygmalion*, die 1770 mit Musik des dilettierenden Komponisten H. Coignet (nur 2 Stücke stammen aus der Feder Rousseaus: das Andantino der dreiteiligen Ouvertüre und das Andante Nr. 2) in Lyon in privatem Kreis präsentiert, vermutlich 1772 in Paris erstmals öffentlich aufgeführt und 1775 in den Spielplan der Opéra-Comique aufgenommen wurde, etablierte sich das Melodram als selbständige musikdramatische Gattung gleichwohl nicht in Frankreich, sondern in Deutschland. Im Zuge der starken kulturellen Anlehnung der deutschen Hof- und Stadttheater an Frankreich wurde *Pygmalion* mit der (heute verschollenen) Musik von Fr. Aspelmayr 1772 in Wien und im selben Jahr in Weimar mit (ebenfalls verschollener) Musik von A. Schweitzer durch die Seylersche Theatergesellschaft aufgeführt. Auch in Graz und Prag sind Aufführungen nachgewiesen, und spätestens 1774 dürfte G. Benda, der zu diesem Zeitpunkt als Kapellmeister in Gotha tätig war, die Aufführung des Werkes im dortigen Hoftheater erlebt haben. Rousseaus *Scène lyrique*, ein Resultat des Pariser Buffonistenstreits, in welchem der Philosoph die Auffassung vertreten hatte, die französische Sprache eigne sich schwerlich als Träger musikalischen Ausdrucks, fand also in ihrer neuartigen Kombination von gesprochener Sprache und instrumentalen Zwischenspielen im deutschen Sprach-



Abb. 1: G. Benda, Ausschnitt aus dem Klavierauszug von »Medea« (1775)

gebiet breitesten Diskussionsraum. Im Rahmen der Bemühungen um eine deutschsprachige Oper und eine nationale Tragödie, die entsprechend dem wachsenden Nationalbewusstsein in der zweiten Hälfte des 18. Jh. mit steigender Intensität geführt wurden, spielte die Problematik eines deutschsprachigen Rezitativs eine ausschlaggebende Rolle. Da die deutsche Sprache, anders als die italienische, als schwerfällig und tiefsinnig galt, fielen Rousseaus Ansichten über den Gegensatz zwischen der italienischen und der französischen Sprache in Deutschland auf eine Problemkonstellation, welche das Aufkommen des Melodrams, also eines Musiktheaters mit gesprochener statt gesungener Sprache, begünstigte. Benda schuf mit der ausdrucksstarken, affektgeladenen Musiksprache und der emotionsträchtigen Dramaturgie seiner beiden ersten Melodramen *Ariadne auf Naxos* (1775 Gotha, Text: Johann Christian Brandes) und *Medea* (1775 Leipzig, Text: Fr. Wilh. Gotter) Typen der neuen musikdramatischen Gattung, welche Vorbildfunktion erhielten. Zwar waren Verfahren, Musik und gesprochene Sprache zu kombinieren, zuvor schon bekannt gewesen, etwa im »Gebrauchsmelodram« der Theatersphäre (vgl. W. Braun 1993, Dr.i.Vorb.) wie auch in protestantischen und jesuitischen Schuldramen, z.B. in *Sigismundus Hungariae rex* von Joh. E. Eberlin (1753 Salzburg). Als Schüler des Jesuitenkollegs in Jičín hatte Benda solche Schuldramen kennengelernt, deren Struktur der Art des Melodrams nahe kam (vgl. Z. Pilková, *Die Melodramen Jiří Bendas und die Anfänge dieser Gattung*, in: Chr. Heyter-Rauland/Chr.-H. Mahling, *Untersuchungen zu Musikbeziehungen* [...], Mz. 1993, S. 166). Gleichwohl schuf Benda einen musikhistorisch im wesentlichen neuen Gattungstypus. Seine kompositionstechnischen Voraussetzungen sind: das akkompagnierte Rezitativ, die *danse en action* Noverrescher Prägung, die der französischen Oper entstammende programm-musikalische Deskriptionskunst, die Entwicklung der Orchestertechnik, schließlich die weltliche Solokantate, welche in Sujet und musikalischer Faktur überhaupt manche Gemeinsamkeiten mit dem Melodram aufweist.

2. Gattungskonstitution (1775 bis ca. 1785)

Mit den erfolgreichen Uraufführungen der Bendaschen Melodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* (vgl. Abb. 1), die bald danach an zahlreichen Bühnen im deutschsprachigen Raum und im Ausland gespielt wurden, ist demnach nichts Geringeres als eine neue musikalische Gattung konstituiert worden. Sie ist durch die folgenden Prinzipien charakterisiert: Statt durch eine in Musik gesetzte Versdichtung wird die Ebene der Dichtung durch einen deklamierten Prosamonolog konstituiert. In ihm bringt die Protagonistin ihre Empfindungen in raschem Wechsel, einem brüskten Hin und Her zwischen Angst und Hoffnung, Verzweiflung und Auflehnung bis zur katastrophischen Zuspitzung zum Ausdruck. Die Ebene der Musik wird demgegenüber markiert durch eine klanglich und dramaturgisch spezifizierte Instrumentalmusik, die der dramatischen Kurve des Melodrams eine nur der Macht der Tonkunst verfügbare

Vertiefung verschafft. Der Dramaturgie der plötzlichen Affektwechsel der Protagonistin entsprechend wird die Musik nicht zu einem Kontinuum der Form gestaltet; teils im Wechselspiel mit der Deklamation, teils sie simultan stützend bildet sie vielmehr einen intermittierenden Verlauf aus, dessen Kompositionsverfahren von dem in der Oper entwickelten obligaten Rezitativ zehren.

In Anlehnung an die Bendaschen Modelle setzten sich in den folgenden Jahren etliche Komponisten mit dem neuartigen Genre auseinander. In seiner Funktion als Musikdirektor der Seylerschen Schauspielergesellschaft scheint Chr. G. Neefe, der spätere Lehrer Beethovens, *Sophonisbe* (1776 Leipzig, Text: August Gottlieb Meißner) bereits 1776 komponiert zu haben. Als neues Element bezog Neefe hier den Chor mit ein und gestaltete *Sophonisbes* zweite Sprecharie mit rhythmisch präzis festgelegter Deklamation. Auch der als Musikpublizist hervorgetretene Joh. Fr. Reichardt engagierte sich bei der neuen Gattung mit den Werken *Cephalus und Prokris* (1777 Hamburg, Text: K. Wilh. Ramler), *Ino* (1779 Leipzig, Brandes) und später *Herkules Tod* (1802 Berlin, Reichardt); das letztgenannte »Monodrama mit Chören« nach einem Text des Sophokles erhellet im übrigen, wie eng damals die Komposition von Melodramen auch mit der Diskussion um eine nationale Tragödie in Zusammenhang stand.

Besondere Pflegestätten der neuen Gattung waren die Residenzstädte Mannheim, Darmstadt und Weimar, aber auch weitere Hoftheater und sogar öffentliche Bühnen spielten eine Rolle. 1778 wurde Goethes »Monodrama« *Proserpina* in der Vertonung von K. S. Freiherr von Seckendorff in Weimar uraufgeführt, allerdings nicht als selbstständiges Werk, sondern als »Einlage« in Goethes Farce *Der Triumph der Empfindsamkeit*. Der Text gewann in diesem Kontext parodistische Züge, die Goethe später revidierte. Als gattungsgeschichtlich neues Element bezieht Seckendorffs melodramatische Komposition die Solosingstimme mit ein. Im übrigen wurde mehrere Jahrzehnte später *Proserpina*, wiederum unter Goethes Leitung, mit einer 1814 neu komponierten Musik von C. Eberwein in Weimar 1815 erneut aufgeführt, diesmal jedoch als Einzelwerk.

In Mannheim, dem Zentrum der entwickeltesten Orchestertechnik der damaligen Zeit, entstanden die Melodramen *Cleopatra* (Text: Johann Leopold Neumann, 1780 Mannheim) von Fr. Danz, *Emma und Edgar* (Text: Ignaz Reichert, 1780 Mannheim) von Franz Mezger sowie *Elektra* (Text: Wolfgang Heribert von Dalberg, 1781 Mannheim) von Joh. Chr. Cannabich. Dort lernte auch Mozart die Bendaschen Melodramen kennen. Seiner Begeisterung für Bendas Musik verlieh er in einem Brief vom November 1778 an seinen Vater emphatisch Ausdruck: »in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut; – was ich gesehen...

Der komplexe Bereich der **Kirchenmusik** wird mit unterschiedlichen Artikeltypen aufgeschlüsselt. Neben liturgischen Gesängen (*Agnus Dei*, *Credo*, *Kyrie*) und ihrer über tausendjährigen Geschichte stehen die regional unterschiedlichen Ausprägungen der Liturgien (*Ambrosianischer Gesang*, *Beneventanischer Gesang*) und Liturgieformen (*Agende*, *Gemeindegang*, *Offizium*). Gegenwärtige Fragen der Kirchenmusik (*Semiologie*, *Vatikanisches Konzil*) werden ebenso behandelt wie ihre Geschichte und ihre Überlieferung. Hinzu kommen Überblicke wie etwa *Armenische Kirchenmusik* oder *Sacred singing*.

The complex field of **church music** is broken down into articles of many different types. Alongside liturgical chants with millennia-old histories (*Agnus Dei*, *Credo*, *Kyrie*) can be found regional variants of the liturgy such as *Ambrosian chant* and *Beneventan chant*, and liturgical forms such as *service*, *congregational singing* and *office*. Current questions of church music (*semiology*, *Vatican council*) are discussed no less thoroughly than its history and traditions. Additionally overviews are presented like *Armenian church music* or *Sacred singing*.

Orthodoxe Kirchenmusik

INHALT: I. Einleitung. – II. Die byzantinische Messe. – III. Griechisch-orthodoxe Kirchenmusik. – IV. Bulgarisch-orthodoxe Kirchenmusik. – V. Russisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Die Phasen der Aneignung byzantinischer Traditionen. 2. Der Kirchengesang der Kiewer, Nowgoroder und Wladimiro-Suzdaler Rus' (um 1000 bis um 1450). 3. Die Gesangskultur der Moskauer Rus' (um 1450 bis um 1650). 4. Vom Barockkonzert zum Klassizismus (um 1650 bis um 1750). 5. Der Kirchengesang von etwa 1750 bis zur Gegenwart. – VI. Serbisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Einstimmiger Gesang. 2. Mehrstimmiger Gesang. 3. Geistliche Kunstmusik. – VII. Orthodoxe Kirchenmusik der Westukraine und der Ostslowakei. 1. Westukraine. 2. Ostslowakei. – VIII. Rumänisch-orthodoxe Kirchenmusik. – IX. Georgisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Einleitung. 2. Das Hymnarium und die sonstigen liturgischen Bücher. 3. Notation. 4. Musiktheorie. 5. Mehrstimmigkeit.

I. Einleitung

Das gemeinsame Merkmal der hier behandelten kirchenmusikalischen Gebiete ist der byzantinische Ritus, den die im folgenden genannten Kirchen praktizieren. Ausgehend von Jerusalem verbreitete sich der byzantinische Ritus zunächst nach Georgien, dann in den Kirchen des Patriarchats von Konstantinopel und darüber hinaus ab der Rückeroberung der syrischen Gebiete im ausgehenden 10. Jh. im Bereich des Patriarchats von Antiocheia sowie im Westen in verschiedenen Epochen in Süditalien und Sizilien bis zu den Toren von Rom, bis zum griechischen Kloster von Grottaferrata. Liturgische Partikularismen wurden allmählich ausgeglichen, so daß der byzantinische Ritus heute als der orthodoxe Ritus allgemein gelten kann, welcher in den vier Patriarchaten des Ostens, Konstantinopel, Antiocheia, Alexandrien und Jerusalem, sowie in den neuen Patriarchaten bei den Slawen und den Rumänen allein vertreten ist. Was den Gesang anbelangt, so sei hier auf die Struktur derjenigen Offizien verwiesen, die gesungen werden, d.h. Vesper und Morgenoffizium, sowie auf die Göttliche Liturgie, das Pendant zur lateinischen Messe (s. Tabelle 1). Die kanonischen Horen werden lediglich an den Vorfesten von Weihnachten und Epiphanie gesungen, das Abendoffizium der Komplet (*ἀποδείπνον*, *povečerie*) wird nur in der Fastenzeit mit Gesangspartien ausgeführt. Die frühen Entwicklungsstadien der orthodoxen Kirchenmusik werden in den Artikeln → Byzantinische Musik und → Altslawische Musik behandelt; lediglich die Ausformung der Göttlichen Liturgie in byzantinischer Zeit wird hier nachgetragen (s. Kap. II.). Gegenstand der folgenden Darstellungen ist hauptsächlich die Tradition und Weiterführung des liturgischen Gesangsrepertoires in den einzelnen orthodoxen Kirchen in nachbyzantinischer Zeit.

Neumierte Musikhandschriften aus dem ostkirchlichen Bereich sind ab dem 9.-10. Jh. erhalten. Bis heute wird in der griechischen, bulgarischen und rumänischen Kirche sowie neuerdings wieder in Rußland nach Neumen gesungen. Vor allem in Griechenland bestehen sehr gute Ausbildungsmöglichkeiten sowohl an den kirchlichen Lehranstalten als auch am Odeon (Konservatorium) und neuerdings sogar an den Universitäten im Rahmen der Abteilungen für Musikwissenschaft.

Im Bereich der russischen Kirche pflegen besonders die Altgläubigen (*starobryjadcy*, *starověry*), jene Anhänger des Avvakum, die sich um die Mitte des 17. Jh. von der Staatskirche getrennt hatten und nunmehr in mehrere Gruppierungen eingeteilt sind, den Gesang nach Neumen, zumal sie die Polyphonie ablehnen. Hier besteht bis heute eine Gesangstradition, die bis in die frühe Neuzeit zurückreicht und oft als sehr traditionsverbunden gilt. Es ist anzunehmen, daß die Altgläubigen seit dem Zeitpunkt ihrer Trennung von der Patriarchatskirche, also seit der Mitte des 17. Jh., das Entwicklungsstadium des russischen Kirchengesangs streng bewahrt haben, wobei nicht übersehen werden darf, daß auch innerhalb der Gemeinden der Altgläubigen bedeutende Unterschiede in der Gesangsausführung bestehen. Dank der Initiative der Altgläubigen wurden um die Wende zum 20. Jh. mehrere Gesangbücher mit Neumen gedruckt, die jedoch aufgrund der geringen Auflagen so gut wie unerreichbar sind.

In musikhistorischer Hinsicht stellen die Kirchen des Patriarchats von Antiocheia, die den byzantinischen Ritus praktizieren, eine äußerst interessante Erscheinung dar. Bereits vor dem 10. Jh. hatte teilweise ein Wechsel im liturgischen Sprachgebrauch von Griechisch zu Syrisch stattgefunden, wobei die damaligen byzantinischen Neumen in liturgischen Handschriften in syrischer Sprache verwendet wurden. Dabei handelt es sich um eine archaische Stufe der paläobyzantinischen Notation. An der Schwelle zur Neuzeit vollzog sich, ebenfalls unter Beibehaltung der byzantinischen Neumen, ein weiterer Sprachwandel vom Griechischen zum Arabischen. Heute wird in den orthodoxen und den unierten Kirchen des Patriarchats von Antiocheia sowie in geringerem Maße in denen des Patriarchats von Jerusalem die arabische Sprache verwendet. Arabischsprachige liturgische Bücher mit Neumen liegen im Druck vor, wobei allerdings nicht das gesamte Repertoire übertragen und noch weniger gedruckt wurde.

Aus dem Kreis der unierten Missionare aus dem Westen, die in Jerusalem sowie in Syrien ab der 2. Hälfte des 19. Jh. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. wirkten, gingen maßgebliche Arbeiten zur byzantinischen Kirchenmusik hervor, nicht selten unter Berücksichtigung der arabophonen Tradition. Hier sind Namen wie Jean-Baptiste Thibaut, Jean-Baptiste Rebours oder Abel Couturier zu nennen, die die byzantinische Musikwissenschaft entscheidend beeinflussten.

VESPER (ἑσπερινός, večernja)

Segnung und Einleitungspsaln (προοιμιακός, prednačitel'nyj psalom):

Ps. 103 (ἀνοιξαντάριον)

Litanei (ἐκτένεια, ektenija)

Psalmlesung: Kathisma; an Sonntagen: Ps. 1 (Μακάριος ἀνὴρ, »Blažen muž«)

Lucernarium: Ps. 140, 141, 129, 116 (»Κύριε, ἐκέκραξα«, »Gospodi vozvzache«) mit Stichera, als letztes Sticheron das Doxastikon (δοξαστικόν, slavnik) im Zusammenhang mit der Doxologie

Einzug (εἰσόδος, vchod): Hymnus »Phos hilaron« (»Φῶς ἡλαρόν«, »Svete tichij«)

Psalm-Kehrvers: Prokeimenon (προκεείμενον, prokimen), gefolgt an Festtagen von biblischen Lesungen und der Lite (λίτή, litija), einer Prozession mit Stichera

Litanei

Aposticha (ἀπόστιχα, apostichi): Stichera mit Psalmversen

»Nunc dimittis« nach Lukas 2,29-32 (»Νῦν ἀπολύεις«, »Nyné otpuščaěš«), in der russischen Tradition polyphonisch gesungen

Trishagion (τρισάγιον, trisvjatoc), Troparion des Tages (Entlassungstroparion: τροπάριον ἀπολυτίκιον, tropar' otpustitel'nyj) und Verabschiedung (ἀπόλυσις, otpust)

MORGENOFFIZIUM (ὄρθρος, utrenja)

I. TEIL (entspricht der Matutin)

Segnung

Hexapsalmos (ἑξάψαλμος, šestopsalmic): Ps. 3, 37, 62, 87, 102, 142

Litanei

Responsorium: Ps. 117 »Theos Kyrios« (»Θεὸς κύριος, »Bog gospod'«) und Troparion des Tages

Psalmlesung: an Sonn- und Feiertagen feste Psalmverse bzw. -reihen, darunter Ps. 135, der Polyeleos (πολύελεος, polielej)

Kleine Litanei

an Sonntagen: ein Hymnus nach dem Asmatikon, die Hypakoe (ὑπακοή, ipakoi), dann die Psalmi graduum = Ps. 119-133 (ἀναβαθμοί, stepenny), Prokeimenon und Evangelium

II. TEIL (entspricht den Laudes)

Ps. 50: »Miserere mei« (»Ἐλέησόν με, ὁ θεός«, »Pomiluj mja, bože«)

Kanon (κανών, kanon): 8 bzw. 9 Oden mit den Heirmoi und Troparia, darin ein Kathisma (κάθισμα, šedalen) nach der 3., ein Kontakion nach der 6. und ein Exaposteilarion (ἐξαποστειλάριον, svtilen) nach der 9. Ode

Laudes (αἶνοι, »Na chvalitěch«): Ps. 148-150, mit Stichera

Doxologie (δοξολογία, slavoslovie), Trishagion und Troparion des Tages

Litanei und Verabschiedung

GÖTTLICHE LITURGIE (Θεία Λειτουργία, Liturgija)

Segnung und große Litanei

3 Antiphonen: Ps. 102, 145 und die Seligpreisungen (μακαρισμοί, blaženny) nach Matthäus 5,3-12

Kleiner Einzug: Troparia, Trishagion

Biblische Lesungen: Prokeimenon und Episteln, danach Alleluia-Vers (ἀλληλουιάριον) und Evangelium

Litaneien

Großer Einzug: Cherubikon (χερουβικὸς ὕμνος, cheruvimskaja pěn') Litanei, Glaubensbekenntnis (»Πιστεύω«, »Věruju«)

Hochgebet (ἀναφορά, prinošenie) mit Sanctus (»Ἅγιος«, »Svjat«), Einsetzungsworte, Anrufung des Heiligen Geistes (ἐπίκλησις), Marienhymnus (»Ἄξιόν ἐστιν«, zadostojnik »Dostojno est'«)

Litanei

Pater noster (»Πάτερ ἡμῶν«, »Otče naš«)

Kommunion mit Koinonikon (κοινωνικόν, pričasten)

unveränderlicher Schluss hymnus (»Εἰδομεν τὸ φῶς«, »Viděchom svět istinyj«), im slawischen Ritus zusätzlich der Hymnus »Da ispolhjasja usta naša«

Litanei, Verabschiedung

Tabelle 1: Struktur der orthodoxen Offizien und Liturgie

(in Klammern die Bezeichnungen in griechischer und kirchenslawischer Sprache)

haben, obwohl diese Wirkung in griechisch-orthodoxen Kreisen so gut wie ignoriert wird. Es sei beispielsweise hingewiesen auf Couturiers Gesangbuch Syllitourgikon ou la Sainte Liturgie byzantine avec les réponses du chœur en musique occidentale et orientale (Jerusalem/P. 1925), ein drucktechnisch hervorragendes Werk, in welchem die Gesänge der Göttlichen Liturgie in griechischer Sprache mit byzantinischen

Neumen und Paralleltranskription auf dem Fünfliniensystem geboten werden, im Anhang findet der Leser auch die Hauptpartien der Liturgie in arabischer Sprache, ebenfalls mit Neumierung und Transkription der entsprechenden Stellen. Couturier verfaßte außerdem eine mehrstimmige Messe (Messe polyphonique), die ebenfalls im Anhang seines Syllitourgikons abgedruckt ist und durch P. A. Lailly als erstes Faszikel der Publications musicales byzantines (Jerusalem 1954) mit einem bemerkenswerten Vorwort wiederveröffentlicht wurde; in diesem Vorwort weist Lailly auf die Leistung seines Ordensbruders Couturier und auf die Frage der Gesangspflege im Nahen Osten hin.

Die wissenschaftliche Erforschung des byzantinischen Kirchengesangs begann mit der Tätigkeit der späteren Begründer der Monumenta musicae byzantinae (MMB), Egon Wellesz und Henry J. W. Tillyard, der bei Ioannes Sakellarides (1853-1938) in Athen studiert hatte. Beide Gelehrten begannen nach dem Ersten Weltkrieg auf diesem Gebiet zu publizieren; sie schlossen sich 1935 mit Carsten Høeg aus Kopenhagen zur Gründung der MMB zusammen. Dies soll nicht heißen, daß sich vor diesem Zeitpunkt griechische Wissenschaftler nicht mit diesen Fragen beschäftigt hätten; der Forschungsansatz war jedoch insofern grundlegend verschieden, als die Forscher im Umkreis der MMB ihre Aufmerksamkeit ausschließlich den mittelalterlichen Handschriften und nicht der gegenwärtigen Praxis des griechischen Kirchengesangs widmeten. Die eindeutig westliche Orientierung zumal der Editionen – vor allem von Wellesz und Tillyard – hinsichtlich der Tonalität des byzantinischen Gesangs rief nach dem Zweiten Weltkrieg heftige Auseinandersetzungen mit griechischen Gelehrten hervor. Bis heute sind einige Positionen der westlich orientierten und der aus dem orthodoxen Milieu stammenden Forscher nicht konform, vor allem in bezug auf eine ununterbrochene Tradition der Melodien und der tonalen Merkmale des byzantinischen Gesangs vom Mittelalter bis zur Reform der »Drei Lehrer« im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts.

Was die moderne Epoche ab dem späten 18. Jh. und vorwiegend im 19. Jh. anbelangt, so wird sowohl in der Forschung als auch in der Praxis zu oft übersehen, daß die griechische Gesangstradition nicht nur in den griechischsprachigen Kirchen, sondern auch in Bulgarien und Rumänien in breitem Ausmaß gepflegt wurde und wird. Dort, in Bulgarien und Rumänien, wurden im 19. Jh. etliche Gesangshandschriften nach der neuen Notation für den Gebrauch in den dortigen Kirchen abgeschrieben; parallel dazu wurde in beiden Ländern das gesamte Repertoire in die jeweiligen Landessprachen nach der neuen Auffassung der »Drei Lehrer« unter Bewahrung der byzantinischen Melodien übertragen. Ob in diesen Repertoires Traditionselemente in melodischer Hinsicht aus der Epoche vor der Notationsreform erhalten geblieben sind, wurde bisher nicht genügend erforscht. Für das rumänische Gebiet erbrachte Ion D. Petresco (1884-1970) eine nicht zu unterschätzende Pionierleistung.

Anders verhält es sich mit der Tradition der Italo-Griechen in Süditalien und Grottaferrata: Dort ging die Kenntnis der alten Notation in der Neuzeit so gut wie verloren. In Grottaferrata wurde der byzantinische Gesang in der 1. Hälfte des 20. Jh. aufgrund der dortigen Handschriften und nach den Maßgaben der MMB neu belebt; dabei spielte Lorenzo Tardo (1883-1967) eine maßgebliche Rolle. Die Tradition der italo-griechischen Gemeinden in Süditalien ist nur noch mündlich überliefert, und ihre Beziehung zu den mittelalterlichen byzantinischen Melodien ist bislang wenig untersucht worden.

Auch in Rußland besteht innerhalb der Forscher Uneinigkeit in bezug auf das Ausmaß der byzantinischen Rezeption...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON CHRISTIAN HANNICK/
GERDA WOLFRAM/GREGORIOS TH. STATHES/SVELTANA
KUJUMDŽIEVA/IRINA LOZOVAYA/DANICA PETROVIĆ/
JURIJ JASYNOVS'KYJ/VASILE GRĂJDIAN/SUSANNE ZIEGLER

Die Erforschung des **Jazz**, der **Rockmusik** und der **populären Musik** ist zu einem wichtigen Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft geworden. Neben neuen Artikeln zu großen Kategorien wie Jazz und Rockmusik werden in der neuen MGG auch spezielle Erscheinungsformen (Bänkelsang, Blues, Son) behandelt. Sozialgeschichtliche Aspekte, Fragen der Entwicklung bestimmter Stilrichtungen und ethno-spezifische Eigenarten sind wichtige Aspekte der Artikel wie Kabarett, Musikindustrie, Musikvideo, Rap oder Salsa.

The study of **jazz**, **rock** and **popular music** has become an important field of musicological research. Besides new articles on large topics such as jazz and rock, the new MGG also discusses special outgrowths such as broadside ballad, blues and son. Socio-historical aspects, the development of specific stylistic currents, and ethnic idiosyncrasies form important aspects of these articles like cabaret, music industry, video clip, rap or salsa.

Jodeln

INHALT: I. Terminologie und Geschichte. – II. Johlen, Jauchzer und Jodelruf. – III. Definition des Jodelns und der Jodeltechnik. – IV. Entstehungshypothesen. – V. Jodlermelodik, Jodlerlied und Formen. – VI. Mehrstimmige Jodler. – VII. Verbreitung des alpenländischen Jodlers und seine Internationalisierung. – VIII. Cowboy-Jodler. – IX. Jodelartiges Singen im nicht-alpenländischen Kontext.

I. Terminologie und Geschichte

E. Schikaneder erwähnt in seinem Stück *Der Tyroler Wastl* um 1796 wohl zum erstenmal das Wort *jodeln* im Zusammenhang mit »lustigen und frohen« Tirolern. Ausschlaggebend für die Wortrezeption innerhalb der Schriftsprache scheinen herumreisende Tiroler Sängerschöre in der Zeit um 1800 gewesen zu sein. So erfreute man sich nicht nur im Tirol, sondern vor allem in Wien, dann in Norddeutschland, sogar in London und bald in ganz Europa an diesen eigentümlichen herumziehenden Jodler-Sängergesellschaften (→ Alpenmusik). Die gefeierte Sängerin Henriette Sontag sang zum Beispiel 1828 in London Jodlerlieder aus dem Repertoire der Sängerfamilie Rainer. Nicht nur Clemens von Brentano und Goethe ließen sich Jodler vorsingen, sondern auch Beethoven muß mit ihnen in Berührung gekommen sein. Im Zusammenhang mit seinen fünf Tiroler Liedern, darunter das bekannte *Wann i in der Früh aufsteh* (1815) machte A. Lewald die Bemerkung, daß »in Wien vor zehn Jahren in allen sogenannten Localstücken gejodelt werden« mußte, und »jedes Lied endete mit einem Jodeler« (M. P. Baumann 1976, S. 88). Goethe schrieb 1828 an Zelter: »Es sind wieder Tyroler hier: ich will mir doch jene Lieder vorsingen lassen, obgleich ich das beliebte Jodeln nur im Freyen oder in großen Räumen erträglich finde« (W. Senn 1962, S. 158f.). Bereits zu Beginn des 19. Jh. komponierten reisende Steirische Alpensänger und Tiroler Nationalsänger bühnenwirksame Jodlerlieder. Die Original Tyroler Jodler von dem Tyroler E. Waltinger (mit Pianofortebegleitung) wurden unter anderem auch in Augsburg, Berlin, Hannover, Mainz und Wien herausgegeben.

Das Grimmsche Wörterbuch (1877, Bd.4, Sp. 2333) definierte schließlich das Wort im Sinne einer besonderen Singart der Älpler: »JODELN, verb nach der weise der älpser singen, aus dem bairischen sprachgebiet in die schriftsprache gekommen, bair. jolen und jodln, jo, ju schreien, lärmern, singen oder vielmehr solfeggieren, wie die alphirten und sendinnen«. Die ältere Bezeichnung hierfür ist ohne Zweifel das mittelhochdeutsche Verb *jölen*, das über zahlreiche Belege ab 1540 bereits im Kontext von *schryen*, *juzgen*, *jolen* und *singen* erscheint und bis in die Gegenwart hinein in alpenländischen Dialekten gebräuchlich ist. Das Verb *jo(h)len* oder *jola* ist nach Grimm von der Interjektion *jo* abgeleitet und mag aus stimmphysiologischen Gründen den Zusatz *d* erhalten haben (*jole* → *jodl* → *jodle*). In Niederösterreich sind es vor allem die Jodelsiblen *du* und *dü*, die besonders oft verwendet werden. Dies läßt



Notenbeispiel 1: Der Küahmelcher (Jodelruf),
Obertraun am Hallstättersee O.Ö.

(J. Pommer 1902, DdV 5/30; vgl. W. Kolneder 1981, S. 16)

in Analogie zum *jo*-Rufen die Hypothese zu, daß sich das Wort *dudeln* – und weitere ähnliche Wortbildungen – unmittelbar aus solchen Klangkombinationen ableiten dürften (R. Pietsch 1989, S. 83). *Jo(h)la*, *jodle(n)*, *jodeln*, *jödele* sind Formen, die – aus *jo*- und *ju(c)hui*-Rufen hervorgegangen – inhaltlich auch in enger Verwandtschaft zu anderen geläufigen, regionalen Ausdrücken stehen, wie *juchzen*, *jutzen*, *ju(u)zä*, *juizä* in der Schweiz, *lud(e)ln*, *dud(e)ln*, *lorlen*, *jaudeln*, *hegitzen* in Österreich und *johla* im Allgäu, *jola*, *zor(r)en*, *zauren*, *rug(g)us(s)en*, *länderen* in Appenzell. In Österreich und Bayern versteht man im allgemeinen Sprachgebrauch unter *Jodler* sowohl den Sänger als auch die Melodie, während sich in der Schweiz die Eigenart herausgebildet hat, mit *Jodel* (*Jödeli*) den Gesang allein zu bezeichnen und mit *Jodler* nur den Sänger, der *jodelt*. *Jodlerin* bezeichnet die Sängerin im allgemeinen. Für die gesungene Jodelmelodie gibt es regional wiederum unterschiedliche Bezeichnungen, die indirekt auch auf die verschiedenen Jodeldialekte hinweisen. In Oberösterreich heißt der Jodler auch *Jugitzer*, *Almer*, *Arie* und *Luckler*. In Niederösterreich und Wien ist es der *Dudler*. Andere regional bedingte Bezeichnungen sind: *Ludler*, *Lurler*, *Hullazer* oder *Blaser*, *Hegitzer*, *Jüüzli* und *Weis* (Moosbeer Weis' oder Kohlstätter Weis'). Ihre Namen deuten wie zum Beispiel der *Kufsteiner Jodler* auf den Herkunftsort. Jodelmelodien werden aber auch als *Leibjodel* mit besonderen Personennamen verbunden, so heißt zum Beispiel ein Appenzeller Jodel *Am Kalöck sys* (dem Karl Jakob seins), oder in Miesenbach ist es der *Apfelbauernjodel*, der *Dudler* des *Apfelbauern*. Besondere Berufsgruppen wie *Jäger*, *Melker*, *Hirten* und *Senner* haben viele Jodelnamen geprägt, zum Beispiel der *Melcherbuabn-Jodler*, der *Küahtreiber*. Andere Jodelnamen beziehen sich auf die Technik des Jodelns (z.B. *Singjodel*, *Zungenschlag- und Tröhljodel*, *Klarinetten* oder *Violine nachahmender Jodel*), sie beziehen sich auf den Text- oder Silbenbeginn (*Ziffenjodler*), auf stilistische oder gattungsmäßige Eigenheiten wie *Walzerjodel*, *Jodelfox*, *Jodlermarsch*, *Naturjodel*, *Doppeljodel*, *Chorjodel*, *Königsjodel*, *Salonjodel*, *Kirchweih-Jodler* (*Chilbijodel*) oder auf die besondere Art der Mehrstimmigkeit. Auf ihre religiösen Funktionen weisen der *Armenseelen-Jodler*, der *Andachtsjodel* oder die *Jodlermesse* hin. Viele Jodler, insbesondere die *Naturjodel* haben aber überhaupt keinen spezifischen Namen.

Hä dai hädl oi l - ü - ü - ü dü hä da rai hull jä da hoi ü dü - ü
rai - i - jä da
da rai - ü da rai
Hä da rai hull jä da hä - ü dü hull ... ü - ju rai ü - - dl dü
da rai hä da rai hä ü da

Notenbeispiel 2: Anfang des Miesenbacher Apfelbauernudler (Version H), Schneeberggebiet südlich von Wien (R. Pietsch 1989, S. 120)

In der deutschen Schriftsprache hat sich das Verb *jodeln* als überregionale Sammelbezeichnung eingebürgert. Zahlreiche andere Sprachen haben in Ableitung daraus ihre Lehnübersetzungen kreiert: engl. *yodel/yodle* (to yodel), to sing in Swiss or Tyrolean style; frz. *jodler* (jouler) oder *chanter à la manière tyroliens*; nld. *jodelen*, schwed. *jodla*; jap. *yöderu* usw. Interessant ist, daß in ital. *gorgheggiare* (cantare alla maniera dei montanari tirolesi) oder span. *gargantear* (cantar a la tirolesa) der inhaltliche Bezug zur Kehle (*garga*), d.h. zur eigentlichen Kehlkopftechnik mit Glottisschlag, gewahrt bleibt.

II. Johlen, Jauchzer und Jodelruf

Im Unterschied zu dem kurzen, aber bereits melodios geprägten Jodelruf ist der einfache Jubelschrei (*Jauchzer*, *Juchzer*, *Juchezzer*, *Juchizer* oder *Juiz*, *Ju(t)z*), *Jüti* in seiner vorwiegenden Signalfunktion ein einfach ausgestalteter Freudenschrei (*Gschroa*) und ein Erkennungszeichen mit Signalfunktion. Der *ju*-Schrei oder *Almschrei* bewegt sich aus höchster Falsettlage in weitbewegten Sprüngen und Portamenti nach unten oder, mit Dur-orientierter Dreiklangs- oder Fanfarenmelodik, aufsteigend.

Die strukturellen Übergänge vom Jauchzen zum Almschrei, zum Zuruf und Signalaruf in der Gestalt des sich melodisch entfaltenden Jodelrufes und schließlich der zwei-, drei- oder mehrteiligen Jodelform sind fließend. Einfache Rufe und Rufformeln findet man überall in den Alpen bei Bauern, Sennerinnen, Hirten, Kuhtriebren, Wildheuern, Jägern, Köhlern, Holzarbeitern, Flößern, Schlittenfahrern, insgesamt bei Berufsgruppen, Bergsteigern und Wanderern, die sich im Freien aufhalten und sich über größere Distanzen Signale geben. Langgedehnte Rufe mit anschließendem Jodler koordinieren die Arbeit von Holzfällern im Freien und machen auf sich oder auf Gefahren aufmerksam. Mit Zurufjodeln verständigen sich auch Burschen und Mädchen oder Wanderer auf der Alm und in den Bergen. Im Harz heiß das Rufen der Köhler *Ledaunen*, *Ladaunen* oder *Trudeln* (W. Pilz 1994, S. 174). Vergleichbare Zurufformen und -formeln finden sich überall in Europa: so z.B. *haulit* in Rumänien, *hojekanje* in der Karpato-Ukraine, *halekanie* in der Slowakei oder *huhuilu* in Finnland. Der erweiterte, spielerische und lustbetonte Umgang mit Vokalisieren (mit oder noch ohne Registerwechsel) findet gestaltformende Ähnlichkeiten im Vieh-Lockruf (*Löckler*), Kuhreihen (*Chureiheli*), *Küahmelcher* (Notenbeispiel 1), im Holzer- und Sennen-Jodler usw.

Im entferntesten Sinn ist auch das *Joiken* der Samen und Lappen ein kreatives Umgehen mit Vokal-Konsonant-Verbindungen und gesanglichem Klangfarbenspiel. Die Melodien werden hier allerdings vorwiegend nur in der Bruststimm Lage gesungen. Die besondere

Charakteristik, wie sie der alpenländischen Jodeltechnik eigen ist, d.h. das fortwährende Umschlagen zwischen Brust- und Falsettregister, ist z.B. im norwegischen *juoi' gat* nicht spezifisch ausgeprägt. Zugrunde liegt aber der spielerische Umgang mit Vokalisieren und die sich verändernden Klangfarbeneffekte, die neben dem Registerwechsel eine notwendige Voraussetzung für die Jodelstimme im engeren Sinne bilden (vgl. A. Lüderwaldt 1976, S. 58).

III. Definition des Jodelns und der Jodeltechnik

Die meisten Definitionen verstehen unter *Jodeln* im allgemeinen 1. ein text- und wortloses Singen, in dem das Spiel der Klangfarben besonders in der Abfolge von einzelnen, nicht sinngebundenen Vokal-Konsonant-Verbindungen (wie *jo-hol-di-o-u-ri-a*) betont wird und sich zugleich 2. mit der Technik des fortlaufenden Registerwechsels zwischen Bruststimme und (gestützter oder nicht-gestützter) Falsett- bzw. Kopfstimme auf kreative Weise verbindet; 3. die oft in relativ großen Intervallsprüngen ausgeführten Töne werden während des laufenden Registerwechsels (Registerbruch) legatoartig miteinander verbunden oder in traditionelleren Stilen zusätzlich mit Glottisstop gebrochen. (vgl. W. Graf 1975, S. 583ff., W. Deutsch 1975, S. 647; M. P. Baumann 1976, S. 93f; H. Zemp 1986f. (Film); S. Färniß 1991/92, S. 20). Geschulte Spitzenjodler verfügen über eine stimmliche Bandbreite von drei Oktaven.

Durch den Wechsel der unterschiedlichen Jodlersilben, aber auch durch den Wechsel der Stimmregister ergibt sich eine kontinuierliche Klangfarbenveränderung, die durch die veränderte Anzahl der Obertöne und durch die unterschiedlich starke Hervorhebung von Grund- bzw. Obertönen zustandekommt. Die mit der Bruststimme wechselnde Falsettstimme ist nach W. Graf (1975, S. 588, 609) fast durchwegs teiltonärmer. Der Falsettklang zeigt neben der ausgeprägten Grundtonverstärkung in der Regel auch ein relativ starkes Vibrato. Die Teiltonreihe der Bruststimme ist dagegen reicher und weist nach den Belegen von R. H. Colton (1972, S. 339) meist eine durchgehende Reihe von (15-20) Obertönen mit relativ großer Intensität auf. Im Falsett sind die Obertöne weniger zahlreich (8-11) und weniger intensiv. Die dennoch auftretenden Widersprüche bei sonographischen und akustisch-phonetischen Untersuchungen zu Jodeltönen lassen sich nach F. Frank und M. Sparber (1972, S. 165) darauf zurückführen, daß man beim Jodeln auch zu unterscheiden hat zwischen einer gestützten oder ungestützten Falsettstimme (vgl. W. Graf 1975, S. 609). Für das Klangfarbenspektrum der Einzeltöne sind beim Jodeln besonders auch die...

Die vielfältigen Verbindungen von **Tanz** und Musik werden in der neuen MGG auf zwei Ebenen dargestellt. Einmal behandelt ein sehr umfassender Artikel das Kulturphänomen Tanz in allen Ausprägungen (Ausdruckstanz, Ballett, Modern Dance, Gesellschaftstanz, Tanztheater, Volkstanz). Zum anderen erscheinen die wichtigen historischen Formen (Allemande, Bassedanse, Menuett, Ländler, Walzer) in eigenen Artikeln. Besonderes Gewicht wird auf die tänzerische Praxis gelegt. Für die Einbeziehung des ganzen Tanzbereiches wurde ein gesondertes Stichwortfeld erarbeitet.

The many and varied points of contact between **dance** and music are portrayed in the new MGG on two levels. First, a highly comprehensive article deals with the cultural phenomenon of dance in all its many guises: ballet, modern dance, Ausdruckstanz, social dance, dance theatre, folk dance. Second, the historically important forms – allemande, basse danse, menuet, Ländler, waltz – appear in articles of their own. Special emphasis is placed on the actual practice of dancing. A special set of entries has been worked out to cover the field of dance in its entirety.

Country Dance, Contredanse

INHALT: I. Zur Terminologie. – II. Geschichtlicher Überblick. – III. Choreographische und musikalische Struktur.

I. Zur Terminologie

Der engl. Terminus Country Dance (frz. contredanse, dt. Kontratanz, Kontratanz, Contratanz, ital./span. contradanza) bezieht sich auf den ursprünglichen sozialen und geographischen Kontext dieses Tanztyps (ländlicher Tanz, der auf den britischen Inseln gepflegt wurde). Im heutigen Verständnis gilt es deutlich zu differenzieren zwischen den echten englischen Volks- und Gemeinschaftstänzen, die ein (mündlich) überliefertes Figurenmateriale verwenden, einerseits und den durch den englischen Volkstanzforscher C. J. Sharp zu Beginn des 20. Jh. auf der Grundlage der Volkstanztradition wiederbelebten Country Dances der ab Mitte des 17. Jh. überlieferten Sammlungen von J. Playford d.Ä. andererseits.

Der französische Terminus contredanse nimmt Bezug auf die für diese Tanzform typische choreographische Grundsituation des Gegeneinandertanzens. Für terminologische Fragen sind auch die Entstehungstheorien für diesen Tanztypus, und zwar sowohl des englischen als auch des französischen, von Interesse (vgl. J.-M. Guilcher 1969, S. 13–19). Zum einen besteht die heute allgemein anerkannte

Meinung, daß dem Country Dance, der spätestens im Elisabethanischen England (also ab etwa Mitte des 16. Jh.) nachweisbar ist, Priorität zukommt. Diese durch ihre Figurenformationen gekennzeichnete Tanzform wurde im späten 17. Jh. nach Frankreich verpflanzt, wo sie im tanztechnischen Bereich zur Contredanse verfeinert wurde. Eine zweite Theorie negiert zwar nicht den Zusammenhang zwischen beiden Formen, setzt aber auch für den Country Dance französische Wurzeln in einer fernen Vergangenheit voraus. Auch C. Sachs verweist in diesem Zusammenhang auf die choreographische »Contre«-Situation des Gegenübertanzens in Front- und Reigenformationen diverser weit zurückreichender Traditionen des Volkstanzes und der Tänze außereuropäischer Kulturen (vgl. 1933, S. 279–284). Nun zählen zwar Country Dances bzw. Contredances zusammen mit den Reigentänzen zu den Gemeinschaftstänzen, die im Gegensatz zum Paartanz in der Gruppe getanzt werden. Country Dances basieren aber auf einem choreographischen Figurenschema, das immer wieder neu kombiniert wird. Deshalb bedarf es für diese Tänze einer vorbereitenden Verständigung durch die Ausführenden, während selbst kompliziertere Reigenformationen relativ spontan und ohne vorherige Absprachen ausgeführt werden können. Figurentänze lassen sich aber vor Mitte des 16. Jh. keineswegs in Frankreich, sondern allenfalls in Ansätzen in italienischen Quellen zu den Balli des 15. bis frühen 17. Jh. nachweisen



Abb. 1: Titelblatt der dritten Auflage von John Playfords 1651 (noch unter dem Titel *The English Dancing Master*) erstmals veröffentlichter Sammlung



Abb. 2: Darstellung eines Longways, Stich von W. Cook (1793) nach William Hogarth (*Analysis of Beauty*, Plate II, London 1753)

(z.B. die »contrapassi« aus F. Carosos *Il ballarino* [Vdg. 1581] und *Nobiltà di Dame* [Vdg. 1605] sind rounds und der *Ballo Catena d'Amore* aus C. Negris *Gratie d'Amore* [Mld. 1602] ist ein longways; sie entsprechen also zwei Basisformen der überlieferten Country Dances).

II. Geschichtlicher Überblick

Englische Country Dances werden erstmals Mitte des 16. Jh. als ein spezifischer Gesellschaftstanztypus, der aus der ländlichen Sphäre in die höfische aufstieg, erwähnt: In *The Complaynt of Scotland* (1548; zit. nach E. K. Wells 1937, S.83) und in Rychardes dramatischem Gedicht *Misogonus* (1577; J. P. Cunningham 1965, S.15) finden sich die ersten nachweislichen Erwähnungen von »countrye dauncis«, und es werden bereits Titel solcher Tänze namentlich zitiert, die etwa 100 Jahre später in Playfords Sammlungen im Druck erscheinen (*Heartsease*, *The Vicar of St. Fools*, *Putney Ferry* etc.); derartige Tanztitel erscheinen auch in Shakespeares dramatischem Werk. Zeitgenössische Quellen belegen, daß sich der Tanz in der höfischen Gesellschaft der Elisabethanischen Ära großer Beliebtheit erfreute (*»We are frolic here at Court; much dancing, in the privy-chamber of Country-dances before the Queen's Majesty who is exceedingly pleased therein«*; zit. aus einem Brief des Earl of Worcester 1602, s. Cunningham 1965, S.16), wenn Elisabeth I. auch kompliziertere Paartänze (*Galliarde*, *Volta*) dem technisch anspruchslosen gesellschaftlichen Vergnügen der Country Dances vorzog. Die Tanzmelodien gehen zumeist auf das populäre Musiziergut der ballads zurück, die zumal ab dem 17. Jh., dem musikalischen Transport der sogenannten *broadside*s (Texte von oft äußerst brisantem politischen und sozialkritischen Inhalt) dienen. Melodien von ballads und der mit ihnen oft identischen *country dance tunes* finden sich bereits gegen Ende des 16. Jh. in den ersten wichtigen Sammlungen englischer Instrumentalmusik, d.h. im Werk der Virginalisten wie etwa im *Fitzwilliam Virginal Book* (GB-Cfm, 32.g.29; Morley, Gibbons, Munday, Byrd, Farnaby) und in Byrds Sammlung *My Ladye Nevells Booke* (1591), aber auch in William Balletts *Lute Book* (EIRE-Dtc, D.1.21/ii; ca. 1600) sowie in einigen Manuskripten ab dem späten 16. Jahrhundert. Choreographische Aufzeichnungen sind aus dieser Zeit nicht überliefert.

Country Dances dürften bereits zu Beginn des 17. Jh. auf den Kontinent gelangt sein, was nebst Hinweisen auf das »English Tanzen« durch das Auftauchen von Country Dance Tunes in musikalischen Sammlungen bestätigt wird – etwa in Praetorius' *Terpsichore*

(Wfbl. 1612), N. Vallets *Paradisus musicus* (Adm. 1618), Jan Janszoon Starters *Friesche Lust-hof* (Adm. 1621), A. Valerius' *Neder-landsche Gedenck-clanck* (Adm. 1626) und in D. R. Camphuyzens *Stichtelycke ryen* (Adm. 1647).

Als der Londoner Musikverleger Playford am 7. Nov. des Jahres 1650 seine erste Sammlung von Country Dances für die Druckgenehmigung registrieren ließ, war dieser Tanztypus bereits fest etabliert. Diese 104 Nummern umfassende Sammlung, die er im März 1651 publizierte, widmete Playford den »Gentlemen of the Innes of the Courts«, den aus Bürgertum und Adelskreisen stammenden Studenten, die an den höheren Schulen in London die Rechte studierten und in den Inns of Court (Gray's Inn, Inner Temple, Lincoln's Inn und Middle Temple) auch über die Zeit des Bürgerkriegs hinweg eine lebhaft Tanz- und Theatertradition pflegten, die während des 17. Jh. vor allem in den Masques ihren Niederschlag fand, aber auch für die vielgestaltige und meist mit Tanz und Pantomime verbundene englische Theaterszene des 18. Jh. von großer Bedeutung blieb – wie etwa für die Ballad Opera.

Playfords *The English Dancing Master* (ab 1652 lautete der Titel nur mehr *The Dancing Master*; Abb. 1) enthielt neben den weitgehend bekannten, zunächst im Diskant-, später im Violinschlüssel notierten Tanzmelodien auch knappe Tanzanweisungen für die drei Basisanzformen *longways*, *rounds*, *squares* und deren Varianten, wobei man mit einem Publikum rechnete, das mit der Terminologie und Praxis des Country Dances gut vertraut war. Für den heutigen Gebrauch ist das Werk deshalb nicht problemlos zu entschlüsseln. Playford und seine Erben gaben die offensichtlich äußerst erfolgreiche Publikation in diversen Adaptierungen bis zum Jahr 1728 in drei Sammlungen und insgesamt mindestens 21 (18/2/1) Editionen heraus (s. Quellen). Dabei wurden etwa 900 Tänze dokumentiert. Die offenbar weite Verbreitung der Playford-Sammlungen, denen sich Anfang des 18. Jh. auch einige Publikationen von John Walsh anschlossen, verweist auf den hohen Beliebtheitsgrad des Tanztypus, mit dem sich der aufsteigende Mittelstand identifizierte. Denn im Gegensatz zum technisch anspruchsvollen höfischen Gesellschaftstanz erwies sich dieser Gruppentanz mit seinen Interaktionen von zwei und mehr Paaren als ein Gesellschaftsspiel mit wirklich demokratischem Charakter, bei dem es eher auf das Miteinander als auf die...

Kaum ein Bereich der Musik hat sich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte so entwickelt wie die **Musikethnologie**. Dem trägt die neue MGG Rechnung. Berücksichtigt werden kulturgeographische Zusammenhänge in großen Regionen (z.B. Afrika südlich der Sahara oder Zentralasien), große Musikkulturen (China, Indien, Indonesien), aber ebenso die Entwicklung einzelner Länder (neu etwa Ägypten, Korsika, Madagaskar, Malta, Myanmar) und Ethnien (Basken; Kurden; Roma, Sinti, Manush, Calé; Samen; Sorben). Soweit es vom Forschungsstand her möglich ist, soll auch hier die geschichtliche Dimension der einzelnen Musikkulturen herausgehoben werden.

No area of music has developed more radically over the last two decades than **ethnomusicology**. The new MGG does justice to this development by including entries on large culturo-geographical regions (Sub-Saharan Africa, Central Asia), the great musical cultures (China, India, Indonesia) and the music of individual countries (new entries for example Egypt, Corsica, Madagascar, Malta, Myanmar) and ethnic groups (Basque; Kurds; Roma, Sinti, Manush, Calé; Sami; Sorbs). As far as is possible given the current state of research, emphasis also falls on the historical dimension of each musical culture.

Ozeanien

INHALT: A. Einleitung. – B. Melanesien. I. Neuguinea. 1. Isirawa. 2. Asmat. 3. Die Bergvölker West-Neuguineas (Irian Jaya). 4. Die Bergvölker Ost-Neuguineas (Papua Niugini). 5. Nordost-Neuguinea: Sepik, Madang, Huon-Halbinsel. 6. Western Province. 7. Lokal Musik, tok pisin – Lingua-franca-Gesang. – II. Die Inselgruppen Manus, Neuirland und Neubritannien. – III. Die Panflöten-Region: Bougainville, Buka und die Salomon-Inseln. – IV. Vanuatu, Neukaledonien und Santa-Cruz-Archipel. – C. Mikronesien. I. Guam und Nördliche Marianen. – II. Palau. – III. Yap. – IV. Chuuk. – V. Pohnpei. – VI. Kosrae, Marshallinseln, Nauru und Kiribati. – D. Polynesien.

A. Einleitung

Zu Ozeanien gehören die Inseln des Pazifischen Ozeans zwischen Südostasien, Australien und Amerika, im wesentlichen zwischen dem nördlichen und südlichen Wendekreis mit den Regionen Melanesien (»schwarze Inseln«), Mikronesien (»kleine Inseln«) und Polynesien (»viele Inseln«). Auf Grund der verschiedenen ethnischen Einwanderungs- und Wanderungsbewegungen, die wohl vor mehr als 10.000 Jahren mit altsteinzeitlichen Sammlern und Jägern über seinerzeit bestehende Landbrücken einsetzten, sind auch die kulturellen Grenzen und Verschiedenheiten geographisch fließend und nicht immer streng festgelegt. Einerseits ist die Musik in Melanesien, vor allem in Neuguinea, sehr stark untereinander differenziert und lokal gebunden, während andererseits die der auf weit auseinanderliegenden Inselgruppen lebenden Polynesier sehr viel gemeinsame Merkmale besitzt. Das könnte darauf zurückgehen, daß diese Musikkultur im Gebiet von Samoa und den Gesellschaftsinseln geprägt worden war, bevor die Polynesier die anderen Inselgruppen besiedelten.

Das reichhaltige Spektrum an diversen Musikinstrumenten, vor allem in Melanesien (H. Fischer 1957/1983), gehört zum großen Teil der musikgeschichtlichen Vergangenheit an, die fast nur noch in Museen besichtigt werden kann. Viele traditionelle Instrumente werden in der heutigen Musikpraxis vieler Regionen nur noch selten gespielt. In ganz Ozeanien verbreitet waren die Schneckentrompeten. Panflöten aus Bambus werden vor allem noch in Neuguinea und den Salomoninseln, Schlitztrommeln auch in polynesischen Regionen wie den Cookinseln gespielt. Die sanduhrförmigen Handtrommeln sind fast überall in Melanesien vertreten. Oft wird die musikalische Tradition auch



Abbildung 1: Vanuatu, Banks Islands, Motalava: Plastikgitarren aus China, 1977 (Foto: B. Klauenberg)

bewußt gepflegt – wie zum Beispiel auf Hawaii – oder teilweise wiederbelebt – wie zum Beispiel in Neuseeland –, nachdem einige Musikethnologen (zum Beispiel M. McLean) die noch bei der ältesten Generation bekannten Gesänge aufgenommen hatten. Einige Musikinstrumente belegen auch kulturelle Einflüsse von außen. So wurden im äußersten Westen Neuguineas, der Vogelkophalbinsel sowie benachbarten Inseln wie Schouten, die südostasiatische Röhrenzither aus Bambus (*mambabores*) und Streichlaute mit einer Saite (*arababu*) gespielt (J. Kunst 1967, S.129f.). Im Jahre 1879 wurde in Hawaii von portugiesischen Einwanderern die *braguinha* oder *machêta da braça*, eine kleine Gitarre aus Madeira eingeführt, die sich bald als 'ukulele (=»hüpfender Floh«) bei den Hawaiianern größter Beliebtheit erfreuen sollte (J. H. Felix u.a. 1980). Die westliche Gitarre ist heute das verbreitetste Musikinstrument in ganz Ozeanien (Abb.1).

B. Melanesien

Hierzu gehören geographisch Neuguinea (West-Neuguinea oder Irian Jaya und Papua-Neuguinea), das Bismarckarchipel mit den Admiralitätsinseln (u.a. Manus), Neuirland, Neubritannien, das Louisiadearchipel, die D'Entrecasteaux und Trobriandinseln, die Salomoninseln, Neukaledonien, die Loyaltyinseln, die Santa-Cruz-Inseln, Vanuatu (Neue Hebriden) und die Fidschiinseln.



Abbildung 2: West-Neuguinea, Asmat: Trommler neben den heiligen »Hakenbaum« (Foto: G. Konrad)

I. Neuguinea

Die eigentliche musikethnologische Beschäftigung mit den Musikkulturen Neuguineas setzte wesentlich später ein als die ethnologische Erforschung, die vor über 100 Jahren begann. Frühe anthropologische Arbeiten, die sporadisch auch Informationen über Musikinstrumente, Musik oder Tanz enthalten, sind zum Beispiel die von Nikolaj von Maclay (1876), Luigi M. D'Albertis (1890) und Frederik Sigismund Alexander De Clercq (mit J. D. E. Schmeltz) (1893). Die ersten Studien, die sich ausschließlich mit musikalischen Aktivitäten in Neuguinea auseinandersetzen, sind die Aufsätze von Otto Schellong (1889) und Victor Schmidt-Ernsthausen (1890). Arbeiten im damaligen Deutsch – Neuguinea waren bei den deutschen Ethnographen und Reisenden bis zum Ersten Weltkrieg vorrangig anzutreffen. Aus dem Westen der Insel, dem damals Niederländisch – Neuguinea, liegt insgesamt nur wenig Material vor, das sich musikethnologisch auswerten ließe.

Viele Aufnahmen mit dem Edisonphonographen auf Wachswalzen aus Neuguinea stammten von dem österreichischen Völkerkundler Rudolf Pöch, der 1904 in der Gegend von Potsdamhafen (heute Bogia) Gesänge der Monumbo aufnahm. Diese Aufnahmen wurden 1934 von Walter Graf transkribiert und analysiert (W. Graf 1950). Die ersten Sammlungen, die in das Berliner Phonogramm-Archiv gelangten, wurden 1906 von Otto Dempwolff bei den Bilibili und Kate sowie von Richard Neuhauss 1908-1910 bei den Kate, Sialum und anderen (östliche Nordküste) gesammelt (vgl. D. Christensen 1957). Die in der Folgezeit in Berlin archivierten Sammlungen hat Dieter Christensen (1970) aufgelistet. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten mehrere Tonbandsammlungen in das Berliner Archiv (Christensen 1970, S. 15 f.), alle aus dem heutigen Papua Niugini.

Von einigen sporadisch veröffentlichten Transkriptionen (u.a. E. M. von Hornbostel 1914, M. Schneider 1934) und den Arbeiten von Kunst (1967) und Graf (1950) abgesehen, begann die musikethnologische Auswertung des vorliegenden Materials in den 1950er Jahren (Christensen 1957, 1962, 1970; H.-J. Leisten 1968). Es handelt sich im wesentlichen um stilkritische Untersuchungen von Melodien, um das phänomenologische Beschreiben von melodischen Abläufen und das

Herausarbeiten von bestimmten Melodiestilen. Von Kunst stammen bestimmte Hypothesen wie z.B. die weite Verbreitung von »Dreiklangs- und Fanfarenmelodik« (Kunst 1967, S. 28 und 102f.), was heute in dieser Form nicht mehr haltbar ist. Die von Kunst behauptete »einheitliche kulturelle Entwicklung der Bergvölker« (Kunst 1967, S. 27) ist durch die jüngsten Forschungen widerlegt (z.B. A. Simon 1978, 1991, 1993; J. E. Royl 1992 u.a.). Musikethnologische Feldforschungen im eigentlichen Sinne sind erst seit dem Ende der 1960er Jahre und vor allem den 1970er Jahren bekannt (W. Laade 1963-1964/publ. 1993; V. Chenoweth 1966, 1968, 1979; G. Spearritt 1974, 1979; B. Peters 1975; J. Pugh-Kitingan 1975, 1977, 1981; K. Gourlay 1975; Th. Grove 1978). Diese wurden alle in Papua Niugini durchgeführt. Das »Institute for Papua New Guinea Studies« setzte mit seinen Untersuchungen 1974 ein. Eine der wenigen Feldforschungen in West-Irian begann 1973 der Japaner Hiroko Oguri (1981) bei den Isirawa an der Nordküste. Erst für die Zeit nach dem West-Irian Projekt (1974-1976/Simon 1978 u.a.) sind weitere Studien zu nennen (so die von F. Messner 1981, N. Peckham 1981, St. Feld 1982, D. Niles 1983, K. Tsukada 1983 und Y. Yamada 1983).

Im Gegensatz zum östlichen Teil der Insel liegen aus West-Neuguinea nur sporadische Ergebnisse vor. Am besten ist die Musik von den Bewohnern der zentralen Bergkette dokumentiert (P. Witz 1924, Kunst 1967, Royl 1992, Simon 1993). Von der Nordküste sind Studien über die Isirawa (Oguri 1981, C. Erickson 1981) und von der Südküste über die Asmat (K. Van Arsdale 1981) zu erwähnen.

1. Isirawa

Die östlich um den Ort Sarmi lebenden ca. 2000 Isirawa sprechen eine Papua- oder »nicht-austronesische« Sprache. Nach Oguri ist ihre Musik halbtönlos pentatonisch und – wie in vielen Kulturen dieser Region – mit einer Melodik in absteigender Tendenz. Man unterscheidet eine ernste oder feierliche Musik mit »realen Gesängen« (wiwiye, kona, fatiya), die als Tanzgesänge auf den traditionellen Zeremonien und Festen aufgeführt wurden, sowie die karama, individuelle Gelegenheitsgesänge (vor allem Sologesang). Viele traditionelle Anlässe, zum Beispiel das Einweihen eines neuen Männerhauses, wurden bereits von holländischen Kolonialoffizieren untersagt, so daß dadurch auch viele dieser Gesänge verloren gingen. Wiwiye wurden – wie im zentralen Bergland mit Pfeil und Bogen in den Händen – die ganze Nacht hindurch getanzt. Am Morgen wurden die heiligen asiina, die großen Kerbflöten aus Bambus, gespielt (3 Gruppen: Größe 1. ca. 1,7 m, 2. 1,3 m, 3. ca. 1,0 m). Wie in anderen Gesellschaften Neuguineas durften die Flöten nicht von Frauen und Kindern gesehen werden. Die kona Tanzgesänge umrahmten das Flötenspiel. Die fatiya Tanzgesänge werden mit der ebenso genannten Trommel begleitet. Hinzu kommen können Schnecken trompeten und kleine Bambusflöten, die von allen Tänzern gespielt werden können, Männer, Frauen, Kinder gleichermaßen. Anlässe sind heute rein profaner Art wie zum Beispiel die Einweihung eines öffentlichen Gebäudes oder Neujahr. Wie überall in Neuguinea wird auch die Maultrommel (caawa) hier gespielt. Eine besondere Kategorie bilden magische Gesänge, die mit Geisterglauben und Geistbessenheit verbunden werden (Erickson 1981).

2. Asmat

Die um Merauke lebenden über 65.000 Asmat (Papua) sind wie die Iatmul aus der Sepik-Region (Papua-Neuguinea) über ihre Grenzen hinaus durch ihre kunstvollen Schnitzereien bekannt geworden. Musik und Tanz sind dagegen so gut wie unbekannt. Diese spielten schon im Schöpfungsmythos eine herausragende Rolle: Fumeripits, der Schöpfer und Kulturheros, baute ein Männerhaus...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON ARTUR SIMON/
BARBARA B. SMITH/RICHARD M. MOYLE

Die Darstellung der Musikgeschichte einzelner **Länder**, einschließlich der Volksmusiktraditionen und der Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens, nimmt einen bedeutenden Platz in der enzyklopädischen Arbeit ein. Dieser Bereich wird gegenüber der ersten Auflage der MGG entscheidend erweitert und die traditionelle eurozentrische Sichtweise relativiert. Die Staaten Mittel- und Südamerikas etwa bedürfen schon wegen ihrer 300jährigen Geschichte der Kunstmusik eigener Artikel. Berücksichtigt werden insbesondere neue Staaten wie Estland, Litauen, Makedonien, Moldawien, Slowenien.

An important part of the encyclopedia is taken up with the music history of individual **countries**, including their folk traditions and the structures of their current musical life. Compared to the first edition of MGG, this area has been greatly expanded to offset the traditional Eurocentric bias. The countries of Central and South America, for example, merit separate articles if only for the three-hundred-year-old history of their art music. Especially new states like Estonia, Lithuania, Macedonia, Moldavia or Slovenia are respected.

Brasilien

INHALT: I. Historischer Abriss. – II. Einleitung. – III. Volksmusik und traditionelle Musik. 1. Allgemeine Charakteristika. 2. Musik und Kultur der brasilianischen Indianer. 3. Lusobrasilianische Volksmusik. 4. Afrobrasilianische Volksmusik. – IV. Städtische Populärmusik. – V. Kunstmusik. 1. Die Kolonialzeit (1500–1822). 2. Das 19. Jahrhundert. 3. Das 20. Jahrhundert.

I. Historischer Abriss

Der portugiesische Seefahrer Pedro Alvares Cabral nahm 1500 einen Teil der brasilianischen Küste für Portugal in Besitz. König Johann III. von Portugal leitete 1531 mit der Entsendung von Martim Affonso de Sousa die Besiedlung Brasiliens ein, der 1532 São Vicente gründete. 1549 wurde ein Vizekönig in Bahia eingesetzt. Die Indianer sahen sich in das Landesinnere zurückgedrängt oder wurden getötet und zu großen Teilen versklavt. Bertüchtigt waren die *bandeirantes*, durch deren Raubzüge sich die portugiesische Herrschaft bis an die Vorberge der Anden ausdehnte. Sie entdeckten auf ihrer Suche nach Gold und Edelsteinen die großen Goldfundstellen Minas Gerais (1695), Mato Grosso (1719) und Goiás (1723), 1730 auch Diamanten. Die Jesuiten wirkten seit 1549 in Brasilien und setzten sich insbesondere für die Missionierung der Eingeborenen ein. Um den Mangel an Arbeitskräften zu decken, wurden bereits seit den ersten Kolonialjahren Negersklaven eingeführt. 1759 vertrieb der portugiesische Staatsmann Sebastião José de Carvalho e Mello, Graf von Oeyras, Marquis von Pombal, die Jesuiten aus Brasilien, die wesentlich zum Aufbau des Unterrichtswesens beigetragen hatten. 1763 wurde die Hauptstadt Brasiliens nach Rio de Janeiro verlegt. Als 1808 der portugiesische Hof vor Napoleon I. in die brasilianische Kolonie flüchtete, wurde die Stadt vorübergehend zur Hauptstadt des gesamten Reiches. Johann VI. von Portugal befreite Brasilien von der Kolonialherrschaft Portugals. Nach seiner Rückkehr 1821 suchte das Mutterland das alte Kolonialverhältnis wieder herzustellen. Johanns in Brasilien verbliebener Sohn Pedro jedoch, der spätere Kaiser Pedro I., unterstützte maßgeblich die Unabhängigkeitsbewegung in Brasilien und rief 1822 die Unabhängigkeit aus. 1831 sah er sich durch innere Unruhen gezwungen abzudanken. Seinem Sohn Pedro II. gelang es, das Land außenpolitisch und wirtschaftlich wieder zu stärken. 1871 wurden die Kinder von Sklaven für frei erklärt und der Loskauf erlaubt, nachdem bereits 1826 die Einfuhr von Sklaven verboten worden war. Erst 1888 aber wurde die Sklaverei in Brasilien endgültig und ohne Entschädigung für die Pflanzler aufgehoben. 1889 wurde die Monarchie in Brasilien gestürzt und Brasilien durch die Verfassung von 1891 in eine Bundesrepublik, die *Estados*

unidos do Brasil, umgewandelt. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte eine Zeit politischer und wirtschaftlicher Instabilität ein, die bis heute anhält. Die Bevölkerung des Landes, das sich seit 1969 *República federativa do Brasil* nennt, besteht heute (1995) etwa zur Hälfte aus Weißen, zu einem guten Drittel aus Mischlingen, aus einem Zehntel Schwarzen und etwa zwei Prozent Indianern und Asiaten.

II. Einleitung

Die Musiktraditionen Brasiliens reflektieren sowohl aus diachronischer als auch aus synchronischer Perspektive die außerordentlich vielschichtige Gesellschaftsstruktur des Landes. Ende des 20. Jh. hat es den Anschein, daß die rund 150 Millionen Menschen sich in ihrem Musikkonsum einzig auf die durch die Massenmedien verbreitete städtische Populärmusik beschränken, die es in unterschiedlichen Formen und Stilrichtungen praktisch überall auf dem riesigen Territorium von etwa 8.512.000 Quadratkilometern gibt. Gleichzeitig existieren in Brasilien ausgesprochen regional geprägte Musikpraktiken und -idiome, die die Besonderheit jeder wichtigen Kulturlandschaft des Landes unterstreichen und die aus den Gegebenheiten einer bestimmten regionalen Ethnohistorie hervorgegangen sind. So haben sich in den nordöstlichen Staaten hauptsächlich schwarzafrikanische Kulturen verbreitet und sich mit iberischen und indianischen gemischt, während in den südöstlichen und südlichen Landesteilen südeuropäische Ausdrucksformen (portugiesische, spanische und italienische) überwiegen. Verschiedene Mestizengemeinschaften, wie die sogenannten *Caboclo*, *Sertanejo* und *Tapuia* in gewissen Regionen Nord- und Zentralbrasilien sowie die *Caipira* und *Caçara* im Südosten (vornehmlich im Staat São Paulo), repräsentieren soziale Klassen, deren Volkskultur mit ihren diversen Arbeitsbereichen zusammenhängt. Außerdem haben seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. bestimmte Einwanderungswellen, z.B. aus Deutschland in die Staaten Santa Catarina und Rio Grande do Sul, aus Japan und dem Libanon nach São Paulo sowie aus Rußland und Osteuropa in verschiedene südliche Staaten, zur komplexen Vielfalt der gegenwärtigen brasilianischen Kultur beigetragen.

Die Erbmasse der brasilianischen Musik beruht auf drei ethnischen Stämmen: eingeborene Indianer, Europäer und Afrikaner. Der traditionellen Einschätzung zufolge ist das eigentliche Wesen dieser Musik durch die Dominanz europäischer musikalischer Elemente definiert. Die brasilianische Kultur gilt dabei als Fortsatz der abendländischen Traditionen, und die einheimischen und afrobrasilianischen Komponenten dieses Erbes werden als untergeordnet bewertet. Angeregt durch die national orientierte Ideologie der 1930er und

1940er Jahre, bemerkten brasilianische Musikhistoriker und Volkskundler, daß die nationale Kultur mestizisch geprägt ist, und werteten sie als Ergebnis indianischer und afrikanischer Einflüsse auf vorwiegend iberische Grundlagen. Später jedoch begünstigte die Methode, die unterschiedlichen Wurzeln der brasilianischen Musik objektiver, ausgewogener und umfassender zu untersuchen, die Entwicklung einer Konzeption »musikalischer Dekolonisation«. Die offensichtlichen dominanten Komponenten der europäischen Kultur werden in diesem Entwurf weder aufgegeben noch verleugnet; kritischer eingeschätzt aber wird das Maß, in welchem solche Elemente neben den anderen nichteuropäischen Einflüssen aufgezogen, assimiliert und transformiert wurden, denn sie alle zusammen trugen zur Gestaltung einer »nationalen« Kultur bei. Letztere kann zwar mit allgemeinen Begriffen beschrieben werden, setzt sich aber aus dem gesamten Komplex der vielfältigen eigenständigen regionalen Kulturen und Subkulturen zusammen.

Gleichzeitig repräsentiert das Kunstmusikschaffen Brasiliens seit spätestens dem 18. Jh. eine vitale und dynamische Tradition, die generisch sicher als Fortführung der westeuropäischen interpretiert werden kann, die aber im Detail eine einzigartige soziohistorische Idiosynkrasie der verschiedenen Epochen zu erkennen gibt. Trotz der deutlichen europäischen Prägung der meisten Werke brasilianischer Komponisten seit dem frühen 19. Jh. würde jeder Versuch, eine enge Korrelation zwischen europäischer und brasilianischer Kunstmusik, vor allem des 20. Jh., herzustellen, unweigerlich zu einer verfälschten Darstellung der brasilianischen Musik führen.

III. Volksmusik und traditionelle Musik

1. Allgemeine Charakteristika

Anfang des 20. Jh. begann man, sich mit der Volks- und traditionellen Musik Brasiliens ernsthaft zu beschäftigen, aber Erfassung und eingehende Felduntersuchungen blieben recht begrenzt. Das zusammengetragene Material ist verhältnismäßig jungen Datums und bislang nicht Gegenstand einer gründlichen analytischen Prüfung gewesen. Die Musik der brasilianischen Ureinwohner wird seit den 1960er Jahren ethnographisch umfassend und grundlegend erforscht. Historische Studien über die Gattungen der Volksmusik stützen sich im allgemeinen nicht auf beweiskräftige dokumentarische Quellen. Die portugiesischen und brasilianischen Archive sind noch nicht sorgfältig genug durchforscht worden, als daß anhand von Reiseberichten, die Gesänge und Tänze beschreiben, und anderen wertvollen ethnographischen Daten eine Rekonstruktion der historischen Volksmusik Brasiliens versucht werden könnte. Wie einige brasilianische Wissenschaftler feststellen, gibt es von der Volksmusik der Kolonialzeit sowohl in Brasilien als auch in Portugal nahezu keine aufgezeichneten Beispiele. So beschränkt sich unsere Kenntnis dieser Musik auf einige Gesangs- und Tanzgattungen bestimmter Zeitabschnitte.

Wie bei anderen südamerikanischen Ländern ist es auch im Falle Brasiliens schwierig, zwischen Volksmusik und städtischer Populärmusik exakt zu differenzieren, da bis vor wenigen Jahrzehnten die traditionelle Dichotomie ländlich/volkstümlich und städtisch/populär in den meisten brasilianischen Metropolen und Städten nicht existierte. Das anhaltende Wachstum urbaner Zentren sowie die starke Abwanderung aus ländlichen Gebieten lösten seit den 1940er Jahren eine komplexe gegenseitige Durchdringung volkstümlicher und populärer Musikpraktiken und -gattungen aus. São Paulo z.B., die größte brasilianische Stadt, faßt bis auf die indianischen Musikarten praktisch alle wichtigen Volks- und Popularstile des Landes, ist aber kaum ein Ort musikalischer Synthese, da diese Musiktypen mit der höchst vielschichtigen Struktur der brasilianischen Gesellschaft korrespondieren. Jeder sozialen Gruppe, die sich selbst definiert und aufgrund wirtschaftlicher und beruflicher Aktivitäten, nationaler bzw.

regionaler Abstammung oder ethnischer Kriterien identifiziert werden kann, entsprechen ganz bestimmte musikalische Traditionen, Gattungen und Idiome. Die Bestimmung der sozialen Strata ist für eine Gegend Brasiliens daher gewiß von größerer Bedeutung als die konventionelle Teilung in ländlich und städtisch.

Die brasilianische Volksmusik offenbart deutlich ihre verschiedenartigen kulturellen Quellen. Als Folge der portugiesischen Kolonisation ging die brasilianische aus der lusohispanischen Volksmusik hervor, von der das Instrumentarium, die Gesangs- und Tanzgattungen, bestimmte melodische, rhythmische und harmonische Charakteristika und Aufführungspraktiken stammen sowie die spezifischen soziokulturellen Funktionen, die von den verschieden Gattungen erfüllt werden. Die beinahe vier Jahrhunderte des Sklavenhandels mit Afrika führten zur Bildung einer ausgeprägten und reichen afrobrasilianischen Musiktradition. Anfangs stammten die meisten dieser Afrikaner aus den Gebieten Angolas und des Kongos, aber in den letzten 150 Jahren der Sklaverei wurden in großer Zahl Yoruba und Fon aus Westafrika nach Brasilien gebracht. Die meisten weltlichen afrobrasilianischen Gesänge und Tänze gehen jedoch eindeutig auf die der Bantu zurück, während manche der traditionellsten afrobrasilianischen religiösen Musikformen klare stilistische und funktionelle Züge bewahrt haben, die an ihre Herkunft aus den Kulturen der Yoruba und Fon erinnern. Bestimmte, in der brasilianischen Volksmusik häufig auftretende Skalen leiten sich wahrscheinlich von afrikanischen Modellen ab: halbtonlose Pentatonik, diatonisches Dur mit tieferalterter Septime oder hexatonisches Dur ohne siebte Stufe. Bestimmte Volksmusikgattungen lassen afrikanisches Rhythmusempfinden und afrikanische Rhythmusstrukturen wie Hemiolen und komplizierte rhythmische Polyphonie erkennen. Musikinstrumente und einige Aufführungspraktiken (Vokalstil, responsoriales Singen) sind ebenso integraler Bestandteil des afrobrasilianischen Erbes. Der weniger deutliche indianische Anteil an der brasilianischen Volksmusik beschränkt sich im allgemeinen auf die Bewahrung einiger Schlaginstrumente, Tanzgattungen und Aufführungsmerkmale.

Obwohl die brasilianische Volksmusik durch ihre mannigfaltigen Wurzeln und unterschiedlichen soziokulturellen Strukturen nicht homogen ist, gibt es doch unter den verschiedenen regionalen Erscheinungsformen genügend Gemeinsamkeiten, die eine Beschreibung allgemeiner Charakteristika zulassen. Einige brasilianische Forscher, Volkskundler und Musikwissenschaftler, haben verschiedene Vorschläge unterbreitet, Landstriche nach Volkskultur und Volksmusik voneinander abzugrenzen. 1944 umriß J. Ribeiro vier Territorien, denen er musikalische Gattungen zuordnete: *embolada* (Nordosten), *moda* (Süden), *jongo* (einige Regionen, die von der Bantukultur geprägt sind) und *aboiós* (Vieh- und Weidedistrikt des Hinterlandes bzw. *sertão*). Eine umfassendere Klassifikation schlug 1954 L. H. Corrêa de Azevedo vor, der die Gesamtverteilung der musikalischen Gattungen und Instrumente berücksichtigte. Er identifizierte neun musikalische Landschaften und ein Liedkorpus: das Amazonasgebiet (das musikalisch immer noch als terra incognita gilt), das *cantoria*-Gebiet (Nordosten), das *côco*-Gebiet (Nordostküste), das Gebiet der *autos* (vgl. III.3.; überall im Land verteilt mit besonderer Konzentration in Sergipe und Alagoas), das *samba*-Gebiet (von den Staaten Bahia bis São Paulo), *moda-de-violão* (von Goiás, Mato Grosso, bis zum nördlichen Paraná), das *fandango*-Gebiet (Südküste), das *gaúcho*-Gebiet (Vieh- und Weidedistrikt von Rio Grande do Sul), das *modinha*-Gebiet (das zumeist die ältesten städtischen Bezirke einschließt) und das Korpus der Kinderlieder, das alle durchzieht. Obwohl als allgemeine Übersicht nützlich, stößt diese musikalische Kartographie schnell an ihre Grenzen, da sie Gefahr läuft, zu stark zu vereinfachen...

Die Musikgeschichte einzelner **Städte** ist nicht nur eine Ergänzung zu den Länderartikeln, sondern bildet ein eigenes Feld musikwissenschaftlicher Forschung. Dabei geht es sowohl um die Geschichte europäischer Metropolen, in denen Musikgeschichte geschrieben wurde, als auch um die Information über ehemals bedeutende Stätten der Musikpflege (Cambrai, Oettingen-Wallerstein) und Zentren des gegenwärtigen Musiklebens. Wie bei den Länderartikeln wurde auch hier das Stichwortfeld erweitert, um der gewachsenen Bedeutung städtischer Musikgeschichte außerhalb Europas gerecht zu werden.

The music history of **cities** is not only intended to complement the country articles, it also forms a field of musicological study of its own. The main object is not only to present the history of the European capitals where music history was made, but also to provide information on leading centres of musical art in the past (Cambrai, Oettingen-Wallerstein) and in the present. As with the country articles, this set of entries has been expanded to reflect the growing importance of urban music history in non-European cultures.

Montréal, engl. Montreal

INHALT: I. Historischer Abriss. – II. Bis 1850. – III. 1850 bis 1900. – IV. 1900 bis 1945. – V. Seit 1945.

I. Historischer Abriss

Montréal liegt auf einer Insel im Mündungsbereich des Flusses Ottawa in den Sankt-Lorenz-Strom in der kanadischen Provinz Québec. Die Insel wurde 1535 von dem französischen Seefahrer Jacques Cartier (1494-ca.1554) entdeckt, der dort ein indianisches Dorf vorfand. 75 Jahre später wurde an dieser Stelle eine Handelsstation eingerichtet. Die erste durchgehend bewohnte Siedlung entstand 1642 unter dem französischen Edelmann Paul de Chomedey de Maisonneuve (1612-1676). 1663 wurde die gesamte Insel als Lehnsgut den Messieurs de Saint-Sulpice zugesprochen, einer in Paris gegründeten Gemeinschaft katholischer Priester. Trotz der Bedrohung durch die Irokesen breitete sich Montréal ab 1665 weiter aus und wurde zum Stützpunkt zahlreicher Missionare, Forschungsreisender und Händler im nördlichen Amerika. Aufgrund der englischen Immigration seit etwa 1760 (engl. Eroberung) und der Abwanderung zahlreicher Franzosen entwickelten sich in der Folgezeit zwei zahlenmäßig in etwa gleichgroße Sprachgruppen. Nach 1945 hat ein starker Einwanderungsstrom aus Europa, Asien und Lateinamerika den Charakter der Stadt geändert, trotzdem behielt Montréal seine Stellung als zweite französischsprachige Weltstadt nach Paris (mit ca. 1,8 Millionen Einwohnern).

II. Bis 1850

Aus der Anfangszeit der Besiedlung Montréal ist über musikalische Aktivitäten nur sehr wenig bekannt. Offenbar waren 1535 bei der Entdeckung der Insel Musiker im Gefolge, die zu Ehren des Königs Franz I. aufspielten, und vom Gründer der Stadt ist überliefert, daß er Laute spielte. Belegt ist nur das Singen von Kirchenliedern in der Pfarrkirche und ein noch unterentwickelter Musikunterricht durch einzelne Missionare. Es ist anzunehmen, daß die einzige Kirche bis zum Ende des 17. Jh. nicht einmal über eine Orgel verfügte, denn der erste namentlich erwähnte Organist, Jean-Baptiste Poitiers du Buisson, kam erst 1698 in Montréal an. Er wirkte hier von 1705 bis etwa 1718. Einer seiner Nachfolger war Jean Girard (1696-1765), der 1724 aus Frankreich u.a. den sog. *Livre d'orgue de Montréal* mitgebracht hatte, eine 540 Seiten starke Handschrift mit anonymen Werken und Kompositionen von Nicolas LeBègue. Für das Musikleben nach 1785 liefert die erste Zeitung, La

Gazette, zahlreiche Anhaltspunkte. So wurde 1786 geschrieben, daß »plusieurs musiciens nouvellement arrivés d'Europe donneront un concert vocal et instrumental«, und ein gewisser M. Duplessy bot Musikunterricht an. Zudem wurde eine Pantomime von John Bentley, *The Enchanters*, aufgeführt. 1789 erfolgte die Gründung des *Théâtre de Société* durch den Musiker und Dichter Joseph Quesnel und den Maler Louis Dulongpré. Hier wurden neben *Colas et Colinette* von Quesnel (1790) auch *Les deux chasseurs et la laitière* von E.-R. Duni, *The Poor Soldier* von W. Shield und *The Padlock* von Ch. Dibdin gegeben. Charles Watts aus London eröffnete 1789 eine Musikschule; eine weitere entstand 1791. In einem Konzert »dans la Grande Salle de Mr. Cushing« trug George E. Saliment ein eigenes Flötenkonzert vor; außerdem kamen eine »ouverture à Grande Orchestre« von I. Pleyel und ein »concerto sur le Piano Forte« zur Aufführung (1796). Auch die Musikkorps der Regimenter gaben Konzerte. 1825 ließ John Molson durch Subskription das *Théâtre Royal/Royal Theatre* errichten. Es war der erste Bau in Montréal, der von Beginn an für Theater- und Musikaufführungen sowie für Ausstellungen gedacht war. Im Sommer 1840 führte dort eine Operntruppe unter der Leitung des anglo-irischen Bassisten Arthur Séguin und seiner Frau, der Sopranistin Ann Child, die erste von mehreren Opernspielzeiten nach New Yorker Vorbild durch, und im August 1843 war eine Truppe aus New Orleans unter der Leitung der Sopranistin Julie Calvé zu Gast, wobei jeweils zeitgenössische italienische (Rossini, Bellini, Donizetti) sowie französische Opern (Auber) zur Aufführung gelangten. Hier und in den Empfangssälen der Hotels fanden auch musikalische Veranstaltungen mit varietähnlichem Charakter statt, wobei Primadonnen und Tenöre aus Italien in Verbindung mit anderen Attraktionen auftraten. International bekannte Virtuosen berücksichtigten Montréal auf ihren Konzertreisen, unter ihnen O. Bull. Auf dem Gebiet des Instrumentenbaus arbeiteten gegen 1820 Vater und Sohn Jacotet; Orgeln gingen aus den Betrieben von Joseph Casavant (1807-1874), Samuel Russell Warren (1809-1882) und Louis Mitchell (1823?-1902) hervor. Als Verleger waren, wenn auch in geringem Umfang, John W. Herbert (ab 1840) und John Lovell (ab 1850) tätig.

III. 1850 bis 1900

Die schlechte wirtschaftliche Lage und die politischen Auseinandersetzungen bedingten bis zur Mitte des 19. Jh. ein nur recht bescheidenes Musikleben. So gestaltete sich der Besuch der aus 25 deutschen Instrumentalisten bestehenden Musikvereinigung *Germania* im Jahre 1850 mit neun Konzerten im *Théâtre Royal* als spektakuläres Ereignis.

1852 kamen Adélar Joseph Boucher (1835-1912), der als Musiker, Verleger und Musikalienhändler tätig wurde, und Paul Letondal (1831-1894), der Klavier, Orgel und Violoncello spielte, nach Montréal; gemeinsam mit dem Pianisten und Komponisten Charles Wugk Sabatier (1819-1862, seit 1848 in Montréal), gaben sie dem Musikleben neuen Auftrieb. 1898 leitete Jean-Baptiste Labelle (1825-1898) ein »concert opératique« und gründete den Chor *Société philharmonique canadienne*. Weitere wichtige Persönlichkeiten waren Calixa Lavallée (1842-1891, komponierte 1880 die nachmalige kanadische Nationalhymne *O Canada*), Guillaume Couture (1851-1915), Moïse Saucier, die Brüder Arthur, Ernest und Émery Lavigne, Dominique Ducharme, Romain-Octave Pelletier und Alexis Contant (1858-1918). Die später international bekannte Sängerin E. Albani (geb. Lajeunesse) debütierte 1856 in der *Mechanics' Hall* in Montréal. Um 1865 ließ sich der belgische Geiger Jules Hone (1833-1913) in der Stadt nieder, wenig später sein Landsmann Frantz Jehin-Prume (1839-1899), der durch seine Konzerte und seine Lehrertätigkeit das Musikleben entscheidend prägte. 1870 gründete er ein Streichquartett, organisierte Konzerte und rief 1892 die *Association artistique* ins Leben. Gesellschaften wie der 1892 gegründete *Ladies' Morning Musical Club* konzentrierten sich auf die Pflege der Kammermusik. Unter den Besuchern Montréal in jener Zeit waren H. Vieuxtemps, Aug. Wilhelmj, L.-M. Gottschalk und S. Thalberg. Geistliche Musik erklang, ausgeführt von der Vereinigung *Les Montagnards*, seit 1861 auch im Konzertsaal. 1864 gründete Joseph Gould den *Mendelssohn Choir*; Chorwerke mit Orchester führte die *Montreal Philharmonic Society* (1877-1899) unter der Leitung von Guillaume Couture auf, wobei oft Instrumentalisten aus Boston mitwirkten. 1894 begründete Couture das *Orchestre symphonique de Montréal*. Abgesehen von Gastspielen durchreisender Truppen aus Boston und New York spielte das Musiktheater zunächst keine Rolle. Erst 1877 führte Calixa Lavallée mit einigen Musikern der Stadt *Jeanne d'Arc* von Gounod und *La Dame blanche* von Boieldieu in Montréal und Québec auf. 1899 gastierte die *Metropolitan Opera* aus New York im Theater *His Majesty's*. Die Entwicklung des Musiklebens machte den Bau der *Salle Windsor* (Windsor Hall, 1890 eröffnet) und des *Monument National* (1896) nötig. In der zweiten Hälfte des Jh. erschienen auch Zeitschriften, die sich u.a. mit Musik beschäftigten: *L'Artiste* (1860), *Les Beaux-Arts* (1863-1864), *Le Canada musical* (1866-1867, 1875-1881), *L'Écho musical* (1888), *Le Canada artistique* (1890), *Le Passe-Temps* (1895-1945) und *L'Art musical* (1896-1899).

IV. 1900 bis 1945

In der ersten Hälfte des 20. Jh. verstärkten sich die musikalischen Aktivitäten. 1897 gründete der belgische Geiger Jean-Joseph Goulet das bis 1919 bestehende *Orchestre symphonique de Montréal*, das die Nachfolge des Orchesters von Couture antrat. 1930 rief der englische Dirigent Douglas Clarke das *Montreal Orchestra* ins Leben (1941 aufgelöst), und das noch gegenwärtig bestehende *Orchestre symphonique de Montréal* geht auf die von W. Pelletier 1935 gegründete *Société des concerts symphoniques de Montréal* zurück. Der 1899 aufgelösten *Montreal Philharmonic Society* folgten u.a. die *Association chorale Saint-Louis-de-France* (1891-1968), die *Montreal Oratorio Society* (1902-1968), den *Chorale Elgar de Montréal/Montreal Elgar Choir* (1923-1985) und die *Disciples de Massenet* (seit 1928), wobei letztere heute (1997) noch immer tätig sind. Auf dem Gebiet des Musiktheaters entstanden nach einigen kurzlebigen Initiativen (darunter die *Compagnie d'opéra de Montréal/Montreal Opera Company*, 1910-1913) die *Société canadienne d'opérette* (1923-1933) und die *Variétés lyriques* (1936-1955), später dann vor allem die *Opera Guild* (1941-1969) und die *Festivals de Montréal/Montreal Festivals* (1939-1965). Unter den namhaften Ensembles, die zu dieser Zeit nach Montréal kamen, waren die *London Symphony* (1912 unter A. Nikisch), das Orchester der *Société des concerts du Conservatoire de Paris* (1919 mit A. Messager) und das der Mailänder *Scala* (1912 unter Tos-

canini). 1910 bis 1938 bestand das *Quatuor à cordes Dubois/Dubois String Quartet* (1910-1938), dem das 1939 von A. Brott gegründete *Quatuor à cordes McGill/McGill String Quartet* folgte. Aus ihm entstand 1953 das *Orchestre de chambre McGill/McGill Chamber Orchestra*. Musikunterricht unterlag hauptsächlich privater Betrieben, obwohl auch höhere Schulen und Konvente Kurse anboten. Auf Initiative der Pianistin Clara Lichtenstein entstand 1904 eine Musikschule, das *McGill Conservatorium*, und 1905 wurde nach mehreren Anläufen von Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912) das *Conservatoire national* eingerichtet.

V. Seit 1945

Das *Orchestre symphonique de Montréal* wurde nacheinander von Igor Markevitch (1957-1961), Zubin Mehta (1961-1967), Franz-Paul Decker (1967-1975), Rafael Frühbeck de Burgos (1975-1976) und Charles Dutoit (seit 1978) geleitet. Es bietet im Sommer und Winter mehrere Konzertreihen an und veranstaltet auch Familienkonzerte. Regelmäßig werden Dirigenten und Solisten von Weltrang eingeladen, die ebenso wie zahlreichen Tourneen und eine rege Aufnahme-tätigkeit zum glänzenden Ruf des Orchesters beitragen. 1963 bezog das Orchester die *Salle Wilfrid Pelletier* an der neu gestalteten *Place des Arts*. Auf dem Gebiet der Kammermusik ist neben dem *Ladies' Morning Musical Club* besonders die Gesellschaft *Pro Musica* (seit 1948) aktiv. Die Tradition des Streichquartettspiels in Montréal nahm das *Ensemble Quatuor à cordes de Montréal/Montreal String Quartet* (1955-1963) auf, nach dessen Beispiel sich später Ensembles wie Morency, Alcan und Claudel zusammenfanden. 1983 gründete der Violoncellist Yuli Turovsky das Streichorchester *I Musici de Montréal*, seit 1981 verfügt die Stadt über ein weiteres Berufsorchester, das *Orchestre métropolitain* (seit 1988 unter Agnès Grossmann). Während die Entstehung zweier weiterer Chöre, *Chorale Bach de Montréal/Montreal Bach Choir* (1951-1966) und *Ensemble vocal Tudor/Tudor Singers of Montréal* (1962-1991), die Chormusikszene belebte, haben sich das *Ensemble Claude-Gervaise* (ab 1967) und das *Studio de musique ancienne de Montréal* (ab 1974) der Alten Musik angenommen. Für den Bereich des Jazz ist das seit 1980 bestehende »Festival international de jazz de Montréal« von Bedeutung. Die 1966 gegründete *Société de musique contemporaine du Québec* hat sich unter der künstlerischen Leitung des Komponisten Serge Garant (1929-1986) und seines Nachfolgers Walter Boudreau (*1947) der Förderung der Neuen Musik verschrieben. Weitere Gruppen, etwa das seit 1989 bestehende *Nouvel Ensemble moderne* mit Lorraine Vaillancourt an der Spitze, und internationale Ereignisse wie die »Semaine mondiale de la musique/World Music Week« (1975), die »Journées mondiales de la Société internationale pour la musique contemporaine/International Society for Contemporary Music World Music Days« (1984) und das »Festival Montréal Musiques actuelles/New Music America« (1990) sind der Avantgarde verpflichtet. Von den in der Nachkriegszeit in Montréal tätigen Komponisten zählen folgende zu den aktivsten: Denis Gougeon, Jacques Hétu, Otto Joachim, Pierre Mercure, François Morel, Jean Papineau-Couture, Clermont Pépin, André Prévost, John Rea, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Gilles Tremblay und Claude Vivier. Die Oper wurde durch Gastspiele hochangesehener Truppen wieder belebt. Trotz finanzieller Unterstützung durch die Regierungen der Föderation, der Provinz und der Stadt gelang es jedoch immer nur zeitweise, auch auf lokaler Ebene ein festes Musiktheater zu etablieren. Nach dem *Orchestre symphonique de Montréal* (1964-1968) übernahm die *Opéra du Québec* von 1971 bis 1975 die Aufführungen. 1980 entstand schließlich die *Opéra de Montréal* unter der Leitung Jean-Paul Jeanotte (seit 1988 unter Bernard Uzan). Die zahlreichen Orgeln in Montréal wurden von den Orgelbaufirmen Casavant Frères, Mitchell und Warren errichtet, aus neuerer Zeit...

Die neue MGG behandelt alle europäischen **Musikinstrumente** in umfassenden Artikeln, einschließlich ihrer Akustik, der Geschichte des Instrumentenbaus und der Spielweise sowie eines Überblicks über das Solorepertoire für diese Instrumente. Ebenso beschrieben werden jene Instrumente der außereuropäischen Musik, die von ihrer Verbreitung, ihrer Bedeutung für eine Musikkultur oder von ihrem Repertoire her Gewicht haben (*Koto, Qin, Vīnā*). Die vielfältigen Einzelformen, insbesondere im Bereich der europäischen Volksmusik und der außereuropäischen Musik, werden in großen Familienartikeln behandelt (Doppelrohrblattinstrumente, Flöten, Gong und Gongspiele, Lithophone, Schlaginstrumente, Xylophone).

The new MGG treats all European **music instruments** in comprehensive articles, including their acoustical properties, the history of their construction and performance, and a survey of the solo repertoire for each instrument. Equal attention is given to non-European instruments of interest for their wide dissemination, repertoire, or importance to a musical culture. The many and varied types of instruments, particularly in European folk music and non-European music, are taken up in large family articles such as double reed instruments, flutes, gong and gong plays, lithophones, percussion instruments and xylophones.

Maultrommel

INHALT: I. Das Instrument. 1. Namen. 2. Beschreibung. – II. Klassifikation. – III. Verbreitung, Funktion und Repertoire. 1. Europa. 2. Außereuropäischer Bereich.

I. Das Instrument

1. Namen

Für kaum ein anderes Instrument ist eine solche Vielfalt an Namen überliefert wie für die Maultrommel (vgl. dazu R. Plate 1992, S. 121–158). Im heutigen Sprachgebrauch heißt das Instrument in Deutschland Maultrommel, in England *Jew's harp*, in Frankreich *guimbarde*, in Italien *scacciapensieri* (in Norditalien auch *ribeba*); der schweizerdeutsche Terminus heißt *Trümpi*, der spanische *birimbao* und der russische *vargan*.

2. Beschreibung

Das Instrument besteht aus einem verschiedenartig gestalteten Rahmen, in dem an einem Ende eine Zunge oder Lamelle befestigt, während das andere Ende frei beweglich ist (Abb. 1). Rahmen und Zunge können aus Bambus, anderen Hölzern, aus Knochen, Elfenbein, diversen Metallen oder Metallegierungen bestehen. Handhabung und Spielweise hängen vom Material und der Befestigung der Zunge ab. Es lassen sich zwei Haupttypen von Maultrommeln unterscheiden: a. die Rahmenmaultrommel, bei der die Zunge in einem geschlossenen oder offenen, dann oft mit Schnurumwicklung fixierten Rahmen sitzt. Bei diesem Instrument wird die Zunge indirekt meistens mit Hilfe einer am Rahmen befestigten Schnur in Schwingung versetzt; b. die Bügelmaultrommel, bei der die Zunge in einem offenen, steigbügelförmig zusammengebogenen, meist aus einem vierkantigen Metallstab bestehenden Rahmen befestigt ist, der in zwei parallel geführten Enden ausläuft. Zwischen diesen kann die im Scheitel befestigte Zunge schwingen. Das Ende der Zungenspitze wird zu einem Häkchen umgebogen, das der Spieler anzupft und damit die Lamelle direkt zum Schwingen bringt. Für Material und Befestigung der Zunge gibt es zwei verschiedene Arten: die *idioglotte*, in den Rahmen hineingeschnittene, an der Wurzel untrennbar mit ihm verbundene und die *heteroglotte*, im Scheitelpunkt des Rahmens eingesetzte Zunge. Mit wenigen Ausnahmen haben Rahmenmaultrommeln gewöhnlich *idioglotte* und Bügelmaultrommeln immer *heteroglotte* Zungen. Vom Material und von der Befestigung der Zunge hängt auch die Spielweise ab. Das schmalere Ende der

Zunge befindet sich immer vor dem Mund, aber die Richtung der Hand, die das Instrument hält, verändert sich. Bei der Rahmenmaultrommel hält die Hand das Rahmenende am freien Ende der Zunge, und auf der anderen Seite, im Scheitel des Instruments, befindet sich die Schnur, an der die Spielhand zieht. Die Handfläche ist also zur Zungenspitze gewendet (Abb. 1a). Bei der Bügelmaultrommel ist die Handfläche zum Zungenende gerichtet; die Hand hält den Bügel an seinem dickeren Ende, während die Spielhand die aufgebogene Zungenspitze an der anderen Seite anzupft (Abb. 1b). Bei manchen Maultrommeln mit einem kleineren Bügel wird die Zunge über den Befestigungspunkt im Rahmen hinaus weitergeführt und hilft dadurch, das Instrument beim Spielen zu stabilisieren. Die Maultrommel wird immer so gehalten, daß der Rahmen an die leicht geöffneten Zähne oder Lippen gelegt wird, so daß die Lamelle frei in den Mund und nach außen schwingen kann. Mundhöhle, die anderen Kopfhöhlen und Kehlkopf dienen als Resonatoren, und Veränderungen der Zungen-, Wangen-, Kehlkopf- und Mundstellung bewirken das Erklängen verschiedener Obertöne.

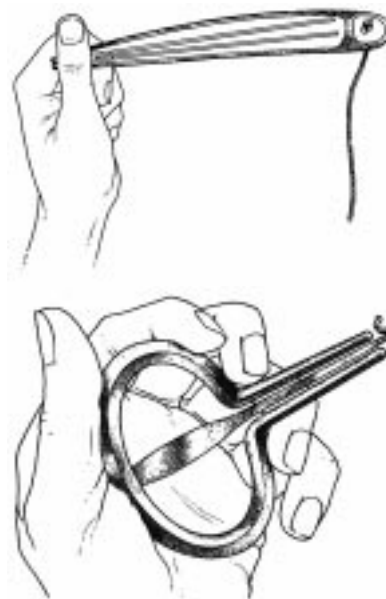


Abb. 1a:
Haltung der
Rahmen-
maultrommel
(nach J. Wright
1984, S. 327)

Abb. 1b:
Haltung
der Bügel-
maultrommel
(ebd.)



Abb. 2:
Wandgemälde
von Albertus Pictor,
spätes
15. Jahrhundert;
Härkeberga
Kirche, Uppland
(Schweden)

Die Zunge eines jeden Instruments hat nur einen Grundton, der von ihrer Länge, Breite und Masse abhängt. Die Melodie bildet sich aus den verschiedenen darüber erklingenden Obertönen. Klangliche und dynamische Effekte lassen sich durch unterschiedliches Ein- und Ausatmen erzielen. Die melodischen Fähigkeiten des Instruments hängen von der Schwingungsfrequenz der Zunge ab. Da die Mundhöhle nicht groß genug ist, können die ersten drei Obertöne nicht erklingen, und der erste musikalisch brauchbare Ton ist der 4. Oberton. Experimente haben gezeigt, daß dieser Oberton über 450 Hz liegen sollte, da Instrumente mit einem tieferen Grundton zwar ein breiteres Spektrum an Obertönen aus den höheren Oktaven bieten, der Klang und die Beweglichkeit aber weniger befriedigend sind.

Es gibt zahlreiche Varianten in der Form von Maultrommeln; die Rahmenmaultrommeln sind entweder rechteckig länglich oder werden zur Zungenspitze hin schmaler. Die Formen der Bügelmaultrommeln variieren zwischen kreisrunden Bügeln und im Scheitel stark abgeflachten Formen. Außerdem gibt es sehr vielfältige Schmuckformen des Bügels.

II. Klassifikation

In einer Klassifikation der Musikinstrumente ist die Stellung der Maultrommel problematisch. E. von Hornbostel und C. Sachs (1914) ordneten das Instrument in die Gruppe der Idiophone ein, da die Zunge das Klang-erzeugende Element darstelle. Untersuchungen der letzten Jahrzehnte hoben jedoch die Bedeutung des Luftstroms für das Erklingen der Maultrommel hervor, ohne den kein musikalisch verwertbarer Klang entsteht, und ordnen das Instrument daher den Aerophonen zu (F. Crane 1968, O. K. Ledang 1972). Von besonderer Bedeutung für den Klang ist außerdem der Raum zwischen der Lamelle und den parallel zu ihr laufenden Rahmenenden. Dieser sollte zwischen 0,1 mm und 0,2 mm betragen. Wird der Luftspalt zwischen Zunge und Rahmen vergrößert, so erklingt die Zunge nicht mehr zuverlässig und wird schon bei einem Zwischenraum von nur 1 mm unbrauchbar. Nur ein ganz enger Zwischenraum läßt die nötigen Luftwirbel entstehen, die zur Erzeugung eines reichen Obertonspektrums führen, aus dem der Spieler dann die einzelnen Melodietöne selektieren und durch die Art der Atemzufuhr Klangfarbe, Rhythmus und Dynamik modulieren kann.



Abb. 3: Spiel auf der Rahmenmaultrommel, Lisu-Minderheit, Yunnan/Sichuan, Volksrepublik China (Liu Dong Sheng, Zhong Guo Yue Qi Tu Jian [Die chinesischen Musikinstrumente in Bildern], Ji nan 1992, S. 285)

III. Verbreitung, Funktion und Repertoire

1. Europa

Bis auf einen vereinzelten Fund von fünf Maultrommeln in einer Fundstätte aus gallo-römischer Zeit bei Rouen in Frankreich, der nicht eindeutig gesichert ist, setzen die Quellen zur Maultrommel in Europa erst mit dem 12. Jh. ein. Seit dieser Zeit ist das Instrument mehrfach nachweisbar, und erste schriftliche Hinweise finden sich bei Sebastian Virdung (*Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511), der eine »trumpel« abbildet und sie zusammen mit anderen Instrumenten erläutert, und Michael Praetorius, der sie unter dem Namen »Crembalum« beschreibt (Praetorius S. 2, S. 5). Marin Mersenne zählt die »trompe«, auch »Grondex« oder »Rebube«, zu den Schlaginstrumenten und erklärt, sie werde nur von Dienern und kleinen Leuten gespielt (1636, Bd. 3, Buch 7e, Abt. 25). Dagegen berichtet Pierre Trichet, der sich besonders mit dem in Frankreich zu seiner Zeit verbreiteten Namen »Rebube« beschäftigt, von der Ansicht einiger Gelehrter, die Maultrommel sei »un instrument assés agreable, pourveu que celui qui s'en sert le sache artistement manier«. Er gibt sogar Anweisungen für ein Konzert mehrerer Maultrommeln und empfiehlt, daß man darauf achten müsse, untereinander gut abgestimmte Instrumente in mehreren Größen zu benutzen, »afin de faire des accords convenables« (1640; zit. nach Aug. 1957, S. 183f.). Die Maultrommel gehörte in Europa gewöhnlich zu den Instrumenten der *musica irregularis*, also den Volksmusikinstrumenten (Abb. 2), und findet wegen dieser Einordnung auch wenig Beachtung bei den Theoretikern. Seit dem Spätmittelalter war das Instrument Handelsartikel fahrender Händler, Nichtseßhafter und fahrender Zigeuner, die es auf Jahr- und Wochenmärkten verkauften oder tauschten. Außerdem wurde es von Hirten und Bauern gespielt. In Flandern gab es 1821 sogar einen Wettbewerb der Maultrommelspieler, dessen Preise in Kleidungsstücken für die Feldarbeit bestanden (H. Boone 1986, S. 28). Auch als beliebtes Instrument von Kindern und Jugendlichen ist die Maultrommel belegt, besonders aber als Instrument, das vor allem im Alpenraum bei der Liebeswerbung benutzt wurde. In diesem Zusammenhang wurde der Maultrommel eine geradezu magische Wirkung zugeschrieben, die sich auch in entsprechenden Spielverböten zeigt (Plate 1992, S. 113f.).

Die relativ geringe Schätzung der Maultrommel änderte sich einerseits, als im 18. Jh. einige Kompositionen...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON MARIANNE BRÖCKER

Die Überlieferung der Musik vor dem Notendruck erfolgte in **Handschriften**. Die bedeutendsten Quellen dieser Art werden in der MGG unter einzelnen Stichworten oder als eigener Teil innerhalb der Städteartikel abgehandelt. Der Bogen reicht von den frühesten Beispielen (Codex Calixtinus, Sankt Gallen) über die großen Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts (Chansonier Dijon, Glogauer Liederbuch) bis zu den bedeutenden Repertoiresammlungen des 17. Jahrhunderts für Lauten oder Tasteninstrumente (Bauyn, Lübbenauer Orgeltablaturen). Besprochen werden Entstehungszeit und -ort, Zustand und Inhalt der Handschrift, ihre Überlieferungsgeschichte sowie ihre Bedeutung für die Musikgeschichte. Hinzu kommen umfassende Artikel zu Editionstechnik, Quellen, Rotulus oder Stimmbuch.

Prior to music printing, music was handed down in the form of **manuscripts**. MGG covers the major manuscript sources either in separate entries or as part of the city articles. The spectrum extends from the earliest examples (Codex Calixtinus, St. Gallen) to the great song manuscripts of the fifteenth century (Chansonier Dijon, Glogauer Liederbuch) and the important seventeenth-century lute and keyboard anthologies (Bauyn, Lübbenauer Organ Tablatures). The date and place of origin of each manuscript are discussed, as are its condition and contents, its subsequent history and its historical significance. Additionally comprehensive articles are provided on editorial practice, sources, rotulus or part book.

Partitur

INHALT: I. Begriffsbestimmung, Typologie und Worterklärung. – II. »Partitur«-artige Aufzeichnungsweisen im 9. bis 15. Jahrhundert. – III. Vorformen der Partiturnotierung im 15./16. Jahrhundert. – IV. Frühe Partituren im 16./17. Jahrhundert und ihre Beziehung zu begriffsgeschichtlich verwandten Aufzeichnungsarten (Partitura, Spartitura, Partitio). – V. Partitur als Aufzeichnungsform von Musik seit 1600; Partituranordnungen. – VI. Funktionen der Partitur; abhängige Partitur-Formen. 1. Particell, Partitino. 2. Studienpartitur. 3. Aufführungspartitur. 4. Mitlesepartitur, Hörpartitur; Realisationspartitur. 5. Partitur und Werk.

I. Begriffsbestimmung, Typologie und Worterklärung

Unter Partitur wird nach modernem Sprachgebrauch diejenige Art der schriftlichen Aufzeichnung (→ Notation) »mehrstimmiger« Ensemble-Musik seit dem 16. Jh. verstanden, bei der die von verschiedenen ausführenden darzubietenden (»horizontalen«) Einzelstimmen des Satzes so »untereinander« angeordnet sind, daß alles Gleichzeitig-Erklingende exakt »vertikal« ablesbar ist. Damit gibt die Partitur sämtliche Einzelstimmen (deren isolierte Notation für ihre[n] jeweiligen ausführenden hinreichend ist) sowohl im individuellen Verlauf als auch in ihrer musikalischen Koordination innerhalb des betreffenden Stückes eindeutig wieder. Diese Aufzeichnungsart ist für die kompositorische Ausarbeitung wie für jedes eingehendere Studium eines solchen Stückes (sei es durch Dirigenten oder andere Mitwirkende, sei es durch einen »Leser« oder Hörer) unerlässlich.

Die Bedingungen »mehrstimmiger« Ensemble-Musik und mehrerer ausführender grenzen den Begriff Partitur gegenüber Aufzeichnungsweisen ab, die zwar auch mehrere einzelne Notensysteme vertikal koordinieren, doch einem einzelnen Spieler gelten (beispielsweise die zwei Systeme [für rechte und linke Hand] in der »Klavierenotation« oder die [um die Pedalstimme ergänzten] drei Systeme der »Orgelnotation«).

In häufigen und charakteristischen Fällen einer Aufzeichnungsweise für besonders »kleine« Besetzungen wie für Sologesang und Klavier oder für zwei solistisch duettierende Instrumentalisten ist es weithin unüblich, von Partitur zu sprechen, obwohl sie im Prinzip vorliegt. Denn zumeist wird mit dem Begriff die große, aus vielen Einzelsystemen bestehende »Orchesterpartitur« (gegebenenfalls samt Vokalstimmen) assoziiert; gleichwohl ist er auch bei Aufzeichnungen sparsam besetzter Kammermusik angemessen.

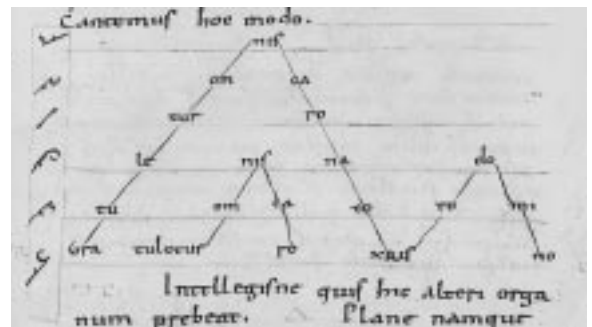


Abb. 1: Aufzeichnung des Hymnus »Gratuletur omnis caro nato Christo Domini« in Dasia-Notation aus dem »Bamberger Dialog II« (D-BAs, Var. 1, fol. 63r; die vox organalis [= »Unterstimme«] fehlt zu den sieben letzten Tönen)

Obwohl es zum Wesen der Partitur gehört, ein entsprechendes musikalisches Werk in allen seinen Einzelstimmen »verlaufs-kodiert« abzubilden, erweisen sich auch bestimmte Formen von »reduzierter Partitur« als besonders praxisgerecht und zweckmäßig, indem sie zwar die jeweils wichtigen Nachbarstimmen partiturmäßig wiedergeben, doch eine aufwendige, unhandliche und schwerer überblickbare Gesamtpartitur ersparen. Dies betrifft vor allem die »Chorpartitur« und die »Singpartitur«, die lediglich die chorischen oder auch alle Vokalstimmen eines größer besetzten Werkes ohne dessen Solo- oder Orchesterpartien enthalten. Noch verbreiteter freilich ist die Verbindung von Partitur-Anlage aller Vokalstimmen und → Klavierauszug des Orchestersatzes, ein Typus, der meist allzu pauschal als → Klavierauszug angesprochen wird (da sich Bezeichnungen wie Klavierpartitur oder Partiturauszug nicht einbürgerten; vgl. K. Haller 1976, S. 7f.). Im Blick auf Zweckbestimmungen spricht man von (großformatiger) Dirigierpartitur, (kleinformatiger) Studien- (oder Taschen-) Partitur und, sofern in kammermusikalischen Besetzungen aus der Partitur selbst musiziert wird, von Spielpartitur.

Das skizzierte Begriffsverständnis ging aus Entwicklungen der musikalischen Praxis, vor allem ihrer Aufführungs-, Besetzungs- und Notationsgepflogenheiten, hervor. Die Bezeichnung Partitur, zunächst (seit dem späten 16. Jh.) als partitura, spartitura, partitio noch



Abb. 3: Vierstimmiges Musikbeispiel in geschlüsseltem Neunliniensystem aus dem anonymen Kompositionstraktat »Natura delectabilissimum« (D-Rp, Th 98, S. 342)

unspezifisch und mehrdeutig verwendet (s. Kap. IV.), wurde erst allmählich im 18./19. Jh. zum eindeutigen Terminus.

Seine Herleitung aus lat. *partitio* und ital. *partire* mit dem semantischen Gehalt von »teilen«, »abteilen«, »einteilen«, »verteilen« erklärt sich nur angesichts der verwickelten Geschichte musikalischer Notationen, besonders im 15. und 16. Jahrhundert. Die dabei in jener Zeit wichtigen »Vorformen« der Partitur lenken allerdings den Blick auch auf »partitur-artige« Aufzeichnungsweisen »mehrstimmiger« Musik seit dem 9. Jahrhundert.

II. »Partitur-artige Aufzeichnungsweisen im 9. bis 15. Jahrhundert

Von den beiden Grundtypen, die Einzelstimmen eines mehrstimmigen Satzes bei ihrer Aufzeichnung zu positionieren – nämlich »nebeneinander« (folglich »getrennt« und »unabhängig«) oder »untereinander« (somit im gleichen Lesebereich und eventuell koordinierbar) –, wurde jahrhundertlang jeweils derjenige bevorzugt, der sich schreibtechnisch einfacher oder auch platzsparender ausführen ließ (→ Quellen II. 4.). Musterbeispiele hierfür aus der Ära rein handschriftlich überlieferter Quellen sind einerseits die Motetten-Notation (mit Einzelstimmen-[Lese-]Feldern, bemessen je nach Raumbedarf), andererseits die Conductus-Notation (mit untereinander notierten Einzelstimmensystemen in Zuordnung zum nur einmal aufgezeichneten gemeinsamen Text).

Beide Typen entsprachen gleichermaßen ihrer rein aufführungspraktischen Zweckbestimmung und waren äquivalent, innerhalb gewisser Grenzen auch austauschbar. Beispielsweise wurden die Stimmen ein und desselben Satzes als Motette textiert »nebeneinander«, als (textlose) Clausula (→ Discantus III. 2.) »untereinander« aufgezeichnet. Ein »qualitativer« Unterschied, wie er sich seit dem 17. Jh. herausbildete zwischen der »nur Einzelstimmen enthaltenden Aufzeichnung (für die ausführenden Musiker) und der »das Gesamtbild« eines Werkes vermittelnden Partitur (als Basis für sein Studium und zum → Dirigieren), ist zuvor nicht auszumachen. Denn die »partitur-artige« Aufzeichnung der Stimmen von → Organum und → Conductus verrät durch die Freizügigkeit der graphischen Zuordnung und durch Eigenarten der Ligaturschreibung, daß eine exakte »Vertikal-Alesbarkeit« des Gleichzeitig-Erklingenden nicht beabsichtigt war.

Die »partitur-artige Untereinander-Schreibung von Zusammenklängen in Traktat-Beispielen ist allerdings anders zu beurteilen. Im Quellenbereich der *Musica enchiriadis* wurden die Einzelstimmen zunächst wohl deshalb »untereinander« notiert angeordnet, weil ihre Projektion auf die vorangestellte Kolumne der Dasia-Zeichen bereits durch tonsystematische Darstellungen bei Boethius (vgl. Friedlein, S. 207–218, 312–314) nahelag bzw. »gegeben« war. Doch blieb dabei offenbar nicht verborgen, daß diese Darstellungsweise sich didaktisch für die Verbindung von Hören und Sehen (»audiendo et videndo«; H. Schmid 1981, S. 14) als höchst sinnvoll erwies und dazu dienen konnte, um (wie im sog. Bamberger Dialog II, 10. Jh.; E. L. Waeltner 1975, S. 48f.) leichter klarzumachen, wie man sich den Intervall-Bezug zwischen den Tönen vorzustellen hat (»ut facilius eluceat, qualiter debeat intelligi, quis sonus debeat alteri organizare«, Abb. 1). Guidos Organumlehre übernahm die Untereinander-Schreibung der Stimmen,

ersetzte aber die Dasia-Zeichen durch Tonbuchstaben (*Micrologus*, Kap. 18–19; CSM 4, S. 198–200, 209–214).

III. Vorformen der Partiturnotierung im 15./16. Jahrhundert

Soweit bisher erkennbar, deutete sich demnach zuerst im Bereich elementarer zweistimmiger Satzlehre die Absicht an, bei der Exemplifizierung von Konsonanzfolgen deren Simultanbeziehung durch »Untereinander-Schreibung optisch zu verdeutlichen. Allerdings sprechen auch hier etliche Beispiele einer »Nebeneinander-Schreibung der beiden »Stimmen« für die Austauschbarkeit der Verfahren. Dennoch fällt auf, daß sich in Handschriften des 15. Jh. einige Anzeichen häufen, die auf »Vorformen« der Partiturnotierung weisen.

So sind in den (beiden) Quellen des Paulus de Florentia zugeschriebenen Contrapunctus-Traktates (Abb. 2; vgl. A. Seay 1962, S. 135f., 139f.) die zweistimmigen Konsonanzfolge-Formeln (meist dreitönig und in der Cantus-[Unter-]Stimme ein Hexachord durchmessend) präzise vertikal zugeordnet und je Formel durch Senkrechtsstriche abgeteilt; die Linierung für den Text wird zugleich als Rastrierung für die Noten benutzt, wobei durch Quintposition der Schlüssel (f und c; rechte Abbildungsspalte oben inkorrekt!) für die beiden Stimmen ein einziges »Notensystem« entsteht, das je nach Bedarf (hier bei Konsonanzen bis zur *vigesima* [Doppeloktav-Sexte]) sieben bis zehn Linien umfaßt.

Noch unverkennbarer und zwingender wird die Absicht der optischen Intervall-Koordination beim Sonderfall der Beispiele für die Technik, zu einem notierten Cantus firmus eine in dessen Notensystem zu imaginierende Gegenstimme stegreifmäßig »abzulesen« (→ Sight). Denn hier gehört die koordinierende »Sicht« zur unerlässlichen Bedingung, auch wenn durch den Transpositionseffekt unterschiedlicher Sight-Intervalle zumeist ein Fünfliniensystem ausreicht.

Ältester bekannter Beleg für die vertikal zugeordnete Aufzeichnung nicht nur von Beispielen für Intervallbildungen, einzelne Zusammenklänge und formelhafte Konsonanzfolgen, sondern auch von ausgeführten Satz-Exempla ist der anonyme Traktat *Natura delectabilissimum* (aus dem Ms. D-Rp, Th 98, S. 338–344; Niederschrift 1476 oder kurz zuvor). Auch er gibt die Vertikal-Zuordnung der Stimmen in einem einzigen (geschlüsselten oder ungeschlüsselten) »Notensystem« wieder, das je nach erforderlichem Ambitus aus fünf bis zehn Linien bestehen kann. Eines der Beispiele aus diesem Traktat (Abb. 3) soll die im Text erläuterte Herstellung eines vierstimmigen Satzes veranschaulichen. Sie setzt mit dem *tenor* (in roten Noten) an, fordert bei dessen Niederschrift auf der *tabula* senkrechte Gliederungsstriche je *Breviswert* (»distingue tenorem in tabula scriptum per tempora«, S. 341; zuvor bereits: »distinguendus est *tenor* [...] sic, quod inter duo tempora posita sit una regula«, S. 340) und kommentiert dann das (stimmweise sukzessive) kontrapunktische Hinzufügen von *discantus*, *contratenor* vel *subcontra* und *contrapunctus* (»quod alii quadruplum dicunt«). Im Notenbeispiel selbst ist nur der zweistimmige Satz so gut wie korrekt; die hinzugesetzten Punkte dienen dazu, die in der (anscheinend versuchsweise konzipierten) Drei- und dann ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON KLAUS-JÜRGEN SACHS/
THOMAS RÖDER

Institutionen gehören zu den wichtigsten Organisationsformen nicht nur in den hochdifferenzierten Musikkulturen der Gegenwart (Musikbibliotheken, Denkmäler- und Gesamtausgaben, Rundfunk und Fernsehen, Posaunenchor), sondern auch in der Musikgeschichte (Akademie, Camerata). Sie werden in ihrer Struktur und in ihrer Bedeutung dargestellt. Korrespondierend dazu behandeln einzelne Stichworte die wichtigsten institutionalisierten Fächer der Musik wie Musikpädagogik, Musikpsychologie, Akustik, Musikikonographie und Musikwissenschaft.

Institutions are among the most important forms of organization, not only in the highly sophisticated musical cultures of today (music libraries, collected editions, radio broadcasting and television, trombone chorus) but also throughout music history (academy, camerata). The new MGG presents them in their full structure and significance. Similarly, the major institutionalized fields of music are dealt with in separate entries such as music education, music psychology, acoustics, iconography and musicology.

Musikbibliotheken und Archive

INHALT: I. Definition. – II. Altertum. 1. Antike und alter Orient. 2. Byzanz. 3. Arabischer Kulturkreis. – III. Mittelalterliche Bibliotheken in Klöstern, Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und kirchlichen Institutionen. – IV. Adelsbibliotheken. – V. Moderne Bibliotheken und ihre Aufgaben: 1. National-, Staats-, Landes- und Stadtbibliotheken. 2. Universitätsbibliotheken. 3. Musikhochschulbibliotheken (Konservatoriumsbibliotheken). 4. Rundfunk- und Orchesterbibliotheken. 5. Phonotheiken. 6. Öffentliche Bibliotheken (Musikbüchereien). 7. Musikinformationszentren. 8. Sonstige Bibliotheken. – VI. Archive. – VII. Bibliotheksorganisationen und -verbände. – VIII. Die wichtigsten Musikbestände in den einzelnen Ländern. 1. Italien. 2. Deutschland. 3. Frankreich. 4. Großbritannien und Irland. 5. Belgien und Luxemburg. 6. Niederlande. 7. Österreich. 8. Schweiz und Liechtenstein. 9. Spanien und Portugal. 10. Nordische Länder. 11. Osteuropa (einschließlich der ehemaligen Sowjetrepubliken in Vorder- und Mittelasien). 12. Südosteuropa (einschließlich Türkei). 13. USA und Kanada. 14. Mittelamerika, Westindien, Mexiko und Südamerika. 15. Afrika. 16. Asien. 17. Australien und Neuseeland. – IX. Private Musiksammlungen. Verzeichnis ehemaliger privater Musiksammlungen und ihr Verbleib.

I. Definition

Mit *Bibliothek* (griech. βιβλος = Buch,θήκη = Ablage, Aufbewahrungsort) wird heute sowohl ein Bestand als auch das Gebäude oder der Raum, in dem das Material aufbewahrt wird, bezeichnet. Aufgabe ist das Sammeln und Bewahren, die katalogmäßige Erschließung und die Bereitstellung des Materials. In einer Musikbibliothek werden Aufzeichnungen von Musik und über Musik in Form von Handschriften, Drucken sowie mechanischen und elektronischen Speicherverfahren gesammelt; dies sind im einzelnen: Bücher, Zeitschriften, Musikdrucke und -handschriften, Autographen, Textbücher, Programme und anderes Dokumentationsmaterial, Mikrofilme und -fiches, Schallplatten, Musikkassetten, Compact Discs, Musikvideos, CD-ROM u.a. sowie – im Grenzbereich liegend – auch Briefe, Bilddokumente und Musikinstrumente. Sowohl unter den selbständigen Musikbibliotheken als auch unter den einer Allgemeinbibliothek angeschlossenen Musikabteilungen hat sich im Laufe der Zeit eine Vielfalt nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbarer verschiedener Typen und Bezeichnungen mit unterschiedlichen Aufgaben und Sammelschwerpunkten herausgebildet, die unten näher zu beschreiben sind. Man unterscheidet heute zwischen wissenschaftlichen Bibliotheken (Bibliotheken für Forschung und musikwissenschaftliches Studium) und Öffentlichen Bibliotheken oder Büchereien (früher Volksbüche-

reien zur Laienbildung). Unter den wissenschaftlichen Bibliotheken lassen sich öffentliche (National-, Staats-, Landes-, Stadt-, Universitätsbibliotheken), halböffentliche (Kirchenbibliotheken, Adelsbibliotheken, Bibliotheken in Forschungszentren u.ä.) und private Bibliotheken unterscheiden. Die meisten wissenschaftlichen Musikbibliotheken gehören in Form von Spezialabteilungen (Musikabteilung) zu einer allgemeinen wissenschaftlichen Bibliothek, wobei in vielen Bibliotheken musikbezogenes Material (Handschriften, Briefe, Liturgica, Libretti u.a.) sich auch in anderen Abteilungen befinden kann. Nicht streng gegeneinander abzugrenzen sind auch Begriff und Aufgabe von Bibliothek und Archiv (s. dazu VI.).

II. Altertum

1. Antike und alter Orient

Welcher Anteil Musik – in welcher Form auch immer – in den ersten uns bekannten Bibliotheken zukam, läßt sich kaum sagen. Auf jeden Fall dürfte sie – als zu allen Zeiten wichtiger Bestandteil des menschlichen Lebens – von Anfang an eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Die ersten Bibliotheken waren die Tempelbibliotheken im alten Ägypten und die Palastbibliotheken des babylonisch-assyrischen Kulturbereichs. Bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. gab es eine große Bibliothek in Boghazköi, der Hauptstadt der Hethiter. Wohl die bedeutendste, mit über 20.000 Tontafeln in Keilschrift, besaß der Assyrerkönig Assurbanipal in Ninive (7. Jh. v. Chr.). Eine öffentliche Bibliothek soll schon um 500 v. Chr. in Athen bestanden haben. Die größten antiken Büchersammlungen dürften die von Eumenes II. († 159 v. Chr.) gegründete pergamenische Bibliothek und die Alexandrinische Bibliothek der Forschungs- und Erziehungsanstalt Museion gewesen sein, die von Ptolemaios I. (323–285 v. Chr.) begonnen, von seinem Sohn Ptolemaios II. (285–247 v. Chr.) weiter ausgebaut (ca. 700.000 Schriftrollen), jedoch 47 v. Chr. vernichtet wurde. In der römischen Kulturgeschichte spielten Bibliotheken ebenfalls eine große Rolle. Als erste öffentliche Bibliothek in Rom gilt diejenige im Atrium libertatis, von Asinius Pollio (76 v. Chr.–5. n. Chr.) gegründet, einem Staatsmann, Geschichtsschreiber und Dichter. Unter den Kaisern Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.) und Tiberius (42 v. Chr.–37 n. Chr.) wurden weitere Bibliotheken aufgebaut; im 4. Jh. n. Chr. soll es in Rom bereits 29 öffentliche Bibliotheken gegeben haben, die z.T. auch von Kirchen oder Genossenschaften unterhalten wurden.

2. Byzanz

Mehrere erhaltene Bibliothekskataloge geben Aufschluß über handschriftliche Musikbestände. Die erste große öffentliche Bibliothek wurde 475 in Konstantinopel errichtet, jedoch 726 durch Feuer zerstört. Zahlreiche Musikhandschriften sind aus byzantinischen

Klosterbibliotheken, vor allem der Klöster auf Athos und Sinai, überliefert (vgl. die Kataloge von G. Státhis 1975/76, 1993), wertvolle Musikmanuskripte verwahren beispielsweise auch die Patriarchal Library von Jerusalem (IL-Jp), das italienische Kloster Grottaferrata (Biblioteca dell'Abbazia greca, I-GR; 1004 gegr.) und die Biblioteca Universitaria in Messina (I-ME).

3. Arabischer Kulturkreis

Die Anfänge des arabischen Bibliothekswesens reichen bis ins 8. Jh. zurück. Sehr groß war die Zahl der alten Bibliotheken in den Schulen, Klöstern und Moscheen. Zahlreiche Bibliotheken der verschiedenen Dynastien hatten einen hervorragenden Ruf, z.B. die der Abbasiden (8. – 13. Jh.), der Bujiden (10./11. Jh.) und der Ayubiden (12./13. Jahrhundert). Reiche Bestände besaßen die Bibliotheken der Fatimiden in Kairo (10.–12. Jh.) sowie viele fürstliche und private Bibliotheken. Von den arabischen Bibliotheken in Spanien galt diejenige der Omayyaden in Córdoba (8. – 13. Jh.) als die berühmteste. Ein reich entwickeltes frühes Bibliothekswesen ist für den arabischen Einflußbereich ferner in Nordafrika, in Sizilien und in Unteritalien nachweisbar.

III. Mittelalterliche Bibliotheken in Klöstern, Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und kirchlichen Institutionen

Mit der ersten, durch Cassiodorus um 540 im Kloster Vivarium (bei Squillace in Kalabrien) begründeten Bibliothek begann ein starker Aufschwung des Bibliothekswesens, besonders durch die zahlreichen neu entstehenden Klöster. Verbunden damit war meist der Aufbau großer Bibliotheksbestände, in denen auch Musikhandschriften, Musikdrucke und Traktate vielfach reich vertreten waren, wie aus alten erhaltenen oder rekonstruierten Bibliothekskatalogen ersichtlich ist. Die Klosterbibliotheken dienten, neben den aufkommenden Bibliotheken der Dom- und Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und anderer kirchlicher Institutionen, in erster Linie dem Unterricht, der Aus- und Weiterbildung der Schüler und Studenten sowie der musikalischen Betätigung. Von besonderem musikgeschichtlichem Interesse ist die Tatsache, daß als Betreuer von Klosterbibliotheken vielfach der Kantor (Praecentor) eingesetzt wurde. Er war nicht nur für den Aufbau des Bestandes zuständig, sondern auch für die Anlage und Einrichtung des Skriptoriums, der Inventare sowie für die Korrektur der angefertigten Abschriften.

Viele dieser Klosterbibliotheken sind heute nicht mehr vorhanden, wurden durch Kriege oder Brände zerstört, bei Klosteraufhebungen, beispielsweise während der Französischen Revolution in Frankreich oder der Säkularisierung in Deutschland, vernichtet, zerstreut oder gingen in weltlichen Besitz über. Lediglich in Österreich, in Spanien und in der Schweiz sind noch zahlreiche Klosterbibliotheken und in Italien insbesondere Bibliotheken der Kathedralen an ihrem ursprünglichen Standort erhalten. Diese besitzen nicht nur geistliche Musik, sondern oft auch in großer Zahl Instrumentalwerke (z.B. für Tafelmusiken) und Opern. Es sind vor allem die Benediktiner, die nicht nur reiche Musikalienbestände aufgebaut hatten, sondern sie auch in ihren Klöstern bewahren konnten: in Österreich z.B. St. Peter in Salzburg (A-Ssp; ca. 690 gegr.), Kremsmünster (A-KR; 777), Melk (A-M; 10. Jh.), Lambach (A-LA; 1056), Göttweig (A-GÖ; ca. 1070), Seitenstetten (A-SEI; 1112), Seckau (A-SE; 1142); in der Schweiz beispielsweise St. Gallen (CH-SGa; 720), Einsiedeln (CH-E; ca. 950) und Engelberg (CH-EN; 1120); in Spanien Silos (E-SI; 6. Jh.) und Montserrat (E-MO; 880); in Italien Monte Cassino (I-MC; 529) und in Deutschland Ottebeuren (D-OB; 764) und Metten (D-MT; 801). Besonders hervorzuhebende Musikalienbestände der Augustiner gibt es z.B. in St. Florian (A-SF; 8. Jh.) und Klosterneuburg (A-KN; 1133) in Österreich, im Escorial (E-E; 16. Jh.) in Spanien sowie im spanischen Hieronymiten-

kloster Guadalupe (E-GU; 1320). Bedeutende Musikalienbestände weisen heute auch noch die Zisterzienserklöster Rein (A-R; 1129), Heiligenkreuz (A-HE; 1136), Zwettl (A-Z; 1138), Wilhering (A-WIL; 1146), Stams (A-ST; 1273), Lilienfeld (A-L; 13. Jh.) u.a. in Österreich sowie einige Franziskanerklöster in Italien (z.B. in Assisi und Bologna), Österreich (Güssing, 1648) und vor allem in Kroatien und Slowenien auf. Von der reichen musikalischen Tradition der seit 1540 bestehenden Jesuitenklöster, die sich vor allem in den mit Musik durchsetzten Schuldramen widerspiegelt, ist fast nichts mehr erhalten, abgesehen von einer Fülle von Textbüchern in lateinischer und deutscher Sprache; Partituren und Aufführungsmaterial dürften im Zuge des 1773 verfügenden Verbots des Ordens durch Papst Clemens XIV. (1705–1774) verlorengegangen sein.

Die Bibliotheken und damit auch die oft enthaltenen Musikalien und musiktheoretischen Schriften der Dom- und Lateinschulen, der Gymnasien, Kollegien und Universitäten, sind heute, falls sie überhaupt überlebten, in kirchlichen, städtischen oder staatlichen Besitz integriert, allerdings ohne daß ihre ursprüngliche Herkunft immer eindeutig noch erkennbar ist. Nachweisbar sind Musikalien beispielsweise aus den im 12. und 13. Jh. entstandenen ersten Universitäten in Italien (1119 Bologna, 1222 Padua, 1224 Neapel, 1243 Genua, 1276 Perugia), England (1163 Oxford, 1229 Cambridge), Frankreich (1215 Paris, 1229 Toulouse, 1289 Montpellier), Spanien (1222 Salamanca) und Portugal (1290 Lissabon). Verbunden mit diesen Unterrichtsstätten, in denen das Fach Musik meist auch einen festen Bestandteil bildete, war der Aufbau von Bibliotheken, in denen die gelehrte oder aufgeführte Musik eine nicht geringe Rolle spielte. Im 14. Jh. folgten überall in Europa Universitätsneugründungen (z.B. 1348 Prag, 1364 Krakau, 1365 Wien, 1367 Fünfkirchen in Ungarn), darunter auch die ersten in Deutschland, Heidelberg (1386) und Köln (1388). Erhalten sind auch noch einige Musikbestände der berühmten Dom- und Lateinschulen und Gymnasien in Berlin (Joachimsthaler Gymnasium, Graues Kloster), Helmstedt, Lüneburg (Ratsschule), Köln, Leipzig (Thomasschule), Nürnberg, Regensburg (Gymnasium poeticum), Zwickau (Ratsschule), Liège (Lüttich), St. Gallen, Straßburg und Toledo. Waren die Bibliotheken der Schulen und Universitäten zunächst nur für den internen Gebrauch bestimmt, so wurden viele von ihnen allmählich in zentrale und für die Allgemeinheit geöffnete Institutionen umgewandelt. Und ihre vor allem für den Unterricht aufgebauten Bestände erhielten immer häufiger auch Material aus anderen Bereichen, etwa durch Nachlässe, Stiftungen und Geschenke der Landesherren oder ehemaliger Schüler (vgl. G. Pietzsch 1971). Eng verbunden mit den Unterrichtsstätten waren vielfach auch die kirchlichen Institutionen – neben den schon genannten Klöstern – wo häufig berühmte und umfangreiche Musikaliensammlungen zusammengetragen wurden. Vieles wird inzwischen, wie zahlreiche Klosterbestände, in staatlichen oder städtischen Bibliotheken aufbewahrt (z.B. in Frankreich, Belgien u.a.) oder ging beispielsweise bei der Säkularisierung in Deutschland als Ausgleich in adeligen Besitz über (Oettingen-Wallerstein, Thurn und Taxis, Fürstenberg u.a.), wurde aber auch nicht selten aufgrund des Erhaltungszustands oder neuer musikalischer Strömungen vernichtet. Noch erhalten sind einige bedeutende Bestände in Kirchen oder kirchlichen Institutionen (z.B. Seminarien) vor allem in Italien (Bologna, Faenza, Florenz, Mailand, Padua, Rom), Spanien (Salamanca, Zaragoza, Tarragona), Portugal (Evora) und England (Canterbury, Durham, Worcester), aber auch in Österreich (Salzburg) und Deutschland (Aachen, Köln sowie etliche der evangelischen Kantoreibestände), um nur einige zu nennen. Die meisten anderen der heute noch am ursprünglichen Ort verbliebenen kirchlichen Bestände sind aber, was historisches Material betrifft, eher unbedeutend ...

Musik steht in vielfältigen Beziehungen zu **Nachbar-disziplinen** wie Literaturwissenschaft, Philosophie, Geschichte, Soziologie, Archäologie oder Kunstgeschichte. Dem kommt die neue MGG mit Stichwörtern nach, die entweder den ganzen Kontext darstellen (Musik und Architektur, Musik und Rhetorik, Nationalsozialismus) oder Aspekte der jeweiligen Nachbardisziplin behandeln, die von musikgeschichtlicher Bedeutung sind (Goldener Schnitt, Musik und Alchemie, Musikarchäologie, Musikmythen).

Music is related in a great many ways to **neighbouring disciplines** such as literature, philosophy, history, sociology, archeology and art history. The new MGG follows suit by offering entries that either cover an entire complex (music and architecture, music and rhetoric, national socialism) or treat aspects of the discipline that are relevant to music history (Golden Section, music and alchemy, music archeology, music myths).

Musik und Bildende Kunst

INHALT: I. Einführung. – II. Historisch-theoretischer Überblick. 1. Von der Antike bis zur Aufklärung. 2. Ästhetische Reflexionen des 18. und 19. Jahrhunderts. 3. Kunst- und Künstlertheorien des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts. – III. Musiker und Bildende Kunst. 1. Musik nach Bildern. 2. Der Bildcharakter der Notenschrift. 3. Der Musiker als bildender Künstler. – IV. Bildende Künstler und Musik. 1. Bildwerke und Musik. 2. Der Komponist als Objekt.

I. Einführung

Die Beziehungen, die sich zwischen Musik und Bildender Kunst herstellen lassen und im Lauf der Geschichte immer wieder hergestellt wurden, sind vielfältig. Sie überschneiden sich zudem mit Aspekten, die bereits als gesonderte Themenbereiche etabliert sind und einer eigenen Darstellung bedürfen. Bei der Auswahl von Schwerpunkten für diesen Artikel wurden daher diejenigen Gebiete der Thematik, die einen eigenen Forschungsbereich bilden, nur am Rande gestreift. Auf die Artikel → Farbe-Ton-Beziehung, → Musik und Architektur, → Musikikonographie und → Synästhesie sei ausdrücklich verwiesen.

Das Verhältnis von Musik und Bildender Kunst ist gleichermaßen virulent in praktisch-künstlerischer Arbeit wie auch Gegenstand theoretisch-wissenschaftlicher Überlegungen. Seit Ende der 1970er Jahre ist ein anwachsendes Interesse an dieser Thematik zu beobachten. An Fr. Württenbergers umfangreiche Auflistung von Quellen (1979) schließen sich die Ausstellungen Für Augen und Ohren (1980) und Der Hang zum Gesamtkunstwerk (1983) an. In der Schau Vom Klang der Bilder (1985) und der Ausstellung Capriccio (1986) wurde der Zeitraum auf das 20. Jh. begrenzt. Allen Ansätzen ist gemeinsam, daß sie im wesentlichen ausgewählte Einzelaspekte präsentieren und keine theoretisch-systematische Darstellung anstreben. In der bereits früher einsetzenden angloamerikanischen Forschung wird hingegen mehr auf der Ebene der ästhetischen Vergleichung gearbeitet. Th. Munro veröffentlicht 1949 *The Arts and Their Interrelations*, 1969 folgt Th. H. Greer mit der Studie *Music and Its Relation to Futurism, Cubism, Dadaism and Surrealism, 1905 to 1950*, dann E. Lockspeiser mit *Music and Painting* (1973) und 1975 der strukturalistische Vergleichsansatz P. W. Stoffts oder J. Whitneys Arbeit *Digital Harmony. On the Complementary of Music and Visual Art* (1980). Es läßt sich insgesamt festhalten, daß die Thematik seit den 1980er Jahren viel Aufmerksamkeit findet und daß diese Tendenz momentan noch zuzunehmen scheint. Dafür sprechen die zahlreichen Publikationen, Sammelbände und Einzeluntersuchungen, die seit 1985 entstanden sind. Ebenfalls ein Indiz sind die Ausstellungen, die sich auf Parallelen zwischen Musik und Bildender Kunst

beziehen. 1985 findet in Oslo und Paris, 1986 in Frankfurt am Main die Ausstellung Paul Klee und die Musik statt, 1993 widmet sich Los Angeles dem Komponisten J. Cage und dokumentiert seinen Umgang mit der Bildenden Kunst, 1996 bringt die Paul Sacher Stiftung in Basel in der Ausstellung Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst Entwicklungslinien in beiden Kunststarten auf einen parallelen Nenner.

Auf der Seite der künstlerischen Umsetzung findet sich ebenfalls Aufgeschlossenheit gegenüber Misch- und Grenzformen von Musik und Bildender Kunst. Dabei ist eine weitere Auflösung von festen Grenzen zu konstatieren. Komponisten und bildende Künstler beziehen die andere Kunst immer selbstverständlicher in ihr eigenes Schaffen mit ein oder arbeiten auch an gemeinsamen Projekten. Ein neu genutztes Medium, dessen Folgen sich noch zeigen werden, ist dabei die CD-ROM, die verschiedene Gestaltungsformen (Schrift, Graphik, Illustration, Musik etc.) in sich vereinen kann. Und häufig verlieren sich auch die Trennlinien zwischen Theorie und Praxis: Wissenschaftler sind in die künstlerischen Aktionen eingebunden, unterstützen und begleiten sie interpretierend.

ROLF KETTELER
JÖRG JEWANSKI

Methodisch ist der Versuch, Analogien zwischen den Künsten aufzuspüren, oft unzureichend gesichert (vgl. K. Wais 1936, W. Korte 1966). Gerade bei einem Vergleich von zeitlich benachbarten Werken der Musik und Bildenden Kunst ist meist nicht deutlich, ob es sich um lediglich parallele oder sich wechselseitig beeinflussende künstlerische Manifestationen handelt. Zudem finden nur Teile der Geschichte einer Kunst ein Pendant in der anderen. Ob der Vergleich der Stilmerkmale nur die vergleichbaren Bereiche herausfiltert und somit auf einer vorausgesetzten Vergleichbarkeit beruht oder diese wirklich beweist, bleibt auch insofern offen, als eine Darstellung der Unterschiede von Musik und Bildender Kunst zumeist nicht diskutiert wird. So wurden zwar Parallelen zwischen Musik und Bildender Kunst im → Jugendstil formuliert (Vergleich zwischen zeichnerischer und melodischer Linie, H. Hollander 1975), die Bandbreite der dem Jugendstil zugeschriebenen und z.T. gegensätzlichen Merkmale zeigt jedoch, daß eine Abgrenzung zum → Impressionismus und → Symbolismus offensichtlich schwierig und daher die Verwendung dieses Begriffes sowohl in der Malerei als auch in der Musik umstritten ist (C. Dahlhaus 1980). Beim Begriff des Impressionismus wurden Parallelen zwischen der Bildgestalt von Claude Monet (1840-1926) und der Klangwelt Cl. Debussys gezogen, etwa bezüglich zerfließender Form oder Darstellung der Atmosphäre (U. Jung-Kaiser 1988, vgl. G. Kleinen 1990); andererseits widerspricht das Verschwimmen von (Klang-) Farben der Musik Debussys und ihrer Ästhetik der *clarté* (M.



Ha Webe (Hans-Werner Berretz),
Bildpartitur zum Streichquartett
von Violeta Dinescu, 1993, Mischtechnik,
65 × 95 cm, Slg. Waldrich, München

Stegemann 1986, vgl. dagegen Jung-Kaiser 1987). Auch der Begriff der → Neuen Sachlichkeit bezeichnet in Musik und Bildender Kunst verschiedene historische Funktionen: Während er sich in der Bildenden Kunst vom Expressionismus abgrenzte, wandte er sich in der Musik eher gegen die Romantik.

JÖRG JEWANSKI

II. Historisch-theoretischer Überblick

1. Von der Antike bis zur Aufklärung

In der Antike werden der Musik auf der einen Seite und der Bildenden Kunst auf der anderen Seite klar unterschiedene Positionen zugewiesen. Die antiken Theoretiker begreifen die *μουσική* einerseits als *τέχνη*, als eine praktische Betätigung, die Wissen einschließt, und andererseits aber auch als *ἐπιστήμη*, als Wissenschaft, die sich auf mathematischer Grundlage mit den klingenden Phänomenen auseinandersetzt. Musik ist geistige Tätigkeit und wissenschaftliche Disziplin. Die Malerei (*γραφική*) hingegen ist nur nachahmende Kunst

(*μιμητική*) und fern der Wahrheit, *πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας* (Platon, *Politeia* X, 603a, 387-367 v. Chr.; Ausg. 1990, S. 818f.). Sie ist »schlecht« und erzeugt nur Schlechtes: *»Φαύλη ἄρα φαύλῳ ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητική«* (ebd., 603b).

Grundlage der Hochschätzung der Musik ist die auf altorientalischen Gedanken aufbauende pythagoreische Lehre. Danach werden den Konsonanzverhältnissen der Musik einfache Zahlenverhältnisse zugrunde gelegt, die sich aus der Tetraktys (4:3:2:1) herleiten. Die Proportionen der Harmonien des Kosmos finden sich in der Musik wieder. Auf Grundlage dieser Annahme wird Musik nicht in einem ästhetischen, sondern metaphysischen Kontext betrachtet. Im System der → *Artes liberales* findet Musik im Gegensatz zur Malerei ihren Platz. Die Kanonisierung der *Artes liberales* geht auf Marcus Tullius Cicero zurück (*De officiis*, lib. I, cap. 150f., 44 v. Chr.; Ausg. 1987, S. 126-128), Marcus Terentius Varro nimmt in seinen ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON ROLF KETTELER/
JÖRG JEWANSKI/LUDWIG FINSCHER



F. Mendelssohn Bartholdy,
Der Rheinfall, Aquarell, 1847, 30 × 21 cm

Die detaillierten **Literaturverzeichnisse** sind klar und übersichtlich strukturiert und geben dem Benutzer zu einem Thema eine Übersicht über die wichtigsten Standardtitel und neuesten Veröffentlichungen zu einem Thema.

The specified **bibliographies** are clearly arranged and lucidly structured and give the user for any subject an overview on the most important general titles and the recent publications.

LITERATUR

zu II. Akustische Grundbegriffe

E. SKUDRZYK, Die Grundlagen der Ak., Wien 1954 ■ DIN 1332, Formelzeichen der Ak., Bln. 1957 ■ F. TREDELENBURG, Einf. in die Ak., Bln. 3¹⁹⁶¹ ■ DIN 1320, Ak., Grundbegriffe, Bln. 1969 ■ H. BORUCKI, Einf. in die Ak., Mannheim 2¹⁹⁸⁰ ■ W. STAUDER, Einf. in die Ak., Wilhelmshaven 2¹⁹⁸⁰ ■ M. M. RIELÄNDER (Hrsg.), Reallex. der Ak., Ffm. 1982 ■ A. D. PIERCE, Acoustics. An Introduction to its Physical Principles and Applications, N.Y. 1981 ■ R. BRÜDERLIN, Ak. für Musiker, Rgsbg. 3¹⁹⁸³ ■ T. D. ROSSING, The Science of Sound, Reading/Mass. 2¹⁹⁹⁰.

zu III. Geschichte der musikbezogenen Akustik

F. AUERBACH, Akustik. Hist. Entwicklung und kulturelle Beziehungen, in: E. Lecher (Hrsg.), Physik, Lpz. 2¹⁹²⁵ ■ D. C. MILLER, Anecdotal History of the Science of Sound, N.Y. 1935 ■ H. SCHIMANK, Zur Frühgesch. der Ak., in: Ak. Zs. 1, 1936, 106 ■ R. B. LINDSAY, The Story of Acoustics, in: JASA 39, 1966, 629-644 ■ DERS. (Hrsg.), Acoustics: Historical and Philosophical Development, Stroudsburg/Pa. 1973 ■ R. S. SHANKLAND, Architectural Acoustics in America to 1930, in: JASA 61, 1977, 250-254 ■ H. S. SABINE, Building Acoustics in America, 1920-1940, in: ebd., 255-263 ■ H. DAVIS, Psychological and Physiological Acoustics: 1920-1942, in: ebd., 264-266 ■ J. K. HILLIARD, Electroacoustics to 1940, in: ebd., 267-273 ■ H. B. MILLER, Acoustical Measurements and Instrumentation, in: ebd., 274-282 ■ F. V. HUNT, Origins in Acoustics: The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton, New Haven 1978 ■ V. ASCHOFF, Phantasie und Wirklichkeit in der Frühgesch. der Ak., in: Acustica 42, 1979, 121-132 ■ B. R. LINDSAY, Acoustics and the Acoustical Society of America in Historical Perspective, in: JASA 68, 1980, 2-9 ■ M. SCHROEDER, Acoustics in Human Communications: Room Acoustics, Music, and Speech, in: JASA 68, 1980, 22-28 ■ W. R. KUNDERT, Acoustical Measuring Instruments over the Years, in: JASA 68, 1980, 64-69 ■ C. M. HUTCHINS, A History of Violin Research, in: JASA 73, 1983, 1421-1440.

zu IV. Instrumentenakustik

H. VON HELMHOLTZ, Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1863 ■ A. H. BENADE, Musik und Harmonie. Die Ak. der Musikinstrumente, Mn. 1960 ■ C. A. TAYLOR, The Physics of Musical Sounds, L. 1965 ■ J. J. JOSEPHS, The Physics of Musical Sound, Princeton 1967 ■ J. BACKUS, The Acoustical Foundations of Music, N.Y. 1969 ■ A. MELKA, Messungen der Klangeinsatzdauer bei Musikinstrumenten, in: Acustica 23, 1970, 108-117 ■ J. MEYER, Akustik und mus. Aufführungspraxis, Ffm. 1972 (= Fachbuchreihe Das Musikinstrument 24) ■ P.-H. MERTENS, Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik, Ffm. 1975 (= Fachbuchreihe Das Musikinstrument 30) ■ A. H. BENADE, Fundamentals of Musical Acoustics, N.Y. 1976 ■ C. A. TAYLOR, Sounds of Music, L. 1976 ■ H. F. POLLARD/E. V. JANSSON, Analysis and Assessment of Musical Starting Transients, in: Acustica 51, 1982, 249-262 ■ J. MEYER (Hrsg.), Qualitätsaspekte bei Musikinstrumenten, Celle 1988 ■ Die Physik der Musikinstrumente, Hdbg. 1988 ■ G. WIDHOLM/M. NAGY (Hrsg.), Das Instrumentalspiel. Ber. vom Internat. Symposium in Wien 1988, Wien 1989 ■ J. MEYER/K. WOGRAM, Perspektiven der Musikinstrumentenak., in: Acustica 69, 1989, 1-12 ■ N. H. FLETCHER/T. D. ROSSING, The Physics of Musical Instruments, N.Y. 1991.

1. Blasinstrumente

A. H. BENADE, On the Mathematical Theory of Woodwind Finger Holes, in: JASA 32, 1960, 1591-1608 ■ DERS., Relation of Air-Column Resonances to Sound Spectra Produced by Wind Instruments, in: dass. 40, 1966, 247-249 ■ U. SIRKER, Strukturelle Gesetzmäßigkeiten in den Spektren von Blasinstrumenten, in: Acustica 30, 1974, 49-59 ■ J. P. FRICKE, Formantbildende Impulsfolgen bei Blasinstrumenten, in: Fortschritte der Ak., Plenarvorträge u. Kurzreferate der 4. Tagung der Dt. Arbeitsgemeinschaft für Ak., DAGA '75 Braunschweig/Weinheim 1975, 407-410 ■ E. L. KENT (Hrsg.), Musical Acoustics: Piano and Wind Instruments, Stroudsburg 1977 ■ N. H. FLETCHER, Excitation Mechanisms in Woodwind and Brass Instruments, in: Acustica 43, 1979, 63-72

■ M. E. MCINTYRE/R. T. SCHUMACHER/J. WOODHOUSE, On the Oscillations of Musical Instruments, in: JASA 74, 1983, 1325-1345 ■ J. SANEYOSHI/H. TERAMURA/S. YOSHIKAWA, Feedback Oscillations in Reed Woodwind and Brasswind Instruments, in: Acustica 62, 1987, 194-210 ■ G. J. TROUP, Towards a Greater Unification of Teaching of Voice, and Reed, and Brass Instruments, in: Journal of Music Education 9, 1987, 11-13.

a. Labialpfeife, Flöten

R. S. CADDY/H. F. POLLARD, Transient Sounds in Organ Pipes, in: Acustica 7, 1957, 277-280 ■ J. MEYER, über Resonanzeigenschaften und Einschwingvorgänge von labialen Orgelpfeifen, Diss. Braunschweig 1960 ■ W. LOTTERMOSER/J. MEYER, über den Einfluß des Materials auf die klanglichen Eigenschaften von Orgelpfeifen, in: Das Musikinstrument 11, 1962, 596-599 ■ DIES., Die Verwendung von Kunststoffen bei Orgelpfeifen, in: Instrumentenbau-Zs. 18, 1964, 195-199 ■ J. BACKUS/T. C. HUNDLEY, Wall Vibrations in Flue Organ Pipes and their Effect on Tone, in: JASA 39, 1966, 936-945 ■ J. W. COLTMAN, Resonance and Sounding Frequencies of the Flute, in: JASA 40, 1966, 99-107 ■ C. MÜHLE, Untersuchungen über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte, Diss. TH Braunschweig 1966 ■ L. CREMER/H. ISING, Die selbstregten Schwingungen von Orgelpfeifen, in: Acustica 19, 1967/68, 143-153 ■ J. W. COLTMAN, Sounding Mechanism of the Flute and Organ Pipe, in: JASA 44, 1968, 983-992 ■ H. ISING, Über die Klangerzeugung in Orgelpfeifen, Diss. Bln. 1969 ■ G. FRANZ/H. ISING/P. MEINUSCH, Schallabstrahlung von Orgelpfeifen, in: Acustica 22, 1969/70, 226-231 ■ H. ISING, Wirkungsweise und Optimalpunkt von Orgelpfeifen, in: Instrumentenbau-Zs. 24, 1970, 164-168 ■ J. W. COLTMAN, Effect of Material on Flute Tone Quality, in: JASA 49, 1971, 520-523 ■ DERS., Mouth Resonance Effects in the Flute, in: dass. 54, 1973, 417-420 ■ S. A. ELDER, On the Mechanism of Sound Production in Organ Pipes, in: ebd., 1554-1564 ■ N. H. FLETCHER, Acoustical Correlates of Flute Performance Technique, in: dass. 57, 1975, 233-237 ■ DERS., Transients in the Speech of Organ Flue Pipes, in: Acustica 34, 1975/76, 224-233 ■ J. W. COLTMAN, Jet Drive Mechanisms in Edge Tones and Organ Pipes, in: JASA 60, 1976, 725-733 ■ N. H. FLETCHER, Jet-drive Mechanism in Organ Pipes, in: ebd., 481-483 ■ DERS., Sound Production by Organ Flue Pipes, in: ebd., 926-936 ■ H. ISING, Klangerzeugung in Orgelpfeifen, in: Das Musikinstrument 26, 1977, 1281-1284 ■ J. W. COLTMAN, Acoustical Analysis of the Boehm Flute, in: JASA 65, 1979, 499-506 ■ E. G. SCHLOSSER, Tonerzeugung und Toncharakteristika bei Labialpfeifen, in: Acustica 43, 1979, 177-187 ■ N. H. FLETCHER/L. M. DOUGLAS, Harmonic Generation in Organ Pipes, Recorders, and Flutes, in: JASA 68, 1980, 767-771 ■ W. LOTTERMOSER, Orgeln, Kirchen und Ak., I: Die ak. Grundlagen der Orgel, II: Orgelak. in Einzeldarstellungen, Ffm. 1983 ■ K. WOGRAM/J. MEYER, Zur Intonation bei Blockflöten, in: Acustica 55, 1984, 137-146 ■ L. THOMAS/G. J. TROUP/N. FERRIS, Vocal Tract Shapes of a Flautist in Performance, in: JASA 84, 1988, 1549-1550.

b. Lingualpfeife, Rohrblattinstrumente

W. LOTTERMOSER, Klanganalytische Untersuchungen an Zungenpfeifen, Bln. 1936 (= Neue Deutsche Forschungen, Abt. Physik, 1) ■ J. BACKUS, Vibrations of the Reed and the Air Column in the Clarinet, in: JASA 33, 1961, 806-809 ■ DERS., Small-Vibration Theory of the Clarinet, in: dass. 35, 1963, 305-313 ■ DERS., Effect of Wall Material on the Steady-State Tone Quality of Woodwind Instruments, in: dass. 36, 1964, 1881-1887 ■ F. FRANSSON, The Source Spectrum of Double Reed Wood-Wind Instruments, Part 1: The Bassoon, Part 2: The Oboe and the Cor Anglais, in: Technical Reports from the Transmission Laboratory of Stockholm Univ. 1966, H. 4, 35-37 und 1967, H. 1, 25-27 ■ J. MEYER, Ak. der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen, Ffm. 1966 (Fachbuchreihe Das Musikinstrument 17) ■ J. BACKUS, Resonance Frequencies of the Clarinet, in: JASA 43, 1968, 1272-1281 ■ C. N. NEDERVEEN, Acoustical Aspects of Woodwind Instruments, Adm. 1969 ■ J. BACKUS, Input Impedance Curves for the Reed ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL

VON WOLFGANG AUHAGEN/ROLAND EBERLEIN/
MANFRED B. SCHROEDER/ANDREAS EILEMANN