SYMPOSIUM LJUBLJANA 11.—13. 5. 1971

Leitung: Dragotin Cvetko, Ljubljana

Teilnehmer:

Zofia Lissa, Warszawa

Hans H. Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Elmar Budde, Freiburg i. Br.

Bericht: Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Als vom 11. bis zum 13. Mai 1971 auf Einladung der Universität Ljubljana im dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar ein Symposium veranstaltet wurde, in dessen Verlauf verschiedene zentrale Fragen musikwissenschaftlicher Forschung angegangen wurden, bürgerte sich bei den Teilnehmern wie dem Auditorium rasch die Bezeichnung »Mini-Symposium« ein. Damit waren seine Form und Arbeitsweise treffend gekennzeichnet. Beides sollte intensiv gestaltet werden, im Gegensatz zu den üblichen größeren Kongressen, bei welchen eine gewisse Überladung des Programms und somit Unverbindlichkeit des Vorgetragenen beinahe unausweichlich sind. In drei Nachmittags-sitzungen ist so verfahren worden, daß jeweils zwei thematisch aufeinander bezogene Referate vorgetragen wurden, über die dann ausgiebig diskutiert werden konnte. Thema des ersten Tages war die »Musikalische Tradition« (Referenten: Lissa, Eggebrecht), am zweiten Tag ging es um die Problematik des »Musikalischen Kunstwerks« (Lissa, Eggebrecht), und der dritte Tag galt Fragen des »Musikalischen Zitats« (Lissa, Budde). Das Programm wurde durch einen Vortrag über Heinrich Schütz abgerundet, mit dem Prof. Eggebrecht einen ausdrücklichen Wunsch Prof. Cvetkos erfüllte.

Zum besseren Verständnis des nachfolgenden Diskussionsberichts dürfte es vorteilhaft sein, zuerst die Texte der den Diskussionen vorausliegenden Referate zu lesen. Zu diesem Zweck sind dem Protokoll jeder Diskussion die bibliographischen Angaben der Referate, auf die die Diskussion jeweils bezogen ist, vorangestellt. Die Diskussionsbeiträge sind nicht im vollen Wortlaut wiedergegeben, sondern teilweise gekürzt, und sie wurden, wo es für den Druck angebracht erschien, thematisch zusammengefaßt. Um dennoch die Dialogform

nicht aufzugeben, wurde der Bericht, dem ein handschriftliches Protokoll zugrundeliegt, nicht als fortlaufender Text verfaßt, sondern die Beiträge sind den betreffenden Diskussionsteilnehmern zugeordnet geblieben.

1. Musikalische Tradition

Zofia Lissa, *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*, Archiv für Musikwissenschaft XXVII, 1970, S. 153—172; dasselbe englisch unter dem Titel *Prolegomena to the Theory of Musical Tradition*, International Review of Music Aesthetics and Sociology I, 1970, S. 35—54.

Hans H. Eggebrecht, *Traditionskritik*, in: Studien zur Tradition in der Musik, Festschrift für K. von Fischer (erscheint Anfang 1973).

EGGEBRECHT: Die Tendenz, sich ernsthaft mit der marxistischen Musikästhetik auseinanderzusetzen, ist begrüßenswert, auch wenn das in der marxistischen Musikwissenschaft bislang Geleistete nicht mit dem verwechselt werden darf, was potentiell in ihren Fragen enthalten ist. In Zweifel zu ziehen ist der Totalitätsanspruch der Widerspiegelungstheorie; die Musik geht, glaube ich, nicht in ihr auf. Von der bürgerlichen Geisteswissenschaft ist Widerspiegelungstheorie stets insofern betrieben worden, als das Werk als Ausdruck seiner Zeit galt. Marxistische Widerspiegelungstheorie aber muß den Spiegelungsprozeß umfassend auf die ökonomische Basis beziehen. Musikwissenschaftlich sind solche umfassenden Basis-Überbau-Spiegelungen bisher noch nicht überzeugend nachgewiesen.

LISSA: Diese Prozesse sind mittelbar; sie gehen durch den Menschen. — Die marxistische Musikästhetik ist die Stellungnahme, die die Erscheinungen der Musikkultur unter dem Primat der Frage des Gehalts von den gesellschaftlichen Erscheinungen her erklären will. Da der Gehalt der Musik von der jeweiligen Funktion der Musik aus betrachtet werden muß, ist das Überdauern von Kunst in anderen Epochen, wo sich die Funktionen bereits geändert haben, noch kein Beweis gegen die Widerspiegelungstheorie. Zwar ist die Struktur eines Musikwerks etwas Beständiges, aber das Werk funktioniert jeweils anders. Die Rekonstruktionen erreichen das »Original« nicht; eine adäquate Aufnahme des Werkes gibt es nicht, und zwar aufgrund des intentionalen Charakters des Musikwerks, der eine Objektivation der Musik — ihre Gegenständlichkeit, wie Eggebrecht formuliert — ausschließt, der vielmehr Umdeutungen ermöglicht. Daß, wie Eggebrecht behauptet, inhaltliche Auslösungen nicht nur vom Hörer ausgehen, sondern auch vom Werk, bezeichnet nichts als die Uminterpretierung durch den Hörer, unseren Historismus.

BUDDE: Wenn die Struktur eines Musikwerks etwas Beständiges, Objektives ist, stellt sich die Frage, ob das Verhältnis von Struktur und Gehalt unmittelbar oder vermittelt ist. Daß die Klauseln mit-

telalterlicher Musik als Dominant-Tonika-Schritte aufgefaßt werden können, zeigt zwar, daß Bedeutung und Struktur verschieden ausgelegt werden können; die Bedeutung ist aber von der Struktur nicht ablösbar.

EGGEBRECHT: Die Struktur ist als Sinnträger zu verstehen.

LISSA: Tradition als Prozeß kennt keinen Traditionsbruch. Die Rebellion gegen die Tradition erweist sich in Wirklichkeit als eine Rebellion gegen den Traditionalismus, gegen die Traditionsobjekte, was unterschieden werden muß.

EGGEBRECHT: Die blinde Rebellion gegen die Tradition, wie sie uns heute besonders in der Jugend entgegentritt, ist ein Irrtum und muß zurückgerufen werden. Gleichzeitig deckt die Rebellion gegen die Tradition deren Mechanismus auf; sie macht Tradition bewußt; sie befreit das Bewußtsein aus der Gefangenschaft dieser Traditionen.

RIJAVEC: Der Komponist bewegt sich in verschiedenen Traditionen ganz unbewußt.

LISSA: In erster Linie handelt es sich dabei um die Tradition der Gattungen, beispielsweise in Pendereckis *Lukaspassion*.

RIETHMÜLLER: Den Individuationsprozeß des Komponierens als unbewußt zu bezeichnen, heißt ihn abqualifizieren. Gerade in ihm meldet sich eine Freiheit des Komponisten an, die einen Ausbruch aus den Stereotypen weitgehend ermöglicht. In avancierter Musik heute noch eine ungebrochene Geltung der Gattungen festzustellen, statt ihre Auflösung, ist allenfalls aus der Sicht des »Sozialistischen Realismus« denkbar.

RIJAVEC: Traditionsskepsis ist nicht allein eine Erscheinung kapitalistischer Dekadenz, sondern als Problem der Geistesfreiheit in manchen Staaten möglich.

EGGEBRECHT: Es gab zwar schon immer Ausbrüche aus der Gesellschaft, aber der Ausbruch erweist sich heute, wie die »Jugendkultur« (samt der Rauschgiftwelle) zeigt, in einer vielleicht nie dagewesenen Massivität und einem Ausmaß an Prinzipiellem, das so weit führen könnte, daß die ganze bisherige Kultur auf der (von der Jugend ausgehenden) Suche nach einem neuen Bewußtsein in Frage gestellt wird.

2. Das musikalische Kunstwerk

Zofia Lissa, *Über das Wesen Musikwerkes*, Die Musikforschung XXI, 1968, S. 157—182; sowie in: Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 7—35.

Hans H. Eggebrecht, *Opusmusik*, in: Festschrift für Zofia Lissa, Warszawa 1973 (in Vorbereitung).

LISSA: Mit dem Referat *Über das Wesen des Musikwerkes* wurde eine Enumeration von dessen ontologischen Eigenheiten, eine Aufzählung der Kriterien, die unabdingbar das Werk ausmachen, beabsichtigt.

EGGEBRECHT hat in *Opusmusik* den Versuch unternommen, verschiedene Kategorien zuzufügen, wovon einiges schon in meinem Referat zur Sprache gekommen ist, so beispielsweise »compositio« im Sinne des schöpferischen Wirkens und »Qualität« im Sinne der Einmaligkeit historischer Normen. Von anderem wiederum ist in *Opusmusik* nicht die Rede, so von den Eigenheiten, die nur in Relation zwischen dem Werk und den außer ihm liegenden Situationen bestehen: von den »Relationsqualitäten« des Werkes. Die ontologische Eigenheit des musikalischen Werkes tritt gerade darin zutage, daß der Kontakt zu einem Werk nur durch die Aufführung hergestellt wird. An der Verschiedenheit der Aufführungsstile zeigt sich nun, daß durch die Aufführung die Eigenheiten verändert werden. Kriterien wie etwa der »Ruhm« eines Werkes erweisen sich so als Relationsmerkmale, da es doch Kompositionen gibt, die unbekannt in der Schublade geblieben sind. Die methodologisch bedeutsame Frage ist darin zu sehen, wie die ontologischen Eigenheiten und die Relationsmerkmale zusammengebracht werden können. — Wenn Eggbrecht im Blick auf die zeitgenössische Musik anführt, die Kategorie opus sei in ihr uneingeschränkt anwendbar, so sollte demgegenüber in *Über das Wesen des Musikwerkes* gezeigt werden, daß das, was als Eigenschaften des Werkes herausgestellt wurde, in verschiedenen Trends der zeitgenössischen Musik nicht mehr aufzufinden ist. In Anbetracht dessen muß opus als Kategorie entweder fallengelassen oder aber erheblich weiter gefaßt werden. — Schließlich stellt sich die Frage nach dem »Titel« des Musikwerks. In früheren Zeiten bezieht er sich speziell auf den Text, um dann später in erster Linie die Nennung der Gattung zu beinhalten. Erst in der Romantik werden neue Titel geprägt, und zwar in Anbetracht der Synästhesie der Künste und unter dem Einfluß der Literatur auf die Musik. Heute wird wiederum anders verfahren, wenn z. B. Yannis Xenakis allein mit Ziffern einen Werkstitel bildet (*St. 10 — 1. 080262*). Dabei tritt ein anderes Problem auf, nämlich inwieweit der Titel zum opus gehört.

EGGEBRECHT: In beiden Referaten ist auf die Frage der Titel nicht eingegangen worden, doch haben die Titel sicherlich mit der Werkproblematik zu tun. Bezüglich der zeitgenössischen Musik ist eine Erweiterung des Opus-Begriffes durchaus angebracht, da wichtiger als ein Formalbegriff des Werkes der Umstand ist, daß auch in der zeitgenössischen Musik dem Werk der Anspruch der Bedeutsamkeit zukommt — wie im Mittelalter die Musik beanspruchte, Abbild des Kosmos zu sein —, daß Musik noch immer geistig Gehaltvolles intendiert, daß sie noch immer von bedeutungsvoller Bedeutung sein will.

LISSA: Der Anspruch der Musik, Abbild des Kosmos zu sein, ging in der Geschichte ebenfalls verloren; nicht mehr die kosmische Harmonie, sondern der Mensch steht im Zentrum.

RIETHMÜLLER: Können der »Anspruch der Bedeutsamkeit« und die »bedeutungsvolle Bedeutung« als Grundlagen für einen von daher

verstandenen Werkbegriff noch genügen, wenn die traditionellen Subjekt-Objekt-Beziehungen zwischen produzierendem Subjekt und produziertem Objekt durch das Zwischenschalten einer Maschine, etwa eines Computers, gestört sind oder wie in Yannis Xenakis' »Musique stochastique« sich das Resultat der Berechnungen dem Einfluß des Komponisten entzieht?

EGGEBRECHT: Eine Maschine ist nur in der Lage auszuführen, was der Mensch will. Es besteht dabei kein Unterschied zum Registerziehen einer Orgel, die ebenfalls eine große Maschine ist.

LISSA: Der Hauptunterschied liegt aber darin, daß, erstmals bei Shaftesbury, die Maschine an die Stelle der Phantasie tritt.

STERLE: Als musikalisches Werk kann nur aufgefaßt werden, was vom Künstler der Absicht nach als musikalisches Kunstwerk geschaffen ist. Das Kennzeichen der Computermusik hingegen scheint ein Unlebendiges, Unpersönliches, eines eigenen Wertes Entbehrendes zu sein. Das Entstehen eines musikalischen Kunstwerks wird unmöglich, wo die in der Kunst wie in der Wissenschaft produktive Kraft der Phantasie wegfällt.

BUDDE: In der Musik des 19. Jahrhunderts kann sich die Phantasie nur mitteilen auf dem Hintergrund eines kommunikativen Materials. Die produktive Kraft der Phantasie war unmittelbar gekoppelt mit der »produktiven Kraft« des Materials. Das Material, dem ein Komponist heute gegenübersteht, ist indessen bar jeder immanenten Tendenzen, d. h. es vermag von sich aus nicht Phantasie im traditionellen Sinne anzusprechen. Wenn Xenakis die Maschine einsetzt, so könnte man sagen, ist das der Einsatz der Phantasie des Komponisten Xenakis. Bereits die serielle Musik der Jahre 1954 bis 1956 war eine Maschine. Entscheidend war der Mechanismus; was herauskam, wußte man nicht genau.

EGGEBRECHT: Spielte dabei nicht die Permutationskontrolle eine große Rolle?

BUDDE: Zweifellos gibt es Festlegungen. Auch Xenakis bestimmt die Dauer seiner Stücke. Der Zusammenklang aber ist reiner Zufall.

CVETKO: Mir scheint, als seien es nur die Komponisten, die den Werkbegriff nicht aufgeben.

EGGEBRECHT: Die Frage, ob der spätgregorianische Choral schon den Sinn eines opus haben kann, ist dahingehend zu beantworten, daß der gregorianische Choral am echtensten zu der Zeit war, als er noch nicht aufgezeichnet wurde. Im Augenblick der Aufzeichnung entfernt er sich von seinem Wesen. Das Mittelalter geht in der Praxis auf opus zu.

BUDDE: Im frühen Mittelalter wurden jedoch bestimmte Stücke des Chorals schon als besonders bedeutungsvoll eingeordnet.

LISSA: Möglicherweise handelt es sich dabei schon um opera.

EGGEBRECHT: Wenn angeführt wird, daß gewisse Reimoffizien

doch von bestimmten bekannten Komponisten verfaßt, mithin opera seien, so ist darauf hinzuweisen, daß sie einerseits im späten Mittelalter geschrieben sind, und daß sie andererseits Literatur sind, also in einem Gebiet entstanden, wo die Nennung des Namens schon in der Antike erfolgt. Machauts Name z. B. ist primär in Verbindung mit seinen literarischen Werken genannt, und der Adam de la Halle, weil er Poet war. Die Musik des 13. Jahrhunderts ist fast vollständig anonym, und im 14. Jahrhundert findet sich die Nennung des Komponisten nur erst relativ vereinzelt. — Eine weitere Problematik des Werkbegriffs ist die Aleatorik. Ist sie nicht nur denkbar vor der Folie des nichtaleatorischen opus, und ist sie nicht insofern spezifisch für unsere Musikkultur (als Kultur avantgardistischer Opusmusik)?
BUDDE: Gewiß, gerade das Material, das immanent nichtaleatorisch war, wird aleatorisch benutzt; das ist die Voraussetzung der Aleatorik.

LISSA: Benutzt für ein Anti-Opus, in dem das opus aufgehoben ist. An den Grenzen der Aleatorik steht etwa John Cages *tacet*.

RIJAVEC: Cages *tacet* ist nur möglich auf dem Boden von opus.

EGGEBRECHT: Hierbei handelt es sich um Opusmusik par excellence: Cages *tacet* ist im Extrem einmalig, es ist im Extrem theoretisch vorgedacht, und es lebt von der Opusmusik.

LISSA: Allerdings ist Einmaligkeit hier in einem ganz anderen Sinne zu verstehen als etwa in Bezug auf die 9. Symphonie Beethovens; bei Cage meint Einmaligkeit, daß niemand zum zweiten Male kommt, um sich *tacet* anzuhören. Für den Hörer ist das, was er hört, immer noch opus, beispielsweise die Realisation eines aleatorischen Stückes, das wir schon nicht mehr als opus auffassen. Seitens des Hörers handelt es sich dabei um eine psychologische Angelegenheit.

EGGEBRECHT: Das opus ist »ontologisch« mit der Person seines Schöpfers verbunden.

LISSA: Dabei ist die historische Relativität zu beachten. Im Mittelalter verbarg sich das Individuum hinter dem Werk. Der Mönch zog sich zurück. Wichtig war es, daß ein Marienleben geschrieben wurde, nicht, von wem es stammte.

SIVEC: Die antike Plastik und die altchristliche Malerei waren weitgehend anonym; doch käme es der Kunstgeschichte kaum in den Sinn, hierbei nicht von Werken zu sprechen.

EGGEBRECHT: Die Musik ist, was sich an vielen Punkten zeigt, ein Nachzügler. Und es ist nicht unproblematisch, die Organa von Perotin kategorial als »Musikwerke« anzusprechen, wenn die Zeit um 1200 sie nicht als solche begriffen hat.

RIETHMÜLLER: Wenn Eggebrechts Referat das Musikwerk an die Musiktheorie zurückbindet, es als deren Konkretion gemäß dem Prinzip der abendländischen Musik begreift, erhebt sich die Frage, wa-

rum es in der griechischen Antike, in der die Fundamente der Musiktheorie in einer vielleicht nicht wieder erreichten Höhe gelegt wurden, keine Musikwerke gibt, die den anderen vorgetragenen Kriterien des Musikwerks genügen.

3. Musikalisches Zitat

Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, Die Musikforschung XIX, 1966, S. 364—378; sowie in: *Aufsätze zur Musikästhetik*, a. a. O. S. 139—155.

Elmar Budde, *Zitat, Collage, Montage*, in: Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band XII, Berlin 1972.

EGGEBRECHT: Wenn der Komponist damit rechnet, daß der Hörer das Zitat versteht, ist dieses beim Hörer vorausgesetzte Wissen ein Zeichen für den elitären Charakter der abendländischen Musik. — Zwar ist zuzugeben, daß ein Zitat, um zu wirken, verstanden werden muß; aber aus der Sicht des Gehalts muß nicht unbedingt die Lokalisation (die Herkunft) des Zitats erkannt, sondern nur das Begriffsfeld, das es »bezeichnet«, verstanden werden. Um dies am Beispiel des von Mussorgski zitierten Mozart-Menuetts zu verdeutlichen: Das Menuett hat (aufgrund seiner Kompositionsart) gerade das als Gehalt, was Mussorgski zitieren wollte. Ähnlich verhält es sich in Alban Bergs *Violinkonzert*, wo, wie Budde ausführt, die gesamte Komposition auf den Choral hin angelegt ist. Es läßt sich behaupten, daß selbst dann, wenn jemand Bach nicht kennt, vom Hörer dennoch das Feld, das der Choral bezeichnet, perzipiert wird.

LISSA: Mussorgski zitiert, um das Feld der Klassik zu symbolisieren. Das Zitat steht hier nicht als Mozart-Zitat, sondern es reicht hin, daß der Hörer klassische Musik wahrnimmt.

EGGEBRECHT: Daß mit diesem Zitat die Klassik angesprochen ist, merkt jeder Hörer deshalb, weil, wie auch im Falle des Bach-Zitats bei Berg, der Gehalt der zitierten Musik in der Art der Musik beschlossen liegt.

CVETKO: Bei Vinko Globokar findet es sich, daß die Atmosphäre folkloristischer Musik hervorgerufen wird, ohne daß es sich um wörtliche Zitate handelt.

BUDDE: In den 1920er und 30er Jahren wurde wie heute sehr viel zitiert, damals primär Unterhaltungsmusik, heute vornehmlich ernste Musik. Mit dem Bach-Zitat in seinem *Violinkonzert* komponiert Berg historische Differenzen aus.

RIJAVEC: Im Mittelalter hingegen wird aus eigener Lust zitiert, ohne daß das Zitat erkannt zu werden braucht.

LISSA: Es läßt sich der Gedanke vielleicht so formulieren, daß jede Epoche Antefacta gebraucht, jede aber auf andere Weise. Im Mittel-

alter, worauf Rijavec eben hinweist, wollte man nicht zeigen, woher man das Material hatte. In der Epoche, von der in Buddes Referat die Rede ist, wird dagegen das Material montiert. Dazwischen liegt jene Epoche, deren Zitiert-Merkmale als *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats* begriffen werden können.

EGGEBRECHT: Es gibt im Mittelalter eine Weise des Zitierens, die es verbietet zu sagen, daß das Zitieren eine Erscheinung des Historismus sei. Zu verweisen ist auf das Beispiel der französischen Motette des 13. Jahrhunderts, wo — wie Klaus Hofmanns Arbeit *Zur Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus Motette* (Acta Musicologica XLII, 1970, S. 138 ff., besonders S. 141f.) zeigt — der im »motet« verwendete und dem einstimmigen Lied entstammende Refrain auf eine Zitatkunst verweist. Wenn es eine Bestimmung des Zitats ist, daß etwas aus dem einen Kontext in einen anderen versetzt wird und in beiden Kontexten funktioniert, dann handelt es sich bei dem Vergnügen an dem artifiziellen Spiel, das den Sinn der französischen Motettenrefrains ausmacht, durchaus um Zitat. Das Zitat ist nicht eine Erscheinung nur des Historismus, sondern der gesamten Opusmusik, mit Unterschieden allerdings derart, daß das Zitat im Mittelalter kunstreiches Spiel für Kenner ist, seit um 1900 dagegen einen hohen Individuationsgrad mit Bedeutung und Rezeptionsbedeutung besitzt.

LISSA: Reinterpretieren wir dabei nicht unser eigenes Vergnügen dem Kenner des 13. Jahrhunderts?

EGGEBRECHT: In der Collage-Technik liegen, wie mir scheint, noch zwei weitere Sinnschichten beschlossen als die in Buddes Referat angesprochenen. Zum einen wird in ihr auf glaubhaftem Wege der Historismus in der Musik aufgehoben. Durch die Collage-Technik wird der Musik das historisierende Rückgrat gebrochen; Geschichte wird umfunktioniert. Zum anderen hat die atonale Musik nach 1950 bemerkt, daß sie auf ihrem seriellen und postseriellen Weg nicht weiterkommt: daß sie nicht mehr sprechen kann. In der Collage-Technik ist durch die Benutzung historischen Materials ein Modell des Komponierens gewonnen, das spricht. Vielleicht ist der Musik durch sie ihre Sprache zurückgegeben.

LISSA: Stellt der collagierte Satz von Luciano Berios *Sinfonia* (1968/69) nicht eine Flucht in die Vergangenheit dar? Das Ende von Buddes Referat mit dem Ergebnis, daß die Komponisten heute keine Sprache haben, nur noch eine solche mit fremden Worten, ist erschreckend pessimistisch.

BUDDE: Die Komponisten sprechen heute ohnehin nur noch nach, so daß es, wie z. B. Berio in seiner *Sinfonia* demonstriert, vielleicht besser ist, bewußt zu machen, warum die Komponisten heute nur noch nachsprechen. Berio flieht keineswegs in die Vergangenheit, sondern sein collagierter Satz steht auf der höchsten Stufe der gegenwärtigen musikalischen Technik, auch der seriellen Technik. Daß dabei, wie Eggebrecht geltend macht, der Historismus in der

Musik aufgehoben wird, ist am Schluß von *Zitat, Collage, Montage* mit der »Verdoppelung der musikalischen Wirklichkeit« gemeint.

LISSA: Es sollte noch das Problem erörtert werden, inwiefern Zitat und Leitmotiv zu unterscheiden sind. Wenn Wagner in den *Meistersingern* den Tristan-Akkord anführt, handelt es sich schon um ein Zitat. Innerhalb ein und desselben Werkes jedoch fungiert das Leitmotiv nicht als Zitat. Eine »interoperale Bedeutung« erlangt das Zitat erst sehr viel später, und zwar dann, wenn es Buddes Referat zufolge assimilations- und dissimilationsfähig zugleich ist. Die Leit motive sind Zeichen, und zwar Zeichen eines bestimmten semantischen Zeichens. Diese Forderung ist z. B. noch nicht erfüllt, wenn in einem Werk von Louis Spohr der Tristan-Akkord vorkommt.

BUDDE: Die Leit motive haben schon seit Carl Maria von Weber eine besondere Materialstruktur: sie sind zur Wiederholung geeignet; darum haftet ihnen etwas Zitatartiges an. Darüber hinaus haben die Leit motive in der Mehrzahl ein einfaches, leicht verstehbares Gefüge. Auch wenn man sie erstmalig hört, klingen sie so, als ob man sie schon einmal gehört hat.

LISSA: Die Leit motive sind, wie gesagt, Zeichen von Begriffen.

EGGEBRECHT: Diese Begriffszeichen haben die Eigenart, daß sie auf dialektische Weise vom Kontext her definiert werden und diesen zugleich definieren.

RIETHMÜLLER: Als Zeichen von Begriffen sind die Leit motive außermusikalischen Inhalts. So gesehen erfüllen sie wesentliche der in Lissas Referat genannten ästhetischen Funktionen des Zitats.

EGGEBRECHT: Die Trennung von musikalischem und außermusikalischem Inhalt möchte ich nicht gelten lassen. Den Leit motiven eigentümlich ist, daß ihr Inhalt durchweg illustrativ ist.

LISSA: Der Tristan-Akkord ist nicht illustrativ, die Trennung durchaus gerechtfertigt. Im Wort ist das Zeichen änderbar, das Bezeichnete nicht, während es sich in der Musik insofern anders verhält, als das Spezifische des Musikzeichens darin liegt, daß es auf sich selbst verweist.

EGGEBRECHT: Das Verfahren, das in den Leit motiven handgreiflich wird, ist in Wagners Musik überhaupt zu suchen, nämlich das Einbeziehen des sogenannten Außermusikalischen als intentionale Begründung der Art des Komponierens.

4. Musikalische Analyse (H. Schütz)

Hans H. Eggebrecht, *Musikalische Analyse* — Heinrich Schütz, siehe S. 17 ff. dieses Jahrbuchs.

LISSA: Der Vortrag Eggebrechts stellt einen Versuch dar, den semantischen Gehalt der Musik anzugehen. Dieser Versuch wird erleichtert, sobald es sich um textgebundene Musik handelt. Dennoch ist

auch hier zu fragen, wie es mit Sinn und Gehalt bei der Kontrafaktur und beim Parodieverfahren steht, wo eine neue Ganzheit entsteht und sich neue Gehalte und Begriffsfelder ergeben. Wie jedoch können wir den Gehalt, die Begriffsfelder, in der Instrumentalmusik bestimmen? Bei Beethoven wäre es denkbar, wenn man von Werken ausginge, die unter Einbeziehung des Worts komponiert sind.

EGGEBRECHT: Inwieweit bei Kontrafaktur und Parodieverfahren gegenüber den »originalen« Begriffsfeldern der Antefacta tatsächlich neue Felder entstehen, müßte untersucht werden. Das Begriffsfeld in der Vokalmusik der Schütz-Zeit definiert sich durch den Gehalt, der einer musikalischen Struktur mittels Tonfall- und Begriffsnachahmung einintontiert ist. Wenn man dem als Beispiel genannten Motettenanfang (»Herr, wenn ich nur dich habe«) einen gleichsam »entgegengesetzten« Text unterlegen würde, so würde die Musik als Antefactum diesen Text zu ihrem Begriffsfeld hin aufheben. Bei Bach ist zu beachten, daß beim Parodieren die neuen Texte den durch die ursprünglichen Texte bezeichneten Feldern bewußt angepaßt werden (— wo das nicht geht, zumal bei den Rezitativen, wird die Musik neu komponiert). Beim Parodieren gewinnt der neue Text den »Tonfall« des ursprünglichen: der »Tonfall« der Vokalmusik bleibt der gleiche, damit auch das Begriffsfeld, das er »bezeichnet«. — Der Vortrag befaßte sich ausschließlich mit Schütz. Auf die Instrumentalmusik etwa der Klassik ist der Vortrag nicht ohne weiters zu beziehen: es gibt kein Rezept, um den Gehalt zu bestimmen, sondern die Methode der Gehaltsfindung muß sich am Gegenstand orientieren. Für Beethoven sind andere Mittel nötig als für Schütz. — Wenn gefragt wird, warum die Alte Musik problematisch geworden sei: Die Identifikation des Bewußtseins mit Alter Musik kann zu einer Verkennung realer Probleme führen, die die Alte Musik — z. B. als heutige gottesdienstliche Musik — nur scheinbar löst.

LISSA: Der heutige Mensch denkt polyversional; das Gestern wird uns durch das Prisma des Heute gezeigt. Der Mensch kommt aus der Kirche heraus und hört Beat und Stockhausen. Er weiß, daß die Welt von Schütz nicht die einzige ist.

BUDDE: Er hat aber, wenn er aus der Kirche kommt, das Bewußtsein, diese Welt sei heil. Und der Unterschied zu Stockhausen besteht wohl darin, daß man sich Stockhausen heute (1970) noch nicht als Teil einer Gemeinde anhört.

LISSA: Aber auch Stockhausen wird von einer Gruppe angehört. — Wenn sie auch möglicherweise als Vorspiegelung einer »heilen Welt« aufzufassen ist, so ist die Alte Musik für die slawischen Länder doch als Bestätigung der nationalen Kultur von größerer Wichtigkeit.

EGGEBRECHT: Das ist wahr. Doch darin unterscheiden sich heute die slawischen Länder von den westeuropäischen.

RIETHMÜLLER: Müßte eine Kritik der »heilen Welt« nicht eher auf die des Gottesdienstes zielen als auf eine Kritik der Alten Musik?

EGGEBRECHT: Sicherlich; der Gottesdienst befindet sich heute in einer Krise, und es gibt Versuche der Gottesdiensterneuerung. Eine Erneuerung des Gottesdienstes aber kommt nicht darum herum, die Alte Musik, die ihm als selbstverständlich galt, als Problem zu erkennen und zu bedenken.

POVZETEK

1. Glasbena tradicija

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Elmar Budde, Andrej Rijavec, Albrecht Riethmüller.

Na dvom H. Eggebrechta o popolni veljavnosti teorije odražanja v glasbi kakor tudi v zvezi z njegovo ugotovitvijo, da doslej v muzikologiji še niso prepričljivo pokazali, kako se odraža gmotna osnova v duhovni nadzgradbi, pripominja Z. Lissa, da hoče marksistična glasbena estetika razlagati pojave glasbene kulture ob primatu vprašanja vsebine na podlagi družbenih pojavov. Ker je treba gledati vsebino glasbe z vidika njene funkcije, ni tudi dejstvo, da živi umetnost naprej v drugih obdobjih, ko se njene funkcije spremenijo, še noben dokaz proti teoriji odražanja. Struktura glasbenega dela je nekaj stalnega, vendar delo vsakikrat drugače deluje.

2. Glasbena umetnina

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Dragotin Cvetko, Elmar Budde, M. Sterle, Andrej Rijavec, Jože Sivec, Albrecht Riethmüller.

Referenta navezujeta diskusijo predvsem na vprašanje, ali se dá kategorijo opusa aplicirati na različne tokove sodobne glasbe. Z. Lissa dopušča možnost, da se v tem primeru opus kot kategorijo docela opusti ali pa da se pojem opusa znatno razširi. V skladu z izvajanjem v svojem referatu utemeljuje H. Eggebrecht nadalje svojo tezo, da je razširitev tega pojma povsem umestna, ker je važnejše kot formalen pojem dela dejstvo, da pripada tudi v sodobni glasbi delu pomembnost, da je tudi zdaj njen namen nekaj vsebinsko pomembnega. V zvezi s slednjim postavlja Riethmüller vprašanje, ali zadostuje pomembnost kot osnova za pojem dela še v primeru, ko je tradicionalno razmerje subjekt – objekt porušeno z vključitvijo stroja (computer), oziroma ko se rezultat računanja odtegne vplivu komponista (Y. Xenakis »Musique stochastique«). Kot pojasnjuje H. Eggebrecht lahko izvaja stroj le tisto, kar hoče človek, pri čemer tu ni bistvene razlike od uporabe registrov pri orglah. Podobno razlaga tudi E. Budde vključitev stroja kot vključitev skladateljeve fantazije.

V nadaljevanju pripominja H. Eggebrecht, da pozni srednjeveški koral ni uvrščati v kategorijo opusa, čeprav so avtorji nekaterih rimanih oficijev znani. V tem primeru gre namreč tudi za literarno stvaritev in tako je znan avtor predvsem kot pesnik, medtem ko je glasba 13. stoletja še skoro v celoti anonimna.

Končno se diskusija dotakne še problema aleatorike. V tej zvezi postavlja H. Eggebrecht tacet J. Cagea kot glasbo opusa par excellence, kot glasbo, ki je v skrajnosti enkratna in teoretsko predvidena.

3. Glasbeni citat

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Dragotin Cvetko, Elmar Budde, Andrej Rijavec, Janez Höfler, Albrecht Riethmüller.

Diskusija dopolnjuje najprej vprašanje vloge citata v posameznih stilnih obdobjih. Z. Lissa strne izvajanja posameznih diskutantov v misel, da uporablja vsaka doba citat na svoj način. V srednjem veku citat ni pojava historizma, skladatelji citirajo predvsem iz lastnega veselja. Citat v pesmi M. Musorgskega »Klasiki« (Mozartov menuet) ali v Bergovem violinskem koncertu (Bachov koral) pa označuje povsem določeno pojmovno polje, zaradi česar je važno, da poslušalec to zazna.

V zvezi s prikazom tehnike collagea sodi H. Eggebrecht, da vključuje ta tehnika še dve smiselni plasti, ki jih E. Budde v svojem referatu ni označil. Na eni strani je v njej razveljavljen historizem, kajti tehnika collagea je vzela glasbi oporo za historiziranje. Na drugi pa je atonalna glasba po letu 1950 spoznala, da po poti serialnosti in postserialnosti ne pride več naprej: da ne more več govoriti. V tehniki collagea je z uporabo historičnega gradiva ustvarjen model komponiranja, ki govori. Morda je glasba prav s tem spet dobila svojo govorico.

V zadnjem delu diskusije razpravlja Z. Lissa še o vprašanju razlikovanja med citatom in leitmotivom. V okviru enega in istega dela ne deluje leitmotiv kot citat. Leitmotivi so znaki določenega semantičnega znaka. Kot takšni znaki pa imajo svojstvo, da so definirani na dialektičen način na podlagi teksta, katerega tudi hkrati definirajo.

4. Glasbena analiza (H. Schütz)

Udeleženci diskusije: Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht, Elmar Budde, Albrecht Riethmüller.

Dodatno k predavanju postavlja Z. Lissa vprašanja:

a) Kako je s smislom in vsebino pri kontrafakturi in postopku parodiranja, kjer nastane nova celota in se pojavijo nove vsebine in pojmovna polja?, in

b) kako lahko določimo vsebino in pojmovno polje v instrumentalni glasbi?

Kot pojasnjuje H. Eggebrecht, bi bilo treba šele raziskati, koliko res nastajajo nova pojmovna polja nasproti prvotnim pri kontrafakturi in parodiranju. Pojmovno polje v vokalni glasbi Schützevega obdobja je definirano po vsebini, ki je dana glasbeni strukturi s pomočjo posnemanja govorne intonacije in pojmov. Če bi podložili začetku obravnavanega Schützevega moteta »nasprotno« besedilo, bi glasba kot artefact razveljavila to besedilo v smislu svojega pojmovnega polja. Pri Bachu je važno, da so pri parodiranju nova besedila zavestno prilagojena pojmovnim poljem, ki jih označujejo prvotna besedila. Pri parodiranju dobi novo besedilo »intonacijo« prvotnega: »intonacija« vokalne glasbe ostane ista in s tem tudi pojmovno polje, katero označuje.

Na drugo vprašanje pripominja H. Eggebrecht, da je njegovo predavanje veljalo izključno vokalni glasbi. Tako se ga na instrumentalno glasbo, npr. klasično, ne da brez pomisleka aplicirati. Za določanje vsebine ni recepta, metoda iskanja vsebine se mora ravnati po predmetu. Za Beethovna so potrebna npr. drugačna sredstva kot za Schütza.