Gesellschaft für Musikforschung

Alte Musik als ästhetische Gegenwart

Bach
Händel
Schütz

Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985

Band 1

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

F_e
27.10.87

Kongreßbericht Stuttgart 1985

Gesellschaft für Musikforschung

Alte Musik als ästhetische Gegenwart

Bach
Händel
Schütz

Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985

Band 1

Herausgegeben von Dietrich Berke und Dorothea Hanemann

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

Gesellschaft für Musikforschung

Alte Musik als ästhetische Gegenwart

Bach
Händel
Schütz

Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985

Band 1

Herausgegeben
von Dietrich Berke und
Dorothee Hanemann

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

LEITER DER SYMPOSIA

Schütz: Werner Breig, Wuppertal
Stefan Kunze, Bern

Bach: Friedhelm Krummacher, Kiel
Christoph Wolff, Cambridge, MA

Händel: Ludwig Finscher, Heidelberg
Reinhard Strohm, New Haven, CT

CIP-Kurztitelaufnahme

Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz; Bericht über d. Internat. Musikwiss. Kongreß, Stuttgart 1985 / Ges. für Musikforschung. Hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann. - Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter ISBN 3-7618-0767-8

NE: Berke, Dietrich (Hrsg.); Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß <Gesellschaft für Musikforschung, 1985, Stuttgart>; Gesellschaft für Musikforschung

Bd. 2 (1987)

Umschlaggestaltung: Bernd Scheller, Kassel
Satz: Doris Mollwitz, Kassel-Lohfelden
Druck- und buchbinderische Verarbeitung:
Werbedruck GmbH Horst Schreckhase, Spangenberg
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Band 1

Bachbearbeitungen

Band 2

Georg Friedrich Händel I

Georg Friedrich Händel II

J.S. Bach - G.F. Händel - H. Schütz - D. Scarlatti

Rezeption in Europa I

Rezeption in Europa II

Alte Musik I

Alte Musik II

Musikalisches Denken

Traditionen

Aufführungspraxis I

Aufführungspraxis II

Aufführungspraxis III

Aufführungspraxis III

Vorwort

"Alte Musik als ästhetische Gegenwart" war das Generalthema des Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses, den die Gesellschaft für Musikforschung in der Zeit vom 15.-20. September 1985 in Stuttgart veranstaltete. Das Thema war gewählt worden wegen seiner die Forschungsarbeit der Musikwissenschaftler stimulierenden Aktualität, speziell wurde es jedoch veranlaßt durch die Einbettung des Kongresses in das repräsentative deutsche Musikfest in Stuttgart, das aus Anlaß des Europäischen Jahres der Musik durchgeführt wurde. In diesem Rahmen wollte die Musikforschung ihren Beitrag, den sie zur Fundierung und Förderung des Musiklebens leistet, darstellen. Das Musikfest hat den Kongreßteilnehmern ein ungewöhnlich reiches künstlerisches Rahmenprogramm an Konzerten, Opernaufführungen und Ausstellungen geboten, der Kongreß mit seinen Vorträgen, Forschungsberichten und Diskussionen manchem Festbesucher die Möglichkeit verschafft, Einblick in den oft mühsamen Prozeß des wissenschaftlichen Fortschritts zu gewinnen.

Die im Europäischen Jahr der Musik durch Jubiläen herausgehobenen Meister haben das Programm zum großen Teil bestimmt. Dabei standen, getreu einer guten Tradition, Schütz, Bach und Händel im Zentrum. Über einen jeden dieser Meister fand ein wissenschaftliches Symposium statt, das Forscher aus mehreren Ländern zu gemeinsamer Arbeit und Aussprache vereinigte. Jedes dieser Symposia war durch eine vorangehende Spezialtagung (in Hofgeismar) vorbereitet worden, sodaß tatsächlich eine erfreuliche Geschlossenheit erreicht werden konnte. Auch ein großer Teil der freien Forschungsberichte stand inhaltlich den Symposia nahe. Das Generalthema war für alle Referenten verbindlich. - Alban Berg, der Meister des "Wozzeck" und der "Lyrischen Suite", wurde in der Eröffnungsveranstaltung gewürdigt.

Die Durchführung des Kongresses in dem gegebenen Rahmen wurde ermöglicht durch finanzielle Zuwendungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft, des Bundesministers für innerdeutsche Beziehungen und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, (sämtlich in Bonn-Bad Godesberg), sowie durch die Walter Kaminsky-Stiftung (Frankfurt). Die vorbereitenden Symposia in Hofgeismar wurden von der Stiftung Volkswagenwerk (Hannover) unterstützt. Die Organisation hatte die Internationale Bachakademie (Stuttgart) übernommen. Zur Veröffentlichung des Kongreßberichts erklärte sich, jahrzehntelanger Tradition folgend, der Bärenreiter-Verlag bereit, zu Herausgabe und Redaktion Frau Dorothee Hanemann MA und Herr Dr. Dietrich Berke (sämtlich in Kassel). Ihnen allen gebührt unser Dank.

Rudolf Stephan
(Präsident der Gesellschaft für
Musikforschung)

Kongreßbericht Stuttgart 1985

Band 1

Öffentliche Vorträge

Rudolf Stephan:

ALBAN BERG IN DEN ZWANZIGER JAHREN

Alban Bergs Stern ist in den Zwanziger Jahren aufgegangen. In diesem Jahrzehnt, auf dessen genaue Begrenzung aus gutem Grund verzichtet werden muß, hat sein Schaffen seine volle Höhe erreicht. Einige wenige Ereignisse waren es, die heute vor allem anderen für sein Leben und Schaffen als bedeutungsvoll erscheinen: Komposition, Erfolg und Siegeszug des "Wozzeck", der Übergang zu der von Schönberg entwickelten Methode der Komposition mit zwölf Tönen, die ihm freilich nie nur aufeinander bezogene waren, sowie Komposition und internationaler Erfolg seiner "Lyrischen Suite" für Streichquartett. Dazu kommt noch, daß er in dieser Zeit begann, bemerkenswerte Schüler um sich zu versammeln, und so eine eigene Schule bilden konnte. Das Werk, das seinen Ruhm begründete, ist die Oper "Wozzeck" nach Georg Büchners Fragmenten, die mittlerweile zur Weltliteratur gehören, die aber damals, als sie zuerst die Runde über die Bühnen machten, als Schauspiel, wie sich versteht, kaum beachtet, geschweige wirklich bekannt waren. Der "Wozzeck" wurde Bergs Schicksalswerk, in mehr als einer Hinsicht. Berg hat das Werk gegen alle möglichen Widerstände geschaffen, dann aber, nach ereignisreicher Zeit, brachte es ihm einen kaum erwarteten Triumph: Und dies, obgleich die geistige Richtung, der diese Oper ganz und gar verpflichtet ist, sich bereits ausgelebt hatte und in überall sichtbarem Niedergang befunden hat: der Expressionismus. Das Werk stand also im Widerspruch zu den damals neuesten Tendenzen - repräsentiert etwa durch Werke wie Strawinskys "Pulcinella" und "Mavra" oder auch Ernst Kreneks "Sprung über den Schatten" - es wies in seiner Haltung bei aller unerhörten Neuheit in eine nahe Vergangenheit, von der es zehrte.

Die Entstehungsgeschichte ist bekannt: 1914 sah Berg eine Schauspielaufführung, die ihn tief ergriffen hat; er begann sofort mit der Skizzierung der Musik zu einer Szene, denn der Entschluß, aus dem so modern und aktuell wirkenden Schauspiel eine Oper zu machen, war sogleich gefaßt worden. Weit gedieh die Arbeit, die sich schwierig gestaltete, nicht. Oft war er daran, den Plan gänzlich fallen zu lassen, vor allem, als auch noch der vergötterte Schönberg von dem Stoff abriet. Dieser, mit Plänen befaßt, Musik zu schaffen, die jenseits des Irdischen spielt, konnte kein Verständnis für das niedere, armselige Milieu aufbringen. Zwischen dem Erzengel Gabriel und dem armen Wozzeck vermittelt keine Jakobsleiter. Aber die Einwände von dieser, ihm freilich entscheidend wichtigen Seite, hat Berg, wie so vieles andere, überwunden. Gewiß haben ihn die deprimierenden Erfahrungen, die er beim Militär machen mußte - weniger eigenes Leiden, als mit eigenen Augen gesehenes Leiden einfacher, unglücklicher Menschen und das Ansehen der trivialen Freuden, mit denen sich dieselben Armen so gern zufrieden geben - in seiner Ansicht, daß Wozzeck der richtige, der jetzt notwendig künstlerisch zu bewältigende Stoff sei, bestärkt, wahrscheinlich haben sie ihm überhaupt erst die Möglichkeit gegeben, diese Welt künstlerisch glaubwürdig zu gestalten. Er selbst kam ja aus einer ganz anderen Welt, aus der des wohlhabenden Bürgertums, dessen Jugend die verfeinerte Decadence der Vorkriegszeit in vollen Zügen genossen hat.

Immer neue Schwierigkeiten ergaben sich für den Komponisten, der schon so lange kein Werk mehr abgeschlossen hatte, und von dem das Wenige, was vollendet war, nicht veröffentlicht im Druck vorlag. Die Arbeit am Wozzeck stockte immer wieder, sei es aus

äußeren, sei es aus inneren Gründen. So ließ er, um überhaupt etwas vorweisen zu können, frühere Werke drucken, nicht ohne sie zuvor noch einmal durchgesehen zu haben; außerdem betätigte er sich als Vortragsmeister im Verein für musikalische Privataufführungen, und Schönberg gab ihn zunächst nicht frei. Er versuchte sich schließlich (übrigens nicht erfolglos) als Musikschriftsteller und Redakteur, wollte ein Buch über Schönberg schreiben, eines über Zemlinsky, dessen Musik er so liebte, schließlich Artikel. Und später verlangte Schönberg, rücksichtslos wie er war, von ihm die Herstellung des Registers zur Neuausgabe der Harmonielehre. Berg hat alle ihm aufgetragenen Arbeiten (und noch mehrere andere) übernommen. Aber in entscheidenden Augenblicken hat er sich von allem frei gemacht, etwa von Wien losgerissen - so im Juli 1920 - und entscheidende Szenen des zweiten Aktes komponiert. Und im Sommer des folgenden Jahres konnte er dann, da ihn Schönberg jetzt gewähren ließ, die Komposition der Oper beenden. - Den Fortgang der Arbeit, Schönbergs Begeisterung, die Drucklegung usf., das alles ist bekannt und für uns nicht von Belang. Schicksalhaft ist die endliche, und dabei doch eher läßlich betriebene Durchsetzung des Vorhabens gegen so zahlreiche äußere und wohl auch innere (verinnerlichte äußere) Widerstände -. Sobald dann der Klavierauszug gedruckt vorlag und verschickt worden war, gab es Bewegung. Bereits lange vor der Uraufführung im Dezember 1925 an der Preußischen Staatsoper 'Unter den Linden' in Berlin, schon vor der Uraufführung der Fragmente im vorhergehenden Jahr auf der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt am Main, gab es Artikel für und wider das so neuartige Werk, auch der Komponist selbst ließ sich vernehmen, - Gerüchte und Mutmaßungen, kurz es hat sich so ergeben, daß dem Werk der Charakter des Sensationellen bereits anhaftete, bevor es überhaupt auf der Bühne erschienen war. Und dann eben die Aufführung an dieser Stelle. Hier hatte Berg Glück: erstklassige Interpreten, wie schon in Frankfurt, bei der Aufführung der Fragmente. Und Glück hatte Berg auch bei der Kritik. Nicht daß sie gut oder auch nur verständnisvoll gewesen wäre! Im Gegenteil! Aber gerade die schlechten (z.T. unvorstellbar dummen oder gemeinen) Besprechungen nützten, wahrscheinlich mehr als die guten, denn sie riefen Bekenntnisse hervor; die Mißverständnisse der Exegeten (auch der wohlgesonnenen) sorgten für das publizistische Geplänkel, das den Erfolg verbreitert. So war es also auf der ganzen Linie ein Erfolg. Von dem Werk selbst, das bei seinem Erscheinen als hypermodern galt, sagte Berg bereits 1921, als er den dritten Aufzug komponierte, daß es in Manchem schon weit hinter ihm liege[1]. Und Ernst Krenek, einer der Erfolgreichsten einer jüngeren Generation, bezeichnete "die Grundhaltung dieser Musik (als) spätromantisch-impressionistisch"[2].

Er empfand also die Musik als nicht mehr ganz zeitgemäß, zumindest seinen eigenen Bestrebungen gegenüber. Das mag übertrieben sein. Unzweifelhaft jedoch ist, daß es in der Oper Partien gibt, die sich nahezu ungebrochen romantisch geben, vor allem das große letzte Zwischenspiel in d-Moll, die Trauermusik für den unglücklichen Mörder. Diese ergreifende Trauermusik basiert auf dem Anfang der frühen sog. 4. Klaviersonate, einem Fragment aus der Studienzeit, das derzeit in der großen Berg-Ausstellung in der Nationalbibliothek in Wien zu sehen ist und dessen erste Seite im Katalog faksimiliert vorliegt[2a]. So kann sich jeder Interessierte selbst ein Bild machen.

Das Äußerste in dieser Hinsicht, dem Rückgriff auf Früheres, stellen ja die tonalen 7 frühen Lieder dar, die der Komponist aus gegebenem Anlaß aus dem großen Bestand seiner Jugendwerke auswählte, überarbeitete und für Orchester setzte, ohne Rücksicht darauf, daß gerade in den späten Zwanziger Jahren diese Art von schwärmerischer Romantik als ebenso höchst unzeitgemäß empfunden und zum Teil heftig abgelehnt wurde, wie die ihr zugrundeliegende Poesie und schließlich auch die als neudeutsch verschrieene Gattung des Orchesterlieds als eines instrumentierten, freilich wunderbar instrumen-

tierten Klavierlieds. Die Veröffentlichung dieser Lieder hat denn auch gerade bei Apologeten der Neuen Musik Verwunderung und Unbehagen ausgelöst. In den Zusammenhang dieser Gattung gehört schließlich auch die Konzertarie "Der Wein", ein Paralipomenon zur Oper "Lulu", das in der Art, wie voneinander unabhängige Gedichte zu einer übergeordneten Einheit zusammengefaßt werden, also ein größeres mehrteiliges Werk entsteht, an Zemlinskys "Lyrische Symphonie" gemahnt. Hier wird ein tiefer innerer Zusammenhang sichtbar, der dann auch wieder Zemlinsky selbst, wie dessen Spätwerk erweist, nicht unberührt lassen konnte. Die beiden großen, dem Wozzeck folgenden Werke waren rein instrumental, das Kammerkonzert, das immerhin Achtungserfolge errang - auch es war Nutznießer eines glücklichen Zufalls, daß es in die Mode der konzertanten Kammermusik und die der Bevorzugung von Blasinstrumenten fiel, Zufall, weil es doch eigentlich ein Seitenstück zur Kammersymphonie Schönbergs sein sollte, woher auch die geheiligte Zahl 15 kommt, die für die Anzahl der Musizierenden verbindlich sein mußte. Die Vorstellungen, die Berg bei der Ausarbeitung der musikalischen Details inspirierten, sind mittlerweile bekannt: Die Charaktere der Freunde Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Erwin Stein bestimmen Details des 1. Satzes, die innige Verbundenheit der Schule, die trotz aller Krisen unauflösliche Freundschaft und schicksalhafte Bindung zwischen Schönberg, Webern und Berg, deren Namensbuchstaben Tonkonstellationen lieferten, Art und Dichte der motivisch-thematischen Beziehungen. Leider wird dabei heute gern verwechselt, was Anregung und was dargestellter Inhalt ist. Niemand kann ernstlich behaupten wollen, daß das, was zum Schaffen anregt, später auch der Inhalt sein muß.

Das wird selbstverständlich besonders beim nächsten Erfolgswerk Bergs, der "Lyrischen Suite" für Streichquartett, deutlich, die ihren internationalen Erfolg, der sich sogleich an die Uraufführung anschloß, der Reproduktionskunst Kolischs und seiner Quartettgenossen verdankt. Die biographischen Details, die Berg angeregt haben, sind in den letzten Jahren vielfach erörtert worden - sie mußten sogar zu einem Ballettlibretto herhalten -, sie mögen auf sich beruhen. Eines ist indessen sicher. Berg benötigte, um seine Phantasie zu stimulieren und um Gestaltungspläne zu ersinnen, Vorstellungen von Bildern oder auch Handlungsabläufen, wohl auch einfach Texte, die ihm einen Halt boten. Und vor allem: Er benötigte zum Schaffen leidenschaftliche Bewegung des Gemüts, innere Anteilnahme. Diese mußte er, da er langsam arbeitete, sich zu erhalten suchen. Es spricht für Bergs Arbeitsökonomie, daß er dies, so schwierig es auch war, vermochte. Der Restitution alter traditioneller Formen hat Berg sich verweigert. Er hat keine traditionelle zyklische Werke geschrieben - keine viersätzige Quartette, Konzerte - sondern stets von der Tradition abweichende Lösungen gesucht. Eine Suite für Quartett zu schreiben, d.h. eine Satzfolge von geringerer Verbindlichkeit als der Sonatenzyklus, mochte auf den ersten Blick zeitgemäß erscheinen - geringer Anspruch war in den Zwanziger Jahren gefragt -, daß es aber Charakterbilder einer Handlungsentwicklung sind, das widersprach dieser Tendenz. Und dann vollends die beiden Zitate, eines von dem damals in Avantgardekreisen gern verhöhnten Wagner und eines aus einem Hauptwerk des als Spätromantiker abgestempelten Zemlinsky. Bergs Schüler Theodor W. Adorno, der die biographischen Hintergründe kannte, die das Entstehen des Werkes in dieser Form inspiriert haben mochten, sprach von einer "latenten Oper", die Charakterbezeichnungen, die den Tempoangaben jeweils beigegeben sind, sprechen auch für sich eine beredte Sprache. Selbst der Kritik blieb diese Besonderheit nicht verborgen, und so sprach die Meloskritik, also Hans Mersmann, von "sublimer Abseitigkeit"[3]. Nimmt man die wichtigsten Tendenzen der Zeit, Spielmusik, neue Kirchenmusik, Neoklassizismus und Folklorismus, auch radikales Experimentieren, Vierteltonmusik, Neues Musiktheater usf. als tatsächlich repräsentativ, so gebührt der Suite der Ehrentitel des Abseitigen. Und tatsächlich

gibt kaum ein Werk bessere Gelegenheit, den Grad der Abweichung von den den Tag beherrschenden Strömungen zu bestimmen. Die Werke, die klassizistischen Tendenzen folgen, restituieren die traditionellen Satztypen, wahrscheinlich mit gutem Grund - diese Typen schienen, was hier jetzt nicht diskutiert werden kann, den Kunstcharakter zu garantieren - die neoklassizistischen verfremden ihn.

Alle Werke, die sich dergleichen Bestrebungen verdanken, dokumentieren einen absichtsvoll eingeschlagenen neuen Weg, vielfach einen (übrigens durchaus berechtigten) Rückgriff, das Anknüpfen an weiter zurückliegende Werke, Stile oder Richtungen. Im Gesamtwerk sämtlicher Komponisten des 20. Jahrhunderts zeigt sich an irgend einer Stelle ein Bruch, bei Schönberg, bei Strawinsky, bei Bartók, selbst bei Strauss und Pfitzner (der ihn übrigens selbst gesehen hat in seinem Werk). Nicht so bei Berg. Er entwickelt das in der Vorkriegszeit Erworbene kontinuierlich weiter: Zwischen der "Lyrischen Suite" und dem anderthalb Jahrzehnte älteren Quartett op. 3 besteht kein prinzipieller Unterschied, wie zwischen "Ödipus Rex" und "Le sacre du printemps", zwischen "Von heute auf morgen" und der "Erwartung" oder auch zwischen "Intermezzo" und "Elektra". Berg ist der einzige der großen Künstler, die sich zur Tradition der deutschen Musik bekannten, in deren Werk keine derartige Wendung sichtbar wird. Nicht einmal die Übernahme der Schönbergschen Zwölftonmethode hat eine Richtungsänderung bewirkt. Dafür gab es in den Altenberg-Liedern op. 4 und dem "Wozzeck" schon zu viele zwölftönige Partien, die alle mittlerweile durch Analysen aufgedeckt und in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Tonsprache gebührend gewürdigt worden sind.

Die Integration des systematisch anzuwendenden Zwölftonverfahrens bereitete Berg, wie die Skizzen erweisen, gleichwohl erhebliche Schwierigkeiten, aber diese bleiben dem Hörer der Werke verborgen, weil diese Probleme vom Komponisten bewältigt worden sind und nicht an den Hörer als unerledigte weitergereicht werden. Man weiß: zunächst ging Berg von der Allintervallreihe und dem zugehörigen Zwölfklang aus, dann vertauschte er Töne, schließlich gruppierte er seine Reihen so, daß sich tonale Relationen ergaben, und dann leitete er aus einer Reihe durch bestimmte, geheimnisvoll wirkende Verfahren neue Reihen ab, die, als durch eben diese Ableitungsverfahren vermittelt, mit der Ausgangsreihe zusammenhängen, also ihr zugehören. Selbst Webern, der Freund, der doch gegenteiliges versuchte, sah darin einen gangbaren Weg in die Zukunft. Also: selbst diese grundsätzlich neue Fundierung der Satztechnik bewirkte keinen Entwicklungsknick, ja nicht einmal eine Zäsur in Bergs Oeuvre. (Darin läßt er sich nur mit dem freilich viel älteren und anderen Traditionen verpflichteten Leoš Janáček vergleichen.)

Es ist nicht meine Absicht, Alban Bergs Entwicklung darzustellen oder auch nur zu skizzieren. Vielmehr erscheint es geboten, seine Leistung als Komponist zu erkennen, seinen Beitrag zu dem Bereich der Musik unseres Jahrhunderts, der sich einmal stolz und zukunftsgläubig Neue Musik genannt hat. Dabei spielt es eine durchaus untergeordnete Rolle, daß heute sich so mancher Komponist auf Berg beruft und in seinen Werken eher Vorbildliches findet als etwa bei Bergs Freund Webern, dem das Interesse der jüngeren Komponisten vor 30 Jahren sicher war. Es geht auch gar nicht, jedenfalls nicht primär, um einen Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik, sondern um das, was die Werke Bergs so dauerhaft gemacht hat und ihnen doch zugleich die Möglichkeit gab, das Publikum zu erreichen. (Natürlich nicht jedes Publikum, aber jedes willige.) Berg hat das verwirklicht, was Webern stets mit besonderem Nachdruck gefordert hat: Faßlichkeit, und dies, ohne im geringsten im Anspruch nachzulassen. Alban Berg ist trotz seiner innigen, nie gelockerten Beziehung zur Musik der Vergangenheit - ohne jede Einschränkung - ein Komponist Neuer Musik.

Heute wird vielfach versucht, den Begriff Neue Musik zu tilgen, und zwar hauptsächlich mit dem Argument, die so bezeichneten Werke wären gar nicht mehr neu. Das ist schon richtig, aber niemals gehörten alle neuen Werke zu dem Bereich, der als Neue Musik - neu meist dann groß geschrieben - mit hohem Anspruch auf Neuartigkeit bezeichnet wurde. Wie sich die Neue Musik entwickelt hat, ist oftmals dargestellt worden, von Freunden und Parteigängern als Geschichte der Befreiung von Konventionen, von Gegnern und Skeptikern als Geschichte des Verfalls der klassisch-romantischen Musik. Das ist nur eine Frage des Standpunkts und der gewählten Darstellungsmethode. Und ob die Entwicklung zur Atonalität, wie sie Schönberg in den Jahren 1908 und 1909 zuerst realisierte, konsequent ist, oder ob an irgend einem Punkt eine willkürliche Entscheidung getroffen wurde, d.h. der Komponist als frei über seine Phantasie verfügender Mensch gehandelt hat, auch darüber läßt sich streiten. Schönberg neigte dazu, den Entwicklungsgang als einen zwingend notwendigen darzustellen. Es ist möglich, daß es sich dabei um eine der Rationalisierungen handelt, mit denen der Künstler einen Vorgang nachträglich beschreibt und deutet, den er, während er ihn aktiv vorantreibt, nicht zugleich auch passiv beobachten kann. Es ist kaum möglich, inspiriert zu sein und gleichzeitig den Zustand des Inspiriertseins objektiv zu beobachten und zu beschreiben. Webern nannte das entscheidende Ereignis, den Eintritt der Atonalität, an wichtiger Stelle einmal direkt eine "Katastrophe"[4]. Webern, der diese Vorgänge ganz in den gleichen Situationen wie Berg erlebt hat, schildert die Konsequenzen: "Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. - Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen (Schönberg 'Erwartung' und 'Glückliche Hand' Berg 'Wozzeck'), also eigentlich mit etwas Außermusikalischem. - Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre! - so schien es. (Wenigstens kommt es uns heute (d.i. 1932) so vor.) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse - sehr an- und aufregend, so daß die Zeit fehlte, den Verlust zu merken". Und wenig später heißt es dann "Wir haben nichts dafür gekonnt für die Auflösung der Tonalität - und wir haben das neue Gesetz nicht selbst geschaffen: es hat sich uns übermächtig aufgedrängt"[5]. Wer diese Partie, deren Einzelheiten gründlich zu interpretieren von hohem Interesse wäre, liest und bedenkt, der wird sich bewußt werden, was für eine Leistung das Streichquartett op. 3 von Berg darstellt: das einzige große instrumentale Werk im Bereich der sogenannten freien Atonalität vor dem Krieg, das ohne außermusikalische Stütze auskommt. So war es gewiß keine Übertreibung, als Schönberg darüber in seinen Erinnerungen schrieb: "Eines ist sicher, daß sein Streichquartett mich in unglaublichster Weise überraschte durch die Fülle und Ungezwungenheit seiner Tonsprache, die Kraft und Sicherheit der Darstellung, die sorgfältige Durcharbeitung und die bedeutende Originalität"[6].

Dieses Lob Schönbergs für eine Komposition eines Schülers ist beispiellos. Über kein einziges Werk hat er sich vergleichsweise ausführlich und detailliert geäußert. Und in der Tat ist das Quartett als einziges umfangreiches instrumentales freitonales Werk dieses Lobes würdig.

Diese große musikalische Form wurde Berg erreichbar, indem er Satzformen wenn nicht entwickelt, so doch systematisiert und planvoll eingesetzt hat. Er hat auf diese Weise verhindert, daß er es mit isolierten Einzeltönen zu tun hat, sondern stets von Sätzen oder satzartigen Gebilden, Tonsätzen unterschiedlicher Länge ausgehen konnte. Diese Satztypen sind: Parallelführung von Stimmen, Gegenbewegung, Seitenbewegung (unter Ein-

beziehung von Orgelpunkten). Diese allbekannten Stimmführungsmuster hat er chromatisch gefüllt, als Element aller Tonfortschreitungen gilt ihm der Halbton. Auf diese Weise nutzt er zugleich die Leittonwirkung, die jederzeit - bei entsprechender Gegenstimme - verfügbar ist. Diese Stimmführungsmuster können auch Grundlage der Melodiebildung sein, indem sie nicht als reale, sondern als latente Mehrstimmigkeit erscheinen.

Berg arbeitet gern mit größeren Komplexen; vielstimmigen Akkorden, rhythmischen Mustern, metrischen Konstruktionen, die sich Zahlenreihen verdanken (wie z.B. im Schlußsatz der "Lulu-Suite"), ja in ganzen Sätzen. Bergs Bestreben, nicht mit Einzeltönen, sondern mit auf bestimmte Weise strukturierten Komplexen, - "Bausteinen" - zu arbeiten, ermöglicht es ihm, von bereits bestehenden Kompositionen auszugehen, deren Tonsatz (oder Tonkonstellation) in wesentlichen Teilen übernommen wird. (Das erinnert vielleicht an Verfahren der Parodiemeßkompositionen im 16. Jahrhundert.) Schon in den Klarinettenstücken op. 5 scheint es, als wären einige der kleinen Klavierstücke Schönbergs als Vorlage verwendet worden. Doch ist der Schlußsatz des Kammerkonzerts in dieser Hinsicht gewiß das Äußerste. Bergs ausführlicher Darlegung in seinem "Offenen Brief" an Schönberg ist zu entnehmen, daß die verschiedenen Tonsätze der beiden ersten Sätze - der eines Variationssatzes und der eines symmetrisch angelegten Adagios - einfach als Tonvorrat benutzt wurden, der Komponist also die entsprechenden Töne und Tonkonstellationen auswählte und durch eine gänzlich neue Rhythmisierung ein neues Stück schuf. Er hat also einfach bestimmte Töne und Tonkonstellationen ausgefiltert und aus diesen das neue Stück komponiert. Dieses Verfahren, das in einigen der Klavierstücke op. 23 von Schönberg ein gewisses Vorbild hat, ist überaus bezeichnend für die Tendenz, im Großen zu schaffen, freilich ohne das Detail zu vernachlässigen. Der Ausgangspunkt ist für Berg eben nicht der Einzelton, sondern eine bereits vorhandene Struktur (im Unterschied zur bloß abstrakten der Stimmführungsmuster).

Bergs Formsinn war stets aufs Große gerichtet, selbst seine Miniaturen (wie die Klarinettenstücke oder die Altenberg-Lieder) haben etwas Monumentales, haben einen Zug ins Weite. Nie ist die Stimmung idyllisch. Er erstrebte kein Glück im Winkel. Er versuchte von vornherein, das Tonmaterial auf unterschiedliche Weise zu strukturieren. Atonalität bedeutete ihm niemals einen Gegensatz zur Tonalität, sondern nur eine Erweiterung. Darum war er auch niemals genötigt, auf tonale Elemente in seiner Tonsprache zu verzichten, vor allem auf Terzen und auf Terzschichtung der Akkorde. So konnte er, der auf nichts verzichten mußte, die Klangbildung systematisieren. In einem Brief an Schönberg vom Anfang der 20er Jahre hat er dargelegt, zu welchen Klängen die kontinuierliche Klangspreizung nach bestimmten Intervallen führt. Er hat Klänge mit Hilfe sämtlicher Intervalle gebildet, und so war es nur konsequent, daß der auf einer Allintervallreihe basierende Zwölfklang, der Mutter-Akkord (wie ihn Bergs Schüler Heinrich Klein nannte), von der ersten Zwölftonkomposition an, dem Stormlied "Schließe mir die Augen beide", bis zu "Lulu" und dem Violinkonzert, eine wichtige Rolle spielte. Und auch innerhalb des Bereichs der Zwölftonkompositionen, die ihm niemals eine mit zwölf bloß aufeinander bezogenen Tönen war, hat er tonsystemlich differenziert. Dur- und Mollcharaktere, Pentatonik und Chromatik, alles hatte für ihn eine eigene musikalische und poetische (semantische) Bedeutung. Niemals hat er versucht, allen zwölf Tönen gleiches Recht zu geben, sie gleich zu berechtigen. Das heißt selbstverständlich nicht, daß es Grundtöne im traditionellen Sinne gäbe, daß seine Kompositionen tonal im Sinne der Tradition wären. Im Gegenteil. Wenn ein Ton, - wie z.B. das eingestrichene D (d') im zweiten Satz des Quartetts op. 3 - auf weiten Strecken als Hauptton erscheint, auf den sich zahlreiche Melodien und Skalenfolgen zubewegen, so heißt das doch nicht, daß er Schlußfunktion

hat, daß er das Stück tatsächlich abschließt. Das ist auch nicht der Fall. Und doch ist er der "eigentliche" Schlußton, der mitsamt dem ihm zugehörigen Schlußklang anschließend wie weggewischt wird, und zwar durch eine undurchhörbare klangbrechende Bewegung, die abrupt mit einem viertönigen Cluster als letztem Klang endet. Das heißt: auf den eigentlichen musikalischen Schluß folgt noch ein gestischer Schluß, eine Verflüchtigung, oder ein Sprung ins Nichts, oder sonst irgendetwas. Es ist jedermann befugt, sich seine eigenen Gedanken zu machen über einen Takt, der eigentlich nicht mehr dazugehört, als Anhang jedoch wesentlicher Bestandteil ist. Es ist wie stets bei Berg: die Gegensätze realisieren sich. Die Musik ist tonal und atonal, architektonisch und doch das Gegenteil davon, unendlich dynamisch, sie ist formal geschlossen und doch offen, sie ist dodekaphon und doch hierarchisch. Und dies alles ohne geringste Widersprüchlichkeit.

Die Leistung des Komponisten Alban Berg, der Grad des Gelingens seiner Werke, läßt sich vielleicht am besten daraus erkennen, daß so gut wie alles, was er komponiert und veröffentlicht (resp. zur Veröffentlichung bestimmt) hat, erfolgreich ist, d.h. seinen Platz im Repertoire gefunden hat. Zwei Opern, zwei Konzerte, zwei Quartette, Lieder und Orchesterstücke. Nichts ist mißlungen. Und dabei schwamm er keineswegs mit dem Strom, im Gegenteil. Er hatte seine größten Erfolge gegen die jeweilige Zeitmode. Als "Wozzeck" 1925 uraufgeführt wurde, war der Expressionismus, dem das Werk seiner Ausdruckshaltung nach zugehört, längst obsolet, und bei den ersten Aufführungen der "Lyrischen Suite für Streichquartett", 1927, blühte längst der von Schönberg verhöhnte Neue Klassizismus, und der Geist des Symbolismus, der das Werk beherrscht, war längst zerronnen. Das Violinkonzert, das erst komponiert werden konnte, als sich eine seelische Erschütterung einstellte, nahm sich sowohl in der Zeit seiner Entstehung und der ersten Aufführungen, also in den Dreißiger Jahren, der Zeit der internationalen Hochblüte des Neoklassizismus und Folklorismus, fremd aus, als auch zur Zeit seiner internationalen Durchsetzung nach dem letzten Krieg, der des verallgemeinerten Serialismus. Aber nichts konnte seinen Siegeszug verhindern...

Jeder Denkende weiß, daß Erfolg nichts besagt, weder positiv noch negativ; auch Mißerfolg besagt nichts. Vieles Bedeutende wird allgemein geliebt, aber viele bedeutende Werte bleiben unerkannt, und auch mancher Schund wird vergöttert. Viele meinen, ohne ihn nicht leben zu können. - Bleibt aber doch die Frage, wie es zu dem Erfolg der Musik Bergs gekommen ist, was ihn dauern ließ. Ist es das Sprechende einer jeden Phrase, eines jeden Details? Die überströmende Wärme des Fühlens, die Schönberg bereits an den Jugendliedern bemerkte? Oder ist die Bildhaftigkeit der Musik ihr unmißverständlicher Ausdruck? Ihre semantische Eindeutigkeit? Das würde wiederum die Wichtigkeit des Außermusikalischen für das Verständnis unterstreichen. Programmatische Elemente sind denn auch so gut wie in allen Instrumentalwerken nachgewiesen worden; aber auch früher, als so manches Geheimnis noch nicht gelüftet war, wurde die Musik verstanden. Ihre Sprache war also stets verständlich, der musikalische Inhalt faßlich. Bergs Musik ist eben nicht abstrakt, obgleich sie doch bis in die Zahlenproportionen hinein konstruiert ist; sie lehrt vielmehr, daß Konstruktivismus abstraktester Art und differenziertester Sprachcharakter, quasi vegetabilische Metamorphose kleinster Einheiten, die die Folge der Ausdifferenzierung sind, keine Gegensätze zu sein brauchen, sondern im Gegenteil, das eine das andere rechtfertigt und überhaupt erst sinnvoll ermöglicht. Der Klang, oftmals Konstruktionsergebnis, wird vom Komponisten durch weitestgehende interne Differenzierung, durch konsequente Artikulation und bis ins Detail auskomponiertes Espressivo beseelt. Erst dadurch erweist sich der Künstler als Schöpfer. Das technische

Mittel ist Beziehungsreichtum. Beziehungsreichtum harmonisch, thematisch, reihenmäßig, formal, rhythmisch usf. Die kleinen konstruktiven Einzelheiten, die die einzelnen Satztypen konstituieren, schaffen - bildlich gesprochen - kleine Mikroorganismen, die dann wiederum durch Eigenleben das Ganze bereichern. Man könnte das an jedem einzelnen Satz zeigen. Besonders deutlich wird dies vielleicht in den Opern, wo die sogenannten musikalischen Formen, die meist eher Satzideen sind und in der Benützung bekannter Figuren rhythmischen Außenhalt gewähren, eine überaus differenzierte, vielfach wechselnde und kontrastreiche Verlaufskurve zusammenhalten müssen. (Berg spricht gelegentlich[7] von der Aufgabe, die "diskrepanten Bestandteile und Charaktere unter einen Hut zu bringen"). Der strenge musikalische Satz, Konsequenz der Realisierung abstrakter Satzideen, ermöglicht die Differenzierung des Ausdrucks sowohl durch innere Beziehungsfülle, als auch durch musikalischen Außenhalt. Selbstverständlich ist die Relation dieser verschiedenen Schichten - wenn der Begriff hier gestattet ist - bei den einzelnen Sätzen eines Werkes durchaus verschieden (z.B. in den einzelnen "Wozzeck"-Szenen), aber das Gesamtsystem ist stets wirksam. Es ermöglicht die verschiedenartigsten Zugangsweisen: Jeder Hörer kann den ihm angemessenen Zugang finden, das heißt er findet ihn, ohne daß er ihn sucht.

Eine besondere Rolle spielt selbstverständlich die Tonalität. Berg selbst hatte mehrfach darauf verwiesen, daß das Publikum von der Frage der Tonalität nicht sonderlich bewegt wird, dagegen aber von den oft damit verwechselten Problemen des Verhältnisses Konsonanz-Dissonanz. Die Frage, ob hier ein Gegensatz vorliegt oder, wie Schönberg meinte, ein Gradunterschied, ist an dieser Stelle ohne Interesse. Als Konsonanz wird ein Klang empfunden, der in sich ruht, der keine Bewegung mehr erzwingt, als Dissonanz ein auflösungsbedürftiger, also bewegungserzeugender Klang. Berg war ein Meister in der Erzeugung und in der Auflösung von Spannungen, also überhaupt der Bewegung, ein Meister des kleinsten Übergangs (um mit Adorno zu sprechen). Seine Musik kennt, wie die in Dreiklängen schwelgende der früheren Zeit, Ruhepunkte, Ruhesituationen, von welchen aus sich erst langsam etwas entwickelt, wie etwa zu Beginn des ersten Orchesterstücks das Geräusch des Schlagwerks oder zu Beginn des Violinkonzerts die Quintkonstellationen. Der Hörer kann das Entstehen dieser Musik miterleben und folglich alle sich anschließenden Ereignisse als Konsequenz des Anfangs hören. Dem kommt nicht nur die sowohl dichte als auch flexible Art der thematischen Arbeit, vor allem der Themenmetamorphose, zugute, sondern auch die beschriebenen Tonsatzmodelle, deren Halbtonfortschreitungen als Bewegung auf Leittongeleisen gehört wird. Berg hat eben auf mannigfache Weise die Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen so organisiert, daß die folgenden als Konsequenzen der vorangegangenen erscheinen, ganz gleichgültig, ob dadurch eine gesteigerte Spannung oder eine Entspannung bewirkt wird.

Schließlich noch ein Wort zur Rhythmik. Berg hat einerseits die thematischen Rhythmen Mahlers übernommen und derartige Bildungen so angeordnet, daß sie als Satzgrundlage dienen konnten. Er hat rhythmische Modelle vergrößert, verkleinert, in andere Taktarten übertagen, wohl auch verändert und so vielfach die Beziehungseinheiten gewechselt. Er hat sie auch im Zuge der Tempomodifikation zum eigentlichen Träger der musikalischen Entwicklung gemacht, oder doch wenigstens durch sie die Tempomodifikation - die kontinuierliche Beschleunigung resp. Verlangsamung - erfahrbar gemacht. In diesem Bereich berührt sich Berg mit Max Reger, ganz wie auch in dem der ungemein differenzierten und genau auskomponierten der Dynamik. Im Bereich der Tonhöhenorganisation mit seiner direkten und indirekten Sekundbeziehung berührt er sich dagegen eher mit Paul Hindemith, dessen Lehre von den Sekundgängen sich kaum irgendwo besser demonstrieren läßt als an den Werken Bergs.

Bergs Leben und Schaffen fällt in die Zeit des Entstehens und der ersten Blüte der sogenannten atonalen Musik. Berg hat sich rückhaltlos zu ihr bekannt, aber seine kompositorischen Verfahren haben doch stets die Beziehung der benachbarten Töne hervorgehoben und nicht die einzelnen Töne nur auf das chromatische Total bezogen und somit auf den auskomponierten musikalischen Raum als der universellen Vermittlung. Dieser Raum, der die Gleichberechtigung, ja Identität von horizontaler und vertikaler Dimension postulierte (und entsprechend die Töne im Tonsatz verteilt vorstellte), ist bei Berg nur selten konstitutiv für den Tonsatz, d.h. den Einzelvorgängen und den einzelnen Dimensionen über- oder vorgeordnet. Für Berg hat die Musik Anfang und Ende, Oben und Unten, auch wenn er gelegentlich, wie am Ende des Quartetts op. 3, den Schluß verwischt.

Sein Formprinzip ist, entgegen dem Schönbergs, übergeordnet architektonisch, aber die Ränder sind verdeckt: Das Formprinzip wirkt im Geheimen. Die primär hörbaren Vorgänge, das, was sich der eigentlichen kompositorischen Arbeit verdankt, womit der Formplan gefüllt ist, erscheint als Dynamisches und wirkt entsprechend.

Analoges findet sich in allen Dimensionen des Tonsatzes. In den späteren Werken ist die Dodekaphonie vorgeordnet, die Ausarbeitung der Komposition verdeckt sie und läßt daneben noch andere Tonordnungsprinzipien als wirksam erkennen. Dies berührt selbstverständlich auch die Tonordnung im Großen, die tonale Ordnung. Tonales und Atonales findet sich bei Schönberg seit den Zwanziger Jahren nebeneinander, in verschiedenen Werken; bei Berg erscheint beides integriert. Und die Elemente, die als traditionelle erscheinen mögen, also etwa die der Tonalität, sind nicht mehr als quasi naturwüchsige übernommen - ihre Deutung als Traditionalismus wäre also gänzlich verfehlt -, sondern Konsequenz der freien Disposition des Komponisten. Alles wird bewußt als Kunstmittel eingesetzt und in den Dienst einer umfassenden Konstruktion, die dann wieder kunstreich verschleiert wird, gesetzt. Die unvergleichliche Meisterschaft, mit der Berg sein Vorhaben realisierte, die Kraft, mit der es ihm gelang, jedes Detail zu beseelen, ließ die nicht sehr lange, aber gleichwohl unverkennbar eigengeprägte stolze Reihe der Meisterwerke entstehen, die in ihrer musikalischen Unerschöpflichkeit und Schönheit stets einen besonderen Platz unter den Werken der Neuen Musik einnehmen werden: Dank ihrer beredten Ausdrucksfülle.

Anmerkungen

1) Ernst Hilmar, Wozzeck von Alban Berg, Wien 1975, S. 26.

2) Begegnungen mit Eduard Erdmann, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt 1968, S. 280.

2a) Alban Berg 1885-1935, Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog, Wien 1985, S. 37 (Einen ersten Hinweis darauf gab ich in einem Vortrag 1983, vgl. "Die Wiener Schule heute", hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983, S. 46).

3) Melos 7 (1928), S. 479.

4) Anton Webern, Der Weg zur Neuen Musik, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 51.

5) A.a.O., S. 57f.

6) Willi Reich, Alban Berg, Leben und Werk, Zürich 1963, S. 28.

7) Pult und Taktstock 2 (1925), S. 25.

Stefan Kunze:

ÜBER DIE GEGENWART DER MUSIK VON HEINRICH SCHÜTZ

Die Feiern können übertönen, aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sein Werk fraglos nicht leicht hat, im "Musikleben" der Gegenwart zu bestehen. Dies hat innere und äußere Gründe. Die inneren hängen mit der Eigenart seiner Musik zusammen, die äußeren mit den Bedingungen, die sie seit ihrer Neuentdeckung in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts vorfand. Beginnen wir bei den inneren Gründen. Die Kunst von Schütz ist eine Art "ars humilis"[1] - keine niedere natürlich, sondern eine Kunst der Demut, wenn ich das altmodische Wort gebrauchen darf. Diese Behauptung, auf die ich zurückkomme, kann befremden, wenn man an die Verzweigungen der musikalischen Formen, an die Vielfalt, an die anspruchsvolle Faktur der Musik und vor allem an die zahlreichen Kompositionen denkt, die reichen, ja prunkenden Gebrauch von instrumental-vokalen Mitteln machen. Ich erinnere nur an die "Psalmen Davids" von 1619, an viele Stücke insbesondere aus den drei Teilen der "Symphoniae Sacrae". Trotzdem meine ich, daß die Behauptung vom "sermo humilis" der Schützschen Musik zutrifft. Er selbst hat sein Werk offenbar so gesehen. Es ist wohl kaum nur zeitübliche Formel der Bescheidenheit, wenn er als reifer Mann und auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Vermögens in dem bekannten Brief an Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633, also nach dem zweiten Aufenthalt in Italien, sich folgendermaßen vernehmen läßt: "Meine Qualitäten seindt geringe, kann mich auch nichts rühmen als nur dessen, das untter den fürnembsten Musicis in Europa ich gewesen undt nur einen Schatten ihrer Kunst erlanget habe ..."[2] Schütz' Verhältnis zur italienischen Musik, die er zeitlebens als das künstlerisch unerreichbare Vorbild ansah, und insbesondere die tiefgehende Verehrung gegenüber seinem Lehrer Giovanni Gabrieli, die offenbar auch aus enger persönlicher Beziehung hervorging, sind gekennzeichnet durch die Haltung dessen, der sich als A u f n e h m e n d e r, als L e r n e n d e r, als M i t t l e r versteht. Dabei war Schütz, als er im Jahr 1628 im Alter von 43 Jahren das zweite Mal nach Venedig aufbrach, um sich mit der neuen Richtung der Musik, vornehmlich mit der Monteverdis vertraut zu machen, durchaus kein Suchender mehr, hatte handwerklich gewiß nichts mehr zu lernen. Tatsächlich hat sich Schütz trotz der bemerkenswerten Vielsträngigkeit in seiner Musik letztlich vom Tonfall der Venezianer erstaunlich wenig entfernt. "... sub magno Gabrielio meae artis posueram Tyrocinia" (unter der Aufsicht des großen Gabrieli habe ich die Fundamente meiner Kunst gelegt) bemerkte er in der Vorrede zu den "Symphoniae sacrae" von 1629[3]. Und auch dies ist mehr als nur Formel. Kann man sich vorstellen, daß Monteverdi eine solche Formulierung gebraucht hätte? Im schon erwähnten Brief, aus dem ich nochmals zitiere, legte Schütz zwar Wert darauf, die neuerworbene Kunsterfahrung hervorzuheben, daß er sich in Italien, "auf eine absonderliche Art der Composition begeben hette, nemblich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzet und auf den Schaw gebracht undt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens ... in Teutschland noch ganz ohnbekandt, bishero auch wegen des schweren Zustande bey uns weder practiciret noch befördert worden ..."[4] Er, Schütz, wolle dem Prinzen Christian von Dänemark dergleichen Musik unterbreiten, damit "solche recht Majestätische undt fürstliche inventionen", zu denen s e i n e Musik allerdings nicht zu rechnen sei, "von anderen und bessern ingeniis" praktiziert werden möchte. Eigenartig, daß er die eigene Oper "Daphne" nicht erwähnt, sie offenbar nicht einmal dem "redenden Stil" zurechnet. Es sieht so aus, als müßte sich die "erste deutsche Oper" in ein Phantom auflösen.

Wenn man den Selbstzeugnissen von Schütz, die in ihrer sperrig-wuchernden Sprache -

soweit sie sich nicht auf praktische Anweisungen zur Aufführung seiner Musik beschränken - seine musikalischen Vorstellungen eher verschlüsseln als klären, mit aller Vorsicht e t w a s entnehmen kann, dann ist es vielleicht dieses: daß er n i c h t glaubte, mit der bedeutenden zukunftsweisenden Musik der Italiener konkurrieren zu sollen und zu können. Niemals hat Schütz die eigenen Kompositionen auf dem Gebiet der profanen, vornehmlich der darstellenden Musik für sonderlich erwähnenswert gehalten, obwohl doch die Komposition und Aufführung von Festmusiken zu profanen Anlässen zu den Hauptobliegenheiten des Hofkapellmeisters gehörte. Schütz war so wenig Neuerer, daß er nicht einmal den Weg weiterschreiten mochte, dem Giovanni Gabrieli mit seiner bedeutenden instrumentalen Ensemblemusik (den Kanzonen und Sonaten) die Bahn gebrochen hatte. Unter den verschollenen profanen Kompositionen befand sich, soweit wir wissen, kein Stück reiner Instrumentalmusik. Die Vorstellung ihrer Emanzipation, die sich schon um 1600 abzeichnete, war Schütz offenbar fremd. Der vergleichsweise nur ungewöhnlich geringe Anteil profaner Musik am Gesamtoeuvre mutet vor dem Hintergrund der Bewunderung für die bedeutenden Italiener wie eine selbstauferlegte (wohl auch durch die Umstände, d.h. das Elend des Dreißigjährigen Kriegs, erzwungene) Beschränkung an. Sie hängt vermutlich mit der Einstellung zusammen, an der Schütz sein ganzes Leben festhielt und die man als b e w a h r e n d im strengen Sinn des Wortes bezeichnen kann. Es lag ihm offensichtlich gänzlich fern (trotz der Bewunderung für Monteverdis auf Neues gerichtete Einbildungskraft) sich Monteverdis programmatische "seconda prattica" zu eigen zu machen und damit Front zu beziehen gegen eine überholte "prima prattica" des Kontrapunkts - was umso seltsamer ist, als es ja in der "seconda prattica" um die Darstellung der Sprache ging, der sich auch Schütz verschrieben hatte. Bei verschiedenen Gelegenheiten gab er zu erkennen, daß er nach wie vor den kontrapunktisch-polyphonen Satz als die Grundlage der Komposition betrachtete. In den drei Teilen der "Symphoniae sacrae" (1629, 1647, 1650) hatte vornehmlich Schütz' Auseinandersetzung mit den neuerdings in Italien erworbenen Erfahrungen stattgefunden. Aber wie ein Korrektiv gegen den "über dem Bassum continuum concertirende(n) Stylus Compositionis" veröffentlichte er die "Geistliche Chor-Music" (1648), die Siegfried Hermelink als umfassendes "kontrapunktisches Lehrwerk"[5] und Joshua Rifkin[6] mit Recht als das bedeutendste deutsche Motetten-Werk des 17. Jahrhunderts bezeichneten. In der Vorrede sagt Schütz, "daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der composition in guter Ordnung angehen ... könne, er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita wohl eingeholet, als da (unter anderm) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simplices ..."[7] Und wieder: mit seinen Kompositionen wolle er nicht zuletzt auf die "von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisierte(n) Italienische(n) und andere Alte und Newe Classicos Autores" verwiesen haben. Und spricht nicht für sich, daß sich Schütz für seine Trauerfeier eine fünfstimmige Motette "nach dem pränestinischen Contrapunktstil" wünschte, den befreundeten Christoph Bernhard beauftragte, diese Motette (über die beziehungsreichen Worte aus Ps. 119, 54: "Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae" = Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Pilgrimschaft) zu komponieren? - Was immer er an Neuem aus der italienischen Concerto-Musik aufnahm: von radikalem Ungestüm, mit dem der Kontrapunkt durch die frühen Monodisten und durch Monteverdi verworfen wurde, findet sich bei Schütz keine Spur, wiewohl dort das Hauptargument für die Ablehnung die Verdunkelung des Textes gewesen war.

Er sah sich als M i t t l e r einer großen Tradition, die den Kontrapunkt ebenso umfaßte wie die neuen Errungenschaften des Generalbaß-Concerto. Alles zielt ab auf die

D u r c h b i l d u n g des Überlieferten, auf eine Steigerung nach innen. Es mochte sich im Verlauf seines langen Lebens die Erkenntnis verfestigt haben, der letzte Bewahrer einer schon schwindenden Tradition zu sein. Und vielleicht haben die unleugbar resignative Farbe, die aus den Lebenszeugnissen und aus dem Altersbild zu sprechen scheint, und die Grundanschauung des Künstlers dieselbe Wurzel.

Ich greife das Stichwort wieder auf: Schütz's Kompositionskunst ist eine d i e n e n d e K u n s t - und zwar in einem Maße, die mit unserem Begriff des großen Komponisten kaum vereinbar ist. Dies bedeutet, daß seine Musik in erster Linie n i c h t als Kunst vernommen werden will, die sie doch i s t.

Es ist des öfteren und mit Recht gesagt worden - am eindringlichsten und mit prinzipiellen Konsequenzen wohl von Thrasybulos G. Georgiades: Die Musik von Schütz dient dem Wort, vornehmlich dem deutschen Wort; mehr noch: Sie s c h a f f t die deutsche Sprache mit den Mitteln der Satzkunst[8]. Geichfalls mit Recht hat man Schütz als den großen Mittler zwischen der musikalischen Kunst der Italiener und der deutschen Sprache bezeichnet. Vergleichsweise weniger Beachtung fanden bisher indessen die tiefgreifenden Veränderungen, die dadurch im musikalischen Gefüge vor sich gingen[9]. Es sind allerdings auch nicht solche, die gleichsam an der Außenseite ablesbar wären. Und vielleicht muß man etwas weiter ausholen, wenn man begreiflich machen wollte, was sich in der Geschichte der Musik durch den Komponisten Schütz ereignete, den Punkt anvisieren, um den seine Werke kreisten: die biblische Prosa in deutscher Sprache. Ich deute den Gedankengang an. Nicht von ungefähr habe ich vom "sermo humilis", vom niederen Stil der Rede gesprochen. Es ist die Prosa der Heiligen Schrift, die unter dem Aspekt der spätantiken rhetorischen Tradition als Inbegriff des modus humilis, des niederen Stils im Unterschied zum erhabenen und mittleren gelten kann und in früher Zeit dem rhetorisch gebildeten Heiden gelten mußte. Doch die im Sinne rhetorischer Kunst unliterarische, schlichte Erzählung, der eine neue Unmittelbarkeit, ja Innigkeit, eine auch den Ungebildeten ansprechende menschliche Nähe und Schlichtheit eignete, berichtete von den höchsten Dingen: Die Bibelprosa ist "humilis et sublimis", Inbegriff der "peraltissima humilitas". Im 17. Jahrhundert freilich dürfte jene Polarität längst verblaßt gewesen sein, und zwar in dem Maße, als das Latein der Bibel zur rituellen, gleichsam zum unantastbaren Dogma entrückten Kirchensprache geworden war. Durch Luthers deutsche Bibelübersetzung gewann die Bibelsprache erneut die Dimension des Unvermittelten, die Würde des genus humile zurück, was wohl nur deshalb möglich wurde, weil die deutsche Sprache anders als das Italienische und Französische n o c h n i c h t den Rang einer Literatursprache erlangt hatte. Nur als Frage möchte ich formulieren: Spricht nicht aus der Musik von Schütz die neu geschaute und gestaltete Komplexion der Gegensätze des humilis und des sublimis? Seine Kunst bestünde darin, daß sie die Sprache nicht rhetorisch, artifiziell hebt, vielmehr mit großer Eindringlichkeit den schlichten Redeton als ein Sublimes zur Erscheinung bringt. Die musikalische Kunst bringt gewissermaßen den Aspekt des Sublimen, der der Bibelsprache einwohnt, an den Tag.

In d i e s e m Sinne will sie (so scheint es) den Hörer d u r c h die kunstvolle Fügung auf das W o r t verpflichten. Dies nun setzt die Bereitschaft voraus, sich auf eine solche Verpflichtung einzulassen. Doch welches Wort? Die Luthersche Bibelsprache vermittelt den meisten Menschen heute nicht mehr die Nähe des eigenen Ausdrucks, sondern Ferne. Geht dadurch nicht eben die neue Dimension, die Schütz in seine Musik eingehen ließ, verloren? Und ist nicht auch die Heranziehung der gelehrt-humanistischen Lehre von der musikalischen Rhetorik als Instrument zum Verständnis dieser Musik durch die Forschung ein Indiz für den Verlust? - Fast unübersteigbar sind die Hindernisse, die sich ihrer adäquaten Aufnahme entgegenstellen!

Bedrängend stellt sich die Frage nach der Gegenwart, der möglichen Gegenwart des Schützschen Werks. Diese Frage stellen, heißt auch nach dem Ort fragen, w o es heute gegenwärtig ist oder sein kann. Schon eine flüchtige Umschau im Konzert- und Schallplattenangebot zeigt, daß es durchaus (materiell jedenfalls) präsent ist. Doch der Grundton der meisten Interpretationen bereitet Unbehagen. Einerseits wird es so behandelt, als sei es uns nahe, gleichsam unmittelbar zugänglich, nicht 'alte Musik'. Andererseits erscheinen Schützsche Kompositionen in modernen Interpretationen mit dem Zeichen einer gewissen Unnahbarkeit versehen. Sie kommt vor allem zum Ausdruck in einem vielfach asketischen Klangstil und in der Abflachung, Neutralisierung der rhythmischen Konturen. Das Facit: U n e i n g e s t a n d e n e F e r n e, f a l s c h e N ä h e. Scheingegenwart! Die Musik von Schütz - schließt man von den fast ausnahmslos von frommer Blässe befallenen Interpretationen zurück - ist nicht Teil u n s e r e r g e l e b t e n G e g e n w a r t geworden, wie die Musik von Bach, von Händel, die Musik der Wiener Klassiker (wie immer verfälscht oder mißverstanden) - und ich meine damit nicht in erster Linie den statistischen Befund. Warum ist das so? Die Schützsche Musik hat buchstäblich keinen Ort, in dem sie beheimatet wäre, sie ist gleichsam heimatlos. Im K o n z e r t s a a l ist sie deplaziert, aber, obwohl sie mit einer Ausdrücklichkeit ohnegleichen geistliche Musik ist, auch in der K i r c h e, im Gottesdienst nicht heimisch - und zwar nicht deshalb, weil sie 'alte Musik' ist. (Schließlich sind Gregorianik, Palestrina- und Mozart-Messen in gottesdienstlicher Musik auch heute noch glaubwürdig!) Als Musik im häuslichen Kreis, als 'Hausmusik' sind auch die anspruchslos besetzten Werke, z.B. die "Kleinen geistliche Concerte" , nicht mehr denkbar, obwohl einige Werkgruppen durchaus dazu bestimmt waren, auch als erbauliche Musik im häuslichen Kreis zu erklingen. Sogar als Tafelmusik konnten nach Schützens eigener Aussage weniger umfangreiche Psalmvertonungen benutzt werden. (Brief an den Hof von Zeitz in den späten 1660er Jahren)[10]. Ihrer Bestimmung nach ist die Musik von Schütz für uns somit schwer faßbar. Für die Festmusik in venezianischer Manier wie die "Psalmen Davids" von 1619 und andere aufwendig besetzte Concerti findet sich heute kein angemessener Rahmen - weder ein profaner, noch ein kirchlicher. Der Prozeß der Säkularisierung des Festes und parallel dazu die Reinigung der kirchlichen Feier von profan-festlichen Elementen, der seit der bürgerlichen Revolution offenkundig wurde, dürfte unumkehrbar sein. In der Institution des 'Kirchenkonzerts', die der Darbietung Bachscher Kantaten und Passionen oder der Oratorienmusik des 17. und 18. Jahrhunderts einen geeigneten Rahmen bot, kommt hingegen der spezifisch geistliche Charakter der Musik von Schütz zweifellos zu kurz. Mit der engen Anbindung an Sinn und Gestalt der Sprache widersetzt sie sich der Eingliederung in das imaginäre Museum zeitentrückter Kunstwerke. Andererseits war mit Ausnahme der Historien und Passionen nur ein kleiner Teil der Werke für den normalen kirchlichen, ans Kirchenjahr gebundenen Gottesdienst gedacht. Die Frage der liturgischen Bindung ist freilich nach wie vor offen. Naheliegend aber ist die Annahme, daß die meisten Kompositionen prinzipiell von liturgischer Musik viel weiter entfernt sind als etwa Messen- oder Motetten-Vertonungen im katholischen Bereich. Man muß sich bewußt machen: Schütz war in erster Linie Hofkapellmeister - weder Organist, noch Kantor. Er steht (anders als Bach) außerhalb der protestantischen Organisten- und Kantorentradition. Vor allem für höfische Zeremonien, die allerdings keine scharfe Grenze zwischen Geistlich und Weltlich zogen, hatte er zu komponieren und die Aufführungen zu betreuen. Die Leitung der regulären, ordentlichen Kirchenmusik gehörte hingegen seit Mitte der 1620er Jahre zu den Pflichten des Vicekapellmeisters. Aber auch abgesehen davon: Die geistliche Musik von Schütz ist in erster Linie, sofern sie tatsächlich in der Kirche erklang, nicht Musik für die G e-

m e i n d e (anders als die Bachsche Kirchenkantate), sondern Musik der S c h l o ß - k a p e l l e. Auch darin kommt ein Moment von (repräsentativer) Privatheit, aber auch ein besonderer Anspruch zur Geltung. Keine 'Gemeindemusik', sagte ich: Dies ist wohl mit ein Grund, weshalb Schütz zum Choral (Kirchenlied), diesem Kernstück des protestantischen Gottesdienstes neben Lesung und Predigt, ein distanziertes Verhältnis hatte. Seine eigenen Choralsätze aus dem "Beckerschen Psalter" (1628 und 1661) haben keine Verbreitung gefunden (obwohl sie in der Dresdner Schloßkirche noch bis 1800 gesungen wurden) und nur wenige von Schützens Melodien sind in spätere Choralbücher aufgenommen worden.

Wenn Schütz nun kein Kirchenkomponist im eingeschränkten Sinn des Wortes gewesen ist (wie Bach es als Thomaskantor war), dann sind auch Bedenken dagegen angebracht, seine Musik für den Inbegriff protestantischer Kirchenmusik zu halten, wie dies häufig geschieht. Damit war, zumindest potentiell, eine Verengung des Blickwinkels gegeben. Vor allem seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts ist Schütz von kirchlichen 'Kreisen' und 'Bewegungen' (wie die Singbewegung) in Anspruch genommen worden. Ohne daß Aufrichtigkeit, Lebendigkeit und Verdienst der Schütz-Bewegung unterschätzt, in Zweifel gezogen oder gar geleugnet werden dürften, muß die Annäherung auf den gleichen Pfaden die Züge des Epigonalen aufweisen. Neue Impulse sind aber heute ausschließlich durch E r k e n n t n i s, nicht mehr durch wie immer auch motivierte Identifizierung zu erwarten. Dabei mag als Maxime gelten: Ganz gleichgültig, für w e l c h e Ziele und Vorstellungen die Musik von Schütz mit Beschlag belegt wurde, die Tatsache als solche genügte, um von der nüchternen und schlichten Bemühung um Erkenntnis abzulenken. Verengende, wenn nicht verkleinernde Tendenzen - so scheint mir wenigstens - zeichneten sich gelegentlich auch in der Forschung ab, soweit sie sich mit der Musik befaßte. Schütz erschien hier und dort unter dem Blickwinkel der gelehrt-epigonalen und pedantischen Musiklehre des späten 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland. Die Frage, inwiefern es angezeigt und zulässig sei, Schütz an den Kategorien seiner eigenen Zeit zu messen, eine Frage, die jene nach den Voraussetzungen, Möglichkeiten und Begrenzungen der Musiklehre um und nach 1600 hätte einschließen müssen, wurde (soweit ich sehe) nicht gestellt. So kam es, daß die Musik von Schütz unversehens die Rolle des mustergültigen Exempels zur mehr oder minder zeitgenössischen Musiklehre übernahm. Selbst wenn man die Geltung der musikalischen Rhetorik und der mit ihr (wahrscheinlich mißbräuchlich) vermengten sog. Figurenlehre anerkennt, so dürfte doch auch einleuchten, daß mit allgemeinen, dazu noch für die Lehre aufbereiteten Kriterien die inneren Schichtungen bedeutender Musik, die sich allemal aus dem Allgemeinen erhebt, nicht erreicht werden. Es konnte der Eindruck entstehen, als erschöpfe sich Schützens kompositorischer Umgang mit der Sprache auf die W o r t v e r t o n u n g: auf die Vertonung von Einzelwörtern. Wäre dem so, d.h. beschränkte sich die Rhetorik in der Musik von Schütz auf die Übersetzung des Einzelworts in musikalische Figur, dann müßte eine Revision bisheriger Anschauungen zum Rang seines Werks ernsthaft erwogen werden. Denn wo Sprachvertonung nicht in die Schicht der musikalischen Syntax hinabreicht, in d i e Schicht also, die musikalischen Zusammenhang stiftet, und die ein Analogon zu den syntaktischen Beziehungen der Sprache darstellt, wird auch jener Bereich nicht erschlossen, in dem sich Sprache als Zusammenhang konstituiert. Sprache als bloße Reihung von Worten ohne genuin grammatische Beziehung ist (wie schon Wilhelm von Humboldt erkannte) rudimentär. Sprachvertonung, die sich primär aus mimetischer Wort-Darstellung zusammensetzt und nicht auch die gewissermaßen grammatischen Beziehungen im musikalischen Satz erfaßt, verdient daher nur mit Vorbehalt die Bezeichnung S p r a c h-Vertonung, allenfalls den einer Vertonung von Wortreihen.

Erst in neueren Ansätzen sind die syntaktischen Elemente des musikalischen Satzes, d.h. die Elemente, die sich unter dem Begriff der K o n s t r u k t i o n subsumieren lassen, zum Gegenstand von Untersuchungen gemacht worden. Es sieht in der Tat so aus, als gründe der Rang des Komponisten Schütz auf der Indienstnahme komplexer rhythmischer, klanglicher und melodischer Konstruktionen zum Zweck der Sprachvertonung. Die Hervorhebung des Einzelworts, die insbesondere die Figurenlehre nahelegt, ist damit nicht ausgeschlossen, aber sie betrifft die Außenseite, ist Angelegenheit des Vordergrunds, der Oberfläche.

Ich möchte nun abschließend versuchen, einige irritierende Momente der Schützschen Musik, des Schützschen Wirkens etwas schärfer zu fassen, die einerseits zu jener von vernebelnd hagiographischen Tendenzen nicht freien Betrachtung führten, zu der schon erwähnten Scheingegenwart, die andererseits jedoch wegweisend sein könnten. Ich verstehe unter wegweisend zunächst einmal die Befreiung von Ver- und Beengungen. Dazu gehört es auch, von Fixierungen Abschied zu nehmen, die vertraut und bequem geworden sind. Um die verstörende Tatsache nochmals anklingen zu lassen: Weniger als jede andere Musik von Rang, die wir kennen, trägt die von Schütz ihren Kunstcharakter zur Schau, verzichtet somit (von einigen Ausnahme-Werken abgesehen) darauf, Aufmerksamkeit und Bewunderung durch Neuheit oder Originalität auf sich zu lenken. Doch steht andererseits fest, daß es die Kunst, ganz und gar a u s g e r e i f t e künstlerische Mittel sind, die es Schütz ermöglichten, diese Mittel vornehmlich der deutschen Sprache dienend einzusetzen, um der Sprache durch die Musik gleichsam die Zunge zu lösen, in ihr Inneres zu dringen. A u t o n o m i e d e r m u s i k a l i s c h e n K o n s t r u k t i o n und nicht nur Bindung, sondern Unterwerfung unter die Sprache traten in ein widerspruchsvolles und doch sehr präzise harmonisiertes Verhältnis zueinander. Es erlaubt weder die Annäherung über das 'Ästhetische', noch weniger aber die über die weltanschaulich bzw. religiös gestimmte und hochtrabende Schwärmerei. Der Einblick in die musikalischen Konstruktionen, d.h. in die Vielfalt rhythmischer und klanglicher Zusammenhänge, tut insbesondere Not. Und es ist ermutigend, daß gerade dieser fundamentale Aspekt neuerdings vermehrt ins Blickfeld rückte. Allerdings würde auch die 'Analyse' ihr Ziel ohne Rückbindung an die Sprache verfehlen. Und hier liegt wohl die größte Schwierigkeit: Läßt sich heute, in einer Zeit, in der die sprachlich verfaßte Kultur in einem dramatischen Schrumpfungsprozeß begriffen ist und die Sprache zu einem Instrument der "Kommunikation" verkam, überhaupt noch klar machen, worum es Schütz in seiner Musik vor allem ging - nämlich sich einerseits der Musik durch die bedeutsam artikulierte, i n d e k l a m a t o r i s c h v e r b i n d l i c h e G e s t a l t verwandelte und a u s g e l e g t e Sprache, und andererseits der Sprache durch die Musik zu versichern?

Die Musik von Schütz könnte auch heute noch zu ihrer besonderen Gegenwart gebracht werden, wenn man sie aus dem Ghetto der protestantischen Kirchenmusik, der 'Geschichte der protestantischen Kirchenmusik' befreien würde. Nicht daß Schütz in ihr, ebenso wie Bach, keinen herausragenden Platz einnähme. Aber ebensowenig wie der Status der Bachschen "Matthäus-Passion" als große Musik und sogar als geistliche Musik auch nur annähernd unter dem Aspekt der protestantischen Kirchenmusik begriffen werden kann, vermag man z.B. den "Kleinen geistlichen Conzerten" mit der Kategorie der Kirchenmusik beizukommen. Obwohl die Musik von Schütz vorwiegend geistlich ist, erhebt sie doch (anachronistisch, wenn man will) den Anspruch, das Ganze der Musik zu repräsentieren, nicht nur einen Ausschnitt. Sie geht nicht auf in ihrer Eigenschaft, betont geistliche Musik zu sein. Damit steht Schütz vor allem in der Tradition der bedeutenden Venezianer, die die Basis der geistlichen Musik ausdrücklich erweitert hatten. Der Begriff der

'Kirchenmusik' setzt die erfolgte Aufspaltung der Musik in eine profane und sakrale voraus, wobei die profane seit 1600 sich immer mehr in den Vordergrund schob, die Kirchenmusik qualitativ (nicht quantitativ) in die zweite Linie zurücktrat. Obwohl diese Situation im 17. Jahrhundert bereits gegeben war, gilt sie für Schütz nicht. Er hielt gegen die Zeichen der Zeit an der Universalität der geistlichen Musik fest, war der letzte bedeutende Komponist, für den sich die Musik in der ans Wort gebundenen geistlichen erfüllte, und zugleich der erste und einzige der neuzeitlichen Komponisten, für den die Beschränkung auf die geistliche sich eben nicht als Begrenzung auswirkte. Es ist ein buchstäblich 'katholischer' (d.h. allumfassender) Anspruch, der hier auf den Boden des nördlichen Protestantismus erhoben wurde. An diesem Punkt scheint auch der noch durchaus aktuellen Frage nach den italienischen Voraussetzungen der Musik von Schütz ein neues Interesse zuzuwachsen. Denn auch die Sonderstellung der venezianischen Musik bestand vornehmlich darin, daß hier erstmals und zugleich (wenn man von Schütz absieht) zum letzten Mal eine Universalität behauptet wurde, die Profanes (z.B. die instrumentale Ensemblemusik) in den Kreis der geistlichen Musik zog, nicht umgekehrt die sakrale in den Kreis einer von profanen Gattungen geprägten musikalischen Sprache. Die einmalige Konstellation von Kirche und Staat in Venedig bot die Möglichkeit dazu. Es scheint, daß Schütz auch am Dresdner Hof, wie schon vorher am Kasseler, eine analoge Situation vorfand.

Zweifellos - und damit komme ich zum Schluß - geht die tiefgehende Fremdheit des Schützschen Werks aus ihrer doppelten Eigenschaft hervor: daß nämlich, indem sich musikalische Konstruktions- und Klangkunst entfaltet, der Sprache nichts genommen wird, sondern daß es im Gegenteil - so paradox es scheinen mag - der dienende Gebrauch in hohem Maße auch eigenständig musikalischen Zusammenhalt stiftender Mittel ist, der dem Satzgefüge das Tor zu einer bedeutsam artikulierten autonomen Sprache öffnete. In der Musik von Schütz käme somit in ausdrücklicher großer und ernster Form ein Gesetz zum Vorschein, dem die europäische Musikgeschichte ihre Dynamik verdankt - das Gesetz nämlich, daß der Weg zur musikalischen Autonomie über die Auseinandersetzung mit der Sprache führte. - Erst wenn die Fremdheiten, das Befremdliche des Schützschen Werks begriffen würde, könnte seine Musik in Wahrheit gegenwärtig werden. Ihre Gegenwart ist eine Aufgabe, keine Tatsache.

Anmerkungen

1) Ich verwende den Begriff in dem Sinne, den Erich Auerbach für christliche Spätantike und Mittelalter fruchtbar machte (Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, 1968). Es ist allerdings nicht meine Absicht, vordergründig zu parallelisieren (etwa zwischen der Stillage der Schützschen Musik und dem "niederen Stil" der Rede), sondern Eigenschaften seiner musikalischen Kunst zu beleuchten, die aus noch unerschlossenen Tiefenströmen der Tradition hervorgingen. Vgl. dazu auch Hans Sedlmayr, Ars humilis, in: Hefte des kunsthistor. Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 6, München 1962, S. 7ff.

2) Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften (im folgenden: GBS), hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, S. 125.

3) GBS, S. 104.

4) GBS, S. 125/126.

5) Rhythmische Strukturen in der Musik von Heinrich Schütz, AfMw 16, (1959), S. 389.

6) Artikel "Schütz" in: The New Grove Dictionary of Music & Musicians.

7) GBS, S. 192.

8) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin etc. 1954 (^{2}/1974), S. 53ff. und S. 62ff.; Heinrich Schütz zum 300. Todestag (1972), in: Sagittarius 4 (1973), S. 57-70, Wiederabdruck in: Kleine Schriften, MVM hrsg. seit 1977 von Theodor Göllner, Bd. 26, Tutzing 1977, S. 177ff.

9) Dazu in neuerer Zeit: Wolfgang Osthoff, Heinrich Schütz. L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel seicento, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni 1, Venezia 1974, in dt. Sprache: H. Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in SchützJb. II, 1980, S. 78ff.

10) GBS, S. 295.

Carl Dahlhaus:

BACH-REZEPTION UND ÄSTHETISCHE AUTONOMIE

Man braucht der Rezeptionsästhetik, in der einstweilen pseudowissenschaftliche Mode und wissenschaftliche Einsicht miteinander verquickt sind, kein unbegrenztes Vertrauen entgegenzubringen, um dennoch von der These überzeugt zu sein, daß in der ästhetischen Gegenwart Alter Musik deren gesamte Wirkungsgeschichte in Spuren enthalten ist, mögen auch manche von ihnen verwischt und kaum mehr lesbar sein. Rezeptionskategorien, die aus dem 19. Jahrhundert stammen, gehören jedenfalls ebenso zu den Voraussetzungen der gegenwärtigen Daseins- und Wirkungsform Bachscher Werke wie die für das 20. Jahrhundert charakteristischen Prinzipien. Es genügt, den strikt entgegengesetzten Gedanken, daß sich die ästhetische Gegenwart Alter Musik in einer Auseinandersetzung konstituiere, die zwischen dem musikalischen Denken des 20. und dem des 18. Jahrhunderts - über das 19. Jahrhundert hinweg - geführt werde, bloß beim Namen zu nennen, also aus der Latenz hervorzuholen, in der er sich gewöhnlich hält, um zu erkennen, wie verengt er ist. Stellt aber die Tatsache, daß das musikalische Bewußtsein der Gegenwart zu einem nicht geringen Teil durch eine nähere oder fernere Vergangenheit geprägt wurde, von der sich nicht einige Strecken willkürlich überspringen lassen, eigentlich eine schiere Trivialität dar, so sollte es nicht befremden, wenn mit dem Anspruch, daß indirekt vom 20. Jahrhundert gesprochen werde, unmittelbar und in erster Instanz vom 19. Jahrhundert die Rede sein wird. Allerdings werden nicht Details der Bach-Rezeption gesammelt, sondern einige tragende Kategorien analysiert, von denen man, wie es scheint, behaupten kann, daß sie bis zur Mitte unseres Jahrhunderts wirksam waren. Und nicht zufällig zeichnen sich gerade in dem Augenblick, in dem sie ihre ästhetische Geltung allmählich verlieren, ihre geschichtlichen Umrisse um so deutlicher ab.

Der Begriff der Alten Musik, dessen Geschichte bisher nicht geschrieben wurde, ist wahrscheinlich erst im 20. Jahrhundert geprägt, und das heißt: zu einem Terminus verfestigt worden, dessen Sinn sich nicht darin erschöpft, zeitlich Zurückliegendes zu bezeichnen. Als Grundbegriff der Bach- oder Schütz-Rezeption ist er weniger eine chronologische als eine geschichtstheoretische Kategorie. Bachs Werke waren bereits um 1800, als man sie wiederzuentdecken oder eigentlich überhaupt erst zu entdecken begann, Alte Musik im emphatischen Sinne; Mozarts Werke dagegen sind es nach zwei Jahrhunderten immer noch nicht. Nicht der Zeitabstand, der uns von Bach trennt, sondern die Tatsache, daß seine Werke, jedenfalls im wesentlichen, nach einem Traditionsbruch restauriert werden mußten, statt in ungebrochener Kontinuität von der Entstehungszeit bis zur Gegenwart überliefert zu werden, stellt demnach das für den Begriff der Alten Musik ausschlaggebende Moment dar. (Über die Problematik von Restaurationen ist inzwischen fast im Übermaß reflektiert worden, während die kaum weniger prekäre von ungestörten - oder scheinbar ungestörten - Traditionen ein Thema ist, das bisher umgangen wurde, sei es, weil man die Schwierigkeiten für zu gering und darum die Mühe nicht lohnend oder weil man sie für zu groß und deshalb nicht befriedigend lösbar hielt.)

Einen für das 19. Jahrhundert charakteristischen Gegenentwurf zum Begriff der Alten Musik, einen Gegenentwurf, der kaum als solcher erkannt wurde, enthält die zunächst ein wenig seltsam wirkende Kategorie Altklassik, die bei Hugo Riemann außer Bach und Händel auch Schütz umfaßt. Der Begriff hängt, auch wenn Schütz eingeschlossen wurde, eng mit der Vorstellung einer Hegemonie der deutschen Musik seit dem 18. Jahrhundert zusammen: einer Vorstellung, deren geschichts-philosophische Würde es gestattete, sich über chronologische Schwierigkeiten hinwegzusetzen, die aus der institutionalisierten Vorherr-

schaft der italienischen Musik bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erwuchsen. Für Arnold Schönberg war es ebenso selbstverständlich wie für seinen musikalischen Antipoden Richard Strauss, daß die Tradition der "großen deutschen Musik", als deren Erben sie sich fühlten, von Bach begründet worden war.

Impliziert der Begriff Alte Musik die Vorstellung eines Traditionsbruchs, der eine Restauration notwendig machte, so liegt dem Gegenbegriff Altklassik gerade umgekehrt der Gedanke einer Kontinuität zugrunde, die sich vom Anfang des "Zeitalters der deutschen Musik" bis zu dessen Ende erstreckt: einem Ende, als dessen Verklärung Strauss sein eigenes oeuvre empfand, das dagegen Schönberg durch die Entdeckung der Dodekaphonie um ein Jahrhundert hinauszuzögern glaubte. Erst wenn man erkennt, daß die Idee, Bachs Werk markiere einen Anfang, ein nationaler Glaubensartikel war, läßt sich ermessen, was Albert Schweitzers - zunächst in französischer Sprache vorgetragene - Gegenthese, Bach sei ein Ende und nichts sonst gewesen, ideengeschichtlich bedeutete. Die Tatsache, daß Bach einige Jahrzehnte lang fast in Vergessenheit gefallen war, wurde natürlich von den Anhängern der Kontinuitätsthese nicht geleugnet; sie glaubten jedoch an eine im Wesentlichen ungebrochene Tradition, als deren Bestätigung ihnen die Bach-Rezeption Mozarts und Beethovens erschien, und vor allem an eine die Geschichte in letzter Instanz bestimmende Wirksamkeit eines Volksgeistes im Sinne Herders: einer ethnischen Substanz, von der das Werk Bachs ebenso zehrte wie das der Klassiker und Romantiker.

Die skizzierte Interpretationsdifferenz blieb, so abstrakt sie zunächst erscheinen mochte, nicht im Geschichtstheoretischen stecken, sondern griff unmittelbar und mit nicht geringer Tragweite in die Praxis ein oder bildete jedenfalls das ideelle Korrelat zu Gegensätzen, die in der Praxis ausgetragen wurden. Dem Begriff der Alten Musik entspricht ein Verfahren, das den Terminus Aufführungspraxis geradezu okkupierte: der Versuch, durch angewandte Philologie zu restaurieren, wie es ursprünglich gewesen ist. Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen besteht dann nicht in dessen Angleichung ans Aktuelle, sondern gerade umgekehrt in einer Partizipation durch Distanzierung: einer Distanzierung, die nicht Fremdheit bedeutet, sondern Bewußtsein einer weit zurückreichenden Geschichte, die unsere eigene Geschichte und insofern ein Teil unserer Gegenwart ist, einer Gegenwart, die dadurch sich selbst versteht, daß sie ihre Voraussetzungen rekonstruiert.

Demgegenüber ist der Interpretationsstil, den der Begriff der Altklassik impliziert, von der Überzeugung getragen, daß Klassizität in einer Vollkommenheit bestehe, deren ästhetische Geltung sich über ihre geschichtlichen Entstehungsbedingungen erhebt: Entstehungsbedingungen, die nicht geleugnet werden, von denen man aber glaubt, daß sie an das Wesentliche nicht heranreichen. (Die Vorstellung, daß zwar die Genesis des Klassischen, aber nicht dessen Geltung historisch bedingt sei, ist ebenso wenig beweisbar oder widerlegbar wie die Gegenthese, daß Musik, auch die klassische, "durch und durch geschichtlich" sei.)

Zu den geschichtlichen Bedingungen, die ein Klassizist als zufällige Empirie glaubt vernachlässigen zu dürfen, gehört auch die ursprüngliche Musizierpraxis. Mit anderen Worten: Die nicht-historisierende Aufführungsweise, die ihren historistisch gesonnenen Gegnern als Verzerrung Bachscher Werke durch spätere, von der Mozart- oder der Beethoven-Tradition abstrahierte Interpretationsgewohnheiten erscheint, ist für ihre Anhänger in dem spezifischen Sinne klassisch, daß Differenzen zwischen der Bach- und der Mozart-Interpretation in ihr aufgehoben sind. Und in der Umgangssprache, die ein seiner selbst unbewußter Reflex der geschichtstheoretischen Gegensätze ist, äußert sich die Idee eines übergreifenden klassischen Stils, der den Werken Bachs ebenso gerecht wird

wie denen Mozarts oder Beethovens, in einem undifferenzierten Begriff des guten Musizierens, der den Verfechtern einer historisierenden Aufführungspraxis jahrzehntelang entgegengehalten worden ist. So seltsam also die Koppelung der Kategorien erscheinen mag: Die geschichtstheoretische Kontinuitätsthese, die nationalistisch gefärbte Idee eines Zeitalters der deutschen Musik, der einerseits anti-historistische, die Differenz zwischen Genesis und Geltung akzentuierende und andererseits umfassende, Bach und Händel einschließende Klassik-Begriff und schließlich sogar das Prinzip eines historisch undifferenzierten guten Musizierens bilden verschiedene Seiten derselben Sache, die insgesamt eine Hinterlassenschaft des 19. Jahrhunderts an die Gegenwart darstellt: eine Hinterlassenschaft, von der es scheint, daß sie gerade erst aufgezehrt ist.

Die Aufführung von Bach-Kantaten in Kirchenkonzerten ist ein Paradox: In einem Raum, der für den Gottesdienst bestimmt ist, aber als Konzertsaal dient, werden Werke präsentiert, die ursprünglich eine liturgische Funktion erfüllten, ihrem Zweck jedoch entfremdet sind: Kirchenmusik, gesungen in einer Kirche - und dennoch ein ästhetisches Phänomen und nichts sonst?

Die ästhetische Autonomie ist das Resultat einer Abstraktion, die man, wie gesagt, als Entfremdung empfinden kann. Daß sie illegitim ist, steht jedoch, wie bei anderen Säkularisierungen, keineswegs a priori fest - trotz der Assoziation von Säkularisierung mit Enteignung. Und man sollte die Entwicklung, die im 19. Jahrhundert zur "Autonomisierung" von Bachs Werken führte - das häßliche Wort ist kaum ersetzbar -, nicht überstürzt als Verfallsgeschichte abtun, zumal es sich um einen wahrscheinlich nicht umkehrbaren Prozeß handelt.

Daß die Interpretation als autonome Kunst den historischen Tatsachen widerspricht, ist niemals, auch nicht im 19. Jahrhundert, verkannt worden. Von einem unreflektiert anachronistischen Denken kann nicht die Rede sein, und umgekehrt ist die historische Gegenposition weniger fest, als ihre Anhänger glauben. Erstens kann, wie gesagt, niemand mit wissenschaftlichen Mitteln, also denen der Empirie und der Logik, gezwungen werden, die These zu akzeptieren, daß Musik "durch und durch geschichtlich" sei. Der Ausweg, die Geschichte lediglich als Inbegriff von Entstehungsbedingungen aufzufassen, die über das ästhetische Wesen eines Werkes wenig besagen, bleibt prinzipiell offen. Und zweitens muß man sich, um die Interpretation von ursprünglich funktionaler Musik als autonome Kunst überhaupt zu verstehen, das Problem bewußt machen, für das sie eine Lösung darstellt: ein Problem, das kein historisches, sondern ein ästhetisches ist.

Die ästhetische Autonomie - der Anspruch von Musik, um ihrer selbst willen da zu sein und gehört zu werden, statt einen außermusikalischen Zweck zu erfüllen - galt seit dem späten 18. Jahrhundert als Bedingung des Kunstcharakters musikalischer Werke: der Zugehörigkeit zu der Sphäre, die der emphatische Kollektivsingular "die" Kunst umschrieb; ein Kollektivsingular, den es in früheren Epochen nicht gab und der eine den verschiedenen Künsten gemeinsame Idee oder Substanz suggerierte.

Daß auch funktionale Musik ästhetisch bedeutend sein kann, wurde keineswegs ausgeschlossen. Prinzipiell aber stand sie, und zwar die liturgische oder repräsentative Musik ebenso wie die gesellige oder unterhaltende, unter Trivialitätsverdacht. Und man kann kaum leugnen, daß die Gebrauchsmusik oder Umgangsmusik des 19. Jahrhunderts dazu tendierte, so banal zu werden, wie es das ästhetische Vorurteil gegen sie unterstellte.

Wenn also Musik, die ursprünglich einem Zweck diente, dennoch unzweifelhaft Kunst im emphatischen Sinne war, so forderte sie, gewissermaßen als Bestätigung ihres Kunstcharakters, eine Umdeutung zum ästhetisch autonomen Werk geradezu heraus. Die Transforma-

tion von Bach-Kantaten in Konzertmusik unterscheidet sich im Grunde durch nichts von der Übertragung in einen zweiten Daseinsmodus, der bei Werken wie Beethovens Missa solemnis, Liszts "Graner Festmesse" und Verdis Requiem nicht erst in der späteren Rezeptionsgeschichte herbeigeführt, sondern bereits, wie es scheint, von den Komponisten selbst mitbedacht wurde. Der besondere Anlaß, für den die Ausnahmewerke der Kirchenmusik komponiert wurden, hob sie aus der gewöhnlichen Liturgie heraus und begründete einen Primat des Kunstcharakters, der sich als Festlichkeit rechtfertigen ließ, so daß eine spätere Wiederholung in der Liturgie wegen des Übergewichts ästhetischer Momente inadäquat, eine Übertragung in den Konzertsaal aber um so angemessener erscheinen mußte.

Daß die Autonomie der Kunst die des Künstlers, also einen sozialen Emanzipationsprozeß, prinzipiell voraussetzt, ist unbestreitbar, sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß - um eine Modeterminologie zu benutzen - das rezeptionsästhetische Moment geschichtlich wirksamer ist als das produktionsästhetische. Als ausschlaggebend erwies sich im 19. Jahrhundert nicht die Absicht des Komponisten, sondern die Möglichkeit, ein musikalisches Werk als autonom aufzufassen, und sie bestand immer dann, wenn das Werk als ästhetischer Gegenstand begriffen werden konnte, dessen Zusammenhalt und Geschlossenheit von innen heraus, in den Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen, begründet war. Die "musikalische Logik", wie sie von Johann Nicolaus Forkel 1788 genannt wurde: die Stringenz harmonisch-tonaler, rhythmisch-metrischer und thematisch-motivischer Entwicklungen, bildete die Rechtfertigung des Autonomieanspruchs und die Ursache dafür, daß der Anspruch nicht nur erhoben, sondern auch durchgesetzt wurde.

Geht man nun aber von einem ästhetisch und nicht einem historisch fundierten Autonomiebegriff aus - von einer Interpretationsmöglichkeit, die gelingt oder mißglückt, und nicht von einer historischen Beschreibung vergangener Realität, die richtig oder falsch ist -, so ist es offenkundig, daß Bachs oeuvre wie kein anderes die kompositionstechnisch-formalen Bedingungen ästhetischer Autonomie erfüllt. Es genügt, an die ungezählten Analysen zu erinnern, deren Gegenstand nicht zufällig das "Wohltemperierte Klavier" ist: Analysen, deren Entstehungsgrund in der Tatsache liegt, daß kaum ein Werk oder "tönender Diskurs" existiert, an dem der lückenlose Funktionszusammenhang der Teile untereinander und mit dem Ganzen - das also, was man "musikalische Logik" nennt und was gleichzeitig mit der Prägung des Terminus durch Forkel bei Karl Philipp Moritz die ideengeschichtlich entscheidende allgemein-ästhetische Formulierung fand - präziser demonstrierbar wäre. Mit anderen Worten: Es gab unter den Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts sowohl einen Grund als auch die Möglichkeit, Bachs Werk - oder einen Teil davon - als ästhetisch autonom aufzufassen, und der Grund, der Trivialitätsverdacht gegen funktionale Musik, ist im 20. Jahrhundert, das immer noch von der Erbschaft des 19. zehrt, ebenso wenig verschwunden wie die Möglichkeit.

Die Entwicklung zu ästhetischer Autonomie ausschließlich an der Säkularisierung liturgischer Musik zu zeigen, wäre allerdings einseitig. Rezeptionsgeschichtlich kaum weniger aufschlußreich ist nämlich der Statuswechsel der Werke, die man nicht ohne Zögern als didaktisch bezeichnet: ein Zögern, das in der Unsicherheit darüber, was der Begriff im Barockzeitalter überhaupt bedeutete, begründet ist.

Ein Vergleich mit der Literaturtheorie ist wahrscheinlich nicht überflüssig, obwohl, wie noch gezeigt werden soll, von einer strikten Analogie nicht die Rede sein kann. Die didaktische Poesie, deren ästhetischer Rang noch für Lessing fast unbezweifelt feststand und von der die Horazische Forderung des "prodesse et delectare" in geradezu pa-

radigmatischer Form erfüllt wurde, ist in den 1770er Jahren aus dem Kanon der wahrhaft dichterischen Gattungen, die Goethe "Naturformen der Dichtung" nannte, ausgeschlossen worden, und zwar ebenso abrupt wie stillschweigend. Der Degradierung, die wie ein Urteilsspruch der Geschichte erschien, ging keine literaturtheoretische Kontroverse voraus. Man hörte zwar keineswegs auf, affirmative oder polemische Didaktik in Versen zu präsentieren, aber ein dichterischer Anspruch, der unvermeidlich am emphatischen Kunstbegriff der Goethezeit gescheitert wäre, wurde für das Lehrgedicht oder die Satire nicht mehr erhoben.

Einen Einfluß der Literaturtheorie auf die Musikästhetik zu vermuten, liegt insofern nahe, als der Kunstbegriff, der die Ausschließung des didaktischen Genres begründete, sich in der Musik ebenso durchsetzte wie in der Literatur. Der geschichtliche Vorgang ist allerdings komplizierter, als er zunächst erscheint.

Daß Bachs Inventionen und Sinfonien sowie das "Wohltemperierte Klavier" ein Stück Didaktik implizieren, und zwar ebenso im Hinblick auf das Komponieren wie auf das Klavierspiel, ist niemals bestritten worden. Und bei der "Kunst der Fuge" verrät bereits der Titel, daß es sich um ein Kunstbuch im Sinne Johann Theiles handelt. Prekär ist denn auch nicht der didaktische Zug, sondern dessen Verhältnis zum älteren, der ästhetischen Revolution der 1770er Jahre vorausgehenden Kunstbegriff, der den Werken zugrundeliegt. Was es zu begreifen gilt, ist nicht, daß die Poesie didaktisch, sondern in welchem Sinne die Didaktik poetisch ist. Die Rekonstruktion ist jedoch mit der Schwierigkeit belastet, aus Mangel an theoretischen Dokumenten hypothetisch bleiben zu müssen. Und ein indirekter Zugang, der Umweg über die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts, ist wahrscheinlich der geeignetste, um zum Verständnis des älteren Kunstbegriffs zu gelangen: gewissermaßen mit der Methode, die Hegel "bestimmte Negation" nannte.

Im 19. Jahrhundert gab es in der Musik, anders als in der Literatur, immer noch - oder als Ergebnis einer Restitution, die mit der Bach-Renaissance zusammenhing - das Phänomen einer didaktischen Poesie von Rang. Chopins Etüden und Schumanns Fugen oder Fughetten sind dadurch, daß sie poetische Bedeutung im Sinne der Schumannschen Ästhetik erhielten, zweifellos Kunstwerke, die den emphatisch romantischen Kriterien standhalten, ohne daß andererseits der Charakter von Exerzitien, der ihnen anhaftet, ausgelöscht worden wäre. Und die Konzeption der romantischen Etüden und Fugen bildet das Korrelat zur Rezeption der Bachschen Klavierwerke, ohne daß eindeutig zu entscheiden wäre, ob primär die Konzeption durch die Rezeption oder umgekehrt die Rezeption durch die Konzeption inspiriert wurde.

Die Fugenkomposition galt, wie der Kontrapunkt insgesamt, im 19. Jahrhundert als ein Stück Didaktik, durch das man, wie Wagners Lehrer Weinlig es ausdrückte, kompositorische Sicherheit erwarb, ohne das Erlernte unmittelbar zu nutzen. Was man nun aber, im Gegenzug zu der Auffassung des Bach-Verächters und Thomaskantors Weinlig, an Bachs Präludien, Inventionen und Fugen bewunderte, war die Tatsache, daß sie Paradigmata eines äußerst differenzierten Kontrapunkts und dennoch Charakterstücke waren, deren poetische Qualität so evident war, daß das fast Unmögliche geglückt erschien: die Transformation von didaktischer Nicht-Poesie, um mit Benedetto Croce zu sprechen, in lyrische Poesie.

Die Vermittlung des Kunstbegriffs mit didaktischen Absichten, die im 19. Jahrhundert schwierig war, weil sie grundlegenden ästhetischen Maximen des Zeitalters zuwiderlief, lag in früheren Epochen insofern näher, als unter Ars nicht eine ungreifbare, irrationale ästhetische Qualität, sondern primär, wenn auch nicht ausschließlich, ein Normensystem verstanden wurde, das die Praxis regulierte und aus dem rudimentären Zustand eines bloßen Usus durch Rationalisierung herausführte.

Der fundamentale Unterschied zwischen den Auffassungen, den man sich bewußt machen muß, um die Umdeutung didaktischer Werke in ästhetisch autonome zu verstehen, zeigt sich nirgends drastischer als an den Formen von Tradition, die den divergierenden Kunstbegriffen entsprechen: der Tradition als Regelkodex und der Tradition als Repertoire von Werken.

Daß das imaginäre Museum von Werken, von denen die gegenwärtige Musikkultur zehrt, sich erst seit 1800 allmählich herausbildete, während in früheren Epochen Musik für den Augenblick komponiert und das gerade noch Neue ständig vom jeweils Neueren verdrängt wurde, ist nun allerdings einer der prekären Gemeinplätze, die das populäre Geschichtsbild dadurch verwirren, daß sie schief sind, ohne handgreiflich falsch zu sein. Das stehende Konzert- und Opernrepertoire, die Grundlage der Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts, ist nämlich zunächst einmal eine Form der Tradition und Kontinuität, müßte also bei einem historischen Vergleich nicht bloß mit dem raschen Verbrauch früherer Musik, sondern auch und vor allem mit der Art von Tradition und Kontinuität konfrontiert werden, die den Widerpart des Verbrauchs bildete. Und die flüchtigste Reflexion genügt, um sich bewußt zu machen, daß es, wie gesagt, statt eines Repertoires von Werken ein System von Regeln war, das in älterer Zeit die Festigkeit und den lückenlosen Zusammenhang der musikalischen Überlieferung verbürgte.

Das Prinzip aber, das Tradition stiftete, war immer zugleich dasjenige, das den Kunstbegriff prägte: in den früheren Epochen die generelle Norm, in den späteren das individuelle Werk. Nähme man als Historiker die Selbstinterpretation der Vergangenheit beim Wort, so müßte man die Musikgeschichte bis zum 18. Jahrhundert primär als Theorie- und erst seit der Klassik als Werkgeschichte darstellen.

Der ältere Kunstbegriff erschöpfte sich allerdings nicht im Regelsystem, das zum größeren Teil mündlich überliefert und nur zum geringeren schriftlich kodifiziert wurde. Daß man sich das kompositorische Handwerk niemals durch bloße Exerzitien, die der Einübung von Normen dienten, sondern immer zugleich durch das Studium von Vorbildern aneignete, ist eine Selbstverständlichkeit, die jedoch nicht darüber hinwegtäuschen sollte, daß der Begriff des Vorbildes und die Vorstellung von Kunst, die er impliziert, nicht immer gleich sind. Die Idee des "Kunstbuches", die hinter einem Titel wie "Kunst der Fuge" steht, geht weder im Prinzip der Regelpoetik noch in dem des individuellen Werkes auf. Man könnte vielmehr, in einer ersten Annäherung, von einer Demonstration kompositorischer Möglichkeiten sprechen, die in einem Regelsystem enthalten sind, ohne durch dessen sprachliche Formulierungen erfaßt werden zu können.

Ein "Kunstbuch" ist ein Exemplum classicum, das Werk eines "classicus auctor" im Sinne von Schütz und Marco Scacchi, die zu den Musterautoren nicht nur Komponisten der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart zählten. Und eine plausible Rekonstruktion der divergierenden Kunstbegriffe - des älteren, der Bachs Werk ursprünglich zugrundelag, und des neueren, nach dessen Kriterien es im 19. Jahrhundert interpretiert wurde - ist vielleicht am ehesten möglich, wenn man die Idee des Exemplum classicum mit der des klassischen Werkes konfrontiert.

Ein Exemplum classicum ist erstens weniger ein formales Vorbild, das als Ganzes erfaßt werden muß, als ein satztechnisches Modell, das auch in Fragmenten studiert werden kann. In der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik", einem unverkennbar als Exemplum classicum gemeinten Werk, nennt Schütz einige "zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita": die "Dispositio Modorum", den "Contrapunctus duplex", die "Modulatio Vocum" und andere. Von dem aber, was eine von analogen Intentionen getragene Einleitung zu Haydns Streichquartetten opus 33 enthalten müßte - man verzeihe das halsbrecherische Gedankenexperiment -, ist mit keinem Wort die Rede: von der Logik einer in den Be-

ziehungen der Teile begründeten Form - einer inneren Geschlossenheit, die daraus resultiert, daß eine fortschreitende Differenzierung des zu Anfang exponierten thematischen Materials eine immer engere Integration bewirkt. Form ist immer das Ganze, das erst von Karl Philipp Moritz ins Zentrum der Kunsttheorie gerückt wurde; Satztechnik dagegen ist auch am Detail greifbar.

Zweitens handelt es sich zwar beim Exemplum classicum wie beim klassischen Werk um eine Realisierung dessen, was durch Regeln entweder nicht zureichend oder überhaupt nicht formulierbar ist. Demonstriert aber ein Exemplum classicum Möglichkeiten der Differenzierung innerhalb eines Systems, das in den Grundzügen unangetastet bleibt, so bilden Satzregeln und Formschemata in der klassisch-romantischen Epoche bloße Stützen, die man benutzt oder verschmäht, die aber jedenfalls nicht die Substanz eines Werkes ausmachen. Ein Exemplum classicum präzisiert den Kodex; ein klassisches Werk bringt ihn in Vergessenheit.

Drittens ist ein Exemplum classicum dazu da, nachgeahmt zu werden, während die Vorbildlichkeit eines klassischen Werkes gerade darin besteht, zur Komposition anderer, abweichender Werke zu inspirieren, die ebenso unnachahmlich sind wie das Modell. Daß sich Bruckner an Beethovens Neunter Symphonie orientierte, ist unverkennbar; von Imitation zu sprechen, wäre jedoch ein ästhetisches Sakrileg.

Viertens wurde das Verhältnis zwischen Regel und Ausnahme im 18. Jahrhundert nahezu ins Gegenteil verkehrt. Die Unveränderlichkeit der grundlegenden Prinzipien und Normen besagte niemals, bei Fux so wenig wie bei Zarlino, daß Abweichungen und "Überformungen", ohne deren Erprobung und Durchsetzung die Kompositionsgeschichte in Repetitionen des Palestrinastils zum Stillstand gekommen wäre, unzulässig oder suspekt seien. Die Lizenzen wurden jedoch, und zwar durch die vom späten Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert dokumentierte Interpretation grammatischer "vitia" als rhetorische "colores", prinzipiell auf die Norm zurückbezogen, die nicht etwa außer Geltung gesetzt, sondern lediglich einen Augenblick lang suspendiert werden sollte. Die Ausnahme war reizvoll, aber transitorisch; die Regel dagegen galt als das Bleibende und darum Wesentliche - in dem unscheinbaren Wort "darum" ist eine ganze Philosophie enthalten.

Dagegen liegt der Poetik des klassischen Werkes nicht das Verhältnis zwischen Norm und Lizenz oder Überformung, sondern das zwischen Schema und Differenzierung oder Individualisierung zugrunde. Den Ausgangspunkt bilden überlieferte Schemata, wie sie die Kompositionslehre kodifiziert; das Ziel ist jedoch eine Differenzierung und Individualisierung, deren Neuheit, sofern sie geschichtswirksam wird, in die Zukunft weist. Und es ist die Individualität des Werkes, nicht die Gültigkeit der Norm, die den Kunstcharakter verbürgt. (Die Schematik der Formenlehre war nur insofern legitim, als sie auf ästhetische Substantialität, die einzig das individuelle Werk zu erreichen vermochte, gar keinen Anspruch erhob.)

Fünftens ist die Durchbrechung des Schemas, da das dadurch Erreichte wiederum zur Verfestigung tendiert, ein permanenter Prozeß. Aus dem Prinzip, daß ästhetische Authentizität in Neuheit begründet sein muß, resultiert also eine Fundierung der Ästhetik in Geschichte. Dem historischen Denken ging dagegen bis zum 18. Jahrhundert ein ontologisches voraus, das allerdings keineswegs in einem trivialen Sinne geschichtsblind war. Das Tonsystem und der Kontrapunkt repräsentierten, wie man glaubte, ein von Natur gegebenes musikalisches "Sein", das geschichtlichen Veränderungen entzogen blieb. Die Akzentuierung des "Seins" statt des "Werdens" besagt jedoch nicht, daß man die Geschichte verleugnete, sondern nur, daß man sie als akzidentell ansah. Ein Stilwandel wurde, wie in Fux' "Gradus ad Parnassum", als bloßer Wechsel der Mode interpretiert, was durchaus sinnvoll ist, wenn man von der grundlegenden Relation zwischen Norm und

Lizenz ausgeht. Geschichte ist dann nicht essentiell, sondern eine Veränderung an der Oberfläche: eine transitorische und mit anderen vertauschbare Selektion unter den möglichen Varietäten und Überformungen des in den Grundzügen unantastbaren Regelsystems, das die "Natur der Sache" repräsentiert: die dem Geschichtsbegriff des Historimus entgegengesetzte regulative Idee.

Die Umdeutung eines Exemplum classicum zum klassischen Werk - der Prozeß, der Bachs "Kunstbücher" zu ästhetisch autonomen Werken werden ließ - besteht demnach in einer Entscheidung darüber, was als wesentlich gelten soll: das Regelsystem, durch dessen Differenzierung ein individuelles Werk enstehen kann, oder das individuelle Werk, in dessen vollendeter Gestalt das Regelsystem, das als Ausgangspunkt diente, aufgehoben ist.

Die Entscheidung, die im 19. Jahrhundert getroffen wurde, läßt sich nicht mehr rückgängig machen, denn die ideengeschichtlichen Voraussetzungen, von denen Werke wie "Das Wohltemperierte Klavier" oder "Die Kunst der Fuge" ursprünglich getragen wurden, gehören einer Vergangenheit an, die tot ist. Die Ontologie, die geschichtliche Veränderungen als bloßen Wechsel an der Oberfläche interpretiert, ist zweifellos, obwohl sie sich nicht "widerlegen" läßt, ebenso wenig restituierbar wie der Kunstbegriff, der einem Regelsystem, ergänzt durch differenzierende Exempla classica, den Primat gegenüber den einzelnen Werken als vergänglichen Individualisierungen zuschreibt. Bei der Auseinandersetzung darüber, ob die Umdeutung von Bachs Werken rezeptionsgeschichtlich legitim sein kann, ist nicht weniger im Spiel als die großen Dichotomien Natur und Geschichte, ästhetische Priorität des Generellen oder des Individuellen und Imitation von Modellen oder Vorbildlichkeit des Unnachahmlichen. Und so problematisch es sein mag, Exempla classica zu klassischen Werken umzudeuten - sie nicht umzudeuten ist schlechterdings unmöglich ohne jenen Sprung in die Vergangenheit, der ein Wachtraum jedes Historikers, aber eben nur ein Wachtraum ist.

Das Autonomieprinzip ist neben der Idee des Klassischen, die von der Musikanschauung erst spät rezipiert wurde, die wesentliche ästhetische Erbschaft, die das 19. Jahrhundert dem 20. hinterließ. Und so weitgehend es inzwischen geglückt sein mag, die "romantische" Aufführungspraxis spätbarocker Musik durch eine "historische" zu ersetzen, so wenig läßt sich der Autonomiegedanke aus dem Bewußtsein, mit dem Predigtkantaten oder "Kunstbücher" gehört werden, verdrängen. Die "historische" Interpretation erscheint sogar unversehens als eine "pittoreske", wenn sie Gegenstand einer ästhetischen Kontemplation ist, die Geschichtliches als Farbe der Vergangenheit, gewissermaßen als "couleur locale" im Zeitlichen, wahrnimmt. Und die Ästhetisierung der äußeren und inneren geschichtlichen Distanz, eine Ästhetisierung, die man als fatal empfinden kann, läßt sich immerhin in dem Maße rechtfertigen, wie man den bloß dokumentarischen Charakter, der historischen Interpretationen oft anhaftet, mit Walter Benjamin als das Gegenteil des Kunstcharakters ansieht. Zumindest kann man der Forderung, zwischen dem Dokumentarischen und dem Ästhetischen zu vermitteln, nicht ausweichen, und der Kunstbegriff, den man dabei voraussetzt, ist nahezu unvermeidlich der des 19. Jahrhunders.

Den klassisch-romantischen Kunstbegriff außer Geltung zu setzen oder wenigstens zurückzudrängen, war in den Zwanziger Jahren, wie man damals glaubte, eine "Forderung des Tages": gewissermaßen eine Chance, die der "Zeitgeist" bot, funktionale Musik der Vergangenheit nicht nur äußerlich, sondern von innen heraus zu restituieren. Und daß Heinrich Besseler 1925 die Dichotomie von funktionaler und autonomer oder "reiner" und "angewandter" Tonkunst zu dem Gegensatz zwischen "umgangsmäßiger" und "eigenständiger" Musik umdeutete, ist als Interpretation der Ideengeschichte selbst wiederum ein ideen-

geschichtliches Dokument. Die Abhängigkeit von Heideggers Kategorien des "Zuhandenen" und des "Vorhandenen" ist unverkennbar und insofern von Bedeutung, als sie die Verlagerung des normativen Akzents deutlich erkennen läßt. Der Begriff des autonomen Werkes oder der "reinen Tonkunst" zielt auf das ontologisch - allerdings nicht historisch - Primäre, von dem das Funktionale oder Angewandte abgeleitet ist, während Heidegger gerade umgekehrt das "Zuhandene", Besseler also das "Umgangsmäßige" als das nicht allein historisch, sondern auch und vor allem ontologisch Erste und Wesentliche begreift. Das kontemplative Verhalten, die objektivierende "Anschauung", um mit Hanslick zu sprechen, erscheint demgegenüber als sekundärer, wenn nicht sogar defizienter Modus: als Resultat einer ästhetischen Abstraktion.

Die Entwicklung, die zu einer Interpretation von Bachs Werken im Sinne des Autonomieprinzips - zu einem Verblassen der liturgischen, repräsentativen oder didaktischen Funktionen - führte, wäre demnach eine Verfallsgeschichte. Und Besselers Kategorienbildung war durchaus nicht ausschließlich deskriptiv, sondern zugleich normativ gemeint: Sie enthält, wenn auch halb latent, das Postulat, den gegenwärtigen Zustand aufzuheben und den ursprünglichen zu restituieren. "Ursprung ist das Ziel", hieß es bei Karl Kraus.

Die Restauration von Denkformen ist jedoch schwieriger als die von Instrumenten oder Spielweisen. Zu den Vorstellungen zurückzukehren, daß erstens die unveränderliche Natur des Kontrapunkts wesentlicher sei als die Geschichte des Komponierens - die sich nach der Theorie des russischen Formalismus als Dialektik von Automatisierungen der Wahrnehmung und Durchbrechungen der Automatisierung vollzieht -, daß zweitens Tradition weniger durch ein Repertoire von Werken als durch einen kompositorischen Regelkodex verbürgt werde und daß drittens die generelle Norm und nicht die individuelle Abweichung die Substanz des Kunstbegriffs ausmache, dürfte schlechterdings unmöglich sein.

Das Autonomieprinzip steht unter Ideologieverdacht, weil es wie fast jede Idee zur Rechtfertigung von Interessen - etwa zur kulturellen Rechtfertigung materieller Privilegien - gebraucht oder mißbraucht werden kann, ohne jedoch dadurch aufzuhören, eine Idee zu sein. (In den unscheinbaren Wörtern "nichts als", dem Widerhaken der Behauptung, diese oder jene Idee sei "nichts als" Ideologie, steckt das proton pseudos der Ideologiekritik.) Trotz des Ideologievorwurfs, der einen Schatten wirft, ist das Autonomieprinzip so wenig tot wie die bildungsbürgerliche Kultur, zu der es gehört.

Alfred Mann:

ZUR PROBLEMATIK DES HÄNDELBILDES

Wenn meine Ausführungen offensichtlich von der Erwägung ausgehen müssen, daß es in jedem Fall problematisch ist, Leben und Wirken einer überragenden Schöpfergestalt in einem konkreten Bilde zu fixieren, so steigert sich im Falle Händels diese Problematik schon bei flüchtiger Überlegung zu einem besonderen Grade der Verwirrung.

Als Grundzug des Händelschen Wesens offenbart sich uns immer wieder die Klarheit seines Ausdrucks. Sie ist, in Romain Rollands Worten, von südlichem, homerischen Geist. Er schreibt: "Händel ist das große Auge, das sich dem All öffnet, in dem sich das All spiegelt wie ein Gesicht in einem klaren, ruhigen Wasser". Doch wo immer wir beginnen, dieses Gesicht, diese Spiegelung eines Gesichts zu zeichnen, entgleitet es; wir stehen vor Rätseln, von denen dieser Widerspruch das erste ist.

Rätselhaft ist schon das Auftreten des musikalischen Genies an sich. Der Name Händel oder Handl war ein verbreiteter Musikername. Er kommt in den latinisierten Formen Gallus, Gallicus und Galliculus vor. Ersterer ist vor allem durch die traditionelle Sterbemotette "Ecce quomodo moritur" bekannt, die Händel im Funeral Anthem für die Königin Karoline verwendete, aber nur letzterer scheint sächsischen Ursprungs zu sein; bei allen Namensträgern liegt offenbar keine Verwandtschaft mit der Händelschen Familie vor. Zu Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann durch einen Zufall die systematische Erforschung der Händelschen Genealogie. 1827 war eine deutsche Übertragung vom Testament Händels erschienen. Da verschiedene Mitglieder der Familie mit Teilen der beträchtlichen Erbschaft bedacht waren, hatte sich das Gerücht verbreitet, daß Anteile für die weitere Verwandtschaft noch ausstünden, woran sich ein Antrag an die Londoner Behörden auf eine beglaubigte Übersetzung des Testaments anschloß.

Die Vermutungen erwiesen sich als falsch, aber durch die neu entstandenen Verbindungen zwischen so vielen bisher unbekannten Familienangehörigen wurde Karl Eduard Förstemann, ein Historiker an der Universität Halle, dazu angeregt, einen Stammbaum zu entwerfen. Das, was also mehr als ein Jahrhundert früher in der Bachschen Familie durch die Familie selbst aus Gründen der Berufstradition geschah, wurde hier im Zuge rein wissenschaftlicher Bestrebungen vorgenommen. Das Resultat, veröffentlicht bei Breitkopf und Härtel 1844 als "Georg Friedrich Händels Stammbaum nach Original-Quellen und authentischen Nachrichten", ist ein erstaunliches Dokument. Es stellt eine Familiengeschichte von mehr als zweieinhalb Jahrhunderten dar. Der einzige darin erscheinende Musiker außer Händel selbst ist aber ein angeheirateter Verwandter. Die Gabe der Musik erscheint ebenso plötzlich wie sie danach wieder verschwindet. Die Generationen der engeren Familie stellen den wohlhabenden Bürgerstand dar, in dem künstlerische und geistige Arbeit nur verschiedentlich in der Goldschmiedewerkstatt und im Pfarramt vertreten waren.

Die Skepsis des Vaters gegenüber einer musikalischen Ausbildung des Sohnes wird hierdurch umso erklärlicher, doch kam die dringende Empfehlung des Herzogs von Weißenfels, den jungen Händel in die musikalische Lehre zu geben einem Geheiß gleich, das sich nicht ignorieren ließ. Hier ergeben sich Aspekte von Händels Lebensweg, die miteinander verflochten sind: Lehre, Beruf und fürstliche Protektion. Sie sind mitsamt von einer souveränen Haltung Händels bestimmt, die sich aber in Einzelheiten schwer klären läßt. Zachaus Unterweisung muß von einzigartiger Bedeutung gewesen sein; Händel kam als fertiger Musiker nach Hamburg und als gefeierter Meister nach Italien. Blieb er aber nicht im höchsten Sinne Autodidakt? Wie ist der Einfluß Matthesons und der italieni-

schen Meister im Sinne der direkten Lehre zu bewerten? Der Novize im bel canto-Stil ist dem erfahrenen Hamburger Freund sofort überlegen; der Ripiengeiger, der sich, in Matthesons Worten, stellt, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, nimmt alsbald Corelli das Instrument aus der Hand, und Domenico Scarlatti bekreuzigt sich stets bei der Nennung von Händels Namen zum Zeichen der Verehrung.

Doch hatte Händel in der Wahl des Berufes geschwankt: Er war eben nicht von Haus aus Musiker. 1697 bezeichnet er sich in einem dem verstorbenen Vater gewidmeten Gedicht als den freien Künsten - d.h. einer akademischen Laufbahn - ergebener. 1701 ist er bei der ersten Begegnung mit Telemann der "damals schon wichtige Herr Georg Friedrich Händel"; 1702 läßt er sich an der Universität Halle immatrikulieren, erwirbt sich aber sodann als junger Domorganist Erfahrungen, die sein ganzes Lebenswerk bestimmen sollten. 1703 sucht er Buxtehude auf; er kommt nicht zu Fuß als ergebener Jünger wie Bach, sondern in der Kutsche als ebenbürtiger Kollege, der die Nachfolge ausschlägt und nicht länger als einen Tag verweilt. In Hamburg rückt der junge Organist und Orchestergeiger sogleich zum Cembalisten, d.h. Operndirigenten auf, und seine Erfolge als Komponist werden den Kollegen peinlich.

Der Weg zur Oper, nach Hamburg und Italien schien von vornherein beschlossen, und schon im Umgang mit der Hamburger Gesellschaft scheint auch der Entschluß Händels, als Opernkomponist nach England zu gehen, gefaßt worden zu sein. Prinzliche Unterstützung von Händels Karriere stößt aber immer wieder auf Ablehnung. Das Angebot des Berliner Kurfürstenpaars, ihn nach Italien zu schicken, scheint die Familie ausgeschlagen zu haben, dasjenige des Prinzen Gastone de' Medici jedoch Händel selbst. Er wollte die Reise nach Italien völlig auf sich selbst gestellt - in den etwas lapidaren Worten von Mainwaring, dem ersten Verfasser einer Händelmonographie, "on his own bottom" - unternehmen.

Am erstaunlichsten ist, wie er den englischen Stil seiner Zeit übernahm, um ihn zu seinem eigenen zu formen, der die Nationalsprache der englischen Musik werden sollte. Der Meister der italienischen Oper sucht den Umgang mit den englischen Kollegen; die staunende Menge lauscht seinem Orgelspiel in der Paulskathedrale; er verbringt angeregte Abende mit den Solisten der königlichen Hofkapelle, deren Namen von jetzt ab regelmäßig in seinen Partituren anglikanischer Werke erscheinen. Dem verstorbenen Purcell muß seine größte Verehrung gegolten haben. Doch während manches von der zeitgenössischen und früheren Musik des europäischen Kontinents in sein Werk einging, zeigte sich nie darunter spezifisch englisches Gut, das er direkt übernommen hätte.

Er scheint nicht unmittelbar zugänglich und nicht mitteilsam gewesen zu sein. Mattheson beschwert sich darüber, daß seine Briefe an Händel so oft unbeantwortet blieben. Aber auch hier ist schwer Klarheit zu erlangen. Die reizende Korrespondenz mit Telemann dient als Gegenbeispiel. Sie wird viel zitiert, obwohl sie möglicherweise im wesentlichen verlorengegangen ist. Walther Siegmund-Schultze hat darauf hingewiesen, daß zwischen der 1701 erfolgten Begegnung und dem ersten erhaltenen Brief ein halbes Jahrhundert liegt und daß es in Ansehung seines Inhalts unlogisch wäre, einen früher stattgefundenen Briefwechsel auszuschließen. Dies wirft auch ein neues Licht auf die vielfach erwähnte Schweigsamkeit, die der Meister Bach gegenüber bewiesen haben soll. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach seinen Sohn Wilhelm Friedemann ohne eine schriftliche Mitteilung nach Halle schickte und daß Händel nichts darauf erwidert hätte, aber es fehlt uns jegliche Dokumentation.

Der Prozeß der künstlerischen Anglisierung Händels, auf den wir hingewiesen haben, ist nicht eigentlich zu ergründen. Er scheint beinahe sofort zu beginnen. "Nicht lange

nach seiner zweiten Ankunft in London, als der Friede von Utrecht geschlossen war", schreibt Burney, "wurde Händel, anscheinend ohne jeglichen Widerspruch einheimischer Musiker, allen anderen in der Beauftragung, die Dankes- und Triumphhymne zu komponieren, vorgezogen". Die Werke, die er daraufhin schuf, stellen den Stil der englischen Cathedral Music in vollendetster Form dar, aber im "Utrechter Te Deum" finden wir wesentliche Anteile seiner römischen Psalmen, und das "Utrechter Jubilate" geht auf eine der frühesten erhaltenen Kompositionen aus den Hallenser oder Hamburger Jahren zurück.

Verfolgen wir die Entwicklung weiter, so könnten die bis heute mit den englischen Thronbesteigungen stets verbundenen Krönungshymnen, die entstanden, als Händel schon englischer Staatsbürger war, zweifellos am ehesten als Ausdruck der schöpferischen Assimilierung gelten; zugleich bestätigt sich jedoch die unvergleichliche Unabhängigkeit des Händelschen Geistes. Die englische Kirche vertritt die englische Regierung, und es war nur allzu natürlich, daß sich die englischen Bischöfe erboten, die Texte für die Krönungshymnen auszuwählen. Händels berühmte Antwort war: "Ich habe meine Bibel sehr wohl gelesen und werde die Wahl selbst treffen". Die Äußerung ist nicht nur anekdotenhaft zu bewerten; schon in den frühen englischen Psalmen zeigt sich Händels völlig eigene geniale Textkonzeption, die freie Zusammenstellung biblischer Quellen, die im Oratorienlibretto weitgehend übernommen wurde. Die Wahl der Texte, sowie der Stil der Krönungshymnen wurden von bleibender Bedeutung für das Händelsche Chorschaffen, das in der Trauerhymne für Königin Karoline sowie in "Israel in Ägypten" und im "Messias" endgültige Züge der Verfeinerung finden sollte. Die Königin war geborene Deutsche, mit Händel seit der hannoverschen Zeit verbunden, und in dem ihr geweihten Werk spielt der deutsch-protestantische Choral eine wichtigere Rolle als in anderen Händelschen Werken, die ähnliche Anklänge - oft unbemerkt - aufweisen. Es war nicht der englische Stil, der den Händelschen erobert hatte, sondern der Händelsche Stil hatte den englischen erobert, um ihn für alle Zeiten zu prägen.

Vor allem könnte man jedoch bei der Periode zwischen 1717 und 1720 von einem bewußten Eindringen Händels in die englische Musiktradition sprechen. Die Tätigkeit an der Oper war zeitweise erloschen, und Händel wendet sich den überkommenen englischen Formen der kirchlichen und weltlichen Musik zu, dem Anthem und der Masque. Man möchte von einem Studienurlaub sprechen. Aber woraus bestanden die Psalmenkantaten und die dramatischen Werke, die er am Hofe des Herzogs von Chandos schuf? Wiederum begegnen wir Zügen deutsch-protestantischer Kirchenmusik und Bestandteilen der römischen Psalmen in den Anthems und echt italienischen Arien, nicht dem English Air, in seinen Masques. Zur Zeit der Chandos-Werke entsteht ein deutsches Passionsoratorium. Der Streit, ob Händel im Schaffen Engländer wurde oder Deutscher blieb, scheint berechtigt; nur darüber, daß er letztlich in seiner Kunst Italiener war, ist man sich einig. Doch gleicht die Art seiner Musik je wirklich derjenigen der italienischen Zeitgenossen?

Werden wir selbstverständlich immer wieder darauf zurückgeführt, daß wir es mit einer eigenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben, die jeglicher Einordnung trotzen muß, so bleibt der Werdegang, in dem sie sich bildete, doch dunkel. Mit den genannten Chorwerken scheinen sich Entwicklungsstufen in regelmäßigen Abständen von je zehn Jahren abzuzeichnen, die in dem Schicksalsjahr 1737 gipfeln. Von der Krise des körperlichen Zusammenbruchs in diesem Jahr hatte Händel sich mit unglaubhafter Vitalität erholt; man kennt den Bericht vom überwältigenden Orgelspiel des noch gelähmt gewähnten Meisters in Aachen. Er eilte nach London zurück, und mit dem "Funeral Anthem", das in wenigen Tagen geschrieben und zur Aufführung gebracht wurde, erschließt sich der Weg zu den oratorischen Alterswerken. 1727 waren die Krönungshymnen entstanden, 1717 die

"Chandos Anthems"; aber doch scheint in den 1707 in Rom komponierten Psalmen der Händelsche Chorstil schon eindeutig vor uns zu stehen.

Ist der Siegeszug des Schaffenden aber so geradlinig? "Handel is finished" - so und ähnlich lautet immer wieder das Urteil der Zeitgenossen in Jahren des größten geistigen Triumphs. Kronprinz Friedrich faßte sich 1737 in seiner Äußerung von Rheinsberg genauer: "Händels Glanzzeit ist vorüber; seine Phantasie ist erschöpft und sein Geschmack hinter der Mode zurückgeblieben". 1745, im Alter von 60 Jahren, wird Händel wieder von schwerster Erkrankung heimgesucht, und Lord Shaftesbury berichtet von seiner geistigen Verwirrung. Es folgten die Siegesoratorien "Judas Maccabaeus", "Alexander Balus" und "Joshua", und der Sieg der Nation führte zum endgültigen Sieg des Nationalkomponisten.

In den drei letzten Schaffensjahren entstehen die am wenigsten bekannten Meisterwerke. Über der Niederschrift von "Jephtha" erblindet der Meister, bleibt aber beinahe ein weiteres Jahrzehnt als Dirigent und Solist tätig. Sein letztes öffentliches Auftreten, 1759, liegt genau eine Woche vor Karfreitag, dem Tag, den er sich als Todestag gewünscht hatte; er starb in der folgenden Nacht.

Ein volles Verständnis der Tätigkeit Händels in diesem letzten Lebensjahrzehnt ist besonders schwer zu erlangen. Mit der unerhörten Kombinationsgabe, die seine Schöpferlaufbahn bezeichnet, hatte Händel die eigene Solistenrolle in den Mittelpunkt der Oratorienaufführungen gestellt, denn der Verlust des Starwesens nach Abkehr von der Oper bedurfte eines Ersatzes. Aber haben wir ein klares Bild Händels, des Organisten, des Virtuosen, der in Deutschland, Italien und England die Zuhörergemeinden seit seiner frühesten Zeit in Erstaunen und Verzückung versetzt hatte?

"Für sein Orgelspiel", sagt Sir John Hawkins in seiner "General History of the Science of Music", "ist die Macht des Wortes zu gering, um mehr als die Wirkung zu beschreiben ... aber wer kann wiederum die Wirkung auf das hingerissene Publikum schildern? Schweigen, der tiefste Ausdruck des Beifalls, fiel hernieder, wenn er sich ans Instrument begab, und zwar so profund, daß es den Atem verschlug und jede Reagenz im Bann hielt, sodaß die Magie seines Spiels in den Hörern immer wieder nur die unbeschreiblichen Klänge selbst erweckte, in denen es sich darbot". Das vage Bild gründet sich auf Werke, die wir nicht besitzen. Es sind Partituraboschriften von den Orgelkonzerten, die Händel in den letzten Jahren spielte, erhalten, aber sie bestehen nur aus den Tuttipassagen, und Stimmen mit entsprechend markierten Unterbrechungen wurden an das Orchester verteilt. Sich an Solopassagen der früher entstandenen Werke zu erinnern, erwies sich, wie die biographischen Quellen berichten, als eine zu schmerzvolle Anstrengung für den erblindenden Meister. Er überließ sich ganz seiner unerschöpflichen Improvisationskunst, und das Werk, dem die Beschreibung des Chronisten nicht gewachsen war, ist für die Nachwelt verloren.

Es ist ähnlich mit dem Bild Händels als Dirigent in Probe und Konzert. Zwar haben wir die Anekdoten von seinen Temperamentsausbrüchen, aber ein Bericht, welcher der animierenden und so detaillierten Beschreibung entsprechen würde, die Gesner von Bachs Dirigentenrolle gab, fehlt uns in diesem Falle. Händel dirigierte, mit der getreuen Hilfe seines Schülers John Christopher Smith, seine Aufführungen bis zuletzt. Am 7. April 1759, eine Woche vor seinem Tode, wurde eine von ihm zu leitende "Messias"-Aufführung für den 3. Mai angesetzt, und die Kostenaufstellung für die Mitwirkenden dokumentiert lakonisch die Arrangements, die nach seinem Tode am 14. April vorgenommen wurden. Der Name von Thomas Bramwell, Händels Diener, der ihn zum Instrument führte, wurde gestrichen und die für ihn bestimmte Summe mit dem Zusatz "Thomas, Mr. Handel's

man absent" vom Gesamtbetrag abgezogen.

Das Dokument enthält aber noch einen weiteren Hinweis auf die veränderte Aufführungssituation. Zum Namen von John Christopher Smith, der als Organist eingetragen war, wurde der von Samuel Howard hinzugefügt, einem der Londoner Musiker, die schon seit der Frühzeit der Oratorienaufführungen mit Händels Arbeit verbunden waren. Er also übernahm den Orgelpart, der eigentlich nur eine Betreuung des Chores vom Instrument aus war. Smith selbst nahm nunmehr als Dirigent den Platz am Cembalo ein, den Händel zuvor innegehabt hatte. Ein ähnlicher Wechsel hatte in den vorangegangenen Jahren bei den Darbietungen der Orgelkonzerte stattgefunden, in denen Smith das Orchester leitete. Händel war somit als Solist und Dirigent, jeweils an der Orgel und am Cembalo, bis zum Ende tätig; aber nichts davon, was an beiden Instrumenten erklang, ist uns erhalten.

Mit dem Erlöschen des unmittelbaren Eindrucks der Musikerpersönlichkeit rückt das Bildnis des Komponisten gänzlich in den Mittelpunkt, und es ist erstaunlich, wie bald dies offensichtlich verzerrt vor uns steht.

Wenn man von authentischer Werkdarstellung spricht, so läßt sich dieser so vielfach mißbrauchte Ausdruck eigentlich nur auf die Periode von neun Jahren anwenden, in der John Christopher Smith die Leitung der Oratorienaufführungen fortsetzte. Nur seine Tätigkeit war unmittelbar aus der Händels erwachsen, und es liegt eine traurige Ironie in der Tatsache, daß Smiths Nachfolger der Organist John Stanley wurde, auf dessen Mitwirkung bei den Oratorienaufführungen Händel früher, weil er - gleich dem Meister - blind war, hatte verzichten müssen. 1777 hörten die regelmäßigen Londoner Händelaufführungen auf, um erst mit der berühmten Westminster Abbey Commemoration 1784 in ganz neuer Weise wieder aufgenommen zu werden.

Während die Aufführungen unter Smith und Stanley sich nur mit dem Oratorienschaffen befaßt hatten, konzentrierte sich die Westminster Abbey Commemoration auf eine andere Seite des Händelschen Werkes, die monumentale Staatshymne. Die erste Krönungshymne und das "Dettinger Te Deum" beherrschten die Programme, zugleich und - dies ist der wesentliche Punkt - gleichgesetzt mit dem "Messias". Man begreift hier die etwas rätselhafte Sitte des englischen Publikums, den Hallelujah-Chor nur stehend anzuhören. Sie hat sich in den deutschsprachigen Ländern nie eingebürgert und ist nicht nur spezifisch britisch, sondern in ihrer besonderen Art der Entstehung dynastisch zu nennen. Bekanntlich geht sie auf die Begebenheit zurück, daß Georg II. beim ersten Eindruck des Chores unerwartet aufstand, so daß sich alle Zuhörer erheben mußten. Der nie ganz geklärte Ursprung der somit entstandenen Staatssitte hat sich im Laufe der Zeiten manche Interpretation gefallen lassen müssen. Amüsant, aber in ihrer historischen Erfassung überzeugend ist diejenige von Paul Henry Lang, nämlich daß der in England fremd gebliebene und nicht besonders intelligente Hannoveraner den Chor mit einer Nationalhymne verwechselte. Der Irrtum wäre nicht nur verständlich sondern auch verzeihlich gewesen, denn der Monarch kannte den Ton der feierlich-musikalischen Staatsakte seit seiner eigenen Krönung. Dieser Ton nahm fortan eine besondere Stellung im Händelschen Gesamtwerk ein, und der Fall wird ernster, wenn es nicht der zuhörende Ehrengast sondern der Dirigent selbst ist, der sich eine Verwechslung des Genres zuschulde kommen läßt.

In Joah Bates, dem Leiter der Westminster Abbey Commemoration, begegnen wir einem neuen Typ des Händelinterpreten, der sich durch die Jahrhunderte fortgesetzt hat. Sein Ideal der Massenaufführung geht zweifellos auf Händels eigene Aufführungspraxis zurück; die Trauerhymne für Königin Karoline wurde nach zeitgenössischen Berichten von "upward of 140 hands" aufgeführt. Doch in plumper Weise wurde die außergewöhnliche Besetzung nunmehr auf das Gesamtwerk übertragen. Im Augenzeugenbericht Burney's lesen wir, daß

schon im ersten Programm der Commemoration der Monumentalstil Händels durch den Eingangschor des in intimstem Rahmen gehaltenen Anthems "O sing unto the Lord" vertreten gewesen war, obwohl er nur dreistimmig konzipiert ist, und er setzt hinzu, daß der Schlußchor des Werkes, in dem alle Instrumente einfallen - nämlich zwei Geigen und eine Oboe - einen der ungeheuerlichsten Händelschen Stürme - one of Händel's most formidable hurricanes - entfesselt habe. Anzeichen derartiger Täuschung haben sich nie ganz verloren. Bezeichnend ist der Meinungsaustausch zweier englischer Kritiker in jüngster Zeit: "It is too bad that the old man did not write more such music as 'Acis and Galatea'" (Es ist ein Jammer, daß der Alte nicht mehr Musik wie Acis und Galatea schrieb) - "The trouble is the old man continued to write such music for another thirty years, but we fail to perform it accordingly". (Die Sache ist die, daß der Alte noch dreißig Jahre solche Musik schrieb, wir führen sie nur nicht entsprechend auf.)
Der moderne Interpret mag sich der Sokratischen Weisheit nähern, dem Wissen ums Nichtwissen, doch hat sich eben jede Epoche naturgemäß ihr eigenes mehr oder minder informiertes Händelbild geschaffen.

Wir hatten darauf hingewiesen, daß die Generationen, welche auf Händels eigene folgten, sich bewußt auf Einzelaspekte des Händelschen Werkes konzentrierten, so daß das Bild einseitig bleiben mußte. Dies war im 19. Jahrhundert zunächst ähnlich. Dem ersten Versuch einer Gesamtausgabe, den Samuel Arnold unternommen hatte - die Ausgabe blieb unvollständig - folgte 1843 eine von der Londoner Händel-Gesellschaft geplante Ausgabe; sie war aber fast gänzlich auf die englischsprachigen Werke beschränkt.

Mit dem Wirken Friedrich Chrysanders änderte sich das Bild entscheidend. Wissenschaftliche Methode und zusammenfassende Überschau des Biographen und Herausgebers, gegründet auf einen nie wieder erreichten Sammlerfleiß, traten an die Stelle sporadischer Arbeiten. Es ist schwer, von der Sicht eines weiteren Jahrhunderts aus Chrysanders Verdienst gerecht zu werden, denn allzu oft hat die moderne Erkenntnis seiner Vorurteile diejenige seiner grundlegenden Bedeutung überschattet, und wenn wir hier anzudeuten versuchen, daß auch Chrysanders Werk dem Geschick der Einseitigkeit nicht entgangen ist, so muß dies im Bewußtsein eines durchaus komplizierten Vorwurfs geschehen.

Es war der Zeitgeist, der Chrysanders Händelbild beeinflußte und dem kein sogar so groß angelegtes Werk entrinnen konnte. Indem sich das Schwergewicht der Händelpflege von England nach Deutschland verlagerte, überschnitt es sich mit der Heroenverehrung der Wilhelminischen Ära, und, in einfachster Form gefaßt, wiederholte sich der Mißgriff des vorhergehenden Jahrhunderts: So wie in der Epoche der Westminster Abbey Commemoration wurde die Händelpflege, gleich der Bachpflege - um Nicolaus Forkel zu zitieren - nicht nur Kunstangelegenheit sondern Nationalangelegenheit. Der Sohn Chrysanders, Leibarzt und Privatsekretär Bismarcks, verglich einmal in einer mir persönlich unvergessen gebliebenen Ansprache Händel mit Bismarck als Repräsentanten des deutschen Geistes.

Man kann die naive Äußerung des Sohnes selbstverständlich in keiner Weise auf die allgemeine Einstellung des Vaters beziehen. Aber wir stehen vor der Tatsache, daß der Wissenschaftler im letzten Lebensjahrzehnt seine Forschungsarbeit abbrach, um sich in praktischen Ausgaben einer Interpretation des Händelschen Oratoriumschaffens zu widmen, die vom Geist des Gesamtkunstwerks getragen war.

Chrysanders Oratorienbearbeitungen blieben nicht ohne Einfluß auf die Göttinger Händel-Renaissance in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts. Aufsehenerregend und weitreichend schuf die Tat des Kunsthistoriker Oskar Hagen - eine ausgesprochene

Wiederentdeckung des Händelschen Opernwerks - ein neues Händelbild seiner Zeit. Doch war es eine Zeit, in der sich die Keime einseitiger Betrachtungen des 20. Jahrhunderts und daraus entstehender Streitfragen bildeten. Hagens handschriftliche Eintragungen in den Partiturbänden der Chrysanderschen Ausgabe stellen ein Quellenmaterial dar, das immer wieder auf seine unvermeidliche Zeitgebundenheit hinweist; so wie die Chrysanderschen Oratorieninterpretationen waren seine Operninterpretationen romantisiert, und von den Verstrickungen in das romantisierte Händelbild versuchten sich die späteren Generationen stets neu zu lösen.

Was wir als eine Wilhelminische Phase der Händelverehrung bezeichnet haben, entsprach in England einer typisch Viktorianischen Phase. Durch die traditionsgemäße weitgehende Beschränkung auf Aufführungen des "Messias", bei denen der Klavierauszug als Orgelbegleitung diente, hatte sich eine besondere Auffassung des Werkes gebildet, durch die es - zumal wir es meistens nur mit Bruchstücken zu tun haben - zum quasiliturgischen Ritus wurde. Das entstellte Werk wurde zur Norm, dem die anderen Oratorien in praktischen Ausgaben, besonders unter der Herausgebertätigkeit von Ebenezer Prout, angeglichen wurden. Die Umgestaltungen waren von allgemeinem Einfluß, der folgenschwerer wurde als derjenige der symphonischen Bearbeitungen, welche mit Mozarts Auftragsarbeiten für den Baron van Swieten ihren Anfang genommen hatten, denn nicht nur die Instrumentation, sondern der Text selbst unterlag der Veränderung, und alles, was dem prüden Zeitalter als anstößig erschien, wurde entfernt.

Andererseits löste dieser rigorose Prozeß im 20. Jahrhundert eine Reaktion aus, die zunächst unter dem Prinzip vermeintlicher Werktreue in eine neue Sachlichkeit und schließlich in eine Neuromantik umschlug. Die willkürliche religiöse Tendenz wich, besonders in den englischsprachigen Ländern, einer ebenso willkürlichen dramatischen Tendenz, die sich in Überspitzungen von Tempo, Rhythmik und Dynamik, aber vor allem in einer oft starren und meist dilettantischen Anwendung der Ornamentationspraxis ausdrückte. Was hier verkannt wurde, war, daß der solistische Vokalstil - und zum großen Teil die Wahl der Solisten selbst - in Händels eigener Aufführungssituation eine grundlegende Veränderung erfahren hatte. Arien wie "He shall feed his flock" und Sänger wie James Beard und Suzanne Cibber weisen auf eine Stilentwicklung in Händels Oratorien hin, der die Bravurapraxis der italienischen Oper fremd war.

In gewisser Weise handelt es sich hier um die gleiche Säkularisierung des Werkes, wie wir sie in der Bachpflege unter der Auswirkung der neuen Forschungserkenntnisse erfahren haben, die Friedrich Blume als "Erdrutsch" bezeichnet hatte. Es lag nicht derselbe Anlaß vor, denn obwohl die Arbeiten Jens Peter Larsens mit denen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vergleichbar waren, hatten sich durch die Verschärfung der Quellensicht keine wesentlichen Verschiebungen in der Werkchronologie ergeben. Aber die modernen Tendenzen, durch die das Bild Bachs als Spielmann Gottes verworfen wurden, wirkten sich auch auf das Händelbild aus. Es galt hier nicht, eine innerlich metaphysische Einstellung des Schaffens, sondern eine bleibende Verpflichtung zum kirchlichen Genre in Frage zu stellen, und es ergibt sich insofern eine einfache Antwort, als Händel offensichtlich nie eine Schaffenskomponente gänzlich aufgegeben hat; seine kompositorische Arbeit führte immer wieder zum neuen schöpferischen Aggregat. Aber wie steht es um die hier außer Acht gelassene eigentliche Religiosität des Meisters? Hawkins berichtet, daß er ihn knieend im Ausdruck tiefster Andacht in seiner Gemeindekirche von St. George gesehen habe, während Burney schreibt: "Obgleich er so rauh in seiner Ausdrucksweise war und gewohnheitsmäßig fluchte - ein Laster, das damals viel verbreiteter war als zur Zeit - war er doch ausgesprochen fromm".

Der forcierten Betonung des weltlich-italienischen Händelbilds im 20. Jahrhundert entsprach zunächst noch eine fortgesetzte Betonung des deutschen Händelbilds. Walter Serauky spricht in seiner dreibändigen Händelbiographie, die als Ergänzung des nicht vollendeten Chrysanderschen Werkes angelegt war, jedoch selbst Fragment blieb - wie auch Hans Joachim Moser in seiner interessanten Arbeit über den jungen Händel und in seiner Geschichte der deutschen Musik - von echt deutschen Zügen der Naturschilderung in Händels Musik, die sich aber erst mit dem Zeitalter Herders verbinden lassen würden. Ein ernstlicher Streit um die wahre Nationalität Händels entbrannte, dem auch die einsichtsvollen Schilderungen Romain Rollands nicht Einhalt gebieten konnten.

Paul Henry Lang hat den Ausdruck "the battle on the Umlaut" geprägt - der Kampf ums Tüttelchen. Schon im 19. Jahrhundert wurde in England eine Dissertation über die Rechtschreibung von Händels Namen veröffentlicht, in der nicht weniger als fünfzehn belegte Formen zitiert sind. So oberflächlich diese Problemstellung an sich erscheinen mag, so zähe sind ihre letzten Auswirkungen in der modernen Literatur. Auf den Bänden der neuen kritischen Gesamtedition, der "Hallischen Händel-Ausgabe" erscheint der autographe Namenszug, welcher von Händels Matrikulation an der Hallenser Universität herrührt - der anscheinend einzig existierende in deutscher Schrift -, der sich also auf eine Periode bezieht, aus der wahrscheinlich nur eins der erhaltenen Händelschen Werke stammt. Beim Einband der Biographie Seraukys wurde betonter vorgegangen. Er trägt eine Abbildung von Händels Unterschrift aus den späteren englischen Jahren; die umstrittenen Tüttelchen sind jedoch frei hinzugesetzt.

Der Kern der Frage bleibt die überraschende Wendung in Händels Laufbahn vom deutsch-protestantischen Organistenamt zum freien Künstlertum als Vertreter der italienischen Oper, das in England für ihn zum Geschick wurde. Newman Flower sagt in seiner Händelbiographie, daß der junge Meister die Stellung am Hallenser Dom ziellos verlassen habe, worauf Paul Henry Lang entgegnet, daß Georg Friedrich Händel nicht ziellos eine Straße überquert hätte. In tieferem Sinne trifft diese Gegenüberstellung auf das Entstehen des englischen Oratoriums zu.

Es läßt sich einerseits nicht leugnen, daß, wie Jens Peter Larsen es beschreibt, Händels neue Arbeitsrichtung eine völlig zufällige war. Die historischen Umstände sprechen deutlich dafür, und Larsen ist nicht der einzige, der mit einer nicht abzuweisenden Berechtigung davon spricht, daß Händel sozusagen auf die Bahn des Oratoriums gestolpert ist. Andererseits ist er selbst derjenige, der die komplizierten künstlerischen Ursprünge des Händelschen Oratoriums am genauesten untersucht hat. Seinen Arbeiten gegenüber stehen die von Winton Dean, in denen die Entwicklung des Händelschen Oratoriums schlechthin als eine Fortsetzung seines Opernschaffens erscheint. Die hier entstehende Unstimmigkeit drückt sich in der Formulierung vom Titel seines Buches, "Handel's Dramatic Oratorios and Masques", aus. Der dramatische Oratorienstil bleibt stets Hauptlinie, so daß die anderen Werkphasen - in die der "Messias" eingeschlossen ist - zur Episode herabsinken.

Wir haben es hier nicht so unmittelbar mit der Problematik des Händelbildes selbst zu tun als mit der Problematik des Terminus Oratorium, und wir werden daran erinnert, daß im Gegensatz zum Begriff der Oper - und den genauer formulierten Begriffen der opera seria und opera buffa - derjenige des Oratoriums keineswegs eindeutig ist. Zunächst muß das englische Händelsche Oratorium stilistisch von dem traditionsgemäßen oratorio volgare, dem italienischen, und dem oratorio latino unterschieden werden, deren ersteres noch in Händels Jugendarbeiten vertreten ist - obwohl das letztere mit seiner Betonung des chorischen Elements für die Entwicklung des Händelschen Oratoriums

von größerer Bedeutung wurde. Sodann schließt die Händelsche Neuschöpfung des englischen Oratoriums, die entscheidend auf die Form in Haydns und Mendelssohns Werk einwirkte, völlig verschiedene Komponenten in sich ein, vor allem das englische Anthem, die englische Ode und die englische Masque. Dementsprechend stellen Werke wie "Israel in Ägypten", "Esther" und "L'Allegro" je für sich Beispiele eines Einzelgenres dar, zu denen das dramatische Oratorium, wie "Semele", als derjenige Bestandteil des Formenkomplexes hinzutritt, der sich der Oper nähert. Besondere Verwirrung entstand seit dem 19. Jahrhundert dadurch, daß die heroischen Oratorien, wie "Saul" und "Samson", die auf biblische Texte zurückgehen, als quasi-geistliche Werke ausgelegt wurden, wobei "Messiah", die lyrische Betrachtung der Testamentsprophezeiungen, in populärer Auffassung den heroischen Oratorien durch die Übersetzung "Der Messias" angegliedert wurde.

Wir treten an die Frage heran, die im Händelbild der Gegenwart als schwierigste besonders umstritten bleibt - die Frage, ob Händel im eigentlichen Sinne Opernkomponist blieb oder ob er sich bewußt zu einer neuen Schöpfermission bekannte. Wiederum wird man kaum von Ziellosigkeit sprechen können. Am klarsten ist der künstlerische Zwiespalt vielleicht von Hugo Leichtentritt beschrieben worden. Er weist auf das vielzitierte Dokument hin, das wir in Aaron Hills Brief an Händel vom 5. Dezember 1732 haben und in dem der langjährige Mitarbeiter Händel ermahnt, daß die Zeit für eine englische Nationaloper gekommen sei. Wie Leichtentritt ausführt, war es darum zu spät, weil sich durch die erneute intensive Beschäftigung Händels mit dem Chorsatz eine Vision des Meisters bemächtigt hatte. "Er sah", wie Leichtentritt schreibt, "schon die gewaltigen epischen Vorwürfe im geistigen Auge, das monumentale Ethos der neuen Kunst".

Man verkennt leicht in der Bewertung der späteren Schaffensphasen das tragische Ringen Händels um diese Vision - ihre Erfüllung im fast rein chorischen "Israel in Ägypten"; die katastrophale Niederlage in der Rezeption des Werkes, die auf den physischen und beruflichen Zusammenbruch erst folgte; sodann zeitweilige Abkehr vom chorischen Drama zur im wesentlichen solistischen weltlichen Kantate; die komplizierten Wege erneuter Rückkehr; und das Wunder der Vollendung im letzten Lebensjahrzehnt.

Die Problematik des Händelbildes liegt nicht nur darin, daß es sich dem Betrachter, sobald er es in klarer Tiefenschärfe zu sehen glaubt, in stets neuer Verwischung wieder zu entziehen droht, sondern darin, daß die Erkenntnis eines zeitgebundenen Bildes sich selbst bekämpft. Das einseitige Bild erlischt nicht, wenn ein anderes an seine Stelle tritt; es wird lediglich von diesem überlagert. Heterogene Auffassungen der Schöpfergestalt und ihres Werkes, Auffassungen, die sich über Länder und Jahrhunderte erstrecken, bleiben gegenwärtig; und die Fortschritte internationaler Forschung gewähren uns letztlich wohl nur den einen Schluß: Wir können die Problematik des Händelbildes nicht lösen sondern sie nur zu erkennen versuchen, um in wachsender Erkenntnis unserer Händelverehrung angemessenen Ausdruck zu verleihen.

Symposium I: Heinrich Schütz

Leitung: Werner Breig, Stefan Kunze
Teilnehmer: Werner Breig, Arnfried Edler, Martin Just, Herbert Kellman, Silke Leopold, Victor Ravizza, Klaus-Jürgen Sachs, Siegfried Schmalzriedt, Wolfram Steinbeck, Walter Werbeck

SCHÜTZ UND DIE MUSIKGESCHICHTLICHEN TRADITIONEN

Siegfried Schmalzriedt:

"QUEL DOLCE AMARO"

Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611

Vorwort

Zugespitzt formuliert, hat Heinrich Schütz sein kompositorisch bewegtes Leben als Manierist begonnen und als Klassizist[1] beendet. Da die Schütz-Forschung bislang sein Werk hauptsächlich mit dem Blick auf seine reife Kirchenmusik rezipiert hat, reagierte sie auf die zum Teil exzentrischen Züge seines Erstlingswerkes, den 1611 in Venedig gedruckten "Italienischen Madrigalen", eher ratlos: Man führte sie selten auf (wohl auch wegen ihrer gesangstechnischen Schwierigkeiten für einen gemischten Laienchor und wegen ihrer italienischen Texte), und man bedachte sie nicht mit speziellen musikhistorischen Studien[2]. Die Textvorlagen der Madrigale, die in ihrer Überzahl von den beiden profiliertesten Dichtern der italienischen Barocklyrik, Battista Guarini und Giambattista Marino[3], stammen, mußten peinlich berühren, vertonte doch da der erste "Großmeister der protestantischen Kirchenmusik" Poeme, die in einer höchst raffinierten Sprache von erotischen Themen handeln, wie z.B. von einem "Krieg der Küsse"[4]. Was blieb anderes übrig, als für die eleganten Ausgesuchtheiten der Texte und die satztechnischen Gewagtheiten der Komposition das noch vorgeblich jugendliche Alter des "Stürmers und Drängers" (so Hans Joachim Moser[5]) verantwortlich zu machen oder in ihnen die "quantité négligeable" einer "Schülerarbeit" zu sehen! Doch war Schütz im Erscheinungsjahr der "Italienischen Madrigale" immerhin 26 Jahre alt und, wie es scheint, auch damals schon äußerst besonnen. Er habe "die Wichtigkeit und Schwere des ... fürgenommenen Studii der Composition ... vermercket", erinnert er sich noch 40 Jahre später[6] an sein Kompositionsstudium bei Giovanni Gabrieli in Venedig.

Was der Schütz-Forschung dergestalt verborgen blieb, ist die spezielle stilistische Haltung dieser Madrigale, deren Exklusivität und Avantgardismus nur im Zusammenhang mit der Ästhetik der manieristischen Madrigalproduktion des damaligen Italiens verstanden werden kann. Wenn, wie Hugo Friedrich in seinen "Epochen der italienischen Lyrik" ausführt, "Metaphern-Wucherung" das "verläßlichste Kennzeichen manieristischen Dichtens"[7] darstellt, so handelt es sich bei den von Schütz vertonten Madrigaltexten zweifellos um manieristische Textvorlagen. Der Metapher auf sprachlichem Gebiet korrespondiert der Madrigalismus - die italienische Theorie der Zeit kennt den Figur-Begriff nicht[8] - im musikalischen Bereich. Manieristisches Komponieren wäre demzufolge "verläßlich" an einer "Madrigalismen-Wucherung" erkennbar. Daß Schützens vorgeschobene madrigalistische Haltung sich nicht mit vereinzelten Madrigalismen im engeren Sinne zufriedengegeben hat, sondern daß bei ihm die Wortausdeutungen häufig die kompositorische

Faktur ganzer Abschnitte und Partien geradezu überfluten, ja mehr noch: sie strukturell motivieren, soll anhand einiger thematisch gebundener Beispiele erörtert werden.

Scherzen und Seufzen

"Nur dort ist Amor, wo er lächelt und scherzt" formuliert Torquato Tasso in einem seiner Gedichte[9]. Für den Autor der "Gerusalemme liberata", der den Übertreibungen der petrarkistischen Schreibweise mißtraute, sind Scherzen und Seufzen nicht nur Grundhaltungen höfischer, spielerischer und geistreicher Unterhaltung, sondern auch Kennzeichen wahrer Empfindungen. Zwar mögen hierüber die meisten Dichter und Komponisten von Madrigalen anders gedacht haben - die Frage nach der Echtheit von Gefühlen in Dichtung und Kunst stellten sie in der Regel nicht -, dennoch hielten sie den Scherz, zusammen mit der Erfindungskraft und dem Geistreichen, für eine der drei Grundlagen ihres Arbeitens[10]. Im Gegensatz zur Dichtungsweise der Antike bediene sich die Moderne eines "stile ornato e pieno di concetti e d'acutezze e di scherzi"[11] (eines "schmuckreichen, geistvollen, witzigen und scherzenden Stils"), schreibt der bedeutende Epiker und Kritiker des italienischen Barocks, Alessandro Tassoni, in seinen 1608 entstandenen "Pensieri diversi". Unter "scherzi" verstand man elegante Nichtigkeiten, Wort- und Begriffsspiele, die nichts weiter wollen, als Vergnügen zu bereiten, aber auch spielerische Innigkeit und grazile Flüchtigkeit. Die Nähe zu Spiel ("gioco") und Lachen ("ridere") ist ebenso gegeben wie die zu Anmut ("grazia"), Schönheit ("venustà") und Eleganz ("vaghezza")[12].

Als Beispiel sei der Schluß des III. Madrigals "Selve beate" (T. 27-43) gewählt (s. Notenbeispiel 1). Sein Text lautet: "... quante frondi / scherzano al suon di queste / piene del gioir nostro aure ridenti" ("... wieviel Blätter / scherzen beim Klang von jenen / voll unserer Freude lächelnden Lüften")[13]. Das Entscheidende dieses Madrigalschlusses scheint mir nun nicht in der besonderen Vertonung des Wortes "scherzare" allein zu liegen, sondern darin, daß Schütz hier die Komposition einer "Scherzmusik" anzustreben scheint, so wie die Poetik des Barocks eine "Scherzdichtung"[14] kannte. Die von dem Wort "scherzano" ausgehende spielerisch-gebrochene Achtelbewegung überträgt sich auf die in den Lüften scherzhaft sich bewegenden "Blätter" ("frondi"), die "voll unserer Freude" ("piene del gioir nostro") sind, und mündet mit den "lächelnden Lüften" ("aure ridenti") in eine Schlußapotheose des Anmutig-Heiteren, die in ihrem kontinuierlich ansteigenden Durchschreiten des Tonraumes einer Dezime (Baß, T. 37f.) an Monteverdis Kompositionsweise[15] erinnert. Übrigens wurde eine imitatorische Wiederholung eines kurzen charakteristischen Motivs in der Melodielehre der Zeit als "gioco", als "Spiel", bezeichnet[16].

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Topos des Seufzens, dem höfisch-domestizierten Ausdruck des Schmerzes und der Sehnsucht. Als Beispiel diene im VIII. Madrigal "Fuggi, fuggi, o mio core" der Ausruf "ecco un sospir" ("hier ein Seufzer") (T. 21-23; s. Notenbeispiel 2). Schütz drückt zum einen das Flüchtige des Seufzers in einer raschen, isolierten Achtelbewegung aufwärts aus, zum anderen bedient er sich aber auch eines "augenmusikalischen"[17] Verfahrens, das darauf beruht, daß man die Achtelpause als "sospiro" ("Seufzer"), lat. "suspirium", bezeichnete[18]. Man beachte das Geistreich-Witzige des Verfahrens: Schütz notiert eine als "sospiro" bezeichnete Achtelpause und läßt unmittelbar darauf deklamieren: "hier ein Seufzer". Während in diesem Beispiel nur der Sänger den "Seufzer" auf dem Notenblatt sehen kann, kann man im folgenden Beispiel aus dem XV. Madrigal "Dunque addio, care selve" (T. 8-15) die Seufzer auch hören (s. Notenbeispiel 3). Auch hier wird, wie zuvor das Scherzen, das Seufzen über dem Satz "Ricevete questi ultimi sospiri" ("Empfangt diese letzten

Seufzer") strukturbestimmend für einen ganzen musikalischen Abschnitt, indem etwas getan wird, was sonst in der Vokalkomposition strengstens verboten ist, nämlich das Isolieren eines Einzelwortes[19] - sofern dies nicht ein Ausruf ist - und schlimmer, das Aufspalten eines Wortes in seine Silben: "sospiri" wird durch Pausen isoliert, "ultimi" durch eine "sospiro"-Pause aufgespalten. Lodovico Zacconi schreibt 1592, daß das "spezzare le parole" strengstens untersagt sei, es sei denn, man wolle einen Seufzer nachahmen, "come fanno all'hora che vogliano imitar sospiro, che l'interrompano si bene per via di figure mute; che pare a punto che si sospiri"[20] ("wie es jetzt jene machen, die einen Seufzer nachahmen wollen, indem sie es (sc. das Einzelwort) so gut mittels Pausen unterbrechen, daß es tatsächlich so scheint, als werde geseufzt").

Grausamkeit und Härte

Madrigalistik ist Liebeslyrik, und in der Liebe gibt es Erhörung und Ablehnung. In der Zeit um 1600 waren Liebesklagen, in denen Grausamkeit und Härte der sich ablehnend verhaltenden Geliebten angeprangert werden, weitaus beliebter als heitere Liebesgedichte. Die Liebe als eine "materia lamentevole", als einen "beklagenswerten Gegenstand", zu betrachten, war eine poetische Grundvorstellung der Zeit, und auch Schütz hat diesem Zeitgeschmack gehuldigt[21].

Die phrygische Tonart war nach der Auffassung der zeitgenössischen Theoretiker der traurigste aller Modi und als solcher bestens geeignet zur Vertonung von Liebesklagen, da ihm neben seiner Eigenschaft, die Zuhörer zum Weinen zu rühren, auch noch der Charakter des Unterwürfig-Schmeichlerischen zugeschrieben wurde[22]. Orazio Tigrini führt 1588 über das Phrygische aus: "Die Musiker sagen, daß diese Tonart außergewöhnlich gut zu kläglichen Worten passe, die Traurigkeit oder flehentliches Klagen enthalten, wie es bei Liebesdingen der Fall ist"[23].

In Schütz' Madrigalbuch stehen drei Kompositionen in phrygischer Tonart: Nrn. IV, V und VI. Alle drei Textvorlagen sind ausgesprochene Liebesklagen. Insbesondere der von Alessandro Aligieri[24] stammende Text des VI. Madrigals "D'orrida selce alpina" ist paradigmatisch zu nennen hinsichtlich seiner Haltung und Metaphorik:

D'orrida selce alpina,
cred'io, Donna, nascesti,
e dalle tigri ircane il latte avesti.
S'inesorabil sei,
si dura a' preghi miei.
O se' pur tigre, anzi pur selce, ahi lasso,
ch'entro un petto di fera hai cor di sasso.

(Grausiger Fels der Alpen
hat dich, Herrin, geboren,
und von den wilden Tigern wardst du getränkt.
So unerbittlich bist du,
so hart gegen all mein Flehen.
Ob du nun Tigrin bist, ob Fels, ich Armer,
in dem Busen eines wilden Tieres hast du ein Herz aus Stein.)

Im Grunde besteht der Text nur aus einer syntaktisch geistreichen Kombination von Wörtern und Metaphern der Begriffsfelder von Grausamkeit und Härte: "Tiger", "wildes Tier", "grausig" einerseits, sowie "Fels", "Herz aus Stein", "hart", "unerbittlich" andererseits. Als Beispiel aus diesem Madrigal diene der Kompositionsabschnitt "e dalle

tigri ircane il latte avesti" ("und von den wilden Tigern wardst du getränkt") (T. 8-19; s. Notenbeispiel 4). Über die Wahl der phrygischen Tonart für das ganze Stück hinaus bedient sich Schütz noch dreier weiterer kompositorischer Mittel, um Grausamkeit und Härte, von der die Textstelle spricht, Ausdruck zu verleihen, nämlich der Chromatik, der dissonanten Akkorde und Querstände.

Hinsichtlich der Chromatik sei bemerkt, daß das Phrygische selbst insofern eine "chromatische Tonart" ist, als es den diatonischen Halbtonschritt mi-fa über der Finalis hat und über seiner Quinte keinen regulären Dreiklang bilden kann, weshalb es um 1600 dazu tendiert, entweder chromatisch radikalisiert oder aufgegeben zu werden. Schütz geht hier den ersteren Weg: er "chromatisiert" nicht nur f, c und g zu fis, cis und gis, wie auch sonst üblich, sondern auch d, a und e zu dis, ais und eis, ein zu seiner Zeit noch recht ungewöhnliches Verfahren. Ein Tonsatz, der sich dies herausnahm, mußte als eine "grausame" Regelverletzung aufgefaßt und empfunden werden (dis kommt von T. 11 an vor, ais von T. 14 an und eis von T. 15 an). Aber nicht nur die sich häufenden chromatischen Halbtonschritte der melodischen Linien, die für sich genommen, insbesondere wenn sie abwärts geführt werden, Schmerzliches repräsentieren, sondern vor allem auch der extreme Farbwechsel der Klänge, der mit der funktional geregelten Logik eines (erst später fixierten) modulatorischen Verlaufs noch wenig gemein hat, charakterisieren die vorliegende Passage als befremdlich und reizvoll zugleich.

Auch hinsichtlich der Dissonanzbehandlung geht Schütz verhältnismäßig weit. Zwar beachtete er die Regeln des Tonsatzes[25] insofern, als er die meisten dissonanten Akkorde als Vorhaltsdissonanzen regelgerecht durch synkopisierende Überbindung vorbereitet und stufenweise abwärts auflöst, doch bringt er diesen Vorgang in derart kurzer Folge, daß in T. 9-11 auf jede betonte Zählzeit dissonante Akkorde zu stehen kommen. Ein solches Verfahren nannten die Komponisten damals eine Komposition "di durezze e ligature"[26], also einen Tonsatz "aus Härten und Überbindungen", und verbalisierten somit unmittelbar dessen Wirkung auf den Hörer.

Als "Härten" wurden erst recht solche dissonanten Zusammenklänge empfunden, die man in der funktionalen Harmonielehre als verminderte Dreiklänge bezeichnet und deren dissonanter Bestandteil nicht durch synkopische Überbindung vorbereitet wurde, wie z.B. zu Beginn von T. 11 der Klang h+dis+g, der über den als Vorhaltsdissonanz aufgefaßten Quartsextakkord aufgelöst wird. Ein vergleichbar als hart empfundener harmonischer Vorgang spielt sich auch ab von der Mitte des Taktes 15 an.

Zuletzt seien auch diejenigen "Härten" genannt, die man im Lateinischen als "relationes non harmonicae" bezeichnete: die Querstände. So steht in unserer Passage z.B. in T. 13 das gis des Tenore querständig zum g' des Quinto im darauffolgenden Takt, und in T. 15 bildet das ais im Canto eine "durezza", eine "Härte", zum a' des Alto, usf.

Auch hier gilt, daß ein Satzfehler dann zum ausdrucksvollen Kunstgriff wird, wenn er sich dazu eignet, eine Textaussage in die Musik zu "übersetzen". Grausamkeit und Härte werden hier nicht als einzelne Madrigalismen in nur einer der fünf Stimmen bemüht, sondern sie determinieren in vielfältiger Weise den ganzen Tonsatz des Abschnittes.

Das Bittersüße

Die Madrigalistik lebt vom pointierten Kontrast. "Leben" und "Tod", "Flamme" und "Eis" sind die häufigsten Kontrastmetaphern[27], mit denen Höhe und Tiefe von Liebesempfindungen in der petrarkistischen Lyrik umschrieben werden. Die Krönung aller gegensätzlichen Metaphorik stellt jedoch die rhetorische Figur des Oxymorons[28] dar, die

komprimierte, in eins verschmolzene Form der Antithese. Als süßer Schmerz, als glückliche Qual, als wohltuendes Gift tritt uns das paradoxe Ineinssetzen des Verschiedenen in unzähligen Madrigaltexten entgegen.

Die beliebteste aller Formeln ist die des "dolce amaro", des "Bittersüßen", die über den "Canzoniere" Petrarcas auf die Liebespathologie des Ovid (und diese wieder bis auf Sappho) zurückgeht. Auch Catull spricht von der "dulcis amarities", von der "süßen Bitterkeit", die die Liebe hervorrufe[29]. Der ferraresische Professor für Rhetorik und Verfasser der Pastoraltragödie "Il Pastor fido" von 1590, Battista Guarini, mag an das entsprechende Catullsche Carmen gedacht haben, wenn er den Schäfer Mirtillo ausrufen läßt: "O dolcezze amarissime d'amore" ("O bitterste Süßigkeiten der Liebe"), die Worte, mit denen Schützens II. Madrigal beginnt (T. 1-6; s. Notenbeispiel 5). Schütz gliedert den Elfsilbler "O dolcezze amarissime d'amore" in drei Bestandteile: (1) O dolcezze, (2) amarissime, (3) d'amore, wobei er der Vertonung eines jeden Bestandteils ungefähr zwei Mensuren zukommen läßt. Darüber hinaus gestaltet er jede der drei Doppelmensuren in einer jeweils nur ihr eigenen Kompositionsweise.

Der Beginn "O dolcezze" ist gekennzeichnet durch einen Tonsatz, der seine "Süße" aufwärtssteigenden Durchgangsdissonanzen verdankt: In T. 1 ist es der zweifache Durchgang a und c' der beiden Unterstimmen, in T. 2 auf der 2. Halben der Durchgang c'' im Canto und auf der 4. Halben der doppelte Durchgang e' und g' in Quinto und Alto.

Von T. 3 an, dem Beginn des zweiten Aussagebestandteils "amarissime", ändert Schütz die Dissonanzbehandlung grundlegend. Jetzt muß sie für die Bitternis einstehen. Diese Wirkung erreicht Schütz dadurch, daß er Dissonanz an Dissonanz fügt, ohne diese vorzubereiten noch aufzulösen. Auf der Eins von T. 3, wo im Basso erstmals das Wort "amarissime" erscheint, kommt zunächst ein schwach dissonanter Vorhaltsquartsextakkord zu stehen, der satztechnisch korrekt aufgelöst wird. Was aber danach kommt, ist eine satztechnisch lizenziöse Folge dissonanter Akkorde. Der letzte Klang von T. 3 ist dissonant durch den Tritonus h' und die große Sept e' über dem Baßton f. Die erwartete Auflösung wird vor allem durch den Gang des Quinto von h' nach cis'' vereitelt, so daß auf der Eins von T. 4 ein dissonanter verminderter Dreiklang steht. Auch dieser wird nicht, wie man vermuten könnte, dominantisch aufgefaßt und aufgelöst, sondern in einen Klang mit noch stärkerem Dissonanzgrad überführt, in den Vierklang e+fis+a+d, einen (wenn man so will) "Sekundquartseptakkord". Erst danach, beim Klang auf der 3. Halben des Taktes 4, nimmt der Dissonanzgrad, der bei den letzten drei Akkorden zunehmend war, wieder ab (Septakkord), um danach in einen konsonanten Schluß auf der Eins des 5. Taktes einzumünden.

Standen sich Süße und Bitterkeit in den ersten vier Takten antithetisch gegenüber, wenngleich auch zusammengefaßt unter dem musikalischen Bogen einer einheitlich pathetisch-langsamen Deklamation, so bedient sich Schütz bei der Vertonung der Ergänzung "d'amore" eines Mittels, über das nur die mehrstimmige Musik verfügt: die gleichzeitige, kontrapunktische Kombination zweier kontrastierender Aspekte ein und derselben Sache. Die Liebe erscheint hier in den Sechzehntelmotiven von Alto und Tenore als ein Scherzen und gleichzeitig in den drei Außenstimmen, die den pathetischen Duktus des bittersüßen Madrigalexordiums in ganzen und halben Noten weiterführen, als eine "materia lamentevole".

Im Madrigal Nr. XVI "Tornate, o cari baci" gibt es gleich zwei Oxymora, welche die Struktur eines Kompositionsabschnittes bestimmen. Das erste gehört zum beschriebenen Typus des "dolce amaro", hier als Formel sogar wörtlich verwendet (T. 14-16): "Voi, di quel dolce amaro" ("Ihr, voll der bitteren Süße") (s. Notenbeispiel 6). Schütz geht

hierbei zwar mit schlichteren und konventionelleren Mitteln als im II. Madrigal vor, aber kaum weniger wirkungsvoll. Der Satz ist von homophoner Struktur, aufgelockert nur vom Tenore, welcher der chorischen Deklamation der anderen Stimmen um eine halbe Note vorauseilt. Die Wendung des "dolce amaro" wird zu Beginn von T. 15 mit dem übermäßigen Dreiklang a+f+cis eingeführt, der über einen chromatischen Gang aufwärts der Oberstimme erreicht wird. Auf der 2. Halben findet der übermäßige Dreiklang seine Auflösung, und über den Dominantseptakkord auf der 3. Halben kadenziert die Klangfolge sodann zum D-Dur-Dreiklang. Als kompositorisches Ganzes stellt der Siebensilbler also einen Gang vom C-Dur- zum D-Dur-Dreiklang dar, eine harmonische Paradoxie, die der Paradoxie des Oxymorons korrespondiert. Doch bedient sich Schütz noch einer weiteren Paradoxie: indem er auf das Wort "dolce" den "bitteren" übermäßigen Dreiklang, auf das Wort "amaro" aber den "süßen" Dominantseptakkord bringt, verstärkt er durch diese chiastische (kreuzweis verschränkte) Relation zwischen Text und Musik wirkungsvoll die Figur des Oxymorons.

Vergleichbar hiermit komponiert er auch im selben Madrigal (T. 20-22) die beiden Siebensilbler "di quel nostro non meno / nettare che veneno" ("mit Eurem Nektar, der zugleich Gift ist") (s. Notenbeispiel 7). Auch hier begegnet in T. 21 eine chromatische Rückung zur musikalischen Einführung des Oxymorons, und auch hier erscheint der Nektar harmonisch als "bitter" und das Gift als "süß". Die dabei erklingenden Harmoniefolgen sind von einer Ungewöhnlichkeit, so daß sie es einem schwer machen, sich der Assoziationen zu spätromantischer Harmonik zu erwehren.

Ausblick

Manieristisches Dichten und Komponieren ist freilich nicht nur an Metaphern-Häufung oder Metaphern-Wucherung bzw. an Madrigalismen-Häufung oder Madrigalismen-Wucherung erkennbar, es ist ihnen auch eine Haltung eigen, die man wohl am besten als ein 'rivalisierendes Überbieten bekannter Vorbilder'[30] bezeichnen kann. Diese Haltung, welche ein Kennzeichen der gesamten petrarkistischen Lyrik des 16. Jahrhunderts war, die mit den Mitteln Petrarcas Petrarca künstlerisch zu übertreffen suchte, wurde in der manieristischen Barockdichtung um 1600 noch artistisch überspitzt. Auf dem Gebiet des Madrigals bedeutete dies, daß die Komponisten versuchten, einem gefeierten Vorbild nachzueifern und es womöglich noch an Ausdruckskraft und satztechnischer Gewagtheit zu überbieten[31]. Dies setzte einen aristokratischen Kreis von Auftraggebern und Hörern voraus, der mit den wichtigsten Neukompositionen vertraut war und über Grundkenntnisse der Komposition verfügte. Es wäre deshalb ein vergleichendes Studium all derjenigen Madrigale angezeigt, die von namhaften Komponisten vor 1611 auf die von Schütz vertonten Texte komponiert worden sind. Es sind dies nicht wenige, und es finden sich darunter immerhin so illustre Namen wie Filippo de Monte, Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Felice Anerio, Scipione Dentice, Claudio Monteverdi, Salomone Rossi und Sigismondo d'India. Es ist durchaus möglich, daß man aufgrund eines dergestalt angelegten Vergleiches feststellte, daß das stilistische Vorbild Giovanni Gabrielis, der als Komponist von Madrigalen kaum hervorgetreten ist, nur e i n Faktor (wenngleich auch ein wesentlicher) in der Gesamtheit der Einflüsse auf den jungen Heinrich Schütz darstellte, und daß andere Vorbilder für seine Kompositionsweise bei Claudio Monteverdi und den Meistern des ferraresischen und neapolitanischen Madrigals zu suchen sind[32].

Anmerkungen

1) Unter der Begriffsdichotomie manieristisch-klassizistisch verstehe ich hier im Anschluß an Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke die beiden gegensätzlichen

Grundhaltungen künstlerischen Schaffens, die in allen Epochen zu finden sind, zuweilen sogar gleichzeitig.

2) In meiner Tübinger Dissertation "Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen" (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. I), Neuhausen-Stuttgart 1972, bin ich über die Behandlung der kompositorischen Grundlagen der Gabrieli-Schule (Tonarten, Disposition der Stimmen, Bewegungsarten und Melodiebildung) nicht hinausgekommen.

3) Die Madrigale Nr. I-III, V, XI und XV sind von Guarini, Nr. IV, VII-IX, XII-XIV und XVI-XVIII von Marino.

4) "Guerra di baci", so lautet der originale Titel des Gedichtes in den 1611 zu Venedig bei Bernardo Giunti gedruckten "Rime" Marinos.

5) Vgl. hierzu das Vorwort zu seiner Ausgabe der "Italienischen Madrigale" (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. XXII), Kassel etc. 1962, S. VII.

6) In seinem 1651 verfaßten "Memorial" an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig o.J. (1972), S. 17.

7) Frankfurt am Main 1964, S. 314.

8) Ebensowenig kennt sie den Begriff des Madrigalismus. Die Schlagworte der aristotelischen Nachahmungslehre lauten "imitatione della natura" und "imitatione della parola".

9) Rime, hrsg. von Angelo Solerti, Bologna, 4 Bde., 1889-1902, Nr. 1174. Übersetzung zitiert nach Friedrich, a.a.O., S. 428.

10) So Baltasar Gracián und Emmanuele Tesauro in ihren Poetiken; vgl. Friedrich, a.a.O., S. 604.

11) Zit. nach G. Zonta, Rinascimento, Aristotelismo e Barocco, in: Giornale della Società di Letteratura Italiana, Jg. 1934, S. 64.

12) Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 457f. u. 670f.

13) Nebenbei sei bemerkt, daß sich hier der Textdichter Battista Guarini der rhetorischen Figur des Hyperbatons bedient, einer Spreizstellung, die zustandekommt, indem zwischen die syntaktisch zusammengehörige Wortfolge "queste aure ridenti" die ergänzende Wortgruppe "piene del nostro gioir" eingeschoben wird.

14) Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 418.

15) So z.B. in dem Madrigal "Si, ch'io vorrei morire" aus dem IV. Madrigalbuch von 1603.

16) Terminus bei Giovanni Maria Artusi 1598; vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 101 u. 105f.

17) Terminus in Anlehnung an Alfred Einstein, "Augenmusik im Madrigal", ZIMG XIV (1912/13).

18) Vgl. hierzu die Art. "Suspirium" u. "Suspiratio", Riemann Musiklexikon, Sachteil 1967, S. 920f. sowie Schmalzriedt, a.a.O., S. 73f.

19) Vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 73.

20) Prattica di Musica, Venedig 1592, f. 57r.

21) Vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 33.

22) Vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 46.

23) Il compendio della musica, Venedig 1588, S. 64.

24) Schütz hat diesen Text mit großer Wahrscheinlichkeit der 1611 in Venedig bei Barezzo Barezzi erschienenen Madrigalanthologie "Il Gareggiamento poetico" entnommen.

25) Die Regeln des Tonsatzes haben ihre für die Venezianische Schule mehr als ein Jahrhundert geltende Formulierung in Gioseffo Zarlinos monumentalem Theoriewerk "Istitutioni harmoniche", Venedig 1588, gefunden. In ihrer strengen Haltung entsprechen sie weitgehend denjenigen Regeln, die Knud Jeppesen in seinem Buch "Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie", (Leipzig 1935) Wiesbaden 4/1965, aus den Kirchenwerken Palestrinas abgeleitet hat.

26) So findet sich z.B. bei Girolamo Frescobaldi eine "Toccata ... di durezze e ligature", in: Toccate e Partite d'Intavolatura di cembalo lib. 1°, Rom 1615; vgl. hierzu den Art. "Durezza", Riemann Musiklexikon, Sachteil 1967, S. 247f.

27) Vgl. Schmalzriedt, a.a.O., S. 35.

28) Vgl. Friedrich, a.a.O., Register S. 783 unter dem Stichwort "Rhetorische Begriffe".

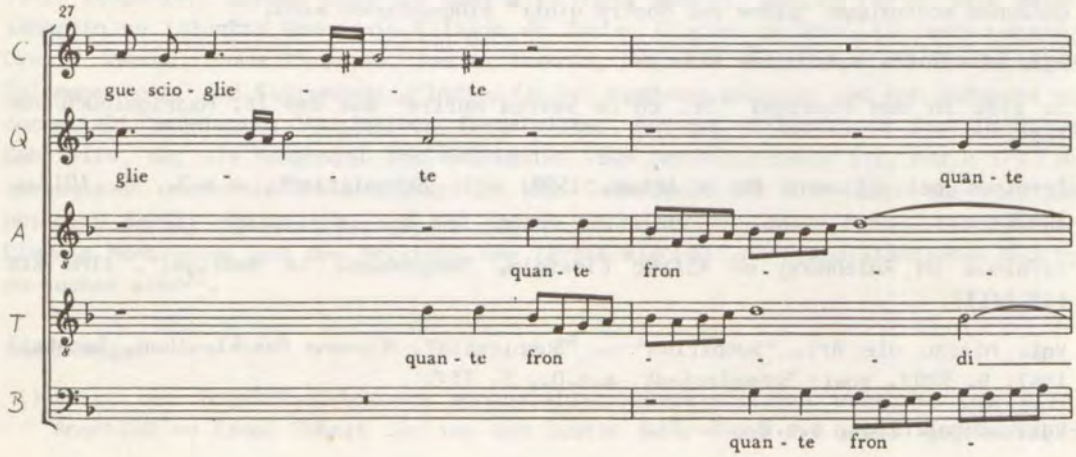
29) Carmen LXVIII, Vers 18.

30) Zur Ästhetik des Überbietens und Übertrumpfens s. Friedrich, a.a.O., S. 784 unter dem Stichwort "Übertrumpfen".

31) Vgl. hierzu das ausführliche und interessante Vorwort von Gl. Watson zu seiner Ausgabe des VIII. Madrigalbuches (1624) von Sigismondo d'India (Musiche Rinascimentali Siciliane, Bd. X), Florenz 1980.

32) Zu ähnlichen Vermutungen kommt auch Paolo Emilio Carapezza in seinem anregenden Aufsatz "Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen", Schütz-Jb. 1979.

Notenbeispiel 1



29

C: quan - te fron - - di scher - - za - no al

Q: fron - - di scher - - za-no al suon,

A: - di scher - za-no al suon, scher - - za-no al

T: — scher - - za - no al

B: - - di

31

C: suon di que - - ste, scher - - -

Q: scher - - za - no al suon, scher -

A: suon di que - ste, scher - - za-no al suon,

T: suon, scher - za-no al suon, scher -

B: scher - - za - no al suon

33

C: - za-no al suon, scher-za-no al suon di que - ste pie-ne del gio-ir, del

Q: - - za-no al suon di que - ste pie-ne del gio-ir, pie-ne del gio-

A: scher - - za-no al suon di que - ste pie-ne del gio-ir

T: - - - za-no al suon di que - ste pie-ne del gio-ir, pie-ne del gio-

B: — di que - ste pie-ne del gio-ir

35

C: — gio-ir no - stro au -

Q: ir no - stro au - re ri - den - -

A: au - re ri - den - - - -

T: ir no - stro au - re ri - den - - -

B: no - - - stro

37

C: - re, au - re ri - den - - -

Q: ti, au - re ri - den - - -

A: ti, au - re ri - den - - -

T: ti, au - re ri - den - ti, au -

B: au - re ri - den - - - -

39

C: ti, au - re, au - re,

Q: ti, au - re ri - den - - - ti,

A: ti, au - re ri - den -

T: - re ri - den - - - ti, au - re ri -

B: ti, au - re ri - den - -

41 43

C au - re ri - den - - - - ti.

Q au - re ri - den - - - ti.

A - ti, au - re ri - den - - - ti.

T den - ti, au - re ri - den - - ti.

B - - - - - ti.

Notenbeispiel 2

21

C las - - so, ma las - - so,

Q las - - so, ma las - - so, ec-co un so-

A ec-co un so-spir, ec-co un so-spir, nun -

T ec-co un so-spir, ec-co un so-spir,

B las - - so, ec-co un so-spir, ec-co un so-spir,

23

C ec-co un so-spir, nun - zio in-fe - li - - -

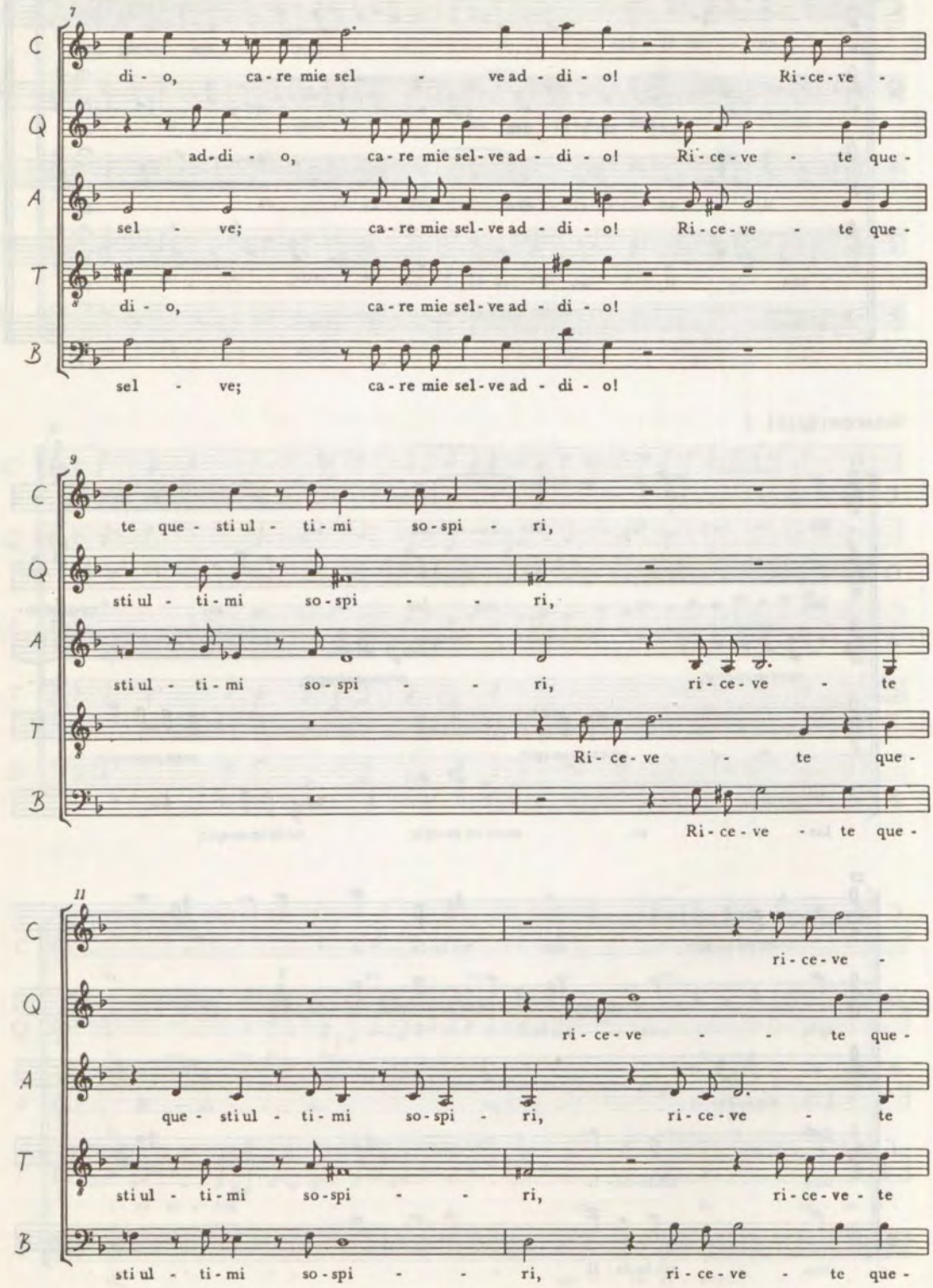
Q spir, nun - zio in-fe - li - - - -

A - zio in-fe - li - - ce, in - fe - li -

T nun - zio in-fe - li - - - - -

B nun - zio in-fe - li - - - - -

Notenbeispiel 3



13

C: te que - sti ul - ti - mi so - spi - ri, que - sti ul - ti -

Q: sti ul - ti - mi so - spi - - ri, que - sti ul - ti -

A: que - sti ul - ti - mi so - spi - - - -

T: que - sti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te que-sti ul -

B: sti ul - ti - mi so - spi - - - - -

Notenbeispiel 4

8 10

C: - sti, e dal - le ti - gri ir - ca - ne,

Q: e dal - le ti - gri ir - ca - ne, e

A: ti - gri ir - ca - ne, e dal - le ti - gri ir -

T: sce - sti, e dal - le ti - gri ir - ca - ne,

B: sti, e dal - le ti - gri ir - ca -

12 14

C: e dal - le ti - gri, e dal - le ti - gri ir - ca -

Q: dal - le ti - gri ir - ca - ne, ir - ca - ne, e dal - le ti -

A: ca - ne, e dal - le ti - gri ir - ca -

T: e dal - le ti - gri ir - ca - ne

B: ne, e dal - le ti - gri ir - ca - - ne

16 18

C: - ne il lat - te a - ve - sti...

Q: - gri ir - ca - ne il lat - te a - ve - sti.

A: ne il lat - te a - ve - sti.

T: il lat - te a - ve - sti.

B: il lat - te a - ve - sti.

Notenbeispiel 5

SWV 2

Seconda parte.

CANTO — *Sopran I (c'-g'')*: O O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

QUINTO — *Sopran II (cis'-f'')*: O O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

ALTO — *Alt (d-b')*: O O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

TENORE — *Tenor (c-f')*: O O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

BASSO — *Baß (F-b)*: O O dol - cez - ze a - ma - ris - si -

5

Q: me d'a - mo - - - - - - - - me d'a - mo - - - - - - - - me d'a - mo - re, d'a - mo - re, d'a - mo - me d'a - mo - re, d'a - mo - re, d'a - mo - - - me d'a - mo - - - - - -

7 9

re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

Q re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

Notenbeispiel 6

14

C voi, di quel dol - ce a - ma - ro,

Q voi, di quel dol - ce a - ma -

A voi, di quel dol - ce a - ma -

T voi, di quel dol - ce a - ma - ro, per

B voi, di quel dol - ce a -

16

C per cui lan - guir,

Q ro, per cui lan - guir m'è

A ro, per cui lan - guir m'è ca -

T cui lan - guir, per cui lan - guir m'è

B ma - ro,

Notenbeispiel 7

20

C: ro, di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve -

Q: ca - ro, di quel vo - stro non me - no...

A: - ro, di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -

T: di quel vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -

B: ro, di quel vo - stro non me - no...

22

C: ne - no pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de - si -

Q: pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de - si - ri, pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de -

A: no pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de - si - ri, pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de -

T: no pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de - si - ri; ba-ci, in cui dol - ci pro - vo an -

B: pa - sce-te i miei fa-me-li - ci de - si - ri; ba-ci, in cui dol - ci

Victor Ravizza:

SCHÜTZ UND DIE VENEZIANISCHE TRADITION DER MEHRCHÖRIGKEIT

Der Entwicklungszug, dem sich die von Heinrich Schütz im Jahre 1619 in Dresden herausgegebene Sammlung der "Psalmen Davids" einordnet und dem sie sich verpflichtet sah, nahm seinen Ausgang bekannterweise im Veneto, wo die Praxis des doppel- und mehrchörigen Komponierens und Musizierens schon seit geraumer Zeit gepflegt wurde und um 1600 einen Höhepunkt erreichte. Schütz hielt sich wohl zwischen 1608 und 1612[1] in der Lagunenstadt auf, war Schüler des auch von Oltramontani hochgeschätzten San Marco-Organisten Giovanni Gabrieli und hat diese persönliche wie auch lokale Bindung in der Widmung seines opus secundum an den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. mit Nachdruck festgehalten: So spricht er von "etzliche(n) Teutsche(n) Psalmen auff italienische Manier / zu welcher ich von meinem lieben und in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln / so lange in Italia ich mich bey ihme auffgehalten / mit fleiss angeführet worden".

Diese "italienische Manier", welche seinen deutschsprachigen Psalmen somit als Vorbild diente, wurde dem Komponisten nach seiner eigenen Aussage von Gabrieli und dessen Werk vermittelt. Das wird Gegenstand dieser Untersuchungen sein. Sinnvoll aber scheint vorerst ein Blick auf jene Werke, welche die Tradition venezianischer Mehrchörigkeit begründeten und in welchen sich jene gattungstypischen Merkmale, die auch für Gabrieli und Schütz noch ihre (wenn auch modifizierte) Gültigkeit hatten, in der Ungebrochenheit und "Natürlichkeit" ihrer frühen Erprobung zeigen. Wir werden somit zurückverwiesen auf die Anfänge doppelchörigen Musizierens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein kurzer Überblick über diese Frühzeit rechtfertigt sich nicht nur aus entwicklungsgeschichtlichen Interessen, sondern auch daraus, daß jene Musik bis anhin kaum veröffentlicht wurde[2]. Eine Beschreibung in wenigen Stichworten diene den folgenden Ausführungen somit als Hintergrund und Ausgangspunkt für einige ausgewählte, das Verhältnis von Schütz zu Gabrieli klärende satztechnische Beobachtungen.

Die frühe Doppelchörigkeit in der Gestalt des Coro spezzato entsprang der Tradition des mehrstimmigen antiphonalen Psalmensingens im klangbetonten Satz des Falsobordone und seiner Vorstufen, wie sie in der Doppelhandschrift Modena 454/455[3] erhalten sind. Es bedurfte freilich eines einmaligen, von vortridentinischer Unbekümmertheit geprägten Entschlusses des Paduaner Kathedralkapellmeisters Ruffino d'Assisi, das altehrwürdige Prinzip des antiphonalen, versweise wechselnden Singens von Psalmen wohl zwischen 1510 und 1520 umzustoßen, um das Alternieren zweier getrennt im Raum aufgestellter Chöre oder Chorgruppen nach nunmehr autonom musikalischen Gesetzmäßigkeiten zu gestalten: Er zerstückelte die Verseinheiten und entwarf mit den freigesetzten Gliedern oder Klangblöcken musikalische Architektur, die erstmals in der Musikgeschichte den R a u m a l s k o n s t i t u t i v e s E l e m e n t in das kompositorische Konzept miteinbezog, Raum demnach nicht nur füllte, sondern eigenständig schuf. Hieraus entsprang der Hinweis auf den F e s t c h a r a k t e r dieser Musik, eine Charakterisierung, die so pauschal freilich zu überdenken wäre, beinhaltet sie doch unausgesprochen das Moment des glanzvoll Veräußerlichten, das nur schwer mit der Gestimmtheit beispielsweise von Buß- oder Klagepsalmen zu verbinden ist. Die Zeit selbst sprach in Zusammenhang mit doppel- oder mehrchörigen Aufführungen im italienischen Raum in bezeichnender Nuancierung von "solenne", "solennissimo" und umfing damit auch Werke verinnerlichten Charakters. (Zu denken wäre in diesem Zusammenhang an die intimen Vertonungen des 84. oder 137. Psalmes von Schütz, die auf klangliche Veräußerung und damit auch auf die "zum

starcken Gethon / unnd zur Pracht eingeführet(en)" Capellen weitgehend verzichten.)

Festcharakter i m k i r c h l i c h e n S i n n zumindest der frühen Cori spezzati entsprang dem Ort und Anlaß ihrer Aufführungen. So handelte es sich sowohl bei den Vertonungen von Ruffino wie bei denen seiner im Veneto (Treviso, Bergamo, Verona, Padua) wirkenden Zeitgenossen Francesco Santacroce, Gasparo Alberti oder dem bescheideneren Giordano Pasetto vor allem um Psalmen für die beiden Vespern hoher kirchlicher Festtage. Ihre in den frühen Handschriften zu beobachtende Zusammenfassung zu Vierer- und Fünfergruppen offenbart deren genaue liturgische Bestimmung und unterstreicht die enge funktionale Bindung, aus welcher sie zu jener Zeit nur ausnahmsweise entlassen wurden.

Festcharakter im Sinne klangprächtiger Entfaltung spiegelt sich in der Tendenz zu f i n a l g e r i c h t e t e r S t e i g e r u n g s a n l a g e. Es wurde dies in anderem Zusammenhang am Beispiel des 109. Psalmes von Ruffino gezeigt[4], wo mit den Mitteln fortschreitender Verdichtung des doppelchörigen Gefüges konsequent auf den überhöhenden, nach einer Pause 8-stimmig einfallenden Einsatz des "Gloria patri" (kleine Doxologie) hingearbeitet wird, auf einen Einsatz, der sowohl vom Gehalt wie vom leuchtenden Vokalreichtum her geradezu nach klangvoller Vertonung verlangt. (Und so überraschen denn gerade vor diesem durch die venezianische Tradition geprägten Erwartungshorizont die oft sehr intimen, zurückhaltenden Einsätze des "Ehre sei dem Vater" in den Psalmen von Schütz.) Trotzdem sind die traditionellen Verszäsuren der Mediatio und der Finalis durch tonartliche Disposition und Chorwechsel berücksichtigt, wodurch sich Reihungsform und Steigerungsanlage überlagern. Diese Beobachtung soll im Verlauf der Ausführungen im Zusammenhang mit dem direkten Vergleich je eines Werkes von Gabrieli und Schütz wieder aufgenommen werden.

In Hinblick auf ihre kompositorische Faktur zeigen diese frühen Cori spezzati einen aus dem Falsobordone entwickelten B a ß - A k k o r d s a t z, in welchem die tiefste Stimme im kompositorischen Prozeß tendenziell die zuerst gesetzte und Trägerin voller, die Grundform suchender Dreiklänge ist. Dadurch entfällt jegliche Kombination eines zweistimmigen Gerüstsatzes, umsomehr als auch die Oberstimme weniger melodischer Entfaltung als klanglicher Begrenzung diente; die Oberstimme - ein nicht unwesentlicher Befund - war in diesen frühen Werken jedenfalls für zukünftige Aufgaben freigestellt. Bemerkenswert weiter der Verzicht auf die Varietas der Stufenfolge zu Gunsten einer in gewissen Fällen geradezu hartnäckigen "klanglichen Zentrierung", wie in Santacroces 90. Psalm, in welchem der dem 8. Psalmton entnommene G-Dur-Grundklang nicht weniger als die Hälfte des klanglichen Ablaufs bestimmt.

Neben dem Klanglichen und dessen Konsequenzen enthält diese Musik eine nicht weniger bemerkenswerte r h y t h m i s c h e P r ä g n a n z, die sich zwar grundsätzlich am Wortrhythmus entzündet, sich aber immer wieder als autonomer Wert zu emanzipieren versucht und jedenfalls ganz im Dienste des formalen Zusammenhanges steht. Diese Aufgabe schien so vordringlich, daß darob die korrekte Akzentsetzung der Textvertonung gelegentlich vernachlässigt wurde. Das führt zur Frage der T e x t v e r t o n u n g und zur Feststellung, daß ein innigeres Verhältnis zwischen Text und Musik mit dem Satz der frühen Cori spezzati kaum zu bewerkstelligen war. Die Konzentration auf Klang und Rhythmus erlaubte wohl eine grundsätzlich akzentgerechte Einfassung des Textes, nicht aber dessen modellierender oder gar interpretierender Nachvollzug. Hierzu fehlte die Dimension des Melodischen. So mag das oberflächliche Verhältnis zum Wort zu bedauern sein, verhalf der Musik aber zugleich zu einer bis anhin nie gekannten Steigerung einiger ihrer Elemente. Es war die Aufgabe der folgenden Generationen, den Textbezug ohne Verlust der neu erworbenen Qualitäten wieder enger zu gestalten. Daß Schütz hier maßgeblich beteiligt war, ist bekannt.

Soweit eine kurze Skizzierung der den Traditionszug venezianischer Mehrchörigkeit begründenden Werke. Sie standen in einem Al-fresco-Satz, gemalt mit breitem Pinsel und somit ohne die Subtilitäten der feinen Linie. Deren Fehlen mag mitverantwortlich sein, daß "das Gattungstypische über das Werkindividuelle" dominierte[5], was freilich nicht nur den Coro spezzato betraf.

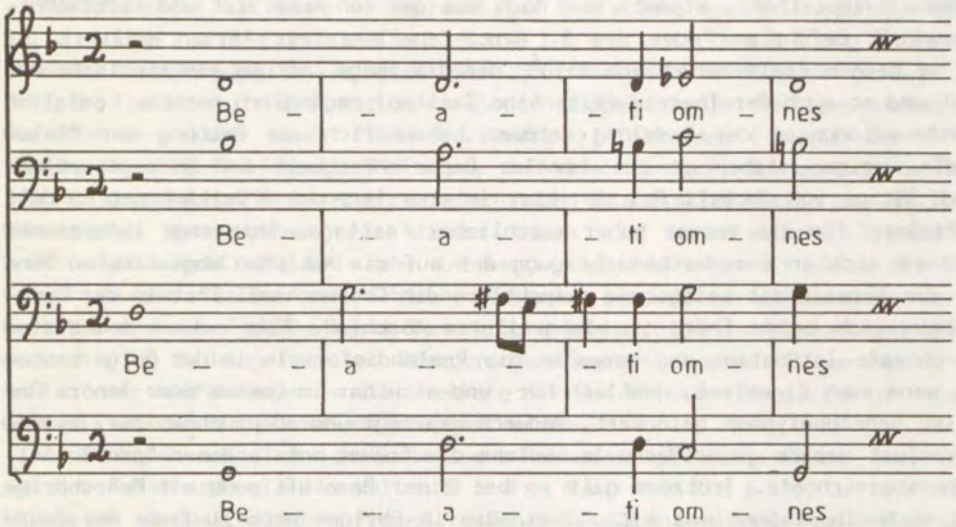
Die weitere Geschichte und graduelle Entwicklung hin zu Gabrieli kann hier, von einer Ausnahme abgesehen, nicht nachvollzogen werden. Und diese Ausnahme, obwohl lange Zeit als Ausgangspunkt venezianischer Mehrchörigkeit beschrieben, erweist sich vor dem Hintergrund der skizzierten frühen Werkgruppe zudem als äußerst konservativ, freilich in gleichem Maße beispielhaft, stammte sie doch aus der von Autorität und satztechnischer Gelehrsamkeit geführten Feder des S. Marco-Kapellmeisters Adrian Willaert. Es handelt sich um seinen Psalmendruck von 1550[6], der die junge Gattung sanktionierte und "nobilitierte" und so auch der Theorie (Vicentino/Zarlino) zugänglich machte. Lediglich 8 der 31 Psalmvertonungen der Sammlung gehören bekanntlich zur Gattung der "Salmi spezzati"[7], die übrigen stehen in antiphonaler Doppelchörigkeit und in eigenartiger Verbindung mit Sätzen von Jachet. Bei den hier interessierenden 8 Vertonungen handelt es sich um Psalmen für die Vesper hoher kirchlicher Festtage. Ihre enge liturgische Bindung offenbart sich in der Berücksichtigung der auf die Antiphon abgestimmten Töne und in einem die Verseinheit weitgehend respektierenden Chorwechsel. Erst in der Doxologie vereinigen sich beide Chöre zu klangvollerem Abschluß. Alle setzen den ersten Halbvers als chorale Intonation und verweben die Psalmodieformeln in der Folge cantus firmus-artig, wenn auch figuriert, deutlich hör- und sichtbar im Cantus oder Tenor. Der Satz selbst ist scheinpolyphon gelockert, dadurch gepflegt und anspruchsvoller, allerdings unter Verlust gerade jener Merkmale, welche die früher entstandenen "provinziellen" Beispiele auszeichnete. Trotzdem gilt es bei einer Beschäftigung mit Mehrchörigkeit um 1600 auch diese Sammlung mitzuhören, die im übrigen noch zu Ende des Jahrhunderts beispielsweise in Drucken von Giovanni Croce ihre eng sich anlehnende Fortsetzung fand.

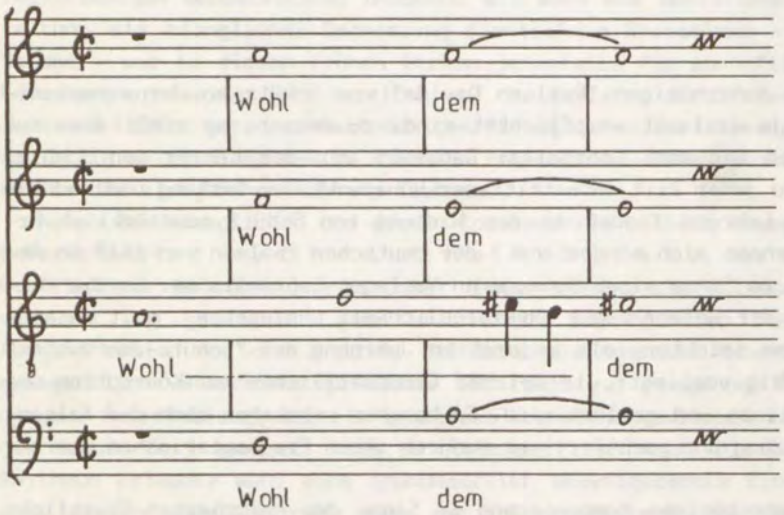
*

Geht es nun darum, die mehrchörigen "Psalmen Davids" von Schütz an der venezianischen Tradition, der sie ja explizit verpflichtet sind, zu messen, so zielt dies auf einen Vergleich mit Werken Giovanni Gabrielis: Gabrieli war der Lehrer von Schütz, seine mehrchörigen Werke zu jener Zeit unbestrittener Höhepunkt der Gattung und dadurch modellhaft, der Name des Lehrers findet in der Widmung von Schütz ausdrücklich Erwähnung und schließlich lehnen sich mindestens 3 der deutschen Psalmen von 1619 in Abschnitten notengetreu und im Sinne einer Hommage an Vorlagen Gabrielis an. Um die folgenden Ausführungen nicht der Gefahr vager Unverbindlichkeit auszusetzen, galt es einzuschränken. Dies fiel umso leichter, als im dritten Jahrgang des "Schütz-Jahrbuches" eine Studie von Werner Breig vorliegt[8], in welcher Grundsätzliches zur Konzeption des mehrchörigen Satzes diskutiert und geklärt wird. So besehen verstehen sich die folgenden Zeilen vorab als Ergänzung und rechtfertigen dadurch ihren fragmentarischen Charakter.

Um der Grundstruktur mehrchörigen Komponierens im Sinne des skizzierten Überblicks möglichst nahe zu bleiben, empfahlen sich einfache 8-stimmig-doppelchörige Werke, komponiert zudem über den gleichen Psalmtext[9]. Beiden Anforderungen gerecht wurde der Psalm 127 "Beati omnes qui timent Dominum" aus den "Sacrae Symphoniae" (1597) von Giovanni Gabrieli[10] und der gleiche, deutschsprachige Psalm "Wohl dem, der den Herren fürchtet" (Nr. 128 in der Luther-Zählung, SWV 30) aus der hier interessierenden Publi-

kation von Heinrich Schütz[11], der in der gleichen Ausgabe auch in einer vierchörigen vokal-instrumentalen Fassung vorliegt (SWV 44). Ein Blick auf die Anfänge der beiden Vertonungen rechtfertigte im nachhinein überraschend die Auswahlkriterien, zeigte es sich doch, daß Schütz die ersten zweieinhalb Brevistakte des Psalmes von Gabrieli für die Gestaltung seines Anfangs notengetreu übernommen hatte, womit er seine Verbundenheit sowohl mit dem Lehrer wie mit der durch diesen repräsentierten Gattungstradition nachdrücklich unterstrich.





Dieser Beginn in seiner melodisch-harmonisch klaren Disposition scheint ihn überdies dermaßen überzeugt zu haben, daß er ihn auch für die Cantio sacra "Spes mea, Christe Deus" (SWV 69) und in leicht veränderter Form für den 6. Psalm von 1619 "Ach Herr, straf mich nicht" (SWV 24) übernahm.

In einem 4-stimmigen Verband antizipiert die melodietragende zweitunterste Stimme im Wert einer Semibrevis auf der Quinte über dem dorischen Grundton, um alsobald von den übrigen 3 Stimmen akkordisch auf der ersten Stufe umfaßt zu werden. Mit einem Quartsprung erreicht die Melodiestimme den oberen Grundton, welcher anschließend durch den Wechsel der drei Akkordstimmen auf die 5. Stufe sich zu einer Synkopendissonanz verschärft, die "regelkonform" in die unvollkommene Konsonanz nach unten aufgelöst wird. In der Folge zeigen sich Unterschiede: Bei Gabrieli, der vorerst immerhin fünf Silben ("beati omnes") zu vertonen hat, schließen sich zwei Klänge an, welche die syntaktisch in sich geschlossene Einheit sinnvollerweise wieder in den Grundklang zurückführen. Bei Schütz, dessen "wohl dem" nach einer erklärenden Weiterführung verlangt, endet der erste Abschnitt als Halbschluß auf der 5. Stufe. Gabrieli fährt im Versvortrag nun sogleich in einfacher, imitatorisch einsetzender Minimabewegung weiter und vergegenwärtigt mit diesem in gleichem Maße schlichten wie sinnfälligen Mittel den Plural jener "omnes, qui timent Dominum". In Takt 8 kommt die erste Vershälfte zu ihrem Ende, in einleuchtender, dem Text entsprechender Zweiteilung und in einem Satz, dessen Verhältnis zum Wort jene mittlere Distanz zurückhaltender Annäherung einhält.

Anders Schütz: Obwohl er in seiner Vertonung zu Beginn eng an Gabrieli anknüpft, gestaltet er die Fortsetzung grundsätzlich anders und dokumentiert in ihr nicht nur sein aus anderer Tradition erwachsenes Bibelverständnis, sondern auch den Unterschied zwischen der objektivierten lateinischen Liturgiesprache und der Intimität des deutschen Bibelwortes, wie es schon durch Luthers Übersetzung des "beati omnes" in den Singular "wohl dem" zum Ausdruck kommt. Dieser Unterschied und seine Konsequenzen für die Musik von Schütz sind im übrigen vor allem in Anschluß an Georgiades[12] verschiedentlich beschrieben und verdeutlicht worden.

Im Gegensatz zu Gabrieli wiederholt Schütz nach einer Pause die ersten 2 Brevistakte notengetreu (lediglich der vorgezogene Einsatz der Melodiestimme ist verkürzt), verleiht dem Text damit den Nachdruck der der Predigt abgelauschten rhetorischen Intensivierung[13], die zugleich eine Erhöhung der Spannung bewirkt. Erst jetzt folgt in kürzeren Notenwerten die Erklärung "Der den Herren fürchtet", durch die der Kadenz eingearbeitete Figur der Suspiratio sinnfällig veranschaulicht. Dessen aber nicht genug, wird der ganze bisher beschriebene Gang noch einmal durchlaufen, mit dem Unterschied freilich des nun 8-stimmig doppelchörigen Einsatzes und der Transposition der melodischen Phrase in die überspannende Oberstimme des 1. Chores: Doppelchörigkeit also nicht als klang- oder prunksteigernder Selbstzweck, sondern als Mittel textinterpretierender Intensivierung. Als wäre die Musik von diesem Ausbruch selbst überrascht, erfolgt die zweite und letzte Wiederholung wieder 4-stimmig und eine Oktave tiefer im 2. Chor unter Beibehaltung aber der melodietragenden Oberstimme. Damit ist der erste Halbvers abgeschlossen.

Der Vergleich zeigt die Unterschiede: Bei Gabrieli trotz respektvollem Nachvollzug der textlichen Vorlage eine den zeitlosen Anspruch der lateinischen Liturgiesprache spiegelnde distanzierte Zurückhaltung, bei Schütz die Emphase der Textauslegung, die wiederholt, steigert, verdeutlicht, intensiviert und wohl auch individualisiert. Dieser Befund erstaunt den, der Schütz kennt, nicht, und wird hier auch nicht das erste Mal beschrieben. Umsomehr bedarf es eines Hinweises auf die Fortsetzung, die sich nun auch bei Schütz auf die Faszination autonom-musikalischer architektonischer Gestaltung des Coro spezzato zu besinnen scheint. So verzichtet der Komponist schon im zweiten Vers zum Teil merklich auf den eingangs respektierten engen Textbezug. Wie Gabrieli in der zweiten Hälfte des zweiten Verses ("beatus es et bene tibi erit") mit lebhaftestem Chorwechsel unter Miteinbezug rhythmisch markanter Punktierungen zu gestalten beginnt,

so überläßt sich auch Schütz an der gleichen Stelle ("wohl dir du hast es gut") seinen venezianischen Erinnerungen prachtvoller Klangarchitektur.

Dadurch aber bezieht das hier im Ansatz untersuchte Werk jene Zwischenstellung zwischen tradiertem Gattungsstil und individueller, eigenstem Kunstwollen entsprungener Werkkonzeption (Breig)[14].

Zu betonen aber bleibt des Komponisten Leistung, einem musikalischen Satz, der sich einer intensiveren Textauslegung zu widersetzen scheint, trotz allem Töne abzugewinnen, welche, um Georgiades zu zitieren, deutsch reden. (Ich denke vorab an die erste Hälfte des dritten Verses "Dein Weib wird sein", aber auch an den vierten "Siehe, also wird gesegnet" oder an die Doxologie, die entgegen jeder italienischen Gattungstradition bei Schütz oft überraschend verhalten einsetzt, in unserem Fall gar nur konzertant dreistimmig.)

*

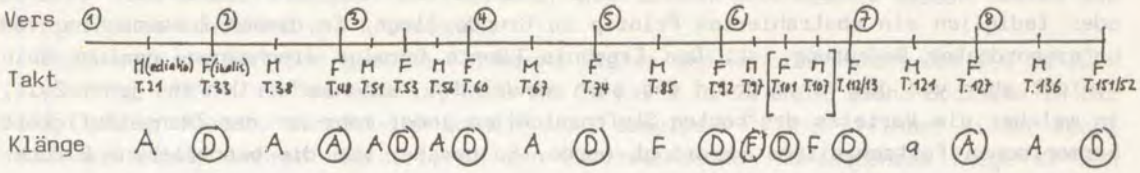
Nach diesen etwas allgemeineren Betrachtungen seien nun zwei speziellere, vom Individualstil weitgehend abgelöste Probleme zu grundsätzlichen Fragen der doppelchörigen Anlage des Psalmensingens etwas ausführlicher besprochen. Das eine betrifft ein Moment der horizontalen, zeitlichen Gliederung, das andere das gegenseitige Verhältnis der beiden Chöre im 8-stimmigen Zusammenklang und die daraus erwachsenden Konsequenzen für die räumliche Disposition.

Eine e r s t e B e o b a c h t u n g untersucht die großformale Gliederung vor dem Hintergrund der ehemals antiphonalen Anlage des Psalmensingens, konkret die tonartliche Erinnerung an die von den Psalmentönen geforderten Zieltöne resp. Zielklänge der Mediatio und der Finalis. An den frühen Beispielen des Coro spezzato, die ihre Bindung an einen Psalmton in der Regel noch erkennen lassen, läßt sich nachweisen, daß trotz des lebhaften, nach autonom-musikalischen Kriterien gestalteten wechselchörigen Singens die tonartliche Disposition des zugrunde liegenden Tones noch weitgehend (wenn auch nicht restlos) berücksichtigt ist. Das gleiche gilt auch für die Vesperpsalmvertonungen von Willaert (1550), überrascht hier freilich weniger, da sie den Bezug zu einem Psalmton nicht nur durch Intonation und Hinweis im Titel, sondern, wie erwähnt, auch durch Einarbeitung der choralen Formeln in den 4-stimmigen Satz betonen. Als Beispiel diene der 112. Psalm "Laudate pueri". In diesem doppelchörigen Werk, das den ersten Ton um eine Quarte resp. Quinte transponiert und somit auf den Finalklang G und die Mediatio D zielt und das zusammen mit der Doxologie 10 Verse umfaßt, sind die geforderten Klänge von 3 Ausnahmen abgesehen, respektiert: Jedes Versende schließt mit einem (meist terzlosen) G-Klang (T. 5, 15, 27, 38, 52, 71, 85, 94 und Schluß; Ausnahme ein D-Klang im 6. Vers T. 61), die Mediatio ihrerseits sucht den D-Klang (T. 10, 22, 32, 46, 78, 90, 107; Ausnahmen der F-Klang ebenfalls im 6. Vers und im folgenden siebten das Fehlen eines erkennbaren Kadenzzielklanges).

Gabrieli: Beati omnes, G-dorisch (Taktzählung nach Gabrieli, Opera omnia)

Vers	1		2		3		4		5		6		7		
Takt		M (mediatio) T.9	F (finalis) T.11	M T.15	F T.21	M T.26	F T.28	M T.32	F T.35	M T.37	F T.38	M T.44	F T.48	M T.70	F T.74
Klänge	g	D	F	D	G	D	B	D	C	B	G/g	B	D	G	G

Schütz: Wohl dem, D-dorisch (Taktzählung nach NSA, Klänge in Originallage)



Anders im knapp 50 Jahre später publizierten, hier bereits vorgestellten und Schütz der Anknüpfung dienenden 127. Psalm Gabrielis. Es erstaunt unter entwicklungsgeschichtlichem Gesichtspunkt nicht, daß die eben beschriebenen Bindungen an den antiphonalen Hintergrund nun merklich gelockert, wenn nicht gar teilweise gelöst sind: So erscheint der Grundklang G zur Kennzeichnung von Versenden, vom Schluß abgesehen, lediglich zweimal (T. 21, 38), ansonsten finden sich F-, B-, C- und D-Klänge. Strenger scheint Gabrieli merkwürdigerweise vorerst die Mittelzäsur zu berücksichtigen, die in den ersten vier Versen regelmäßig in den D-Klang mündet, um sie harmonisch in der Folge dieser Verpflichtung ebenfalls zu entbinden. Wir stellen in Hinblick auf die harmonische Disposition dieser Zäsuren jedenfalls einen weitgehenden Verzicht auf einen die traditionelle Antiphonie respektierenden Rückbezug fest zu Gunsten einer nun freieren Gestaltung des tonalen Aufbaus und Ablaufs. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Lockerung resp. Lösung auch jene liturgische spiegelt, welche die Psalmen (in unserem Fall u.a. aus der zweiten Fronleichnamsvesper) in die freie Verfügbarkeit entließ, also auch zu Aufführungen außerhalb ihrer eigentlichen liturgischen Bestimmung freistellte (so z.B. für die Messe besonders festlicher Anlässe wie dem Namenstag des hlg. Markus, der Vermählung Venedigs mit dem Meer oder anderer außergewöhnlicher Staatsfeierlichkeiten[15]). Ein Hinweis in dieser Richtung (wenn auch kein zwingender) fände sich zudem im Fehlen sowohl der choralen Intonation wie vor allem der beschließenden Doxologie, zweier Formteile, die Gabrieli im liturgisch gebundeneren Magnificat in der Regel beibehielt. So stehen wir jedenfalls vor einem Werk, das seinen ganz bestimmten Platz im Zuge eines vielschichtigen und mannigfach verwobenen Prozesses funktionaler wie formaler Emanzipation manifestiert.

Bei S c h ü t z, in dessen Vertonung des gleichen nun deutschsprachigen Psalmes, ist der Befund, um es sogleich vorwegzunehmen, ein anderer. Hier spiegelt sich der Respekt vor einer Tradition, mit der sein Lehrer Gabrieli sorgloser umzugehen schien. Dies ist angesichts der erwähnten engen Bezüge zwischen den beiden Kompositionen nicht unwesentlich und gibt der Vertonung von Schütz einen Teil jener Eigenständigkeit, die sich in anderem Zusammenhang noch verstärken wird. Finalklang seiner Komposition ist D, Klang der Mediato A(wir beziehen uns selbstverständlich auf die originale Lage, folgen in der Taktzählung aber der NSA). In der folgenden, dem Vergleich dienenden Zählung ist zudem zu berücksichtigen, daß die von Luther zusammengezogenen Verse 3 und 4 der Vulgata von Schütz wieder getrennt wurden. Zudem schließt die Komposition, wie die Mehrzahl der "Psalmen Davids", mit der Doxologie.

Sieben der neun Verse, so ergibt ein Überblick, enden im Finalklang D (T. 33, 53, 60, 74, 92, 112/113 und Schluß), Ausnahmen bilden der zweite (T. 48) und zweitletzte Vers (T. 127), die den Mediatio-Klang A aufsuchen. Die gleiche Zahl von Versen berücksichtigt auch die Mittelkadenz A (T. 22, 38, 51, 56, 68, 121 und 136), Ausnahmen hier die Verse 5 und 6 (T. 85 und 97), die in F-Klänge ausweichen. Aber auch diese vermögen den Befund der nunmehr wieder engen Anlehnung an antiphonale Prinzipien des Psalmsingens kaum zu beeinträchtigen. Ganz im Gegensatz zu Gabrieli berücksichtigt die har-

monisch-formale Disposition des Psalmes von Schütz wieder den althergebrachten Wechsel der beiden Zäsuren, wobei die Frage, ob der Komposition ein ganz bestimmter Psalmton oder lediglich ein abstrahiertes Prinzip zu Grunde liegt, in diesem Zusammenhang von untergeordneter Bedeutung ist. Das Ergebnis könnte harmlos erscheinen, gewinnt sein Gewicht aber vor dem Hintergrund des sich wandelnden harmonischen Denkens jener Zeit, in welcher die Varietas des bunten Stufenreichtums immer mehr von der Zwangsläufigkeit harmonischen Fortschreitens verdrängt wurde. So besehen war die beschriebene Berücksichtigung aber nicht nur eine Referenz vor der Tradition, sondern zugleich eine kompositorische Leistung, welche autonom-harmonische Entwicklung mit der stereotypen Wiederholung der in gewissen Abständen immergleichen Zielklänge in Deckung zu bringen hatte.

Fast zwangsläufig stellt sich auch hier die Frage, ob diese gattungsgebundene Rückbesinnung mit der liturgischen Bestimmung der Psalmen zusammenhänge, ob ihre formale Gebundenheit deren liturgische spiegle. Die Antwort muß angesichts der geringen Zahl an aufführungspraktischen Dokumenten auch hier im Vagen bleiben: Bekannt ist, daß im Dresdener Hofgottesdienst "die großen Psalmkompositionen an Festtagen bzw. bei 'prinzipal-absonderlichen' Gelegenheiten im Gottesdienst musiziert wurden"[16]. Sie erklangen an Stelle des Introitus im Hauptgottesdienst und auch an ihrem angestammten Platz zu Beginn der Vesper. Bekannt ist auch, daß sie schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese ihre verordnete Stelle verließen, um auch anderswo zu erklingen. Bekannt ist schließlich, daß die Auswahl der zu singenden Psalmen dem Oberhofprediger (wohl in Absprache mit dem Hofkapellmeister) oblag, und daß dieser oft einseitig solche Texte auswählte, "die eine glanzvoll-festliche Gestaltung des höfischen Gottesdienstes unterstützen"[17]. Dies alles aber vermittelt ein Bild, das sich von jenem Venedigs zur Zeit Gabrielis kaum grundsätzlich abhebt und das zur Klärung des Unterschieds zwischen der formalen Konzeption Gabrielis und Schützens wenig beiträgt. Was bleibt, ist der Hinweis auf individuell unterschiedliche Lösungen.

*

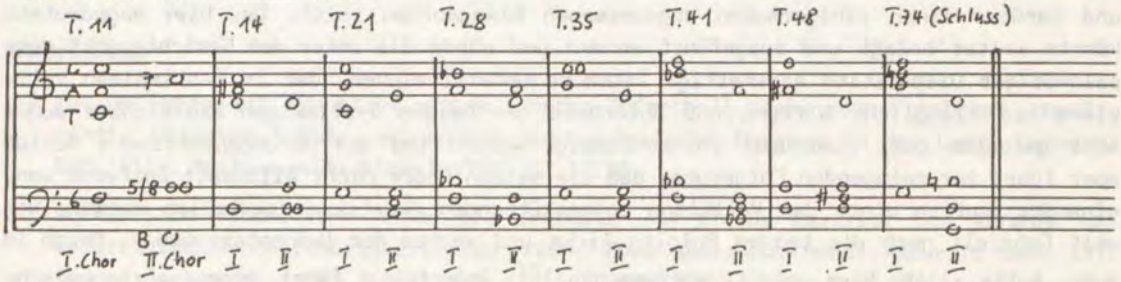
Ein für das klangliche Verständnis und das räumliche Bewußtsein doppelchöriger Konzeption aufschlußreiches Merkmal findet sich an Stellen gleichzeitigen 8-stimmigen Erklingens beider Chöre. Was sich in Partitur gebracht als reine Achtstimmigkeit darstellt, ist im klanglichen Vollzug das Resultat zweier räumlich getrennt aufgestellter 4-stimmiger Klangkörper. Daraus resultiert mindestens theoretisch die eigenartige Doppelfunktion solcher Stellen: ihre Vereinigung im Vollklang aller beteiligter Stimmen unter Wahrung der klanglichen Autonomie und Kompaktheit der beiden getrennten Klangkörper. Das war schon den beiden frühen Theoretikern des Coro spezzato, Zarlino und Vicentino als Problem bewußt und wurde von ihnen, wenn auch in scheinbar umständlicher Argumentation, diskutiert. So betont Vicentino, daß die beiden Bässe im doppelchörigen Zusammenklang aufeinander abzustimmen seien: "Non si farà mai quinta sotto in un Basso con l'altro ... perchè l'altro choro havrà la quarta disopra, & discorderà con tutte le sue parti, perchè quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro ..."[18]. Mit anderen Worten: Durch die räumlich getrennte Aufstellung der beiden Chöre führte das Quintverhältnis der beiden Bässe im einen Chor zu einem Quartsextakkord, der als solcher auf sich gestellt unschön und durch den Grundton des entfernt erklingenden anderen Chores nicht gemildert würde. So ist nach Vicentino auch die große Terz als Zusammenklang der beiden Bässe lediglich über die Dauer einer Minima zulässig, da der daraus resultierende Sextakkord des einen Chores dem Hörer nach

seiner Meinung nur so lange zumutbar sei. Was als Zusammenklang der beiden Bässe bleibt, sind demnach Oktaven und Unisono, sie allein garantieren beiden Chören das befriedigende Fundament des Grundtones.

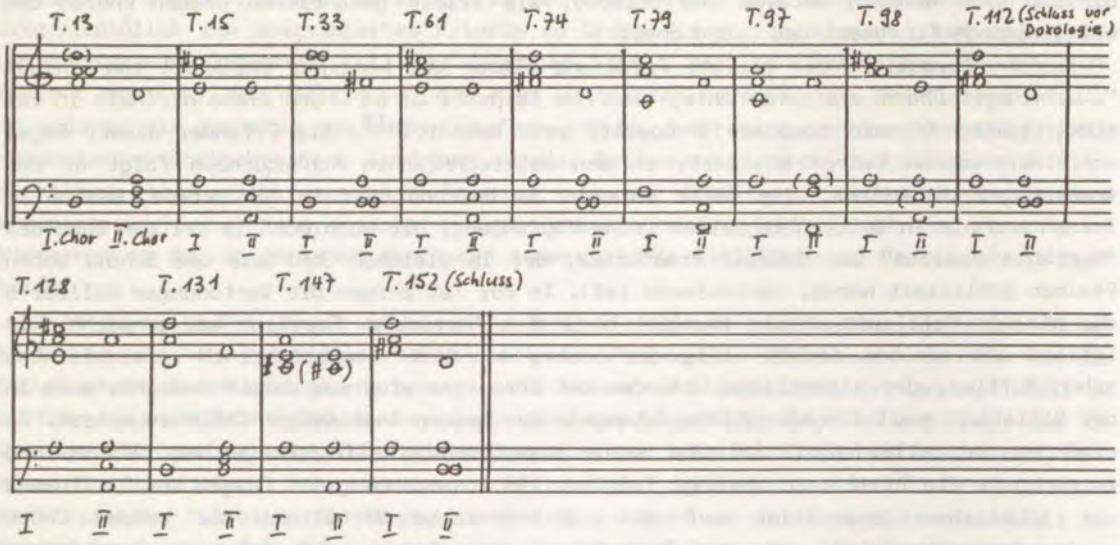
Zarlino formuliert die gleiche Forderung klarer und konziser und kommt zum Schluß: "...che ogni Choro sia consonante; cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte à Quattro voci semplici"[19]. Als Erfinder dieser Regel nennt er seinen Lehrer Willaert, in den satztechnischen Konsequenzen folgt er den Anweisungen Vicentinos, die Bässe entweder im Unisono oder in der Oktave, selten in Terzen und nie in Quinten zu setzen (eine Empfehlung, die auch noch im dritten Band des "Syntagma musicum" von Michael Praetorius, der im gleichen Jahr wie die Schütz'schen Psalmen publiziert wurde, nachzulesen ist). In der Tat zeigen die Vertonungen Willaerts die strikte Befolgung dieser räumlich bedingten Anordnung. Freilich war er nicht, wie Zarlino uns glauben machen will, der erste, der diese kompositorisch verwirklichte; schon Ruffino, der eigentliche Erfinder des Coro spezzato, war darauf bedacht, auch in der Vielstimmigkeit die klangliche Autonomie der beiden 4-stimmigen Chöre zu wahren. Zu erwähnen ist allerdings, daß ihm seine Kapellmeisterkollegen aus dem näheren und ferneren Veneto hierin nur bedingt folgten. (Im Zusammenhang mit Fragen des Einflusses der räumlichen Disposition auf das satztechnische Verhältnis der beiden Chöre zueinander wäre hier auch der Beobachtung nachzugehen, daß schon in den frühen Beispielen vereinzelt Einklangs-, Quint- und Oktavparallelen zwischen den Chören festzustellen sind, welche im vierstimmigen Satz selbstverständlich fehlen und nur durch die räumliche Distanz legitimiert wurden.)[20]

Ein Vergleich der beiden hier vorliegenden Werke unter dem Gesichtspunkt der "Baßregel" zeigt sogleich signifikante Unterschiede. Gabrieli, um mit ihm zu beginnen, scheint sie in seiner Vertonung des 127. Psalmes konsequent zu mißachten. In seinem Werk hat der 8-stimmige Gesamtklang den Vorrang, die beiden Einzelchöre haben sich ihm in ihrer vertikalen Strukturierung unterzuordnen und auf Ansprüche befriedigender autonomer Klanglichkeit zu verzichten. Seinen äußerlichen Niederschlag findet dieses Denken in der auf Cantus, Altus, Tenor und Bassus folgenden durchlaufenden Numerierung der Stimmen und Stimmbücher ohne äußeren Hinweis auf Doppel- oder Mehrchörigkeit. "Bassus" bedeutet dabei stets tiefste Stimme und bassierende Funktion nicht nur für den von ihm getragenen Einzelchor, sondern für den Gesamtklang allgemein[21]. Es sei dies an einigen besonders exponierten 8-stimmig einsetzenden oder beschließenden Klängen gezeigt.

Gebrieli: Beati omnes (1597)



Schütz: Wohl dem (1619)



In T. 11 ("labores manuum") scheint die "Baßregel" freilich vorerst respektiert. Der höher geschlüsselte Chor, bestehend aus Cantus, Altus, Tenor und sesta bildet den Klang f+c'+f'+c'', der tiefer geschlüsselte, bestehend aus settima, quinta, ottava und Bassus den Klang F+a+a+a'. Beide Chöre erklingen also über dem Grundton f/F. Skeptisch stimmt allerdings schon hier ein Blick auf die Schichtung dieser beiden 4-stimmigen Klänge: Der eine verzichtet unter Verdoppelung von Grund- und Quintton auf die Terz, während der andere diese gleich dreifach einsetzt. Erst der 8-stimmige Vollklang findet mit 3 Grundtönen, drei Terzen und 2 Quinten zu einer ausgewogenen, klanglich angemessenen Verbindung und unterstreicht mit Nachdruck seinen Vorrang. In T. 21, beim gemeinsamen Einsatz ("uxor tua") nach einer Generalpause ist die Lage insofern geklärt, als nun keine Zweifel mehr über Gabrielis Gleichgültigkeit gegenüber der klanglichen Autonomie der Einzelchöre möglich sind: Während der tiefere 2. Chor mit den Noten c+e+g+e' klanglich noch einigermaßen zu befriedigen vermag, entbehrt der erste, höhere in der Anordnung g+c'+g'+c'' jeglicher im Sinne der Zeit eigenständigen Klanglichkeit und erfüllt seine Funktion erst durch sein Aufgehen im 8-stimmigen Gesamtklang. Ähnlich steht es um die Takte 28, 35 und 41. Erst der Schlußklang des 6. Verses in T. 48 und der Schluß des ganzen Werkes kehren zu jener Anordnung zurück, welche in b e i d e n Chören Grundtöne und darüber einen einigermaßen angemessenen Klangaufbau zeigt. Das hier Angedeutete könnte weiter belegt und ausgeführt werden und würde die unter dem Gesichtspunkt doppelchöriger Disposition eigenartige Tatsache unterstreichen, daß im 8-stimmigen Vollklang die klangliche Wirkung und Autonomie der beiden 4-stimmigen Einzelchöre außer Acht gelassen oder zumindest vernachlässigt wurde. Der aufführungspraktische Schluß aber führt zur zwingenden Folgerung, daß die beiden Chöre nicht allzuweit entfernt voneinander und in einer den Vollklang unterstützenden Akustik aufzustellen waren. (Wie weit Gabrieli noch die beiden Pulpita links und rechts der Ikonostase von S. Marco im Auge hatte, ist hier nicht auszumachen.)[22] Jedenfalls führt eine satztechnische Beobachtung zu aufschlußreichen aufführungspraktischen Konsequenzen.

Im Psalm von S c h ü t z, der sich ja so nachdrücklich zu seinem Vorbild bekennt, ist die Ausgangslage insofern schon eine andere, als der Komponist im Gegensatz zu

Gabrieli ausdrücklich 2 Chöre fordert. Und das hat seinen satztechnischen Niederschlag: In T. 13 ("Wohl dem") begegnen wir einem ersten 8-stimmigen Vollklang, der aber jedem der beiden Einzelchöre seine klangliche Autonomie beläßt. So findet sich im höher geschlüsselten ersten Chor die Schichtung d+f'+a'+a' (d''), die ebenso gut klingt wie jene des zweiten Chores mit den Noten d+f+a+d'. Und ähnlich ist der Schluß dieses Abschnittes (T. 15) mit dem Klang a+e'+a'+cis'' im ersten und dem terzlosen A+e+a+e' im zweiten Chor. Weitere exponierte Beispiele finden sich in T. 33 und 61 (Ende des ersten Verses resp. Beginn des vierten in der Lutherzählung): Auch in ihnen bauen sich die Einzelchöre über eigenen Grundtönen auf, je einer der beiden Chöre dabei terzfrei. Erst in T. 74 findet sich eine jener Ausnahmen, welche bei Gabrieli die Regel war: Der Beginn des 5. Verses ("Der Herr wird dich segnen") zeigt im ersten Chor einen grundtonfreien Quartsext-Klang a+fis'+a'+d'', der zur Ergänzung des Grundtones jenen des tieferen Chores bedarf. Das wiederholt sich (von der Abschnittswiederholung in T. 80 abgesehen) noch zweimal: Im Schlußklang des eigentlichen Psalmes (T. 112) und erstaunlicherweise am Schluß des Werkes, dort also, wo selbst Gabrieli sich auf die klangliche Eigenständigkeit der beiden Chöre zu besinnen schien. Zufall mag dabei sein, daß es sich bei diesen von der Regel abweichenden Schichtungen durchwegs um ohnehin häufig gesetzte D-Klänge handelt. Ansonsten entsprechen die meisten weiteren 8-stimmigen Gesamtklänge der von Schütz weitgehend respektierten und theoretisch abgestützten Anordnung, welche sich bemüht, sowohl den Vollklang wie jenen der Einzelchöre im Hinblick auf eine befriedigende Wirkung zu schichten. Es spiegelt dies die Berücksichtigung der räumlichen Distanz, der es auch (oder gerade) im gemeinsamen Singen der beiden Chöre Rechnung zu tragen galt.

Dabei aber zeigen sich in der Vertonung von Schütz sowohl in der Anordnung des zeitlichen Ablaufs wie in der Berücksichtigung der räumlichen Disposition erhebliche Abweichungen zum mehrfach erklärten Vorbild. Stärker als Gabrieli scheint sich Schütz auf die antiphonale Tradition des Psalmensingens zu besinnen und stärker auch auf die klangliche Autonomie der beiden beteiligten Chöre. Es sind dies Unterschiede, die sich einer entwicklungsgeschichtlichen Erklärung entziehen. Sie spiegeln vielmehr eine Divergenz sowohl in der gattungsbedingten wie in der individuellen Konzeption und mahnen, wenn auch nur an zwei Werken dargestellt, zur Vorsicht vor allzu leichtfertiger Gleichsetzung. Schütz schloß zwar unüberhörbar und explizit an ein bestimmtes Werk seines Lehrers und Vorbildes an, modifizierte gewisse Prinzipien der doppelchörigen Anlage aber nicht weniger dezidiert nach Kriterien, die er sowohl in der Vergangenheit wie in Entwicklungszügen n e b e n Gabrieli finden konnte. Aus ihnen bezog er jene, die seiner e i g e n e n Lösung dienten.

Anmerkungen

1) Zur Datierung von Schützens erstem Venedig-Aufenthalt siehe auch Siegfried Schmalzriedt, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Neuhausen-Stuttgart 1972, S. 17/18.

2) Ausführlich beschrieben wurde sie erstmals von Victor Ravizza, Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato, Habil.-Schrift Bern 1977 (mschr.). Vom gleichen Autor auch die Aufsätze: Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo, in: Mf XXV (1972), S. 127-142; Formprobleme des frühen Coro spezzato, in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, Kopenhagen 1974, Bd. II, S. 604-611, sowie die Ausgabe: Gasparo Alberti, Zwei doppelchörige Magnificat, Das Chorwerk 136, Wolfenbüttel 1982.

3) Neue Signatur Modena, Biblioteca Estense α.M.1, 11-12. Die Handschrift dürfte in den Jahren 1475/80 geschrieben worden sein.

4) Siehe Anm. 2, Formprobleme des frühen Coro spezzato.

5) Werner Breig, Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz, in: Schütz-Jb. III (1981), S. 24.

6) Adrian Willaert, Opera omnia, Bd. VIII, Psalmi Vesperales 1550, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, American Institute of Musicology 1972 (CMM 3).

7) Siehe hierzu Hermann Zenck, Adrian Willaerts "Salmi spezzati", in: Mf II (1949), S. 97-107.

8) Siehe Anm. 5.

9) Ein methodischer Ansatz, dem schon Reinhard Gerlach folgt in seinem wohl auf eine Anregung von Thrasybulos Georgiades zurückgehenden Aufsatz: Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz. Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium Musicorum, Fs. Wolfgang Boetticher, Berlin 1974, S. 83-105.

10) Giovanni Gabrieli, Opera Omnia, Bd. I, Motetta, hrsg. von Denis Arnold, American Institute of Musicology 1956 (CMM 12), S. 143ff.

11) Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NSA), Bd. 23, Psalmen Davids, Nr. 9, Kassel 1971, S. 178ff.

12) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin 1954.

13) So stellt Wolfgang Osthoff ganz allgemein fest, "Schützens Haltung, die Worte zu interpretieren und zu akzentuieren, entspricht der des Predigers"; Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: Schütz-Jb. II (1980), S. 89.

14) Werner Breig, Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption, S. 25 hat das Dilemma beschrieben: "Charakteristisch für Schützens Stellung zum mehrchörigen Stil scheint es nun zu sein, daß er einerseits die Möglichkeiten der mehrchörigen Schreibweise ... nutzen möchte, ohne andererseits auf die Individualisierung des Einzelwerkes verzichten zu müssen".

15) Wendelin Müller-Blattau, Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli, Kassel 1975, S. 9. Siehe auch David Bryant, The 'Cori spezzati' of St Marks's: Myth and Reality, in: Early Music History I, Cambridge 1981, S. 178ff.

16) Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden, Göttingen 1961, S. 197/98.

17) Ebda. S. 93/94.

18) Nicola Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Rom 1555, Faksimile-Nachdruck Kassel 1969, IV, 28.

19) Gioseffo Zarlino, Le Istitutioni harmoniche, Venedig 1558, III, 66.

20) Werner Breig, Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption, S. 27 stellte jeden-

falls für Schütz fest, daß "im Verhältnis sowohl zwischen Favorit- und Capellchören als auch ggf. zwischen zwei Capellchören ... das Verbot von Einklangs- und Oktavparallelen außer Kraft gesetzt" ist.

21) Wendelin Müller-Blattau, Tonsatz und Klanggestaltung..., S. 10.

22) Siehe hierzu David Bryant, The 'Cori spezzati' ..., S. 170.

Walter Werbeck:

SCHÜTZ UND DIE TRADITION DER KIRCHENTONARTEN

Heinrich Schütz hat mehrfach[1] darauf hingewiesen, daß die Beachtung der Kirchentonarten für einen Komponisten unverzichtbar sei. Bekannt ist insbesondere seine Forderung, als erstes "Requisitum" einer regulierten Komposition habe die "dispositio modorum" zu gelten[2].

Inwieweit Schütz auch seine eigenen Werke den Gesetzen der Kirchentonarten unterworfen hat, soll im folgenden ausführlicher anhand der beiden Fassungen seines Becker-Psalters[3] gezeigt werden[4].

Zuvor freilich wird es nötig sein, kurz die traditionellen Grundlagen der Moduslehre zur Zeit Schützens zu skizzieren. Dabei kann ich mich auf die Theorien deutscher Autoren beschränken. Denn erstens werden im Becker-Psalter z.T. protestantische Choralmelodien verwendet[5], zweitens unterscheiden sich auch die Modusvorstellungen des von Schütz als Theoretiker geschätzten Marco Scacchi nicht von denen deutscher Zeitgenossen[6], und drittens bleibt das entscheidend Neue in der italienischen Moduslehre dieser Zeit, nämlich die Verknüpfung zweier mehrstimmiger Tonartensysteme (dem einen liegen acht, dem anderen zwölf Modi zugrunde)[7], in Schützens Werken offensichtlich ohne Resonanz.

Als typisches Beispiel für eine recht traditionelle Moduslehre, wie sie von zahlreichen Autoren dieser Zeit vertreten wird[8], können die einschlägigen Aussagen der "Musica Poetica" von Johann Andreas Herbst, Nürnberg 1643, dienen[9].

Fundamente der zwölf Tonarten sind für Herbst, wie seit Glareans "Dodekachordon" üblich, die Intervallgattungen von Quarte, Quinte und Oktave. Modi und harmonisch bzw. arithmetisch geteilte Oktavspezies sind identisch. Auch Ambitus und Finalis leiten sich gewohnheitsgemäß von dieser Konstruktion her. Die Positionen der drei Hauptklauseln entsprechen der durch Zarlino festgelegten Ordnung: Die clausula principalis endet auf der Finalis, die clausula minus principalis auf der Oberquinte und die clausula affinalis auf der Oberterz. Für das jonische, phrygische, mixolydische und aeolische Moduspaar läßt Herbst neben diesen auch clausulae peregrinae zu, die auf anderen Stufen stehen können. Auffällig ist dabei sein Hinweis auf die Bedeutung der traditionellen Repercussionstöne für die Position der Klauseln, aber auch für die modustypische Melodik[10], denn die Abstände zwischen Finalis und Psalmtontenor weichen bekanntlich in fünf Tonarten von der Quint-Quart-Konstruktion ab[11]. In Anzahl, Benennung und Reihenfolge der Modi richtet sich Herbst wieder ganz nach Glarean. Was den mehrstimmigen Satz betrifft, so legt Herbst diesem, wie es scheint, die übliche Stimmendisposition "a voce piena" zugrunde, die je nach vorliegender Tonart den gleichnamigen authentischen und plagalen Modus wechselseitig den Stimmenpaaren Diskant-Tenor und Alt-Baß zuweist[12]. Das bedeutet, daß Tenor und Diskant nach wie vor als modale Hauptstimmen gelten können.

Notierbar bleibt jede Tonart prinzipiell nur zweifach, nämlich im regulären, d.h. vorzeichenlosen, und im transponierten, durch ein b-Vorzeichen gekennzeichneten System. Dem entsprechen bestimmte Schlüsselkombinationen. Transpositionen auf andere Stufen hält Herbst nur bei strikter Einhaltung der Intervallspezies für möglich[13].

Der Autor äußert sich auch zum Zusammenhang zwischen Tonarten und Text; ihm ist an einer solchen Verbindung sehr gelegen[14]. Doch die Meinungen darüber sind in der deutschen Theorie geteilt; von einer einhelligen Forderung, die Modusauswahl in jedem Fall vom Text abhängig zu machen, kann man nur mit Vorbehalt sprechen[15]. Ich werde deshalb später auf eine Untersuchung der Frage nach der Verbindung von Text und Tonarten

verzichten.

Wenngleich mit diesen kurzen Angaben Herbsts Moduslehre keineswegs umfassend beschrieben ist, so ist doch zu erkennen, daß in ihr neben spekulativen, dem Einfluß Glareans und Zarlinos zuzuschreibenden Erwägungen auch praxisbezogene Überlegungen eine Rolle spielen, wie sie vor allem Bernhard Meier in den Kompositionen der klassischen Vokalpolyphonie nachgewiesen hat[16].

In der 1628 erschienenen Erstfassung[17] des Becker-Psalters, von der im folgenden zunächst die Rede sein soll, ist Heinrich Schütz den Maßgaben der Modustheorie, wie schon eine grobe Untersuchung verrät, offenbar recht eng gefolgt.

Zunächst fällt die große Anzahl der verwendeten Modi auf. Die Theorie kennt maximal 24 Tonarten, zwölf transponierte und zwölf untransponierte[18]. Prüft man den Becker-Psalter vorerst nur unter den Gesichtspunkten der Schlüsselkombinationen, des Vorhandenseins oder Fehlens einer b-Vorzeichnung und der Finalbildung, mit anderen Worten der Schlußakkorde, dann kann man unschwer von diesen 24 Modi etwa[19] 18 ermitteln. Die meisten sind der dorischen Gruppe zuzuordnen; es folgen diejenigen der jonischen, aeolischen, mixolydischen und phrygischen Gruppe[20]. Auch mit einer solchen Rangfolge entspricht Schütz im großen und ganzen den Vorstellungen der Theoretiker[21].

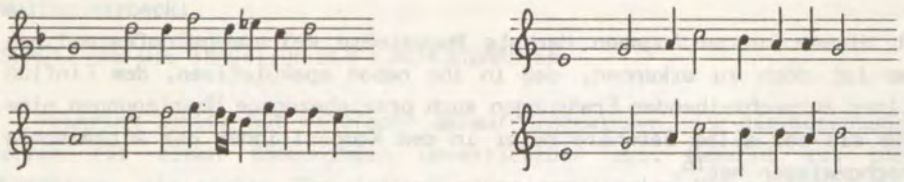
Halten wir fest: Schütz legt den Kompositionen der Erstfassung seines Becker-Psalters etwa drei Viertel der 24 theoretisch möglichen Tonartentypen zugrunde, und er notiert sie derart, daß schon durch die hohe und tiefe Schlüsselung sowie durch die vorhandene oder fehlende b-Vorzeichnung in der Regel authentische von plagalen, reguläre von transponierten Modi unterschieden werden können[22].

Zu fragen ist nun, ob dieser erste Befund, der für eine eher traditionelle Behandlung der Modi durch Schütz spricht, von weiteren Kriterien gestützt wird. Ich möchte zu diesem Zweck etwas ausführlicher auf die Kompositionen der aeolischen und dorischen Gruppe eingehen und den Blick dabei insbesondere auf die Melodik der jeweiligen cantus firmi, vor allem auf deren Exordien, sowie auf die Disposition der Klauseln richten[23].

Was die aeolischen Sätze betrifft, so wird man sich zunächst fragen müssen, ob es eine traditionelle aeolische Tonartenpraxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts überhaupt gibt. Denn zu den im 16. Jahrhundert ständig gebrauchten Modi zählen die aeolischen wohl nicht[24]. Gleichwohl hat sich auch für diese Tonarten eine bestimmte Konvention hinsichtlich ihrer Beschreibung in der Theorie und ihrer Verwendung in der Praxis herausgebildet.

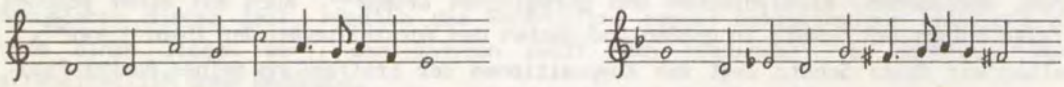
Die Vertreter des Achttonartensystems bezeichnen die von Glarean aeolisch genannten Tonarten im allgemeinen als Varianten der dorischen oder der phrygischen Modi[25]. Und auch manche derjenigen Autoren, die sich Glarean angeschlossen haben (wozu auch Zarlino und seine deutschen Nachfolger zu rechnen sind), leugnen die enge Verwandtschaft zwischen den Tonarten dieser drei Gruppen nicht[26].

Für die Modi der aeolischen Gruppe sind also gerade die Anleihen bei denen der dorischen und phrygischen Gruppe signifikant, und ein solches aeolisches Erscheinungsbild bewahrt auch Schütz. Eher "phrygische" Klauseldispositionen, vorrangig auf der ersten und vierten Stufe, begegnen in den aeolischen[27], eher "dorische", d.h. überwiegend Klauseln auf erster und fünfter Stufe, in den hypoaeolischen Sätzen[28]. Und auch die Exordien aeolischer bzw. hypoaeolischer cantus firmi ähneln häufig denen dorischer bzw. phrygischer Melodien.

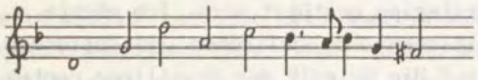


Schützens konservative Modustechniken lassen sich besonders eindrucksvoll anhand der Stimmenambitus und der Anfänge der cantus firmi in zahlreichen authentischen und plagalen dorischen Kompositionen nachweisen. Ohne Schwierigkeiten könnte man hier geradezu von einer Beispielsammlung zu Herbsts Beschreibungen der Exordien und ihrer Beziehungen zum jeweiligen Modus sprechen.

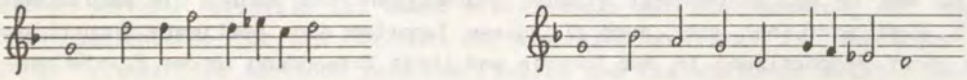
Herbst schreibt: "Wenn der Gesang im Anfang über die final Noten ein Quint über sich steigt / so ist es Authenticus Modus, ... So er aber ein Quart herunter fällt / so ist er Plagalis ...".



Etwas später fährt er fort: "Die Exordia können auch schön / auß den speciebus Quintarum et Quartarum ... gemachet werden:



Oder auch auß eines jeden Modi repercussion oder widerschall ..."[29].



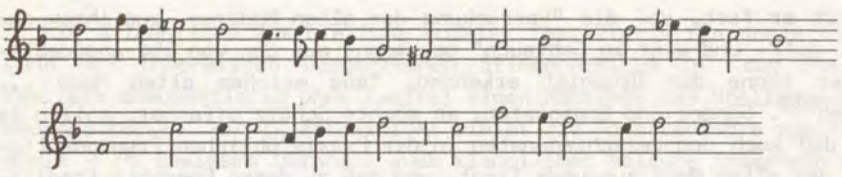
Es ist leicht zu erkennen, wie eng sich Schütz in zahlreichen Psalmen an diese Regeln hält; bemerkenswert sind insbesondere diejenigen Tonartenmodelle, in denen sich die ungebrochene Bedeutung der Repercussa spiegelt, und die z.T. auf seit dem 11. Jahrhundert überlieferte Merkformeln der einstimmigen Moduslehre zurückgehen[30].

In allen solchen Fällen ist es sicher nach wie vor legitim, wie in der aeolischen Gruppe zwischen authentischen und plagalen Modi zu unterscheiden, auch wenn dies hier durch die Klauselsetzungen nicht bestätigt wird.

Kaum möglich indessen ist eine solche Trennung für die Tonarten der phrygischen Gruppe. Eine Abweichung von den Vorschriften der Theorie bedeutet dies allerdings nicht. Schon im 16. Jahrhundert findet sich häufig der Hinweis darauf, daß zwischen dem authentischen und plagalen Phrygius - beide sind tiefgeschlüsselt, nähern sich daher in den Ambitus oft stark einander an - nur geringe Unterschiede bestehen[31]. Ein phrygischer Gesamtmodus, wie er bei Schütz vorliegt, ist also auch theoretisch längst konzediert.

Aber im Becker-Psalter begegnen auch in der dorischen und jonischen Gruppe solche Modi, die man nach dem Modell des Phrygius als "Gesamtmodi" klassifizieren muß, auch wenn dies nicht mehr mit den theoretischen Normen übereinstimmt.

Solche Gesamtmodi entsprechen infolge ihrer tiefen Schlüsselung oberflächlich dem Hypodorius[32] und Hypojonicus[33]. Jedoch nähern sich die Ambitus ihrer cantus firmi (wie schon aus ihren Exordien hervorgeht),



aber auch die Umfänge von Alt und Tenor nach oben denen der authentischen Sätze an. Da andererseits der Baß weitgehend in seiner theoretisch korrekten Position verbleibt, wird der Abstand zwischen ihm und den drei Oberstimmen deutlich größer. Von der klassischen Stimmenverteilung "a voce piena", an welcher Schütz sonst im Becker-Psalter festhält, kann hier keine Rede mehr sein[34].

Wir haben es also mit zwei Phänomenen zu tun, und gerade deren Verbindung macht das Eigentümliche dieser Tonartentypen aus. Auf der einen Seite steht wohl der Wunsch des Komponisten nach klanglicher Erweiterung des Satzes, nach konsequenterer Ausnutzung hoher und tiefer Lagen. Er führt dazu, daß die Umfänge zahlreicher Kompositionen in diesen Gesamtmodi drei Oktaven erreichen[35].

Zu dieser Maßnahme tritt auf der anderen Seite die Tendenz, den Baß von den übrigen Stimmen abzukoppeln. Schütz erreicht dies nicht nur durch eine Versetzung der Oberstimmen in höhere Lagen, sondern häufig auch durch eine Einengung der Ambitus von Alt und Tenor[36].

Es ist sicher nicht abwegig, in derartigen Vertonungen die Mittelstimmen eher als klangliche Füllungen eines durch Diskant und Baß fixierten Rahmens denn als gleichberechtigte Teile eines modalen Stimmenschemas zu bewerten. Und man könnte vielleicht gerade in solchen Sätzen die Wirksamkeit einer Tonartenlehre erkennen, wie sie etwa durch Autoren wie Johannes Lippius und Johann Crüger vertreten wird, die die Modi in erster Linie durch - modern gesprochen - Dur- und Mollakkorde strukturieren, also, wie Joel Lester meinte, mehr ihre klanglichen als ihre melodischen Eigenschaften hervorheben[37]. Die größere Zahl an Kompositionen des Becker-Psalters von 1628 ist jedoch ein Beleg für die Beharrungskraft der traditionellen Modustheorie, wie ich sie eingangs anhand von Herbsts Traktat skizziert habe.

Für die Zweitfassung des Becker-Psalters von 1661 hat Schütz die Sätze der Erstfassung mehr oder weniger stark überarbeitet, außerdem die Vertonung von Beckers Dichtungen komplettiert und einen Generalbaß hinzugefügt.

Im allgemeinen, das kann vorab schon gesagt werden, hält Schütz auch hier, sowohl in den revidierten älteren Sätzen als auch in den neu komponierten Psalmen, an den traditionellen Kriterien, die eine einhellige Modusbestimmung erlauben, fest. Gleichwohl fallen gegenüber der Erstfassung einige Veränderungen auf.

1. Die Zahl der benutzten Modustypen steigt von 18 auf 23 an[38]. Das liegt daran, daß Schütz 1661 nicht nur die älteren Sätze von 1628, sondern auch die neuen Kompositionen so notiert, wie es der älteren modalen Schreibweise entspricht - ohne Rücksicht darauf,

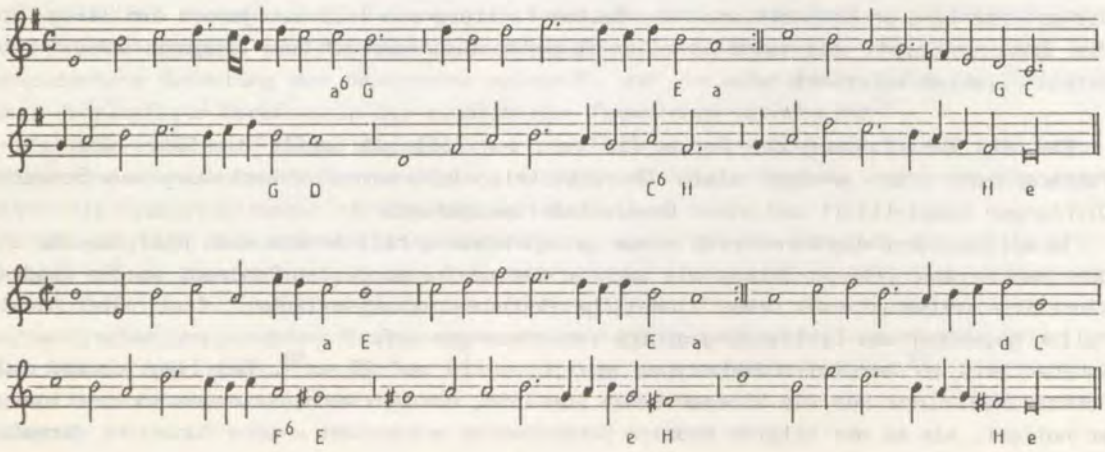
daß man in der Praxis häufig gezwungen ist, vor allem hochgeschlüsselte Sätze abwärts zu transponieren. Das Vorwort zur Generalbaßstimme verrät die Absicht, die Schütz damit verfolgt.

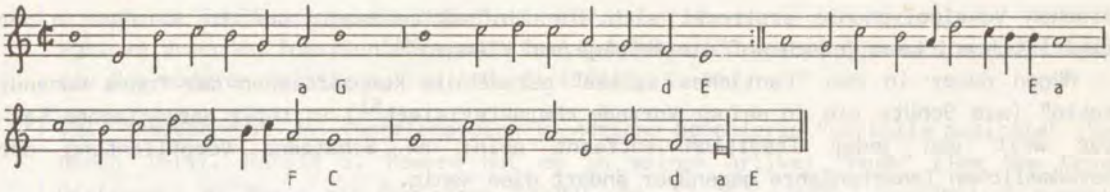
Er berichtet dort, er habe die Tonarten seiner Psalmsätze in den meisten Fällen in deren gebräuchlichen System notiert. Mit dem Generalbaß sei er ebenso verfahren. Allerdings habe er, wegen der für die Sänger nicht selten notwendigen Transposition, dem Organisten darüber hinaus Möglichkeiten der Transposition angedeutet.

Heutzutage, so fährt er fort, sei die "Verrückung der alten Modorum, aus ihren natürlichen Chorden ... auff- und sehr in Gebrauch" gekommen; aus den von ihm angedeuteten Versetzungen aber könne der Organist erkennen, "aus welchem alten Modo ... dieselbigen entspringen"[39]. Sänger und Organisten, so möchte Schütz offenbar, sollen in Erinnerung behalten, daß auch den verschiedensten in der Praxis üblichen Transpositionen noch immer einer der alten Modi zugrunde liegt, und daß zu deren Ensemble traditionsgemäß hoch- und tiefgeschlüsselte Formen gehören[40].

2. Die Berücksichtigung herkömmlicher modaler Stimmenumfänge wird unverkennbar geringer. Ein wichtiges Element von Schützens Revisionstätigkeit gilt der Einschränkung des Umfangs und der Glättung der Mittelstimmen[41]. Immer mehr Kompositionen ähneln so mit ihren häufigen Repetitionen in Alt und Tenor den Beispielen, an denen die zeitgenössische Kontrapunkttheorie die Akkordverknüpfung demonstriert[42]. Der Satz wird nun endgültig, so scheint es, aus einem nach modalen Regeln angeordneten Stimmenverband zu einer Folge von Akkorden, bei der das Bemühen um möglichst vollständige Dreiklänge in bestimmten Lagen im Vordergrund steht.

3. Die von Schütz im Generalbaßstimmbuch angedeuteten Transpositionspraktiken führen zu einer Vermehrung von Modi mit identischen Finales. In einigen Sätzen hat dies offenbar eine Angleichung einander ähnlicher Tonarten zur Folge[43]. Wie schwer z.B. die Trennung zwischen einem Aeolius und Phrygius werden kann, zeigen die cantus firmi der Psalmen 38 und 102. Ps. 38, dessen Oberstimme im folgenden Notenbeispiel nach Schützens Anweisung transponiert ist, steht dem Vorzeichen nach im aeolischen, Ps. 102 im phrygischen Modus. Dieser vermeintliche Phrygius unterscheidet sich freilich einerseits derart gering vom Aeolius, andererseits aber, trotz des Exordiums, so deutlich, vor allem in seiner Klanglichkeit, von den übrigen phrygischen Kompositionen (die, wie etwa Ps. 130, stets "phrygisch", d.h. modern gesprochen "plagal" schließen und nie den H-Dur-Akkord verwenden), daß er wohl gleichfalls als auf e transponierter Aeolius zu werten ist, auch wenn das vorgezeichnete fis fehlt[44].





Die allmähliche Abschleifung modaler Charakteristika sowie die zunehmende Ignorierung der theoretisch vorgegebenen Stimmenambitus in der Zweitfassung des Becker-Psalters dokumentieren ohne Zweifel einen Rückgang des Stellenwertes der traditionellen Moduskriterien. Nichtsdestoweniger bleibt die Tonartenlehre zum Verständnis melodischer sowie - in gewissem Umfang - auch klanglicher Abläufe innerhalb der Mehrzahl der Sätze unentbehrlich. Und gerade Schützens Notationspraxis unterstreicht, wie sehr ihm nach wie vor daran liegt, Vielfalt und Bedeutung des traditionellen Tonartensystems darzustellen.

Dieses Ziel aber - das sei abschließend kurz angedeutet - verfolgt Schütz ganz offensichtlich auch in anderen seiner Kompositionen. Siegfried Schmalzriedt hat bereits in den "Italienischen Madrigalen" auffällig viele Tonarten bemerkt, die Schütz schon durch ihre Notation deutlich voneinander unterscheidet[45].

Auch in einer Sammlung wie den "Cantiones sacrae" hält Schütz an dem Bemühen, möglichst jede der sechs Tonartengruppen in wenigstens einer Komposition zu berücksichtigen, ebenso fest wie an deren herkömmlicher modaler Präsentation. Folgen z.B. Motetten mit gleicher Finalis und gleicher Vorzeichnung aufeinander, so verschärft Schütz noch den Kontrast zwischen den Schlüsselkombinationen, um keinen Zweifel daran aufkommen zu lassen, welchem Stück ein authentischer und welchem ein plagaler Modus zugrunde liegt[46].

Die Finalbildungen der Motetten in diesem Zyklus sind ebenfalls im großen und ganzen noch durch modale Traditionen geprägt. Besonders deutlich wird dies bei mehrteiligen Kompositionen. Denn Schütz läßt in der Regel nicht nur die jeweilige ultima pars mit einer clausula principalis (um Herbsts Terminologie aufzugreifen), sondern auch die vorhergehenden partes mit clausulae principales, minus principales oder affinales schließen. So endet z.B. selbst von den avancierten Motetten Nr. 33 bis 35, die wohl auf einem transponierten Hypodorius mit der Finalis g basieren, die erste - die prima pars - nach einer perfekten Klausel in D-Dur (der 5. Stufe), die zweite in B-Dur (der 3. Stufe) und die dritte schließlich in G-Dur (der 1. Stufe). Mit "romantischer Kühnheit", die Hans Joachim Moser hier zu entdecken glaubte, hat also diese Disposition der Schlußklänge wenig zu tun[47].

Dennoch wäre es sicher nicht verfehlt, in manchen Motetten von kühnen, eine eindeutige Modalität verwischenden Akkordverbindungen zu sprechen. Auch Kadenzprogressionen, die allein den Regeln der Quintschrittsequenz folgen, lassen sich mit der traditionellen Modustheorie schwerlich in Übereinstimmung bringen[48]. Die tonartliche Einordnung gerät in solchen Fällen in die Gefahr, zu einer - wie es Carl Dahlhaus genannt hat - "inhaltslosen Rubrizierung"[49] zu werden.

Doch darf man eines nicht übersehen: Wenn Schütz die klangliche Binnengestaltung mancher Motetten ohne Rücksicht auf modale Regeln vornimmt, so nutzt er damit, freilich in einer selbst für ihn exzeptionellen Weise, doch nur einen Spielraum, den die traditionelle Tonartenlehre dem Komponisten schon immer eingeräumt hat. Auch in der klas-

sischen Vokalpolyphonie erstreckt sich ihr Einfluß vorrangig auf die Konzeption der Einzelstimmen, kaum jedoch auf die Abfolge von Klängen[50].

Mögen daher in den "Cantiones sacrae" gerade die Kompositionen der "nova canendi ratio" (wie Schütz sie in seiner Vorrede charakterisiert[51]) in ihrer harmonischen Faktur weit von jeder Tradition entfernt sein: an Schützens Verpflichtung der herkömmlichen Tonartenlehre gegenüber ändert dies wenig.

Anmerkungen

1) Vgl. dazu u.a. auch einen Brief vom 19. Januar 1638 an Heinrich Baryphonus, in welchem Schütz, wie Andreas Werckmeister überliefert hat, schreibt: "Ein Musicus soll die Theoriam nicht auf die Seite setzen / sondern die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen." Vgl. Andreas Werckmeister, Musicae mathematicae hodegus curiosus, Frankfurt u. Leipzig 1687, S. 114.

2) Vgl. Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (im folgenden = SchützGBr), S. 193.

3) Die erste Fassung des Becker-Psalters (SWV 97a-256a) erschien 1628 (in zweiter Auflage 1640), die zweite Fassung (als dritte revidierte und erweiterte Auflage) 1661. Im Vorwort zur Generalbaßstimme der Zweitfassung weist Schütz ausdrücklich darauf hin, er habe "solche Arien / meiner wenigkeit nach / über die Modos Musicos" (SchützGBr, S. 272) komponiert. Man darf wohl annehmen, daß dies auch für die Sätze der Erstfassung gilt.

4) Die Bedeutung der Kirchentonarten für Schütz' Schaffen ist neuerdings häufiger untersucht worden. Vgl. z.B. Siegfried Schmalzriedt, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Neuhausen-Stuttgart 1972 (im folgenden = Schmalzriedt 1972), S. 42-62; ders., Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung. Heinrich Schütz' Motette "O lieber Herre Gott" zu sechs Stimmen aus der "Geistlichen Chormusik" (Dresden 1648), in: Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag (= Beihefte zum AfMw 23), S. 110-127, insbes. S. 114-120; Wolfgang Witzenmann, Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz, in: SJb 2 (1980), S. 103-119; ders., Modalität in Schützens Geistlicher Chormusik, im vorliegenden Band; Hartmut Krones, Tonartenwahl und Bedeutung. Die "Dispositio Modorum" bei Heinrich Schütz, in: ÖMZ 10 (1985), S. 508-518; Franzpeter Messmer, Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 40), Tutzing 1984, S. 196-202, 241-245.

5) Von sechs dieser Melodien (zu Ps. 12, 51, 67, 124, 127, 130) sind die Modi durch zahlreiche deutsche Theoretiker verbürgt; deren Angaben stimmen allerdings nicht immer überein.

6) In der Moduslehre seines "Cribrum Musicum" (1643)
- konstruiert Scacchi die Modi in üblicher Weise aus Quart- und Quintgattungen;
- hält er an der traditionellen Reihenfolge, die mit den beiden d-dorischen Modi beginnt, fest;
- gelten Diskant und Tenor als modale Hauptstimmen;
- gilt - neben der von Scacchi ausführlich erläuterten Art der Anfangsimitation -

auch die Schlüsselung als Modusindikator.
Vgl. zu Scacchis Tonartenlehre auch Carl Dahlhaus, Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation, in: AfMw 21 (1964), S. 45f.

7) Vgl. insbesondere das Tonartensystem in Adriano Banchieris "Cartella musicale" (Venedig 1614). Harold S. Powers hat es in seinem Artikel "Mode" (The New Grove Dictionary of Music and Musicians ^{6}/1980, Bd. 12, S. 414ff.) ausführlich besprochen.

8) Vgl. dazu Joel Lester, Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680, in: JAMS 30 (1977), S. 235-253. Lester beschreibt ausführlich die "modal tradition" in deutschen Traktaten des 17. Jahrhunderts. Doch hat er neben der traditionellen Theorie auch progressive Tendenzen in der deutschen Tonartenlehre dieser Zeit beobachtet, und zwar die zunehmende Dominanz von "major-minor concepts": eine Entwicklung, die, wie Lester meinte, nach Vorstufen bei Zarlino bzw. Calvisius in den Schriften von Lippius und Crüger einen ersten Höhepunkt erreichte. Vgl. a.a.O., S. 212-234.

9) Vgl. dort vor allem S. 42-52, zur Klausellehre auch S. 59-80.

10) Herbst, a.a.O., S. 51. Die "repercussio modi", so heißt es dort, ist "eines jeden Modi gewieser Sonus oder Resonanz ... welche auch die fürnembste Orter vnd Stelle der Cadenzen weist vnd anzeigt / auch den Modum in seiner Melodey behält ...".

11) Im 2. (Repercussio re-fa), 3. (mi-fa per sextam), 4. (mi-la), 6. (fa-la) und 8. Modus (ut-fa).

12) Dies belegen z.B. die zahlreichen mehrstimmigen Klauselbeispiele (a.a.O., S. 69-80).

13) Herbst, a.a.O., S. 57f.

14) A.a.O., S. 45, 52, 68, 83 und vor allem 101-112.

15) Das bestätigt indirekt auch Herbst, wenn er schreibt: "Jedoch weil ich spüre / daß gleichwol inn einem jeden Modo oder Tono, allerley affecten deß Gemüths können exprimirt vnd auß gedrucket werden: als hat mich vor gut angesehen / von dieser Sachen etwas mehrers in specie, vnd insonderheit zu tractiren vnd außzuführen." (S. 111.) Vgl. hierzu auch Martin Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), Kassel 1955, S. 120-125. Von einer "Vereinfachung der Auffassung von den Charakteren der Tonarten" in der Schule Giovanni Gabrielis (also auch zumindest in Schützens Madrigalen) - nur den jeweiligen Tonartengruppen werden unterschiedliche "Affektlagen" zugeschrieben - berichtete Schmalzriedt (Schmalzriedt 1972, S. 46). Krones dagegen erblickt in Schütz' Schwanengesang deutliche Indizien dafür, daß der Meister, getreu der älteren Lehre, wieder jeder einzelnen Tonart einen ihr gemäßen Charakter zuordnet (Krones a.a.O., pass.).

16) Vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974 (im folgenden = Meier 1974), S. 103-219.

17) Eine vollständige Edition der Erstfassung des Becker-Psalters, die bislang fehlt, wird von Werner Breig innerhalb der NSA vorbereitet. Für die vorliegende Arbeit stellte er mir freundlicherweise eine Kopie seines Editionsmanuskripts zur Verfü-

gung; dafür möchte ich ihm an dieser Stelle nochmals herzlich danken.

18) Daß damit nicht 24 v e r s c h i e d e n e Tonarten gemeint sind, versteht sich von selbst.

19) Das einschränkende "etwa" resultiert daraus, daß erstens die Unterscheidung zwischen Phrygius und Hypophrygius allein anhand der vorstehend genannten Kriterien kaum möglich ist (Herbst schlüsselt üblicherweise beide untransponierten Modi tief; lediglich in versetzter Form wird der hochgeschlüsselte Phrygius vom tiefgeschlüsselten Hypophrygius unterschieden), und daß zweitens die modale Zuordnung der Sätze mit der Finalis b und einfacher b-Vorzeichnung (Ps. 2 und 14) nicht leichtfällt. Eigentlich indizieren Vorzeichnung, Finalis und Tiefschlüsselung einen abwärts transponierten Lydius. Doch widerspricht dies zumindest im Fall des Ps. 14 ("Es spricht der Unweisen Mund wohl") einer weit verbreiteten Theoretikermeinung, die dessen Lied-cantus-firmus als Exempel für den Hypojonicus zitiert. Und da Schütz an der Melodievorlage nichts ändert, muß man wohl auch bei ihm von einem Hypojonicus auf b sprechen, selbst wenn die in den Grenzen der Konvention verbleibende Vorzeichnung einen anderen Modus vortäuscht.

20) Von 101 Sätzen sind 39 der dorischen Gruppe (d-dorisch, g-dorisch und -hypodorisch), 24 der jonischen (c-jonisch und -hypojonisch, f-jonisch und -hypojonisch, b-hypojonisch), 20 der aeolischen (a-aeolisch und -hypoaeolisch, d-aeolisch und -hypoaeolisch), elf der mixolydischen (g-mixolydisch und -hypomixolydisch, c-mixolydisch) und sechs der phrygischen Gruppe (e-phrygisch/hypophrygisch, a-hypophrygisch) zuzuordnen. Eine Vertonung (Ps. 32) kann man als Exempel eines f-Hypolydius (vorzeichenlose Notation) ansehen.

21) Lampert Alard berichtet 1636 in seinem "De Veterum Musica Liber singularis" von den "cantus dorii", es seien solche, "quibus etiamnum in sacris precibus saepius, quam reliquis, uti solemus". (A.a.O., S. 157.) Zur Beliebtheit jonischer und aeolischer Modi vgl. Johannes Magirus' "Artis musicae ... libri duo", Frankfurt/Main 1596 (hrsg. v. Eckhard Nolte, Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate, Marburg 1971, S. 192-305): "Hypoaeolius enim, Ionicus et Hypoionicus sunt apud auctores omnium fere usitatissimi testibus innumeris cantibus ..." (S. 289).

22) Daß Schütz offensichtlich planvoll diese Vielzahl modaler Erscheinungsformen im Becker-Psalter ausbreitet, kann man schon daraus ersehen, daß in den Kompositionen der ersten neun Psalmen demonstrativ nicht ein einziger Modus wiederholt wird. Vertonungen von zwei oder mehr aufeinander folgenden Sätzen in derselben Tonart - und dies ist in den dem Becker-Psalter vorausgehenden Werkzyklen Schützens nicht selten - sind überhaupt auf rare Ausnahmen beschränkt. Auch die Verwendung eines Hypolydius gibt zu denken. Denn Beispiele für diesen Modus sind in der Musikliteratur eher selten. Sie finden sich bezeichnenderweise vornehmlich dann, wenn Komponisten - wie im 16. Jahrhundert etwa Herpol oder Utendal - ausdrücklich die Praktikabilität des Glareanischen Modussystems demonstrieren wollen.

23) Die Relevanz dieser Kriterien für die Modusbestimmung von Kompositionen der klassischen Vokalpolyphonie hat Meier gezeigt.

24) In seinem Tonartenbuch z.B. überging Meier die aeolische und hypoaeolische Tonart. Erst in einem späteren Aufsatz (Tonartliche Ordnungen der sogenannten klassischen Vokalpolyphonie, in: Kgr.-Ber. Berkeley 1977, Kassel etc. 1981, S. 513-516) hat er sich mit ihnen befaßt.

25) An erster Stelle ist hier Pietro Aaron zu nennen; "er deutet a nicht als Finalis, sondern als d-dorische 'Confinalis' oder als e-phrygische 'Repercussa'". (Carl Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel etc. 1968 (im folgenden = Dahlhaus 1968), S. 232.)

26) Der Grund dafür liegt für diese Autoren darin, daß die aeolischen Modi aus "dorischer" Quinte und "phrygischer" Quarte gebildet werden. Vgl. z.B. Seth Calvisius, Melopoiia, Magdeburg ^{2}/1630, fol. F7r: "Hypoaeolius vero convenit cum Hypodorio, et Hypophrygio, cum quibus species diapente et diatessaron habet communes."

27) Insbesondere gilt dies für die untransponierten aeolischen Sätze (Ps. 18, 28, 38, 63, 70 und 94). Allein in vier (Ps. 18, 28, 70, 94) ist gleich die erste Klausel eine auf d, und wenn neben der Finalklausel noch eine weitere mehrfach auftritt, ist es überwiegend (wie in Ps. 63, 70, 94) ebenfalls die d-Klausel.

28) Auch hier sind vorab die untransponierten Sätze gemeint (ein hochgeschlüsselter, transponierter Hypoaeolius begegnet nur in Nr. 5), also die Sätze zu Ps. 3, 64, 109, 146, 147. Besonders dominieren e-Klauseln in Nr. 64, 109 und 147.

29) Herbst, a.a.O., S. 82.

30) Das gilt besonders für die Formel des ersten Modus, die auf der charakteristischen Intervallfolge re-la mit nachfolgendem Aufstieg zur kleinen Oberterz (d'-a'-c'' oder g'-d'-f'') basiert und dergestalt bereits im Micrologus des Guido von Arezzo erscheint. Vgl. Meier 1974, S. 28, 191 und 413.

31) Meier 1974, S. 147ff.

32) Gemeint sind die Sätze zu Ps. 8, 36, 55, 79, 111 und 133.

33) Ps. 11, 33, 34, 42 und 127.

34) Als Beispiele seien die Ambitus der Sätze zu Ps. 36 (dorischer Gesamtmodus) und Ps. 127 (jonischer Gesamtmodus) genannt; die "Normambitus" sind jeweils in Klammern beigefügt:

Ps. 36	D	f'-f''	(d'-d'')	Ps. 127	D	f'-f''	(c'-c'')
	A	c'-g'	(g-g')		A	c'-a'	(f-f')
	T	f-d'	(d-d')		T	(e) f-d' (es')	(c-c')
	B	F-g	(G-g)		B	F-g (a,b)	(F-f)

35) Derartige Umfänge finden sich allerdings auch in den traditionelleren hypodorischen bzw. hypojonischen Sätzen; sie sind dort freilich nicht die Regel.

36) Solche eingeschränkten Mittelstimmen sind zwar in allen Sätzen des Becker-Psalters möglich. Schließlich handelt es sich um eine Sammlung von Kantionalsätzen, bei denen nicht besonders profilierte Begleitstimmen zu erwarten sind. Schütz hat indessen in aller Regel an den typischen modalen Ambitusdispositionen festgehalten. Stücke in diesen Gesamtmodi jedoch weichen häufiger von dieser Regel ab; hier werden die Umfänge von Alt und Tenor mehr als sonst auf die Sexte oder sogar Quinte eingeengt.

37) Lester, a.a.O., S. 225-228 und 230f.

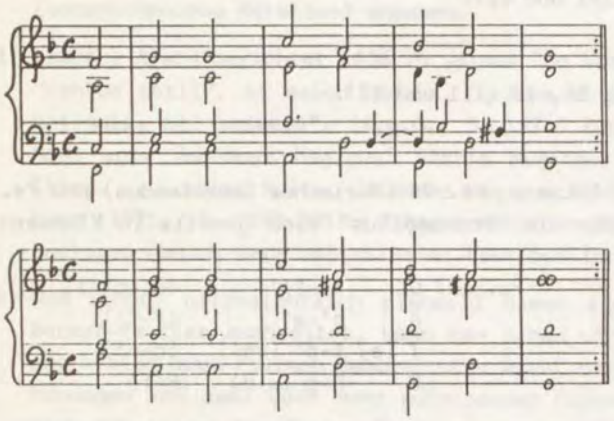
38) Neu hinzu kommen aus der dorischen Gruppe d-hypodorisch (Ps. 119,4) und c-dorisch

(Ps. 75, 120, 125), aus der phrygischen Gruppe ein hochgeschlüsselter e-Modus (Ps. 28) sowie a-phrygisch (Ps. 119/7) und aus der aeolischen Gruppe e-aeolisch (Ps. 74, 102).
Von den c-dorischen und e-aeolischen Sätzen wird noch zu sprechen sein; zum hochgeschlüsselten e-Modus (den Michael Praetorius als oktavversetzten Hypophrygius versteht) vgl. zuletzt B. Meier, Zu den "in mi" fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus, in: Mf 37 (1984), S. 218f.

39) SchützGBr, S. 272.

40) Zu Schützens Transpositionsvorschriften im Becker-Psalter vgl. auch Siegfried Hermelink, Bemerkungen zur Schütz-Edition, in: Thrasybulos Georgiades (Hrsg.), Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins, Kassel etc. 1971, S. 208-215 sowie Gerhard Kirchner, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 18), Kassel etc. 1960, S. 93ff.

41) Vgl. z.B. in Ps. 6 die Ambitus von Alt und Tenor:
A (1628) a-g'; (1661) c'-g';
T (1628) d-d'; (1661) g-d' (e', f')
Ähnliche Beobachtungen kann man auch in den revidierten Kompositionen etwa von Ps. 12, 33, 47, 55 und 104 machen. Schütz erreicht sein Ziel nicht selten durch partiellen Stimmtausch, der außerdem auch zur Abschwächung des melodischen Profils von Alt und Tenor führen kann. Vgl. z.B. die Erst- und Zweitfassung der Komposition von Ps. 129, T. 5-9:



Geglättete Mittelstimmen finden sich auch in Ps. 7, 16, 28, 38, 89/2 und 104.

42) Vgl. u.a. Heinrich Baryphonus, Pleiades musicae, Magdeburg ^{2}/1630, S. 182-185.

43) Schon in der Erstfassung war die Transformation eines b-Lydius in einen b-Jonicus (bzw. -Hypojonicus) aufgefallen.

44) Carl von Winterfeld bezeichnete denn auch die Tonart von Ps. 102 und 74 als "unser Emoll", und er entdeckte eine ähnliche "modernere" Tonart in den Sätzen zu Ps. 120 und 125: beide enden mit der Finalis c-sol, ein b ist also vorgezeichnet. Von einem transponierten Mixolydius kann jedoch wegen des Gebrauchs von es' und sogar as' keine Rede sein, und daß Schütz offenbar an einen c-Dorius denkt, verrät die Generalbaßstimme von Ps. 125, in welcher zwei b vorgezeichnet sind. (Winterfeld

sprach hier, analog zum e-Moll, von c-Moll.) Vgl. Carl v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1966, S. 228.

45) Schmalzriedt 1972, S. 48.

46) Der Motette Nr. 32, deren Modus äußerlich unschwer als g-hypomixolydisch zu identifizieren ist, geht in Nr. 31 eine Komposition voraus, die ebenfalls mit dem Finalklang auf g schließt, deren extreme Hochschlüsselung aber deutlich den authentischen Mixolydius erkennen läßt. Ähnliches liegt vor mit den Motetten Nr. 33-35 (tiefgeschlüsselter g-Hypodorius) und Nr. 36-40 (sehr hoch geschlüsselter g-Dorius). (Eine Ausnahme machen die in gleicher Weise geschlüsselten Motetten Nr. 14 und 15 (a-Aeolius), denn ihnen geht weder eine tiefgeschlüsselte a-hypoaeolische Motette voran, noch folgt eine solche.)
Eine derartige modale Interpretation der Hochschlüsselung in den Cantiones sacrae schließt eine weitere, die darin Ausführungshinweise sieht - die Sätze seien für drei Knabenstimmen und eine Männerstimme gedacht - keineswegs aus. Vgl. dazu Klaus Hofmann, Vorwort zu: Heinrich Schütz. Zwölf geistliche Gesänge op. 13 (= Stuttgarter Schütz-Ausgabe 15), Neuhausen-Stuttgart 1971, S. XIIf., insbes. Anm. 24.

47) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und sein Werk, Kassel etc. ^{2}/1954, S. 374.

48) Vgl. z.B. die Motetten Nr. 16, T. 15-18, oder besonders Nr. 30, T. 1-25. (Die Angaben beziehen sich auf die Edition der Cantiones sacrae von Philipp Spitta in SGA 4, Leipzig 1887, Reprint Wiesbaden 1970.)

49) Dahlhaus 1968, S. 259.

50) Meier 1974, S. 40.

51) SchützGBr, S. 76.

SCHÜTZ IN SEINEM AUSSERMUSIKALISCHEN UMFELD

Arnfried Edler:

SCHÜTZ, DER HOFKAPELLMEISTER

Bis in eine noch nicht sehr lange zurückliegende Vergangenheit galt Heinrich Schütz als ein Komponist, zu dem man als Mensch des 20. Jahrhunderts in einer besonderen Weise sich zu verhalten hatte. Musik von Schütz hörte man nicht einfach im Konzertsaal oder in der Kirche, man sang sie nicht wie andere auch oder man interessierte sich für sie nicht einfach wie für sonstige historisch einigermaßen weit zurückliegende: Zu Heinrich Schütz als kompositorischer Persönlichkeit hatte man sich zu bekennen. Schütz vereinte laut Hans Joachim Moser spezifisch theologische Superlative ("der geistreichste, persönlichste und doch volkstümlichste, allgemeinst verständliche Bibelausleger") mit scheinbar überzeitlich gültigen kirchenmusikalischen Maßstäben ("der traditionsgerechte de tempore-Kantor als Urenkel Johs. Walterscher Lutherkunst")[1]. "Als Einziger" hat er nach Thrasybulos Georgiades "Luthers Postulat, daß 'Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach' und Stimme kommen', ... erfüllt"[2]. Die Jugendbewegung der zwanziger und dreißiger Jahre zumal meinte an Schützens Musik die Fähigkeit zu erkennen, die Kluft zwischen "hoher" und "niederer" Musik und dadurch die Klassengegensätze der Musikhörer zu überwinden. So behauptete Georg Götsch 1935 von Schützens Musik: "Sie ergreift uns ebenso elementar wie geistig, sie reicht ebenso tief hinab ins Volkslied wie hinauf in die hohe Kunst; sie ist ein Ganzes. - Deshalb wirkt sie auch unmittelbarer und sicherer auf einfache Menschen als auf 'geschmäcklerische'"[3]. Der hochideologische Charakter dieser Art von verehrender Schütz-Darstellung ist - zumal nach Adornos fundamentaler Kritik an der Singbewegung und an dem distanzlos-verehrenden Zugriff auf das "Alte" in der Musik - offenkundig geworden. Die selbstverständliche Affinität, die die historische Distanz zwischen Schützens Musik und dem musikalischen Bewußtsein der Gegenwart ignorierte, wurde als ideologischer Schein durchschaut[4]. Dadurch wurde der Blick wieder frei auf eine Tatsache, die die ersten Musikhistoriker, die sich mit Schütz beschäftigten, bereits klar erkannt hatten: daß die Musik von Schütz dasjenige gerade nicht besitzt, was schon das 19. Jahrhundert und übersteigert die Zeit nach 1918 erstrebte: die Einheit von christlicher Wortverkündigung und Volkstümlichkeit. So machte Carl von Winterfeld den gescheiterten Versuch Schützens, "eine n e u e, aus einer späteren Kunstrichtung sich entwickelnde Darstellungsform einer ü b e r l i e f e r t e n anzupassen", dafür verantwortlich, daß er die angestrebte "nachhaltige Verbreitung" nicht gefunden habe[5]. Und Philipp Spitta schrieb es sogar dem "aristokratischen Wesen" der Melodien des Becker-Psalters, ihrer "Fülle an Bildung und Gehalt" zu, daß "die Masse" daran gehindert wurde, "ihr Empfinden in ihnen wieder(zu)erkennen"[6]. Ganz im Gegensatz zu den ideologischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, denen auch die Musikwissenschaft einen nicht unerheblichen Tribut zollte, sahen die Musikhistoriographen des 19. Jahrhunderts die Musik Schützens wesentlich geprägt durch ihre Bindungen an den Sozialstatus und die Arbeitsbedingungen ihres Autors, daher durchaus nicht als leicht- oder gar selbstverständlich, sondern als der Interpretation aus dem strukturell-funktionalen Kontext heraus höchst bedürftig.

Daran anknüpfend, möchte dieser Text einige Ansätze entwickeln und dabei von der für die Position Schützens als Hofmusiker maßgeblichen Struktur der Gattungen ausgehen. Zugrunde liegt der Betrachtung ein Dokument, in dem der Komponist selbst Grundlinien

dieser Gattungsstruktur entwickelt hat. 1645, kurz bevor Schütz in Dresden sein Gesuch um reduzierte Tätigkeit einreichte, fungierte er als Ratgeber beim Neuaufbau der Hofkapelle in Wolfenbüttel[7]. In diesem Zusammenhang bat er um Aufklärung über die Absichten der dortigen Herzogin Sophia Elisabeth hinsichtlich der Besetzung und des Aufführungsortes, über die Planungen hinsichtlich des Einsatzes der verschiedenen Gattungen sowie über organisatorische Details[8].

Die Punct dero wegen ich umb etwas genauere
Nachrichtung unterthänig zu bitten habe.

1.

Wegen der Companey der Instrumentisten
1. wie stark dieselbige sein solle
2. was Instrument sie gebrauchen sollen
3. woraus dann zu schliessen sein wird was Oberinstrumentist von nöthen thue.

2.

Wegen der Companey der Sänger
1. von wie viel Personen
2. von den Discantisten, Knaben, Falsettisten und Eunuchen
3. was für Sprache die Vocalmusik sich gebrauchen soll.

3.

Vom Gebrauch der Geistlichen Musik
1. bei der Tafel
2. bei den Predigten
3. bei einem principal-absonderlichen Musikalischen Gottesdienst in der Kirchen.

4.

Wegen der Weltlichen Tafelmusik.

5.

Wegen der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik.

6.

Von dem Ort zu Musiciren in der Kirchen
1. von dem Chor in der Schlosskirchen
2. von dem Chor in der Stadtkirchen.

7.

Von Beihandenschaffung allerhand nothwendigen Instrumenten
1. einem Zimmer darzue woselbst auch das tägliche Excercitium geschehen kann
2. deroselben Inspection und Verantwortung.

Besonders aufschlußreich an diesem in sieben Punkte gegliederten Fragenkatalog ist die strikte Gegenüberstellung des vokalen und des instrumentalen Anteils der Kapelle, wobei ungewöhnlicherweise die "Companey der Instrumentisten" an erster Stelle aufgeführt

wird. Obgleich es sich um den Typ der "gemischten Kantorei" handelt, die traditionsgemäß vom Hofkapellmeister geleitet wird[9], manifestiert sich die Verfestigung der Instrumentisten zu einer eigenständigen Gruppe u.a. in der Institutionalisierung der Funktion eines "Oberinstrumentisten", die wohl die Instruktion und Beaufsichtigung, zugleich jedoch die Interessenvertretung der Instrumentisten beinhaltete und somit in der patriarchalisch-hierarchischen Struktur der Hofkapelle die Vermittlung zum Kapellmeister übernahm. In dieser Vertretung der spezifischen Belange der Instrumentisten war aber bereits deren Sonderstellung gegenüber der Vokalistencompaney angelegt, welcher nichts Entsprechendes zugestanden wurde. Der Keim für die spätere Funktion des Konzertmeisters und damit für jene für das 18. Jahrhundert charakteristische eigenartige bipolare Struktur des Kapellwesens war damit gelegt.

Indem Schütz offensichtlich um eine strukturelle Stärkung der Instrumentisten innerhalb der Kapelle bemüht war und auf die Abtrennung des instrumentalen vom vokalen Bereich hinarbeitete, unterstützte er den generellen Trend zur Emanzipation des Instrumentalen, der etwa zur gleichen Zeit in der venezianischen Oper zur Herausbildung jenes Ensembles führte, das man zum ersten Mal zu Recht mit dem Ausdruck Orchester belegen kann, und das von den fünfziger Jahren an auch am Dresdner Hof (freilich dann von den italienischen Kapellmeistern und nicht von Schütz geleitet) wirkte. In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß Schütz in den beiden Verzeichnissen der Dresdner Kapellmusiker, die er für die Mitwirkung beim Mühlhauser Kurfürstenkollegtag 1627 in Betracht zog[10], die Funktion des Oberinstrumentisten noch nicht erwähnte, obwohl ihn zwei Jahre später auf der zweiten Italienreise die Suche nach guten Diskantgeigern erheblich beschäftigte. Innerhalb dieser etwa zwanzig Jahre zwischen 1627 und 1647 scheint sich also Schützens Einstellung zum Instrumentalen verändert zu haben, indem er sich anschickte, das Prinzip der grundsätzlichen satzstrukturellen Kongruenz des Instrumentalen mit dem Vokalen, wie sie etwa Michael Praetorius und auch er selbst in der Vorrede zu den "Psalmen Davids" noch voraussetzten, zu verlassen[11]. Zwar hat sich Schütz selbst nie zu einer derart freien und neuartigen Behandlung der Instrumente durchringen können, wie sie etwa Monteverdi im "Combattimento di Tancredi e Clorinda" aus jenem 8. Madrigalbuch vorgeführt hatte, das Schütz in der Vorrede zum 2. Teil seiner "Symphoniae Sacrae" respektvoll zitierte; aber zumindest zeitweise waren es wohl nur die vielfach von Schütz beklagten widrigen Zeitumstände, die es verhinderten, daß die "dem meisten Theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero Composition und rechten Gebrauch betreffende"[12] von ihm in voller Freiheit angewendet werden konnte.

Im Hinblick auf die traditionelle Etikettierung Schützens als des schlechthin exemplarischen Vertoners der deutschen Sprache, namentlich der von Luther geprägten Bibelprosa, erscheint es bemerkenswert, daß die Frage nach der Sprache nicht unter Punkt 3, nämlich der Gattungsfunktionalität, sondern unter Punkt 2, der personellen Besetzung der Vokal-"Companey" angesprochen wird. Diese Zuordnung läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Schütz die Frage nach der Sprache seiner Textvorlagen zunächst als eine Gegebenheit der Aufführungspraxis ansah, die bestimmt wurde durch die Bedingungen der regionalen und lokalen Traditionen, den Bildungsstand der jeweiligen Interpreten und Rezipienten, die am Ort herrschenden theologischen und liturgischen Tendenzen, die ihrerseits wiederum nicht unabhängig waren von den politischen Wechselfällen, etwa von den konfessionellen Rücksichten, wie sie sich aus dynastischen Strategien und aus der Bündnispolitik ergaben. Daneben sind die verkaufsstrategischen Gesichtspunkte nicht zu unterschätzen, gab doch Schütz im Vorwort zu "Symphoniae Sacrae II" selbst als Haupt-

veranlassung für die Wahl deutscher Texte die Erfahrung an, die er mit der Umtextierung der lateinischen Stücke des I. Teils dieses Werkes in der Praxis "auch an etlichen fürnehmen Orten" gemacht hatte. Dagegen fehlt jeder Hinweis auf theologische oder poetologisch-rhetorische Kriterien der Text- und Sprachwahl. Schütz verhielt sich in seiner methodischen und realistischen, von Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen ausgehenden Verfahrensweise sowohl als musikalischer Organisator wie als Komponist durchaus als das, was er war: als Hofkapellmeister. Als solcher beklagte er die Unfähigkeit der deutschen Kapellen, dem italienischen Stile moderno gerecht zu werden, und wandte sich konsequenterweise nach Kopenhagen, weil er damit rechnen konnte, daß am dortigen Hof Kräfte zur Verfügung stehen würden, die diesen Anforderungen genügten. Aus gleichem Grund plädierte er selbst 1645, im 27. Kriegsjahr, anläßlich des Versuches einer Reorganisation der Hofkapelle im ausgelaugten Sachsen für die Anwerbung teuerer italienischer Sänger[13]. Wäre es in erster Linie um ein im Sinn des Affektausdruckes angemessenes Singen deutscher Texte gegangen, hätte diese Forderung allenfalls mit einem in kurzer Zeit aus heimischen Kräften aufgebauten Kollegium erfüllt werden können. Die Beherrschung der italienischen Gesangsmanier jedoch hielt Schütz für unverzichtbar, während er die Einstellung italienischer Geiger in der Notsituation offenbar trotz der von ihm bemängelten Insuffizienz der Deutschen aufzuschieben bereit war. Er machte hier ebenso einen Kompromiß, wie er gegen sein künstlerisches Gewissen handelte, als er die Herausgabe seiner "Symphoniae Sacrae II" bewußt verfrüht unternahm, nämlich in einer Situation, in der die aufführungspraktischen Voraussetzungen in Deutschland noch nicht gegeben waren, bloß um das noch Schlimmere zu verhüten, nämlich die Kompromittierung des eigenen Rufes als Komponist durch "unfleissige und mangelhafte" Abschriften[14]. Im übrigen war der Hinweis auf bereits vor der Drucklegung erfolgte Aufführungen einer Komposition oder Sammlung an namhaften Höfen eine damals in zahlreichen Vorreden und Dedikationen geübte Werbemethode.

Aus dem bisher Erörterten ergibt sich umrißhaft, daß Schütz sowohl in seinem organisatorischen wie auch in seinem kompositorischen Handeln nachhaltig von seiner Funktion als Hofkapellmeister bestimmt erscheint. Das von der Schütz-Rezeption des 20. Jahrhunderts überaus nachhaltig betonte Moment der singulären musikalischen Bedeutung der Sprachvertonung trat demgegenüber zurück. Indessen rückt die Textfrage an einer Stelle wieder ins Blickfeld, die bislang zu wenig beachtet worden ist, nämlich im Zusammenhang mit der Gattungssystematik. Die Wolfenbütteler Konzeption behandelt sie in den Punkten 3 bis 5 ganz anders als etwa ein Werkverzeichnis oder eine Theorie der Gattungen (wie sie Michael Praetorius am Beginn des 3. Teils seines "Syntagma Musicum" präsentiert). Es geht ihr nicht um die Einteilung bzw. Klassifizierung vorhandener Werkbestände, sondern allein um die funktionale Seite des Gebrauches. Vorstrukturiert wird das Arbeitsfeld der Kapelle durch einen abstrakten Schematismus, der durch die Einstellungen und Erwartungshaltungen der höfischen Rezipienten definiert ist. Zu diesem Zweck genügt ein grober Raster bis hin zur pauschalen Zweiteilung der gesamten Hofmusik in die Bereiche von geistlich und weltlich. Unabhängig von musikalischen Strukturmerkmalen, stilistischen oder kompositionstechnischen Einstellungen, beruht diese Unterscheidung allein auf der Klassifizierung der der Musik zugrundeliegenden Texte. Einen Musikhistoriker, der die Aufspaltung der musikalischen Stile und die neuartige Verknüpfung des Stilbegriffes mit dem Gattungsbegriff als bestimmendes Merkmal der Epoche von Schütz betrachtet, mag dieser Sachverhalt zunächst irritieren. Es zeigt sich jedoch, daß das, was Dahlhaus den "unreflektierten" Begriff einer Gattung nannte[15], nicht nur in den katholischen Ländern des Südens und Westens, sondern

durchaus auch im Bereich der protestantischen Musik Mittel- und Norddeutschlands, als ausreichend und geeignet zum Entwurf der Organisationsstruktur in einer konkreten regionalen oder lokalen Musiksituation angesehen wurde. Interessanterweise fehlt dieser Einteilung jede hierarchische Stufung: geistliche und weltliche Musik sind schlicht nebeneinander gestellt. Dabei erfährt die offenbar artenreichere weltliche Musik ihrerseits eine zusätzliche Untergliederung in zwei gleichberechtigte Untergattungen: in die Tafelmusik und in die "Academische und Theatralische Musik". Besonders durch die letzte Bezeichnung wird der höfisch-aristokratische Charakter der gemeinten weltlichen Musik unterstrichen, denn es handelt sich hier offenbar um diejenigen Gattungen, die in den in der Renaissance aufgekommenen gelehrt-humanistischen Bildungszirkeln der italienischen Aristokratie gepflegt wurden. Demnach umfaßt dieser Bereich das ganze Feld jener stilistischen Experimente und Umwälzungen, die - von den Humanisten an italienischen Höfen ausgehend - die Musik zwischen 1550 und 1650 so grundlegend erneuert und umgestaltet hatten und deren Adaption durch deutsche Höfe offenbar nach Schützens Meinung überfällig war. Dennoch ist auch in dem Terminus "Academisch-Theatralische Music" keine stilistische, sondern lediglich eine funktionale Bestimmung enthalten mit dem Ziel, den abstrakten Rahmen für ganz unterschiedliche stilistische Einstellungen vom Madrigalischen über das Konzertante bis hin zum Monodischen und Ariosen abzustecken. Bezeichnenderweise gibt es für die Kategorie des Akademisch-Theatralischen kein Gegenstück in der Systematik von Praetorius. Für Schütz hingegen ist dieser Teil höfisch-musikalischer Repräsentation bereits zu einer derartigen Bedeutung gelangt, daß er keine Behandlung im Zusammenhang der tradierten weltlichen Hofmusik - eben derjenigen an der Tafel - mehr zuließ. Etwa zur Zeit der Abfassung von Schützens Fragenkatalog etablierte sich das bekannte, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gültige dreigegliederte Stilsystem mit Kirchen-, Theater- und Kammerstil[16]. Schütz bediente sich des Ausdrucks Kammerstil/Stylus cubicularis, so weit ich sehe, an keiner Stelle, obwohl sich der Begriff "kleine Cammer-Music" und die Berufsbezeichnung "Cammer-Musicus und Instrumentist" zu seinen Lebzeiten in Dresden nachweislich eingebürgert hatten[17]. Schützens Motiv dafür, an Stelle eines durchaus gängigen und unmißverständlichen Begriffes einen ungewöhnlichen wie "Weltliche Academische und Theatralische Music" zu verwenden, kann eigentlich nur in der Absicht liegen, die hier gemeinte Sparte von der weniger ambitionierten "Tafelmusik" abzuheben und ihren künstlerischen Anspruch sowie ihre Verbindung zum humanistisch-wissenschaftlichen Bereich bereits von der institutionellen Seite her zu sichern. Den starken Bindungen, die auch die höfische "Musica cubicularis" immer noch mit der populär-umgangsmäßigen aufwies und die in der schon erwähnten Gattungssystematik von Michael Praetorius noch ganz unverhohlen zum Vorschein kamen, stand Schütz offenbar sehr reserviert gegenüber. Mit der Bedeutung der "Academisch-Theatralischen Musik" betont Schütz den ganzen Umfang der vom stile nuovo geprägten Musik, deren eigentliches Element das höfische Fest und die theatralische Repräsentation[18] war und hinsichtlich derer an den deutschen Höfen infolge des großen Krieges ein enormer Nachholbedarf herrschte. Es ist zu vermuten, daß die Zahl der Werke Schützens, die für den weltlich-repräsentativen Bereich geschrieben wurden, beträchtlich größer ist, als es ihr Anteil am heute überlieferten Werkbestand erkennen läßt. Gerade solche Werke, die zumeist nur in sehr geringer Zahl von Exemplaren oder als Unika existierten, waren der Gefährdung durch die Schloßbrände in Kopenhagen und Dresden am meisten ausgesetzt.

Außer der Nähe zum humanistischen Ideenkreis, die man im Bereich der "Academisch-Theatralischen Musik" annehmen muß, sind aber weitere Merkmale des Höfischen auch in

den überlieferten Werken Schützens unübersehbar. Das betrifft insbesondere die stark vertretene Gattung großbesetzter Psalmkompositionen, deren Texte sich nach der Art, wie sie im höfischen Gottesdienst verwendet wurden, dadurch auszeichnen, daß sie keine "stärkere inhaltliche Beziehung ... zum besonderen Charakter des Festes ... ermöglichen, sondern nur ... den allgemeinen Festjubel verstärken"[19]. Die Haltung textlicher Unverbindlichkeit in Verbindung mit bedeutendem klanglichen Aufwand entspricht der Funktion derartiger Musik bei festlichen Gelegenheiten, wie sie das höfische Leben kennzeichnen: Fürstengeburtstage, Empfänge, Siegesfeiern, Gedenktage usw. Solche Musik hatte sich einzuordnen in den akustischen Gesamtrahmen von Glockengeläut, Fanfaren und Kanonensalven. Sie war Teil des allgemeinen Prunkaufwandes, mit dem der "theokratische Charakter" (Jürgen v. Kruedener) der absolutistischen Herrschaft mit der Intention suggestiver Wirkung auf die Untertanen sich manifestierte[20]. Gegenüber Vielfalt und Abwechslungsreichtum der klanglichen Wirkung hatten Qualitäten wie die der sinnfälligen Verkörperung der Sprachgestalt mit den Mitteln des Stylus luxurians weitgehend zurückzutreten. So wirkten zum Beispiel bei der Musik zum Dresdner Reformationsjubiläum 1617 allein als Generalbaßspieler drei Organisten an zwei Orgeln, zwei Regalen und drei Cembali (sie wechselten demnach während des Stückes ihre Instrumente), vier Lautenisten und ein Theorbist außer den nicht gesondert aufgeführten tiefen Streichern und Bläsern mit[21]. Wie weit Schütz in diesem Sinn zu gehen bereit war, zeigt ein Stück wie der 85. Psalm (SWV 461) "Herr, der du bist vormals gnädig gewest", auf einen Text, der vor allem durch die intensive Friedensbitte der Verse 9ff. dem grausamen Zeitgeschehen so nahestand, daß Moser ihn glaubte auf den politischen Anlaß des Kurfürstentages 1627 beziehen zu können[22]. Trotz des ernsten Anlasses und des ihm entsprechenden Textes, der etwa zur gleichen Zeit den Lübecker Marienorganisten Petrus Hasse zu einer überaus verinnerlichten und konzentrierten doppelchörigen Komposition anregte[23], legte Schütz die Vertonung ganz auf die Entfaltung farbigen und vielfältigen Gesamtklanges hin an. Er treibt die Wiederholung einzelner Wörter bis zur Auflösung von deren sprachlichem Sinn in bloßen Klang und führt in letzter Konsequenz sogar in einer Instrumentalsinfonia ein Motiv ein, das ganz von den Violinen her konzipiert ist und das nachfolgend in den Vokalstimmen in Ermangelung eines passenden Textwortes einfach auf die Silbe "ja" skandiert wird. Gewiß ließen sich für ein solches klangliches Spiel, das bei Schütz keineswegs selten begegnet[24], im nachhinein auch Interpretationen aus dem Geist der musica poetica finden. Näher liegt jedoch die Erklärung derartiger Maßnahmen im Sinne der Erfüllung funktionaler Erfordernisse des höfischen Amtes. In welchem Ausmaß Schütz für derartige Aufgaben engagiert und sich durchaus nicht zu schade für die Verfertigung von Musiken zum Einsatz bei höfischen Mummenschänzen war, zeigen die Fragmente zur Kopenhagener Hochzeitsmusik von 1634, wo u.a. eine Canzonetta von sieben Knaben auf einem rollenden "Venus-Berg" gesungen wurde, in deren intermittierenden Sinfonien sogar "Vogelgesang" (wohl eine Art Wasserpfeife) zum Einsatz gelangte[25].

Diese Seite von Heinrich Schütz ist bis heute kaum zur Kenntnis genommen. Zur Ideologiekritik ebenso wie zur Gewinnung eines möglichst vollständigen und facettenreichen Bildes des Komponisten ist ihre Berücksichtigung indessen unabdingbar. Angesichts der wahrscheinlich großen Materialverluste auf diesem Sektor käme es darauf an, in die wissenschaftliche Interpretation auch der überlieferten und bekannten Werke Schützens deren funktionale Voraussetzungen und Implikationen stärker einzubeziehen[26].

Anmerkungen

1) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz - sein Leben und Werk, Kassel/Basel ^{2}/1954, S. XIV.

2) Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1954, S. 62, 70; vgl. auch ders., Schubert, Musik und Lyrik, Göttingen 1964, S. 183f., 190ff.

3) Georg Götsch, Die Lukas-Passion von Heinrich Schütz im Gottesdienste (1935) in: Musische Bildung - Zeugnisse eines Weges, Bd. I: Besinnung, Wolfenbüttel o.J., S. 70f.

4) Hans Heinrich Eggebrecht, Schütz und der Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche, Stuttgart 1969; ders., Heinrich Schütz, in: Musicological Annual Ljubljana 1972, wiederabgedruckt in: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, bes. S. 137 ff.

5) Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 2. Teil. Berlin 1834, S. 208; ders., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes (1845), Reprint Hildesheim 1966, S. 29.

6) Philipp Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 55.

7) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, S. 158f. - Otto Brodde, Heinrich Schütz. Weg und Werk, Kassel etc. / München ^{2}/1979, S. 172f. - Martin Gregor Dellin, Heinrich Schütz. Sein Leben - sein Werk - seine Zeit, München 1984, S. 257. - Martin Ruhnke, Art. "Wolfenbüttel", in: MGG Bd. 14, Kassel etc. 1968, Sp. 804f. - Joshua Rifkin, Art. "Schütz", in: The New Grove Dictionary, London 1980, Bd. 17, S. 11.

8) Friedrich Chrysander, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Jahrbücher für die musikalische Wissenschaft I. Bd., S. 160f. - Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. Erich H. Müller, Regensburg 1931, S. 155f. (Nr. 55).

9) Martin Ruhnke, Beiträge zur Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 274.

10) Schütz, Briefe und Schriften, S. 85ff. (Nr. 21).

11) Praetorius (Syntagma musicum Bd. III, 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel etc. ^{3}/1978, S. 133) bestimmte die Funktion der Instrumente in mehrchöriger Musik dahingehend, sie haben "solche Harmonie noch mehr (zu)erfülle(n) und mit größerer Pracht (zu)erweiter(n)". Schütz läßt in seiner Vorrede (Absatz 4) die Besetzung für Instrumente und Vokalstimmen offen bzw. wünscht deren gemeinsamen Einsatz.

12) Heinrich Schütz, Vorrede zu "Sinfoniae Sacrae II" (1647), zitiert nach: Briefe und Schriften, S. 178f.

13) Schütz, Briefe und Schriften, S. 163 (Memorial Nr. 57).

14) A.a.O., S. 180.

15) Carl Dahlhaus, Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius, in: Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas, hrsg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel/Zürich 1978, S. 7f.

16) Brief des Warschauer Hofkapellmeisters Marco Scacchi an Christoph Werner (um 1648). In: Erich Katz, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts (Diss. phil. Freiburg i.Br.), Berlin 1926, S. 83.

17) Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden I (1861), Reprint Hildesheim/New York 1971, S. 73f.

18) Richard Alewyn / Karl Sälzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Hamburg 1959.

19) Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof zu Dresden, Göttingen 1961, S. 77.

20) Jürgen Frh. v. Kruedener, Die Rolle des Hofes im Absolutismus, Stuttgart 1973, S. 29ff.

21) Christhard Mahrenholz, Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617 (1929), in: Musicologica et Liturgica, Kassel etc. 1960, S. 199.

22) Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, hrsg. von Philipp Spitta, Bd. XIII, Leipzig 1893. - H.J. Moser, Heinrich Schütz, S. 311ff.

23) Arnfried Edler, Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und musikalischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert, Kassel etc. 1982, S. 236ff.

24) Vgl. Werner Breigs Bemerkungen zur Frühfassung von SWV 36 und zur von ihm entdeckten zweiten Komposition des 137. Psalms, in: Neue Schütz-Funde, AfMw XXVII (1970), S. 61f., 70f.

25) Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 37: Weltliche Lieder und Madrigale, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel etc. 1970, S. 20ff. - Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, S. 137. - Kurt Gudewill, Der "Gesang der Venuskinder" von Heinrich Schütz (1634), Kiel 1978, S. 12. Revidierte und erweiterte Fassung in: Schütz-Jb. 1984, Kassel 1985, S. 72ff.

26) Als ein wichtiger Ansatz dazu erscheint der Aufsatz von Werner Breig: Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz, in: Daphnis 10/1981 - Heft 4: Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590-1666, Amsterdam 1981, S. 711-733; mit Nachtrag wiedergedruckt in: Walter Blankenburg (Hrsg.), Heinrich Schütz in seiner Zeit, Darmstadt 1985, S. 375-404.

Silke Leopold:

ECHOTECHNIKEN BEI HEINRICH SCHÜTZ UND SEINEN ITALIENISCHEN ZEITGENOSSEN

In seinem Buch über das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik schreibt Friedrich Blume 1925: "Schütz, daneben Schein, haben es vermocht, sich das Bibelwort, den heiligen Vorgang, so weit zu vermenschlichen und mit Fleisch und Blut zu erfüllen, modern gesprochen, ihn zu dramatisieren, daß sie eine Musik aus dem Geiste realistisch-dramatischer Auffassung dazu schreiben konnten"[1]. In einer kurzen Analyse des Monteverdi entlehnten geistlichen Konzerts "Es steh Gott auff" beurteilt Wolfgang Osthoff in seinem Aufsatz "Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens" Schütz' Zugang zum Text genau entgegengesetzt: "Auch Schütz bringt also Gesten. Doch es sind nicht, und damit unterscheidet er sich von Monteverdi, dramatische, sondern eher rhetorische Gesten ... Schützens Haltung, die Worte zu interpretieren und zu akzentuieren, entspricht der des Predigers"[2].

Diese beiden Äußerungen widersprechen sich in einem Begriff, der zu den meistgebrauchten und meistmißbrauchten Formeln der musikalischen Analyse zählt: dem des "Dramatischen". Wie so viele Termini der Musikwissenschaft aus anderen Fachgebieten - in diesem Fall der Literaturwissenschaft - entlehnt, stiftet dieses Wort nicht zuletzt deshalb immer wieder Verwirrung, weil es von dort schon mehrere Bedeutungen mitbringt: die ursprüngliche, antike, formale als Handlung, genauer als Bühnenhandlung, darüberhinaus aber auch eine inhaltliche, wie Emil Staiger sie in seinen "Grundbegriffen der Poetik" als "Spannung" definiert[3]. Im Bereich der musikalischen Komposition stellt sich obendrein die Frage nach dem Wie; textgebundene Musik verführt allzuleicht dazu, von "dramatischer" Musik zu sprechen, wo immer eine Handlung abläuft oder berichtet wird - ungeachtet der satztechnischen Mittel, mit denen dies geschieht.

Ich möchte der Frage, wie "dramatisch" Schützens Musik und welcher Art diese musikalische Dramatik sei, an einem für sein Werk eher peripheren, indes äußerst signifikanten Phänomen näherzukommen versuchen, das per definitionem eine Handlung aufweist: das Echo, der Dialog zwischen einer redenden Person und dem Nachhall, der sich bisweilen sogar zu einem Frage- und Antwort-Spiel auswachsen kann. An solchen Echo-Vertonungen, deren Herkunft aus der Oper unverkennbar ist und die das ganze 17. Jahrhundert in der Oper wie in der geistlichen Musik eine Modeerscheinung waren, offenbart sich Schützens Konzept von der Aufgabe, die die Musik dem Text gegenüber zu erfüllen habe, besonders deutlich.

Nicht alle Echo-Arten entstammen freilich dem Bereich der theatralischen Musik - weder die schlichte Doppelchörigkeit, die Schütz bei Gabrieli weidlich studieren konnte, noch etwa die Wiederholung einer Schlußwendung in einem Melodieabschnitt eines imitierenden Madrigals. Für die "alte Chormusik" bestimmte Theodor Kroyer in seinem Artikel "Dialog und Echo in der alten Chormusik"[4], der bis heute nicht auf die "neue Solomusik" erweitert worden ist, drei Grundformen des musikalischen Echos:

1. Das solistische Herauslösen einer Stimme aus dem polyphonen Madrigal.
2. Das Echo ähnlich dem Apsidendialog, bei dem der zweite Chor entweder um des Wortwitzes willen den Schluß der jeweiligen Passage des ersten Chores in kurzem Nachhall wiederholt, oder um der Tonmalerei willen unter Verzicht auf den Wortwitz in polyphoner Brechung.
3. Die fugenweise Durchführung eines einzelnen Motivs.

Abgesehen davon, daß Kroyer diese Erscheinungsformen zwar mit Beispielen belegt, ihre

satztechnischen Spezifika aber kaum oder gar nicht diskutiert, beschränkte er sich bei der Betrachtung des frühen 17. Jahrhunderts auf die bloße Nennung einiger Titel und erwähnte das Echo in der geistlichen Musik mit keinem Wort.

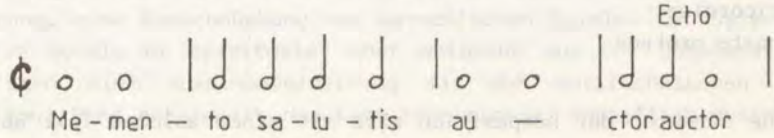
Dabei fand das Echo in die geistliche solistische Musik gleichzeitig Eingang wie in die weltliche. Schon bei Viadana findet sich eine Echo-Komposition: "Memento salutis auctor. In Eco"[5]. Wenige Jahre später setzte Monteverdi sich in der Marienvesper mit drei unterschiedlichen Echotechniken auseinander: in der Motette "Audi caelum" und in zwei Versen aus dem "Magnificat", dem "Deposuit" und dem "Gloria"[6]. Eine weitere geistliche Echokomposition veröffentlichte er in der "Selva morale et spirituale": das "Salve regina primo"[7], dessen Text eine Kombination des "Audi caelum" mit einem kurzen Einschub aus dem "Salve Regina" darstellt. Die "Selva morale et spirituale" erschien 1640/41 im Druck und ist neben dem VIII. Madrigalbuch eines der beiden großen musikalischen Vermächtnisse Monteverdis; wann die einzelnen Stücke entstanden sind, läßt sich nur in Ausnahmefällen sagen - diese allerdings weisen bis auf die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts zurück.

Viadana und Monteverdi bieten sich als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Echo-Komposition im 17. Jahrhundert nicht nur deshalb an, weil ihre Werke vermutlich jedem Komponisten in Italien und mit Sicherheit auch Schütz bekannt waren; es spielt dabei nicht einmal eine Rolle, ob Viadana oder Monteverdi jeweils als "Erfinder", als die Ersten in dieser Kompositionsweise angesehen werden müssen. Sie bieten sich auch deshalb an, weil in den genannten fünf Kompositionen nahezu alle später vorkommenden Echo-Arten beispielhaft vertreten sind. Für die "neue Solomusik" möchte ich Kroyers Schema um die folgenden Punkte erweitern:

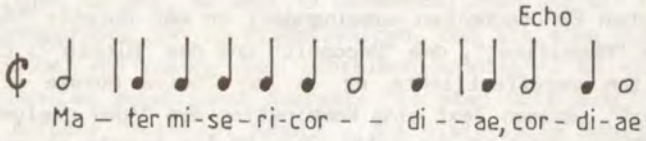
1. Notengetreue Wiederholung einer Schlußpassage ohne inhaltlichen Sinn.
2. Noten- und textgetreue Wiederholung einer Schlußpassage mit inhaltlich veränderter Bedeutung.
3. Notengetreue Wiederholung einer vokalen Schlußpassage durch begleitende Instrumente.
4. Wiederholung einer Passage oder Schlußwendung der begleitenden Instrumente über die Gesangsmelodie hinaus und/oder von der Gesangsmelodie unabhängig.
5. "Verschränktes" Echo in kanonartigem Satz.

In den ersten beiden Echo-Arten scheinen sich die Probleme der Echo-Komposition nicht wesentlich von denen der Echo-Dichtung zu unterscheiden. Und doch werfen auch sie spezifisch musikalische Fragen auf. Wurde das Echo von demselben Sänger oder von einer zweiten Person gesungen? Wie wird das Echo rhythmisch mit der Hauptstimme verknüpft?

Die Frage nach der Zahl der Sänger erübrigt sich an Stellen, da das Echo der Hauptstimme ins Wort fällt. Die Wahl der beiden anderen möglichen Arten - entweder folgt das Echo der Hauptstimme direkt oder erst nach einer Pause - hängt dagegen nicht nur von der zeitlichen, sondern auch von der räumlichen Disposition des Echos ab. In Viadanas "Memento salutis auctor" etwa ist keine räumliche, keine szenische Idee zu entdecken. Das Echo wird von demselben Sänger vorgetragen wie die Hauptstimme, wofür nicht nur die Tatsache spricht, daß das Stück unter den "Concerti à 1" zu finden ist, sondern auch einige satztechnische Details. Denn schon die ersten Echos sind auffällig: Eine Schlußwendung, bestehend aus einer Semibrevis und einer Minima, wird rhythmisch andersherum, also mit der Folge Minima-Semibrevis beantwortet.



Selbst wenn man bereit wäre, sich vorzustellen, daß man im Echo gleichsam nur den Schluß dieser ersten Silbe vernimmt, so bleibt die Textsilbe mit dem Glottis-Schluß am Anfang und dem Diphtong doch unangetastet. Vergleichbares läßt sich später in dieser Komposition noch mehrfach beobachten - T. 13/14 etwa, T. 54/55 oder T. 29/30, wo das Echo eigentlich statt "cordiae" "ordiae" heißen müßte.



Ein im Text "echtes" Echo wird in Viadanas Vertonung zu einem musikalisch - oder besser akustisch - "unechten" Echo verwandelt, dem keinerlei theatralische Vorstellung, etwa das Widerspiel von Rufen und Lauschen, zugrundeliegt, sondern vielmehr der Wunsch nach Bekräftigung durch Wiederholung - ein rhetorisches eher als ein theatralisches Prinzip. Die Echo-Antworten geben keinen neuen Sinn; sie wiederholen lediglich das letzte Wort bzw. die letzten Silben eines Wortes.

Was mag Viadana dazu bewogen haben, gerade diesen Text mit einem Echo zu vertonen? Möglich wäre ein inhaltlicher ebenso wie ein formaler Grund. Zum ersten fällt auf, daß alle fünf erwähnten Echo-Kompositionen in irgendeiner Weise mit der Gestalt Marias zu tun haben, und daß alle die, die nicht an einen Cantus firmus gebunden sind wie die beiden Magnificat-Verse aus der Marienvesper, mit einem Imperativ beginnen: "Memento", "Audi" und selbst der wenngleich falsche Titel "Salve Regina", dessen Text ein modifiziertes "Audi caelum" darstellt. Das Echo in Viadanas Komposition trägt gleichsam den erhobenen Zeigefinger des "Memento" durch die ganze Komposition - eine Rolle, bei der es nicht so sehr auf den räumlichen Überraschungseffekt als vielmehr auf überzeugende Prägnanz ankommt. Statt von ferne klingt der Gedanke noch einmal im Innern nach - als eine Art musikalischer Aha-Reflex.

Zum zweiten lag das kompositorische Problem in der Gestalt dieses Textes. Allen Diskussionen um Kontrapunktregeln und verbotene Dissonanzen zum Trotz bestand das Hauptproblem der Komponistengeneration um 1600 nicht primär in der Herausbildung einer neuen Harmonik, sondern in einer Suche nach praktikablen musikalischen Formen, die auch dem ausgedünnten solistischen Satz Stand gaben. Die alte Frage nach Anfang, Mitte und Schluß einer Komposition stellte sich ebenso neu wie die Frage nach einer inneren Struktur, nach Bögen und Zäsuren. Rezitativische Texte, Prosatexte aus der Bibel leisteten dabei keinerlei Hilfestellung, andere, regelmäßig akzentuierende Texte dagegen einen äußerst wichtigen Beitrag. Der Text von "Memento salutis auctor" besteht nach dem Eingangsvers nur noch aus einer Reihe gleichmäßig akzentuierender Achtsilbler:

Quod nostri quondam corporis
ex illibata virgine
nascendo, formam sumpseris
Maria mater gratiae
mater misericordiae
tu nos ab hoste protege
...

Die rhythmische Struktur der Komposition wäre mit einem solchen Text weitgehend vor-

gegeben; indes leistet das Versende mit dem Akzent auf der drittletzten Silbe keinerlei Hilfe bei der Bildung von Zäsuren. Der Wiederholung dieses letzten Daktylus durch das Echo gelingt zweierlei: Neben der Bekräftigung des Gesagten signalisiert sie auch noch die Zäsur. Daß Viadana vor allem an der - formalen - Wiederholung des letzten Daktylus und nicht so sehr an der - inhaltlichen - des letzten Wortes gelegen war, zeigt das Echo "misericordiae - cordiae".

Den Echo-Kompositionen der Marienvesper wie auch dem "Salve Regina primo" aus der "Selva morale et spirituale" liegt eine räumliche Idee zugrunde, die sich in dem Frage-und-Antwort-Spiel der beiden "Audi caelum"-Texte ebenso manifestiert wie in den überlappenden Einsätzen im "Magnificat". Die Echo-Technik Monteverdis ist anders als die Viadanas; Viandana läßt keinen Vers, ungeachtet des Inhalts, ohne Echo ausklingen. "Audi caelum" aus der Marienvesper steht dagegen den Echo-Szenen der Pastoraloper nahe. Der Himmel gehorcht der Aufforderung des Tenors pünktlich:

Audi caelum verba mea
plena desiderio
et perfusa gaudio. Audio.

Sodann stellt der Sänger einige Fragen, die programm- und erwartungsgemäß vom Himmel beantwortet werden:

Quae est ista, quae consurgens
ut aurora rutilat
ut benedicam? Dicam.

Die Komposition ist ein virtuos ausgezierter Rezitativsatz, das Echo wiederholt notengetreu, was die Hauptstimme vorsingt - bis zur Auflösung des Rätsels, die in dem Namen Maria besteht: Hier fällt das Echo dem Sänger nicht nur erstmals ins Wort, es macht sich auch noch selbständig. Denn um die richtige Antwort zu geben, muß es diesmal den Wortakzent verändern:

Dic, nam ista pulchra
ut luna electa,
ut sol replet laetitia
terras, coelos, mária? Maria.

Das Echo wiederholt zwar auch hier notengetreu, aber es erlaubt sich eine kleine Verschiebung der Textunterlegung innerhalb des Melismas (s. Notenbeispiel 1).
Und gleichsam als ob der Sänger nicht richtig gehört zu haben glaubt, als ob er sich vergewissern wolle, wiederholt er noch zweimal auf unterschiedlichen Tonstufen den Namen und läßt sich die Antwort geben - was nicht im Text steht und eine fünfmalige Wiederholung des Namens zur Folge hat. Diese Passage ist singulär; weder in der Pastoraloper noch in der geistlichen Musik lassen sich vergleichbare Szenen finden. Monteverdis Komposition liegt nicht nur eine räumliche, sondern sogar eine szenische Disposition zugrunde, die Idee einer kleinen dialogischen Handlung inmitten eines geistlichen Textes.

Bis hierher ist das musikalische Spiel mit dem Echo letztlich nichts anderes als eine Erweiterung, eine Ausschmückung des sprachlichen Spiels. Im "Salve Regina primo" aus der "Selva morale et spirituale" aber entsteht aus der Spielerei mit dem Raum schließlich auch eine Auseinandersetzung mit den satztechnischen Problemen der Echo-Komposition. Hier entwickelt das Echo eine eigene, spezifisch musikalische Quali-

tät und erhält durch die Gleichzeitigkeit der beiden Stimmen eine Dimension, die über die Möglichkeiten der Sprache hinausgeht. Wieder ist es das zentrale Wort Maria, das Monteverdi gegenüber den frühen Echos derselben Komposition zu einer Verdichtung des Satzes, zu einer Intensivierung des Ausdrucks, zu einer Steigerung der musikalischen Spannung inspiriert. Eine Szene wie in der Marienvesper entsteht daraus nicht - aber ein Beispiel dafür, wie eng die Beziehungen zwischen Kanon und Echo sein können. "Mária" und "Maria" läßt Monteverdi jeweils mit der instrumentalen Baßstimme beginnen, der die Singstimme im Abstand von zwei Tönen folgt; schon hier überlagern sich der Schluß von "mária" und der Beginn von "Maria". Bei "pro culpis remedium" schließlich verdichten sich die beiden Stimmen nach einem herkömmlichen Wechsel kurzer Echo-Floskeln zu einem Kanon all'unisono, der sich gegen Ende durch immer längere Pausen der Kanonmelodie in sich selbst schon lockert und am Schluß durch eine Verlängerung der letzten Pause wieder zu einem Echo áuflöst (s. Notenbeispiel 2).

An dieser Stelle scheint ein rein musikalisches, ein satztechnisches Interesse an der Echo-Komposition eher vorzuliegen als das, was Moser bösartig den "spielerischen Nympheneffekt"[8] genannt hat. Der Satz verdichtet sich allmählich auf den Hochton g'' zu und lockert sich von dort aus ebenso allmählich wieder - ein Meisterstück musikalischer Architektonik innerhalb eines scheinbar spielerischen Genres. Am Schluß dieser Passage findet sich ein "unechtes" Echo - unecht diesmal im Bereich der Harmonik und nicht, wie bei Viadana, im Bereich der Deklamation. Denn das Echo umfaßt in diesen letzten beiden Takten nur die Gesangsstimmen, nicht aber den Baß. Unter der Kadenzfloskel h-c der Hauptstimme bleibt das g als V. Stufe liegen, so daß der Grundton der Hauptstimme wie ein Quartvorhalt wirkt, der erst durch die Echo-Stimme aufgelöst wird. Dieses unscheinbare satztechnische Detail kehrt die Wertigkeiten zwischen Hauptstimme und Echo um: Das Echo ist als entscheidender Faktor in die Entwicklung des musikalischen Satzes einbezogen, statt als satztechnisch irrelevanter, purer Nachhall zu verklingen.

Die Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Satzprinzipien, Echo und Kadenz - gleichsam der horizontalen Wiederholung und der vertikalen Entwicklung - wird in den beiden Echo-Sätzen des Magnificat aus der Marienvesper zum satztechnischen Prinzip erhoben. Hier verlaufen die Echo-Stimmen zunächst scheinbar unabhängig von dem übrigen Satz. Im "Gloria" umschließen Choralmelodie und Orgelbaß die beiden Echo-Stimmen jedoch in einer Weise, die den Echo-Partien jeweils eine andere harmonische Rolle zuweist. Da finden sich nicht nur zweimal gleichermaßen "hängengebliebene" Kadenzen wie bei "remedium", für die Monteverdi sogar noch die Dissonanz zwischen der Choralstimme und der Hauptstimme in Kauf nimmt (s. Notenbeispiel 3). Da übernimmt aber auch der Schlußton der Hauptstimme fast durchweg eine andere harmonische Funktion als die Echo-Stimme; bei "Gloria patri" ist das g' im ersten Fall der Grundton eines g-Moll-Klangs, im zweiten die Quint eines c-Moll-Klangs. Obwohl alle vier Stimmen eng aufeinander bezogen sind, besteht dennoch durch den andersartigen Gestus der Choralstimme und der Echo-Stimme eine zwiefache räumliche Distanz: die der Choralstimme mit ihrem Basso continuo gegenüber den Echo-Stimmen und die der Echo-Stimmen untereinander.

Dasselbe Satzprinzip läßt sich auch im zweiten der Echo-Kompositionen des Magnificat, dem "Deposuit", beobachten, wo der Choralmelodie zwei Instrumentalstimmen gegenüberstehen. Mag auch die inhaltliche Analogie des "Deposuit" zu Orfeos Bittgesang vor den Toren der Unterwelt für die Übernahme des Instrumentalechos aus dem "Possente spirto" in dieses Stück verantwortlich sein - satztechnisch kommt mit denselben musikalischen Bausteinen etwas gänzlich anderes dabei heraus.

Sucht man bei Schütz nach Echo-Kompositionen, so erlebt man zunächst eine Enttäuschung. Außer dem doppelchörigen 100. Psalm[9] findet man keine einzige Komposition, in der das Echo als leitende Idee im Vordergrund steht, sondern lediglich Kompositionen mit Echo-"Stellen". Klammert man jene Werke aus, in denen lediglich die Instrumente eine vokale Passage wiederholen - denn nicht jede Wiederholung muß ein Echo sein; sie kann auch, wie Wolfgang Osthoff für "Es steh Gott auff"[10] bemerkte, der Bekräftigung dienen - so bleibt nicht viel, was durch die Überschrift "Echo", durch dynamische Bezeichnungen oder durch die Eindeutigkeit der Stimmführung sich als Echo zu erkennen gibt: der 85. Psalm[11], das Magnificat aus den "Symphoniae Sacrae" II[12], "Saul, Saul, was verfolgst du mich"[13] aus den "Symphoniae Sacrae" III und der Dialog "Vater Abraham"[14].

Auf eine ausführliche Analyse der Echo-Architektur im 100. Psalm (der auch mit einem Imperativ beginnt) muß hier aus Raumgründen verzichtet werden; einige kurze Beobachtungen mögen jedoch zeigen, welcher Art der Echo-Komposition Schütz zuneigte. Der Satz ist ein wohlausgewogenes Nacheinander von längeren und kürzeren Abschnitten im Wechsel der Chöre, von zweimaligen und vier- oder sogar sechsmaligen Textwiederholungen, von locker aneinandergefügten Echopartien und Stellen, bei denen Proposta und Risposta kurz nacheinander einsetzen und über eine längere Strecke hinweg gleichzeitig erklingen. Um einer fehlerfreien Stimmführung und eines sauberen Zusammenklangs willen macht Schütz an diesen Stellen manche Konzession; ein Beispiel von vielen: Im 2. Chor würden bei "und zu Schafen seiner Weide" zwischen Sopran 1 und Tenor 2 Oktavparallelen auftreten, wenn Schütz die Tenorlinie nicht abändern würde, weil der Tenor 1 ohnedies eine Imitation von Sopran 1 ist (s. Notenbeispiel 4).

Und der C-Dur-Klang bei den Schafen des ersten Chores träfe bei den Schafen des 2. Chores auf einen a-Moll-Klang des ersten, was mit einer einzigen Änderung des Tones f im Alt zu d verhindert werden kann.

Selbst in der lockerer gefügten dreichörigen Frühfassung des 100. Psalms entspricht das Echo an dieser Stelle nicht der Hauptstimme; der erst Ton des Alto bei "seiner Weide" d würde mit dem es der Hauptstimme dissonieren, ebenso der 2. Ton a des Canto mit dem Schlußton b des Tenore der Hauptstimme. Von einer "konsequenten Durchführung des dreichörigen Doppelechos", wie Werner Breig im Vorwort der Neuen Schütz-Ausgabe schreibt[15], kann also auch bei dieser Frühfassung nicht die Rede sein.

Um ein "echtes" Echo handelt es sich auch in diesem Satz vornehmlich in den Teilen, die ohne zu überlappen direkt aufeinanderfolgen. Eine Intensivierung des Ausdrucks, eine Vermehrung der Stimmen, eine Verdichtung des Satzes liegt Schütz jedoch mehr am Herzen als der szenische, der spielerische Effekt. Schütz' Raumvorstellung ordnet sich den Regeln des musikalischen Satzes unter; es ist nicht so sehr eine Vorstellung von Frage und Antwort, von Rufen und Lauschen, als von Steigerung und Betonung an zentralen Punkten der musikalischen Architektur.

Das Musterbeispiel eines rhetorischen, nicht aber szenisch-theatralischen Echos findet sich im Magnificat aus den "Symphoniae Sacrae" II. Nur ein einziges Wort wird hier von einem Echo, sogar von einem doppelten Echo, beantwortet: das Wort "leer". In einer Komposition, die sich hinsichtlich der Textausdeutung ansonsten eher zurückhält, wirkt dieser Überraschungseffekt umso stärker. Hans Heinrich Eggebrecht hat diese Stelle sehr anschaulich als das Verhallen der Töne im Raum über einem "leeren" Akkordraum beschrieben[16]. Bezeichnenderweise ist diese einzige Stelle in Schütz' geistlichem Werk, an der er ein auch satztechnisch "echtes" Echo komponiert, im Zusammenhang der Komposition eine rhetorische Figur ohne jede szenisch-theatralische Qualität. Schütz bedient sich

zwar des Vokabulars der Pastoraloper, aber er setzt seine Vokabeln zu einer anderen Sprache zusammen.

Im 85. Psalm schließlich macht Schütz den ausführlichsten Gebrauch von der Echokomposition. In der zweiteiligen Komposition, deren Teile jeweils mit einer Symphonia beginnen, finden sich Echo-Abschnitte dennoch nur im ersten Teil. Sie scheinen von den beiden Fragen inspiriert zu sein, die im 6. und 7. Vers des Psalms gestellt werden:

Wilt du denn ewiglich über uns zürnen,
wilt du deinen Zorn gehen lassen immer für und für?
Wilt du uns denn nicht wieder erquicken,
daß sich dein Volk über dir freuen möge?

Bei näherem Hinsehen stellt sich jedoch heraus, daß die Echotechnik dieser Verse so nahtlos in den imitierenden Satz übergeht, daß auch der anschließende Vers - "Herr, erzeige uns deine Gnade und hilf uns" - zu dieser Passage dazugerechnet werden könnte.

Die erste Frage, "Wilt du denn ewiglich über uns zürnen" beginnt nach einem neunstimmigen Doppelchor solistisch mit Begleitung zweier imitierend einsetzender, aber nicht streng durchimitierender Violinen. Die Schlußkadenz dieses ersten Halbverses wird von einer punktierenden Floskel begleitet, die, wenn die Singstimme pausiert, noch einmal als Echo verhallt. Der zweite Halbvers setzt erst einen halben Takt nach diesem Echo ein - Schütz gibt der Instrumentalfloskel eine halbe Pause Zeit zu verhallen - und endet wie der erste, ebenso der dritte und der vierte. Bei der Wiederholung dieser beiden Fragen bedient sich Schütz einer anderen Echo-Technik, dem Kanon, und schreibt für die zweite Stimme "in echo si placet e longinquo" vor. Da er den beiden Tenören jedoch eine Generalbaßstimme beigibt, die nicht etwa, wie bei Monteverdi im Echo-Kanon des "pro culpis remedio" auf einem Ton verhält, sondern getreulich jeden Harmoniewechsel im Viertelnotenabstand mitvollzieht, kommmt der Echostimme eine andere Funktion als die des bloßen Widerhalls zu; sie bestimmt den harmonischen Verlauf und verändert ihn gegenüber den harmonischen Fortschreitungen der Hauptstimme. Die Generalbaßstimme steht gleichsam außerhalb des Echos und wird doch von ihm geprägt (s. Notenbeispiel 5).

Beachtung verdienen aber auch die beiden Versionen des sich anschließenden Verses "Herr, erzeige uns deine Gnade und hilf uns", denn dieser Vers trägt nicht wenig dazu bei, die Grenzen zwischen Imitation und Echo zu verwischen. Schütz führt diesen Imperativ jeweils mehrere Male imitierend durch. Und auch der folgende Vers "Ach, daß ich hören sollte" beginnt mit kurzen, echoartig beantworteten Floskeln in den beiden Sopranstimmen, die dann jedoch in einem zunächst polyphonen, dann homophonen Satz verschwimmen.

Schütz' Idee bei den Echo-Stellen der Verse 6 und 7 des 85. Psalms liegt auf der Hand: Wiederum sollten die Fragen im Raum verhallen, sollten die Weite des Himmels, die Entfernung zwischen Mensch und Gott versinnbildlichen. Dennoch bindet er die Stimmen des ganzen Formteils durch ein satztechnisches Oszillieren zwischen Imitation, Kanon und Echo so eng aneinander, daß der räumliche, der szenische Effekt den Gesetzen des musikalischen Satzes zum Opfer fällt.

Wie man umgekehrt mit der Echo-Technik auch in der geistlichen Musik einen Raum, eine Szene evozieren konnte, die sich von den Echo-Szenen der Pastoraloper nicht unterschied, sei an dem "Dialogo della Cantica"[17] aus den 1664 gedruckten "Sacrae concertationes" von Domenico Mazzocchi gezeigt. Die Entstehung dieses Dialogs datiert Wolfgang Witzenmann in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Schütz hat dieses Werk sicher nicht gekannt. Das Beispiel dieser Komposition soll keine Hypothesen stützen, welche

Vorbilder Schütz nachgeahmt oder verworfen haben könnte; es soll lediglich zeigen, zu welch theatralischen Effekten die Echo-Technik auch in der geistlichen Musik herangezogen werden konnte.

Der Text des "Dialogo della Cantica" deutet das Hohelied auf Christus um: Wie das Sträußchen Myrrhe wird Christus, der noch im Tode schön ist, zwischen den Brüsten des Solosoprans liegen. Dem zentralen Echo-Teil der Komposition liegen Kapitel 3, Vers 2 und 3 bzw. Kapitel 5, Vers 6 des Hoheliedes zugrunde:
"Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht."
Mit Hilfe des Echos formt Mazzocchi aus diesem Text eine Szene. Nicht nur, daß die Orte, an denen Christus gesucht wird, mit dem Echo recht plastisch zum Leben erweckt werden. Christus antwortet auch mit dem alten, aus dem Pastoraldrama bekannten Spiel:

"Quid faciam ut cito venias et appareas ante faciem meam,	
quia vox dulcis et facies tua decora?"	"Ora"
"Curre, mi amor, veni."	"Veni"

Dem Echo-Teil folgt die Feststellung: "Ecce, vocavi illum et r e s p o n d i t mihi", quaesivi et non inveni." Im Hohelied heißt es dagegen: "Er antwortete mir n.i.c.h.t". Mazzocchi änderte den Text, um die Möglichkeit für ein Echo zu schaffen, und es ist unnötig zu betonen, daß er alle diese Stellen mit einem "echten" Echo vertonte. Es mag sein, daß solche in Italien beliebten theatralischen Spielereien der protestantischen Natur fremd waren; aus der deutschen geistlichen Musik ist mir kein vergleichbares Beispiel bekannt.

Ein letzter Blick auf die Echo-Technik in "Saul, Saul, was verfolgst du mich" mag die These, Schütz' Echo-Technik sei eher rhetorisch als szenisch-theatralisch inspiriert, unterstützen. Auf dieses Echo ist in der Literatur immer wieder hingewiesen worden, nicht zuletzt deshalb, weil Schütz hier "Forte", "mezzopiano" und "pianissimo" vorschreibt. Aber welcherart ist dieses Echo? Es erscheint im Verlauf der Komposition dreimal und jedesmal in einer anderen Weise. Beim ersten Mal hebt Schütz es dadurch hervor, daß er innerhalb einer Taktvorzeichnung das Metrum wechselt, indem er aus einem vierzeitigen Akzentschema ein dreizeitiges macht. Beim zweiten Mal bleibt das vierzeitige Schema erhalten; die beiden Echos wiederholen dynamisch abgestuft dieselbe Phrase. Beim dritten Mal tritt zu derselben Echo-Phrase jene berühmte Tenorstimme hinzu, die wie ein Choral-Cantus-firmus wirkt und ausschließlich "forte" bezeichnet ist. Schütz behandelt das Echo immer anders, hebt den Text auf eine andere Weise hervor. Ein räumlicher, szenischer Effekt scheint dieser Satzweise weniger zugrunde zu liegen als die Idee von Steigerung und Verdichtung, von Nachdruck und Betonung, von wachsender Eindringlichkeit. Bei ihrem dritten Erscheinen gemeinsam mit dem Cantus-firmus-artigen Tenor erklingt die rhythmisch ebenso knappe wie prägnante Floskel "was verfolgst du mich" insgesamt vierzehnmal hintereinander. Ein erneuter Vergleich mit dem "Gloria" aus der Marienvesper macht deutlich, wie sehr es Schütz an dieser Stelle um den Text und nicht um den Klang ging. Denn beiden Kompositionen liegt dieselbe Technik des Umspielens einer Choralmelodie zugrunde. Bei Monteverdi sind nahezu alle Echo-Stellen ausgedehnt melismatisch, rhythmisch abwechslungsreich und zum letzten Ton hin ausschwingend. Der Text tritt vor dem Klang, vor dem Spiel mit dem Nachhall zurück, er wird bisweilen zu bloßen Vokalisen reduziert. Schütz dagegen setzt für ein Verhallen zu viele Silben zu kurz und rhythmisch zu prägnant hintereinander; er gibt seiner Musik keine Gelegenheit zu verhallen. Sein Echo ist eher ein mahnender Nachklang im Innern

als ein Widerhall von den Mauern Damaskus'.

Was Schütz an der Echo-Technik reizte, waren die technischen Möglichkeiten für das Satzgefüge, die rhetorischen und sinngebenden Qualitäten, nicht aber die szenisch-theatralische Komponente. Um ein oft benutztes Wort überspitzend weiterzuführen: Schütz hat die deutsche Musik zwar das Sprechen gelehrt, aber nicht das Handeln. Seine Echos sind realistisch bestenfalls im Sinne einer erzählten Realität, nicht aber einer dargestellten. Sie sind dramatisch in der poetologischen Bedeutung des Wortes von Spannung, Verdichtung, gesteigerter Intensität. Doch Theater, imaginäre Bühne wie die italienischen Echo-Kompositionen, sind sie nicht.

Anmerkungen

1) Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925, S. 142.

2) Wolfgang Osthoff, Heinrich Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: Schütz-Jb. 2 (1980), S. 89.

3) Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, München [5]1983, S. 102ff.

4) Theodor Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, in: Jahrbuch Peters 16 (1909), S. 26ff.

5) Ludovico Viadana, Cento Concerti Ecclesiastici, hrsg. von Claudio Gallico, Kassel etc. 1964, S. 84f.

6) Claudio Monteverdi, Tutte le opere ..., hrsg. von Gianfrancesco Malipiero, Bd. 14.

7) Monteverdi GA, Bd. 15.

8) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel etc. 1936, S. 432.

9) Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NSA), Bd. 24 hrsg. von Wilhelm Ehmann, Kassel etc. 1979, S. 145ff.

10) Osthoff, a.a.O., S. 89.

11) NSA 28, hrsg. von Werner Breig, Kassel etc. 1971, S. 1ff.

12) NSA 15, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel etc. 1964, S. 32ff.

13) SGA 11, hrsg. von Philipp Spitta, Leipzig o.J., S. 99ff.

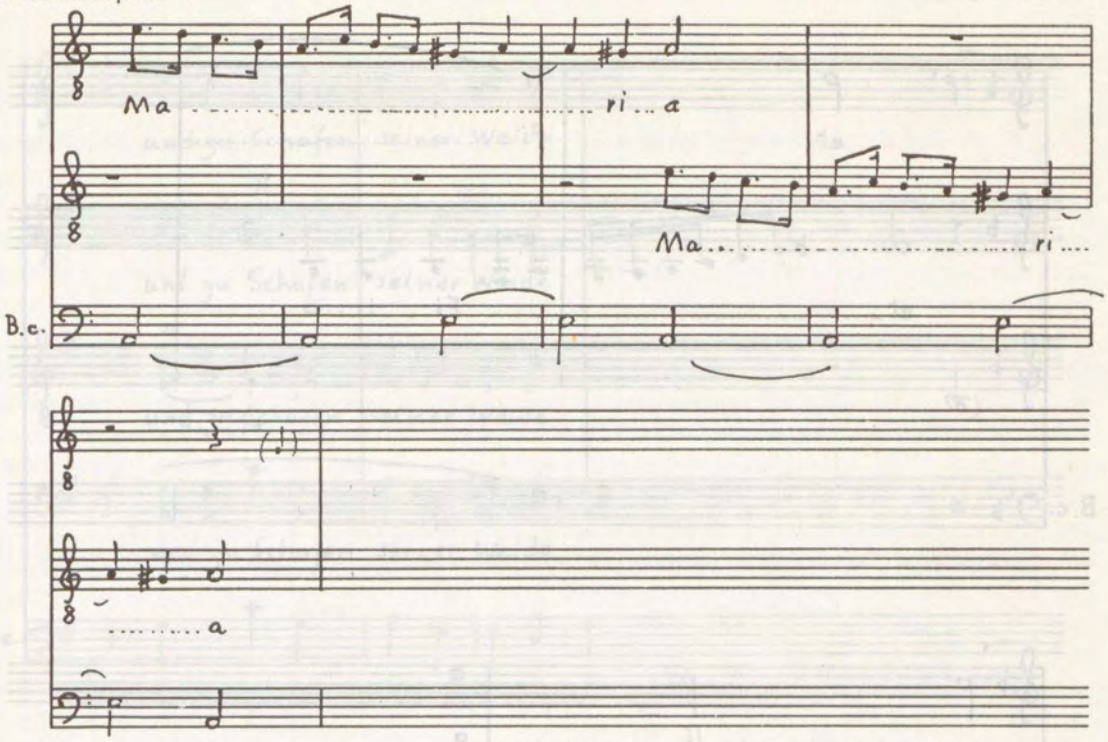
14) SGA 18, hrsg. von Heinrich Spitta, Leipzig 1927, S. 37ff.

15) NSA 28, S: VIII.

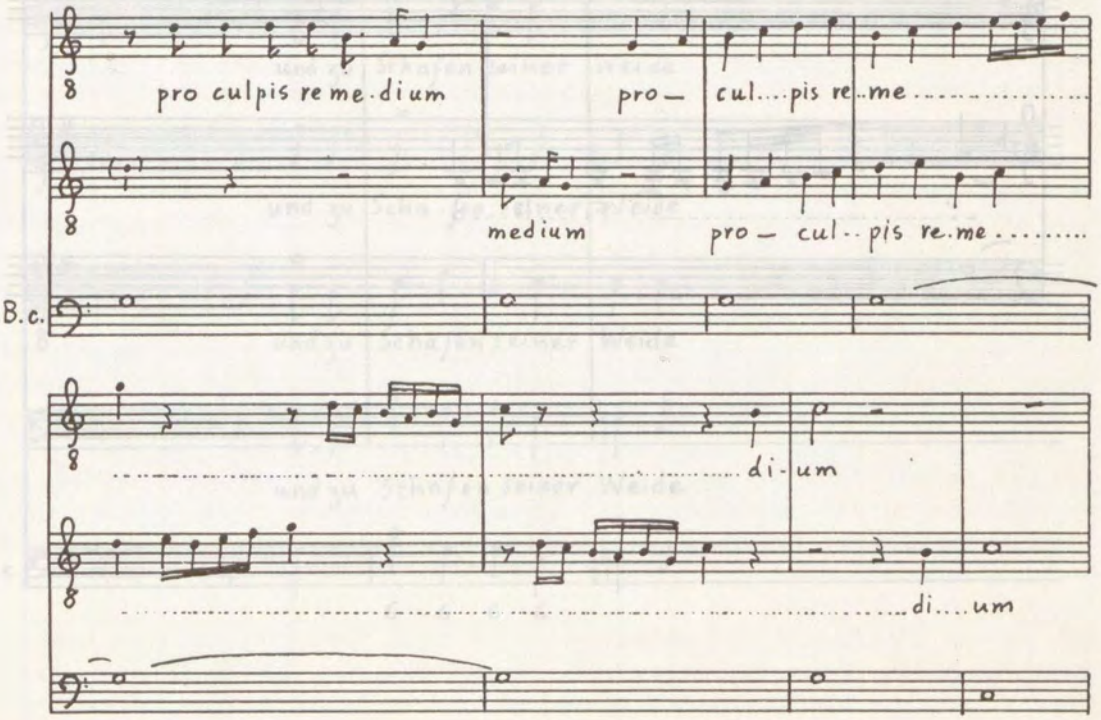
16) Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Musicus poeticus, (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft) Wilhelmshaven [2]/1984, S. 95f.

17) Domenico Mazzocchi, Sacrae Concertationes, hrsg. von Wolfgang Witzenmann (= Concentus Musicus 3), Köln 1975, S. 63-73.

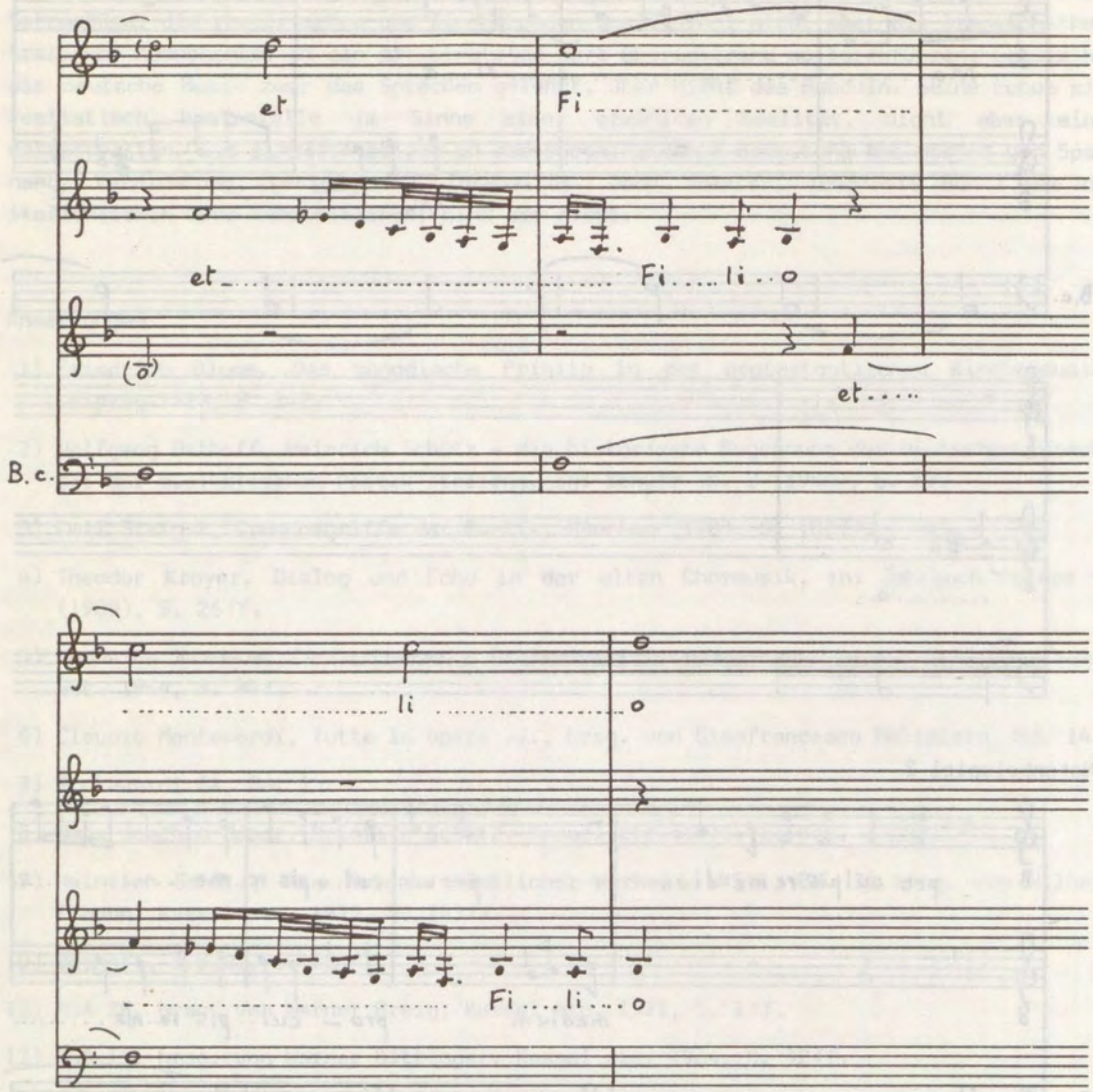
Notenbeispiel 1



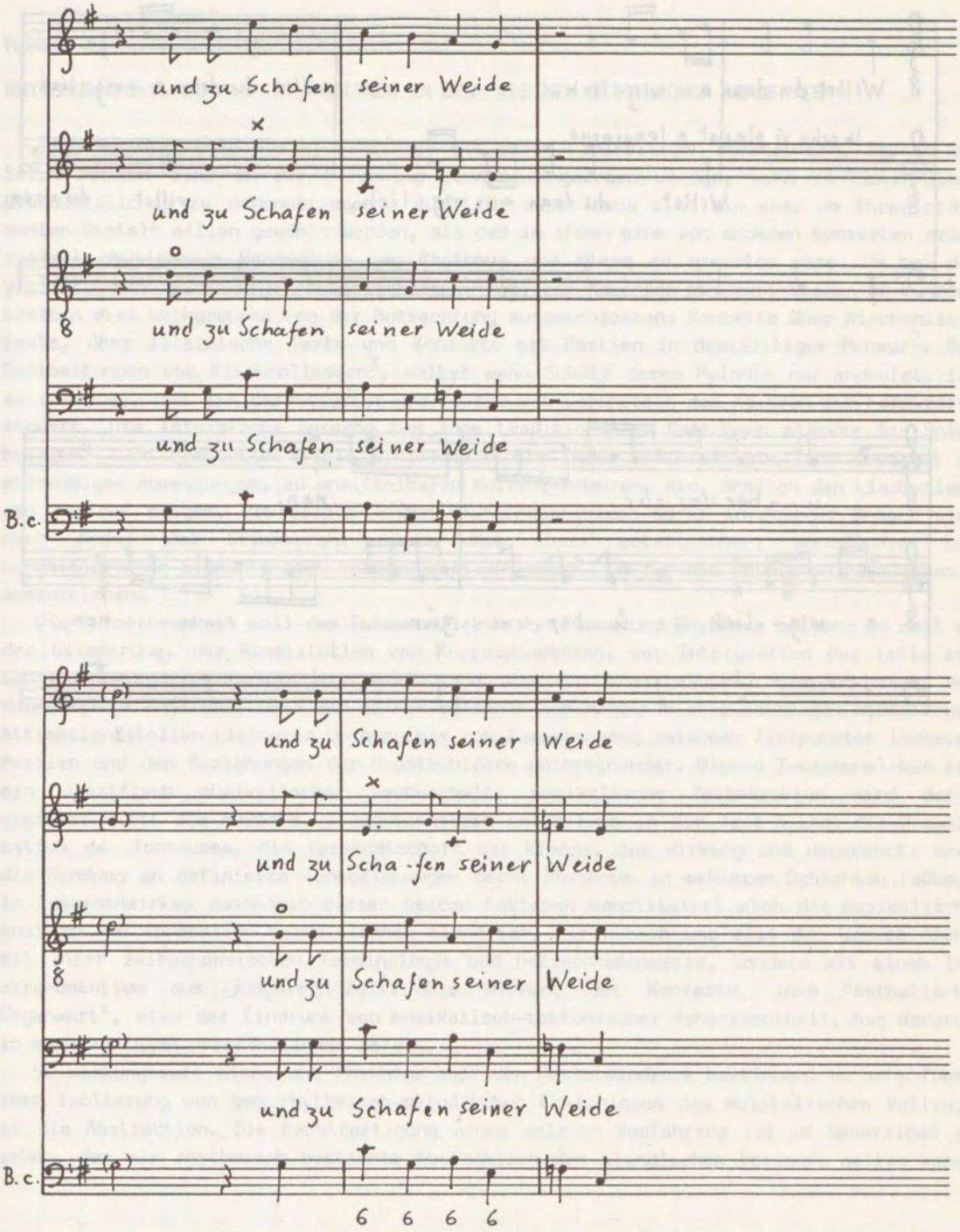
Notenbeispiel 2



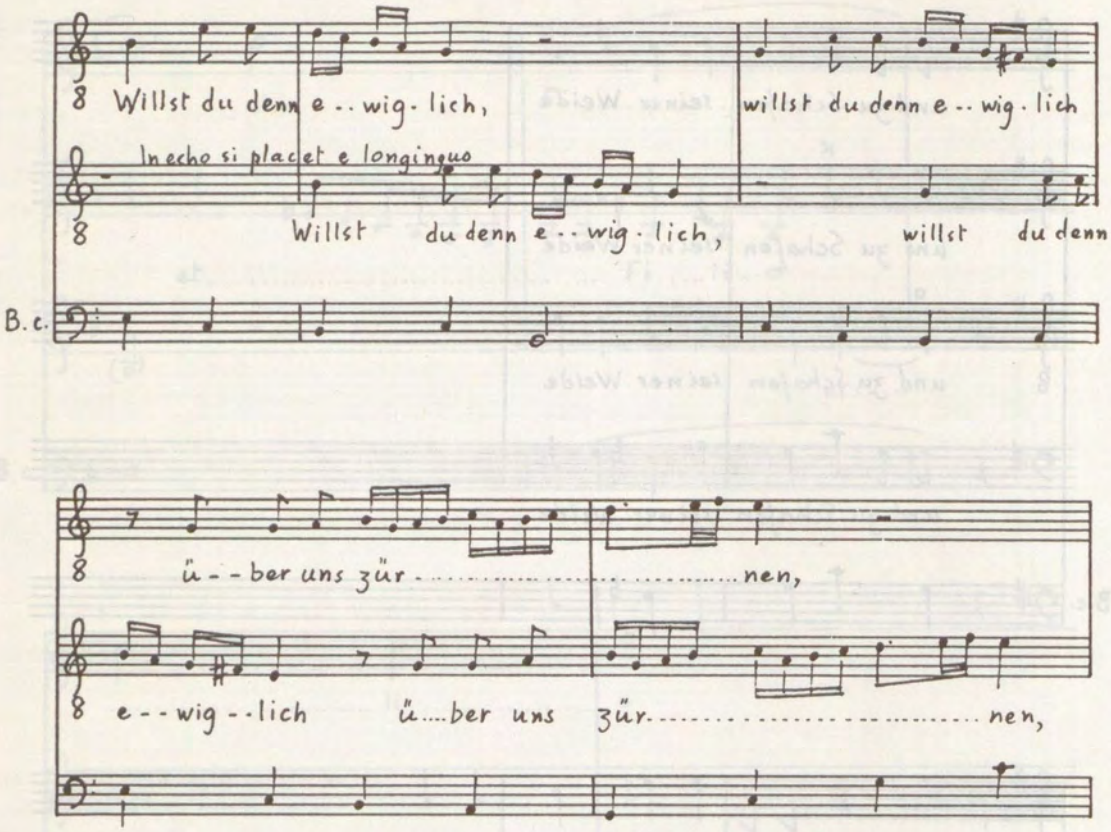
Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



Notenbeispiel 5



WERKGATTUNGEN UND ANALYTISCHE METHODEN

Martin Just:

RHYTHMUS UND KLANG ALS FORMFAKTOREN IN DEN "KLEINEN GEISTLICHEN KONZERTEN"*

Die "Kleinen geistlichen Konzerte" mit ihren vielfältigen Besetzungen, Texten und Satztechniken sind in der Forschung gern herangezogen worden, wenn es darum ging, Grundsätzliches zu demonstrieren[1]. Auch für dies Thema sind sie eher um ihrer prägnanten Gestalt willen gewählt worden, als daß in ihnen eine von anderen Konzerten prinzipiell abweichende Behandlung von Rhythmus und Klang zu erwarten wäre. Um bei der Vielfalt aber doch keine unübersichtliche Zahl von Momenten berücksichtigen zu müssen, bleiben drei Werkgruppen von der Betrachtung ausgeschlossen: Konzerte über Kirchenliedtexte, über lateinische Texte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur[2]. Bei Bearbeitungen von Kirchenliedern[3], selbst wenn Schütz deren Melodie nur andeutet, ist zu vermuten, daß die Versstruktur des Textes von vornherein das Agieren der Formkräfte steuert. Die lateinische Sprache mag Züge traditioneller Gattungen stärker ins Spiel bringen[4]. Die Proportio tripla schließlich mit ihrer Affinität zum Tanz tendiert zu ebenmäßigen Abmessungen, zu unmittelbaren Korrespondenzen, die, ähnlich den Liedzeilen, den Verlauf prägen. Die verbleibenden deutschsprachigen Werke in gerader Mensur sind nach Modus und Stimmenzahl sowie dank ihrer motettischen, monodischen und konzertierenden Elemente noch unterschiedlich genug[5], um für die Untersuchung als Basis auszureichen.

Die Aufmerksamkeit soll dem Zusammenwirken von Klang und Rhythmus gelten, so weit es der Gliederung, der Konstitution von Korrespondenzen, der Intergration der Teile zum Ganzen dient. Das Gebiet erstreckt sich von den unmittelbaren Progressionen, dem Harmonischen Rhythmus, über den Konnex zwischen Kadenzstufen oder sonstigen klanglichen Attraktionsstellen kleinerer Ordnung bis zum Zusammenhang zwischen Zielpunkten längerer Partien und den Beziehungen der Hauptschlüsse untereinander. Dieses Zusammenwirken ist ein spezifisch musikalischer Sachverhalt; musikalische Zeitstruktur wird darin greifbar. Erst die meßbare, proportionierte Entfaltung in die Zeit bringt die Organisation des Tonraumes, die Verwandtschaft der Klänge, zur Wirkung und umgekehrt: erst die Bindung an definierte Tonbeziehungen macht Rhythmus in mehreren Schichten faßbar. Im Zusammenwirken zumindest dieser beiden Faktoren konstituiert sich die musikalische Analogie zu sprachlich syntaktischen Einheiten. Wir nähern uns also den Werken nicht mit ihrer zeitgenössischen Terminologie und Betrachtungsweise, sondern mit einem Instrumentarium aus jüngerer Zeit. Die Wirkung der Konzerte, ihre "ästhetische Gegenwart", etwa der Eindruck von musikalisch-tektonischer Beherrschtheit, mag dadurch in manchen Zügen verständlicher werden.

So wirkungsvoll Klang und Rhythmus aber den Gesamteindruck bestimmen, so sehr führt ihre Isolierung von den rhythmisch-melodischen Ereignissen des musikalischen Vollzugs in die Abstraktion. Die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens ist im Generalbaß zu sehen, der als rhythmisch bestimmte Abstraktion des klanglichen Verlaufs gelten kann,

*) Diesem stark gekürzten Text liegt ein umfangreiches Referat zugrunde, das auf der vorbereitenden Schütz-Tagung, Hofgeismar 1984, vorgetragen wurde. Der vollständige Wortlaut mit weiteren Beispielen soll an anderer Stelle erscheinen.

als Konzentrat des Komponierten, ohne die Profilierung der klanglichen Oberfläche. Wir gehen nur darin ein paar Schritte weiter, daß wir auch die Beziehungen auf größere, rhythmisch bestimmte Distanzen beachten. Die so ermittelten umfassenderen Zeitstrukturen sind wiederum darin wahrhaft musikalisch, daß sie kaum "anschaulich" zu machen sind. Die hörende Wahrnehmung solcher Proportionen oder Klangverhältnisse ist durch den Hinweis auf das Notenbild, auf den Generalbaß, oder durch Graphiken aus Zahlen und Chiffren nicht zu ersetzen, wiewohl, wenn man derartige Sachverhalte nur irgendwie plausibel machen will, nicht viel anderes übrig bleibt, es sei denn die akustische Demonstration des auf das Klanggerüst reduzierten Geschehens.

*

Da es hier grundsätzlich um eine bestimmte Methode geht, wird sich ihre Darstellung auf ein Beispiel beschränken; denn mit Bruchstücken aus mehreren Werken ist es nicht getan, selbst wenn diese Einzelnes vielleicht treffender charakterisieren könnten. Das Konzert für fünf Singstimmen in g-dorisch, "Was betrübst du dich, meine Seele?" (SWV 335)[6], ist dafür besonders geeignet, weil es in mehrfacher Hinsicht repräsentativ für eine Reihe anderer Werke ist[7]. Die Gliederung im großen geht, wie zu erwarten, von den Texteinheiten aus. Schütz bildet fünf Textabschnitte (α-ε), die er zu drei Teilen zusammenfaßt: zwei etwa gleich lange mit 33 und 35 Takten umschließen einen kürzeren von 19 Takten (s. Abb.)[8]. Der erste Teil stellt die Basis dar, die von der Finalis des dorischen Modus am Anfang und Ende bestimmt ist; der zweite entfaltet sich im wichtigsten Nebenbereich: B und der dritte führt von B zurück nach G[9].

Die Prinzipien der Symmetrie, der Proportion und der planvollen Klangfolgen finden wir in den Teilen selbst wieder. Der erste zerfällt in 16 + 16 Takte, wobei die isolierte Ultima in Takt 17 die Mitte darstellt. Diese Beobachtung macht ein paar grundsätzliche Bemerkungen nötig: Bei den Proportionen zwischen Taktgruppen können wir für die Ultima einer Kadenz drei Möglichkeiten unterscheiden, die Schütz offenbar sorgfältig bedacht hat. Die Ultima läßt sich einmal als Ziel- und Haltepunkt ansprechen, der außerhalb der Korrespondenz steht, wie hier, Takt 17. Durch solche quasi außerordentliche musikalische Interpunktion, die den Wert einer Semibrevis oder einer Minima haben kann, scheinen die intendierten Zahlenverhältnisse ab und zu gestört. Die Ultima als Haltepunkt kann zweitens in die Entsprechungen einbezogen sein, wie hier am Schluß des ersten Teils, Takt 33. Die dritte, oft anzutreffende Möglichkeit besteht darin, daß mit der Ultima zugleich eine neue Taktgruppe beginnt und dadurch wiederum die glatten Proportionen verschleiert oder gerade erst erreicht werden. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierten Sprechens.

Die Symmetrie des ersten Teils wirkt noch einmal in dessen erste Hälfte hinein. Der Baß und die beiden Soprane setzen jeweils vor dem Abschluß der vorausgehenden Phrase ein. Diese Überschneidung ist möglich, weil mi-Klausel und Halbschluß verwandt sind und die Zeilen mit quasi jenem harmonischen Schritt schließen, mit dem sie auch beginnen (vgl. T. 1/2, 4/5, 7/8). Da der dritte Einsatz nur aus dem ersten Kolon besteht und die ersten drei Komplexe ineinander geschoben sind, bilden sie nur 3+3+2 Takte, halbieren also nochmals den vorderen Abschnitt. Klanglich wird hier eine Zäsur dadurch geschaffen, daß nach den drei wesentlichen Schritten - nach Stufen in g-dorisch gezählt: I-V, IV^6-V, I-V - der nächste Einsatz unvermittelt auf B erfolgt. Der Tenor beginnt erst im

Zieltakt des vorausgehenden Ablaufs, und so besteht die zweite Abteilung aus zweimal 4 Takten.

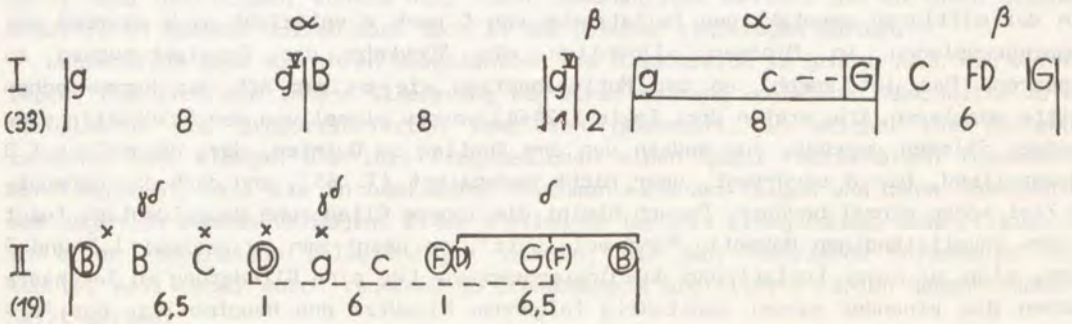
Bis zur Mitte bestimmen "fragende" musikalische Merkmale, nämlich melodischer und harmonischer Anstieg, die Schlüsse. Zwar endet nur die erste Phrase in einer mi-Klausel, in Analogie dazu sind aber auch die darauf folgenden gleichartigen Halbschlüsse, Takt 7/8, 12/13 (in c) und 16/17 zu hören. Die Tuttifassung dieses Fragesatzes, die durch sich-verdichtende polyphone Einsätze auf 7+1 Takte gestreckt ist (T. 20-27), nutzt beide Deutungen des steigenden Quintschrittes: In Takt 28 fordert er als Halbschluß die Fortsetzung heraus, während er am Ende des Werkes eher als Plagalschluß dient. Dort geht ein kräftiger authentischer Schluß auf G voraus (T. 80), der das Wiederaufgreifen der Anfangsfrage zu einem musikalischen Supplementum macht mit nachhaltiger Betonung der IV. Stufe.

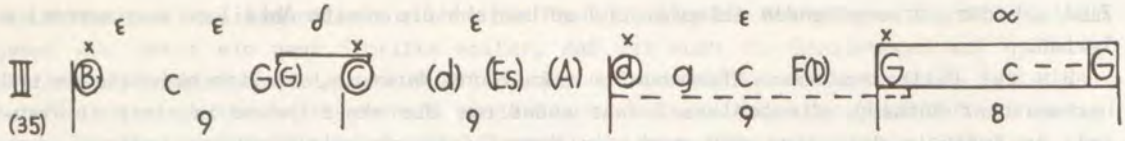
Innerhalb des zweiten Abschnittes (T. 18-33) ist der achttaktige Tuttivortrag textlich und musikalisch isoliert. In den ihm vorausgehenden Takten 18/19 entfaltet sich ein schnelleres Deklamationstempo über rascheren Klangfortschreitungen in Vierteln, welche die ansteigenden Quinten des Anfangs mit V-I-Folgen beantworten. Indem sie mit dem Schlußklang fortfahren, verbleiben sie zunächst in der Schwer-leicht-Ordnung; in Takt 19 wird das dann zur regulären Kadenz mit der auftaktigen Stufe V umgepolt: / V-I V-I / V-VI-IV-V / I.

Dies zweitaktige, lebhafte Modell setzt in Takt 28 wiederum die Anfangsfrage fort: Zweimal um einen Stimmeneinsatz auf je 1,5 Takte gekürzt, führt es von G nach C und nach F (T. 28-29-31). Beim dritten mal werden durch drei Motiveinsätze jene zwei Takte erfüllt, die für das Ebenmaß des ganzen ersten Teils noch nötig sind, zum andern bewirkt ein Eingriff in Klangfolge und Motivstruktur (T. 31, Alt), daß der Quintfall sich nicht nach B fortsetzt. Das Geschehen erreicht vielmehr, wie in Takt 18/19, über D die Finalis G und setzt damit die klangliche Korrespondenz zum Halbschluß in Takt 17 an den rhythmisch entsprechenden Punkt, Takt 33.

Neben der klaren Halbierung durch den D-Klang (T. 17), der als eine Art von Höhe- und Wendepunkt später ähnlich wiederkehrt (s. Abb.), finden sich im ersten Teil weitere klangliche Andeutungen, die in den beiden übrigen Teilen ausgeführt werden: Das unvermittelte B zu Beginn des zweiten Viertels (T. 9) bestimmt ebenso unvermittelt den ganzen zweiten Teil; der regelmäßige Quintfall wird später zweimal wieder bis zum F-Klang getrieben, ja sogar beide Male durch die Wendung über D nach G beendet. Während also bestimmte Stufen oder Stufenfolgen des g-Dorischen zu wiederkehrenden Funktionen im Verlauf tendieren, sind andere - z.B. a und es - von untergeordneter Bedeutung.

SWV 335 Was betrübst du dich, meine Seele





Die auf das Nebenzentrum B ausgerichteten 19 Takte des Mittelteils gliedern sich in 6,5+6+6,5 Takte mit den Begrenzungen B-D-F-B, also mit den Positionen einer Trias harmonica major als Attraktionspunkten. Verbunden werden sie zumeist von Taktpaaren, deren Kadenzen innerhalb jeder Teilstrecke gleichartig gebaut sind. Die erste Teilstrecke rückt in Ganztonschritten aufwärts, beginnend mit einer auf 2,5 Takte erweiterten Basis: B-C-D (T. 34-40). Die kadenzierenden Stimmen sind hier Sopran I und II; der Satz wird modellartig versetzt. Die zweite Strecke D-F verläuft, bei einem auf die Grundschritte reduzierten Baß, in zweitaktig angeordneten Quintfällen: D-g-c-F (T. 40-46). Textkombinationen und die dem harmonischen Verlauf adaptierten Motive bleiben gleich; es kadenzieren nunmehr aber Sopran I, Tenor oder Alt mit dem Baß. Die dritte Strecke, nur noch mit dem Text "denn ich werde ihm doch danken"[10], dehnt das bisherige Modell auf drei Takte aus, die über die Dominantorgelpunkte D bzw. F die Kadenzen auf G und B anstreben. Die Ultima der letzten Kadenz bildet die zusätzliche Minima, welche die vollständige Symmetrie des Mittelteils herstellt. Zugleich leitet sie unmittelbar zum nachfolgenden, im gleichen Klang beginnenden dritten Teil über, der mit dem Nebensatz "daß er meines Angesichtes Hilfe ..." fortfährt[11].

Der Übergang zur Dreitaktigkeit im Mittelteil hat seine Konsequenzen für den Schlußteil, der sich, vom Supplementum abgesehen, in dreimal neun Takte gliedert (s. Abb.). Sie werden von den Klängen B-C-d-G begrenzt, die damit in größerem Maßstab den Kadenzverlauf zu Beginn des Mittelteils wiederholen (T. 36-38-40-42 bzw. 53-62-71-80). Dieser Verlauf läßt sich summarisch als Anstieg zum Wendepunkt D beschreiben, von dem es in Quintfällen zur Finalis geht.

Die Teilstrecken erfüllen diese weiträumigen Bewegungen auf unterschiedliche Weise. Die erste (T. 53-62) zerfällt zwar nochmals in dreimal drei Takte, die von den Positionen B-c-G-C markiert werden, die Wege dazwischen sind aber nicht nur verschieden, sie führen sogar hin und her: c-G-C, und können damit als Prolongationen eines an sich einfachen Weges bezeichnet werden, die den Dauern Ebenmaß geben. Beim dritten Weg G-C folgt die Progression dem Modell des Mittelteils (vgl. Anm. 11). Das dominierende Achtel-Motiv "daß er meines Angesichtes" ist als Terz, Quint und Oktave über dem Baß verwendbar, so daß es die Disposition des ganzen dritten Teils an die Harmonik abtritt und den Harmonischen Rhythmus weithin auf Minimen fixiert. Demgegenüber ist es eben gerade der dreitaktige, umspielte Orgelpunkt G (T. 59-61), der der Ultima C das größere Gewicht vor den Zwischenkadenzen gibt.

In der mittleren neuntaktigen Teilstrecke von C nach d vollzieht sich während der Klangprogressionen in Minimen allmählich die Rückkehr von Dreitaktgruppen zu Taktpaaren. Das ist sowohl an den Motiveinsätzen wie an der Art der harmonischen Schritte abzulesen. Die ersten drei Takte (62-64) werden einmal von den halbtaktig einsetzenden Stimmen geprägt, zum andern von dem Anstieg in Quinten, der, nochmals auf B zurückgreifend, bis d vordringt, aber nicht kadenziert (T. 65), und doch das harmonische Ziel schon einmal berührt. Danach bleibt die innere Gliederung doppeldeutig: folgt man dem unvollständigen Baßmotiv "und mein Gott", so neigt man zu zweimal 1,5 und 3 Takten, also zu einer Fortsetzung der Dreiergruppen. Für eine Gliederung in Taktpaare sprechen die einander wieder ganztaktig folgenden Einsätze des Hauptmotivs, das Auf-

treten, wenn auch synkopisch, des ganzen Textschlusses "und mein Gott ist" im Tenor (T. 67/68), das zugleich für zwei Takte den Klangrhythmus auf Viertel beschleunigt, und die harmonische Gruppierung in Takt 66, die als Halbschluß in B von den drei Unterstimmen hervorgehoben wird. Mögen die Taktpaare 65/66 und 67/68 noch schwach profiliert sein, so hat sich doch beim Orgelpunkt A die Zweitaktigkeit wieder durchgesetzt.

Die letzte Strecke d-G (T. 71-80) bildet, wie schon erwähnt, eine Parallele zum Mittelteil (T. 40-49). Nicht nur die Quintfälle in zweitaktigem Abstand kehren auf denselben Positionen wieder: d-g-c-F, sondern auch die Dehnung auf drei Takte (F+D) bereitet wieder den Zielklang G vor (T. 77-79). Während im Mittelteil allerdings die Folge der Grundtöne und Kadenzen die harmonischen Progressionen deutlich markiert, ist hier der diatonische Abstieg mit dem Schlußmotiv lediglich ein Mittel, die Folge nebengeordneter Klänge zu regulieren; nach je vier Schritten ist der nächst tiefere Quintklang an der Reihe (vgl. Tenor und Baß T. 71ff.). Nur von den Stufen her betrachtet, lassen sich sogar die letzten beiden Taktpaare der mittleren Strecke (T. 67ff.) bereits in die Quintfälle einbeziehen, mit den entfernteren Stufen Es und A.

Die inhaltliche Funktion der wiederholten Grundfrage "Was betrübst du dich, meine Seele?" findet in der musikalischen Reprise, zugleich Supplementum, ihre äußere Entsprechung (s. Abb.)[12]. Nicht ganz so klar scheint die grundlegende Symmetrie herausgearbeitet; zu den dreimal neun Takten treten eben nur 7+1 Takte. Die Mitte des dritten Teils fällt somit nicht zwischen Penultima und Ultima der d-Kadenz, sondern auf den letzten Takt Penultima (T. 70), auf den harmonischen Wendepunkt, den A-Klang, der in der Palette dieses Werkes den höchsten Platz einnimmt. Die musikalisch-tonale Aufgabe des Supplementums liegt wohl darin, daß es dem authentischen Schluß, der den Grundklang in Takt 80 trotz der vorbereitenden Dehnung nicht hinreichend bekräftigt hat, die nötige Bestätigung gibt. Von der Möglichkeit der Musik, je nach Zusammenhang ein und denselben Verlauf als im Halbschluß oder im Plagalschluß endend aufzufassen (s.o.), profitiert hier der Sinn des Ganzen; was als Frage gestellt ist, enthält auch die tröstende Antwort.

*

Bei der Erörterung des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang ging es vornehmlich um die Frage, wie jeweils der musikalische Konnex entsteht, inwieweit die textlich-musikalischen Einheiten auch "rein musikalisch" sinnvoll gefügt sind. Unter den Faktoren sind Rhythmus und Klang gewählt, weil in ihrem Zusammenwirken - obgleich ihr Effekt immer auch von anderen Elementen abhängt - die Unterschiede gegenüber der älteren Motette am deutlichsten hervortreten. Daß die Beobachtungen an dem fünfstimmigen Beispiel sich in individuell modifizierter Form an Werken kleinerer Stimmenzahl und anderer Modi bestätigen, konnte hier nicht demonstriert werden; die an ihnen gewonnenen erweiterten Aspekte sollen aber doch in das Resumee einbezogen werden.

Während die Modi mit ihren Nebenzentren die Disposition im großen nach wie vor festlegen, hat sich die innere Gliederung von einer Reihung ungleicher Abschnitte zu einer Architektur aus proportionierten Komplexen gewandelt, in welcher die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen einen quasi "notwendigen Zusammenhang" konstituieren, weil sie in bestimmten Rhythmen einander folgen und daher bestimmte Erwartungen zu wecken vermögen. Diese rhythmisch gefaßte Klangordnung bewährt sich sogar in einer Kombination selbständiger Stimmen, die man "metrische Polyphonie" nennen könnte, weil dabei durch regelmäßige Schwerpunkte profilierte Linien gegeneinander gesetzt werden.

Dennoch können wir nur gelegentlich bereits von Metrik sprechen, selbst wenn der Rhythmus ein hohes Maß von Regelmäßigkeit erreicht; denn die Klangfolgen sind noch nicht von jener Schlüssigkeit, mit der zusammen erst, etwa im Werk der Klassiker, die Synthese Metrum entsteht. Bei Schütz haben wir es zumeist noch mit Nebenordnung zu tun, bei der nicht selten melodische Bewegungen unmittelbar in Klänge umgesetzt sind. Als selbständige Stufen widersetzen diese sich stärker dem harmonischen Zusammenhang. Das gilt bei unmittelbaren Progressionen nicht nur für stufenweise fortschreitende Klänge, sondern auch für Modelle aus Quart- und Terzschritten. Nebenordnung beobachten wir sogar in größeren Distanzen, denn korrespondierende Kadenzen stehen häufiger im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander als in der Dominant-Tonika-Beziehung. Das einzelne Konzert ist also - soweit wir das jetzt schon sagen dürfen - kein Gefüge aus über- und untergeordneten, fest verbundenen Teilen, sondern eher ein flexibel proportioniertes Ganzes, dessen prägnant geformte Teile gelegentlich nur leicht verbunden oder gar durch präzise Einschnitte voneinander getrennt sind, aber ein Ganzes, das sein rhythmisches und klangliches Gleichgewicht hält.

Wie zu Beginn ausgesprochen, sollte weitgehend vermieden werden, musikalische Fakten unmittelbar in Beziehung zu Textgehalt oder -gestalt zu setzen. Gerade weil jeder weiß, wie mannigfaltig die Schütz'sche musikalische Invention vom Text durchdrungen ist, scheint es nun aber doch erforderlich, die betrachteten "rein musikalischen" Verhältnisse mit dem zu verknüpfen, was wir etwa als das intensive Sprechen, als die Prägnanz der Aussage bezeichnen dürfen. Die proportionierte musikalische Gestalt ist nicht nur ein edles Gefäß für das Eigentliche, den eindringlichen Textvortrag, sondern sie wirkt in ihren engeren Dimensionen und unmittelbaren Klangfortschreitungen in diesen Textvortrag hinein, sie ist die Bedingung seiner außerordentlichen Wirkung. Das stilisierte Sprechen, der rhetorische Nachdruck erhöht sich an dem Widerstand, den die rhythmisch bestimmte Folge und Ordnung der Klänge, die proportionierte Gestaltung von Zeit und Tonraum leisten. Expressivität und Pathos der Aussage leben von der Stilisierung und Konzentration, die das sinnvolle Zusammenwirken von Rhythmus und Klang dem Sprechen abfordert.

Anmerkungen

1) Vgl. u.a. Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925; Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz. Musicus poeticus, Göttingen (1959); verb. und erw. Neuausgabe, Wilhelmshaven etc. (1984), 2/1985; Helmut Haack, Anfänge des Generalbaßsatzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), Tutzing 1974; Stephan Kunze, Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83), S. 39-49.
Von spezielleren Studien zu den Kleinen geistlichen Konzerten sind u.a. zu nennen: Carla Roskowski, Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz, Phil. Diss. Münster 1947; Calvin B. Agey, A Study of the "Kleine geistliche Concerte" and "Geistliche Chormusik" of H. Schütz, Phil. Diss. Florida State University 1955; Wilhelm Ehmann, Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von H. Schütz und unsere musikalische Praxis, in: MuK 33 (1963), S. 9-23; Martin Seelkopf, Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz, in: Mf XXV (1972), S. 452-464.

2) Konzerte über Kirchenliedtexte und Konzerte mit Partien in dreizeitiger Mensur habe ich bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana/ Champaign, Illinois, Oktober 1985, erörtert. Ein Tagungsbericht mit sämtlichen Referaten ist vorgesehen.

3) Vgl. Arno Forchert, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83), S. 57-67.

4) Vgl. Reinhard Gerlach, Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz, in: Festschrift Wolfgang Boetticher, Berlin 1974, S. 83-105.

5) Vgl. Wilhelm Ehmann, a.a.O.

6) Heinrich Schütz. Sämmtliche Werke, hrsg. von Philipp Spitta, Sechster Band, Leipzig 1887, Nachdruck Wiesbaden 1970, S. 191-196; Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 12, hrsg. von Wilhelm Ehmann, S. 58-68.

7) Es gehört zu den 21 Werken im g-dorischen Modus; seine fünf Vokalstimmen haben Beziehungen sowohl zur Monodie wie zur Motette; sein Umfang von 87 Semibreven entspricht etwa dem Durchschnitt; nach der Textprovenienz gehört es mit seinem Psalmvers zur größten Gruppe.

8) Hier wie im weiteren Verlauf sind die musikalischen Verhältnisse erläutert, ohne nach deren Beziehungen zum Text zu fragen; nicht weil das unerheblich wäre, sondern weil darüber schon einiges gesagt worden ist, vgl. Anm. 1.

9) Entgegen Blume, a.a.O., S. 90, sind die Teile hier also nicht sämtlich auf die Finalis orientiert.

10) Der Textteil "harre auf Gott" wird allerdings in Sopran I und Alt, die Abschnitte verknüpfend, nochmals ausgesprochen, T. 46/47.

11) Die doppelte syntaktische Zugehörigkeit des Textteils δ, sowohl zurück zum "harre auf Gott" wie vorwärts zu "daß er meines etc." bringt Schütz damit zum Ausdruck, daß er zunächst γ und δ immer zugleich singen läßt, dann aber δ allein als Vorbereitung für den nachfolgenden Satzteil darbietet. Dies Verfahren wird dann in Teil III wiederholt mit der Dreitaktgruppe, die nunmehr auf C schließt, ihre Fortsetzung aber wiederum auf der gleichen Stufe findet, T. 59-62.

12) Daß Schütz die anfängliche Frage wiederholt, gibt in kleinerem Maßstab etwas von der Anlage der Psalmen 42 und 43 wieder, die durch eben diesen vollständigen Psalmvers refrainartig verknüpft werden: Ps. 42, Vers 6 und 12, Ps. 43, Vers 5.

Wolfram Steinbeck:

DER INSTRUMENTALCHARAKTER BEI SCHÜTZ. ZUR BEDEUTUNG DER INSTRUMENTE IN DEN "SYMPHONIAE SACRAE"*

Die "Symphoniae sacrae" sind bislang eher ein Stiefkind der Schütz-Rezeption geblieben, aufführungspraktisch ebenso wie wissenschaftlich. Gründe hierfür liegen neben der vergleichsweise teuren Produktion für Konzert und Medien vor allem in der hohen Heterogenität der Werke. Die auffälligen Divergenzen in Besetzung, Satztechnik, Ausdruck und Funktion der Konzerte macht die Beschäftigung mit ihnen unter übergreifendem Aspekt problematisch. Die Entstehungszeit der drei Sammlungen mit insgesamt 68 Konzerten umspannt immerhin mehr als 20 Jahre (1629, 1647 und 1650).

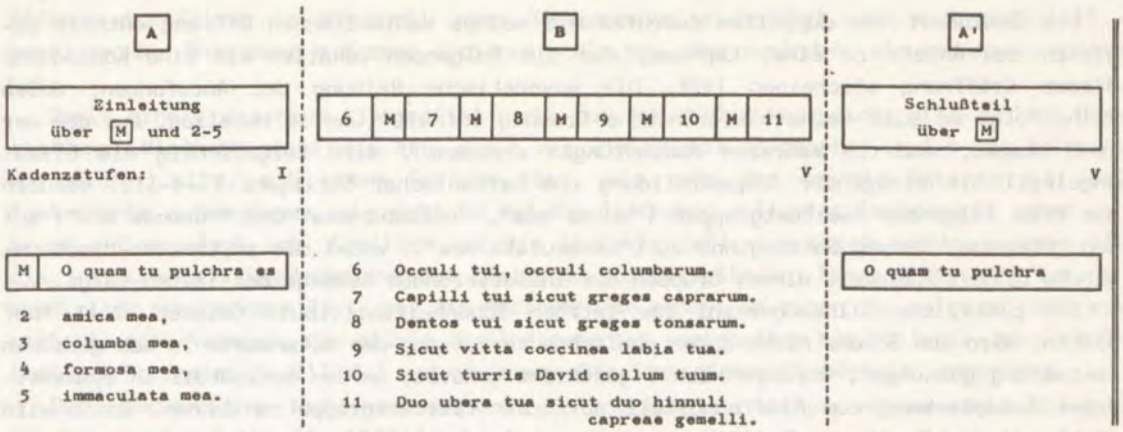
Bei aller Heterogenität weisen die "Symphoniae sacrae" jedoch bekanntlich eine wesentliche Gemeinsamkeit auf: die Einbeziehung obligater Instrumente. Und auch dies mag ein Grund für die geringere Beschäftigung mit den Konzerten sein, wenn man bedenkt, wie sehr das Interesse in der Schütz-Literatur auf Wortbindung und Sprachkraft seiner Musik konzentriert war. Die Frage nach Funktion und Bedeutung der Instrumente sowie nach der Satzstruktur, die ihre obligate Mitwirkung ermöglichte, mußte sekundär bleiben[1].

Seit jüngerer Zeit werden jedoch zunehmend Untersuchungen angestellt, die den spezifisch musikalischen Gestaltungsmitteln bei Schütz nachgehen. Dieses neue Interesse stützt sich auf die Erkenntnis, daß Schütz' Musik über ihre Sprachbezogenheit hinaus als ein Satzgefüge zu beschreiben ist, das zwar vom Text nicht unabhängig, wohl aber a.u c h als rein musikalisch begründetes zu begreifen ist. Die bloße "imitatione della parola" galt ihm wenig, und schon Christoph Bernhard machte in seiner Kompositionslehre darauf aufmerksam, daß bei Schütz "sowohl Oratio als auch Harmonia" - also die Musik - "Domina" ist[2]. Mit anderen Worten: Textdeklamation und Textdeutung haben keinen Vorrang, so Bernhard, vor der musikalischen Architektur, sondern bilden miteinander eine untrennbare, ausgewogene Einheit.

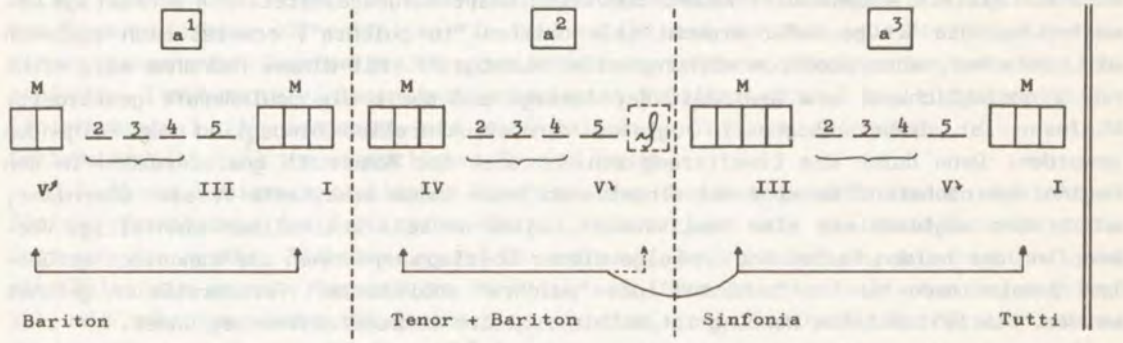
Folgt man dieser These von den beiden gleichberechtigten "Herrinnen" in Schütz' Musik, so lassen gerade jene Werke besonderen Aufschluß erwarten, in denen rein instrumentale Partien als obligate Mittel eingesetzt werden. Insbesondere liegt es nahe, die Satzstruktur in den "Symphoniae sacrae", trotz deren Heterogenität, auf eine Eigenschaft hin zu untersuchen, die als das "Instrumentale" bei Schütz bezeichnet wurde[3], und danach zu fragen, wie ein solcher Satz durch die tatsächliche Mitwirkung von Instrumenten beeinflußt wird.

Als zentrales Beispiel für die in der Tat neue Art der Einbeziehung von Instrumenten in den vokalen Satz bei Schütz diene der erste Teil des Doppelwerkes SWV 265/266, "O quam tu pulchra es" / "Veni de libano", für Tenor, Bariton, zwei Violinen und b.c. aus den "Symphoniae sacrae" I (1629)[4]. Auffälligstes Merkmal dieses Konzerts ist die vielfache Wiederkehr des Kernsatzes "O quam tu pulchra es", der jeweils zwischen die einzelnen Textzeilen in gleicher oder leicht variierter Fassung eingeschoben wird. Schütz gliedert die Vertonung in drei Abschnitte, wobei der Schlußteil die variierte und grandios gesteigerte Wiederaufnahme des Einleitungsabschnitts über dem Kernsatz ist, während der Mittelteil, durchzogen vom permanent wiederholten Motto, den Haupttext verarbeitet.

* Der vorliegende Text stellt lediglich die stark gekürzte Fassung eines Beitrags dar, der in voller Länge im Schütz-Jb. 9 (1987) abgedruckt ist (vgl. auch das Vorwort dort).



An dieser äußerst übersichtlich geordneten Anlage haben die Instrumente grundlegenden Anteil. Nicht nur, daß die Violinen stets für die Motto-Einschübe im B-Teil ritornellartig eingesetzt werden und damit der insistierenden Wiederholung des "O quam tu pulchra es" ein besonderes Gewicht verleihen. Auch werden die Instrumente nicht als akzidentelles Mittel, etwa als zusätzliche Farbe, behandelt. Vielmehr prägen sie substanziell einen Formablauf, der trotz seiner geschlossenen Wiederholungsanlage einem inneren Steigerungsprozeß folgt. Dies kann vornehmlich am Einleitungsteil demonstriert werden.



Auch er ist, wie das ganze, dreigeteilt. Der eröffnenden Solopartie des Baritons (a^1) folgt deren zweistimmige Vokalversion (a^2) als steigernder Mittelteil sowie die Sinfonia als reine Instrumentalfassung, die in die abschließende Tutti-Wiederholung des Mottos mündet (a^3). Alle Teile bestehen also aus dem gleichen Material. Der gleichmäßig-fließende Duktus dieses Eröffnungsabschnitts ist durch den typischen Rhythmus des Tripeltaktes ebenso hervorgerufen wie durch die einfache und klare Gliederung in überwiegend geradtaktige, untereinander korrespondierende Einheiten (s. das Notenbeispiel am Schluß des Beitrags). Das Eröffnungsglied bildet eine symmetrische Viertaktgruppe über dem erweiterten Kernsatz. Die bekräftigende Wirkung des doppelten Ausrufes "tu pulchra" wird auch musikalisch realisiert. Die zweite Taktgruppe bestätigt die erste durch Wiedererreichen der V. Stufe und des Tones cis, wobei die harmonisch-melodische Variante die des Textes nachbildet. Auch die abwärts gerichtete Melodiebewegung dient der Aussagebekräftigung. Zugleich aber öffnet sich der Satz harmonisch in den quasi "dominantischen" A-Klang sowie melodisch durch Verharren auf dem 'leittönigen' cis.

Die Gewißheit des doppelten Ausrufes mit seiner musikalischen Öffnung enthält zugleich den Ansatz zu einer Emphase, die die folgenden Vokative wie eine Konsequenz dieser Eröffnung erscheinen läßt. Die asyndetische Reihung der Anrufungen, deren Reihenfolge an sich keine hierarchische Ordnung enthält (und im Hohelied, aus dem der Text stammt, auch in mehreren Abwandlungen vorkommt), wird folgerichtig als Climax angelegt: Mit steigender Sequenzbildung und harmonischer Stringenz (I-V-III) steuern die drei folgenden Zweitaktgruppen ("anima mea", "columba mea" und "formosa mea") auf den Höhepunkt dieses Satzbeginns zu ("immaculata mea"), wobei die rhythmisch-diastematische Gleichförmigkeit dieser Gruppen der insistierenden Aussage des Textes folgt.

Die plötzliche Silbenüberzahl des letzten Schönheitsattributs (sieben statt fünf Silben) wird von Schütz nicht durch schlichte Verkürzung der Notenwerte in den gleichen Taktumfang gezwungen, sondern höchst geschickt genutzt, um den Schlußteil in symmetrischer Entsprechung zum Eröffnungsteil auf eine Viertaktgruppe zu dehnen. Damit wird nicht nur die Emphase auf dem Hochton dieses Abschnitts untermauert, sondern zugleich auch die Schlußfunktion dieser Bildung mit der Vollkadenz zum F-Klang (II-I-V-I) hervorgehoben. Ferner wird die Verknüpfung zwischen Eröffnungs- und Steigerungsteil durch einen besonderen Kunstgriff hergestellt. Das Sequenzmodell in Takt 5/6 beruht nicht auf einem neuen, eigenen 'Motiv', sondern ist schon in der Wendung von Takt 2-4, gleichsam unauffällig, vorgegeben; und die Höhepunktdehnung bei "immaculata mea" erweist sich als deren einfache, melodisch korrespondierende Entsprechung (vgl. die Kreuze bzw. Kreise in Abb. 3).

Wie zur Bestätigung, aber auch zur Beruhigung des Überschwanges folgt hierauf die Wiederholung des Kernsatzes (T. 15-19). Öffnete sich der Satzbeginn 'dominantisch', so wird nun mittels ausgedehnter Kadenz zur Grundtonart zurückgeleitet. Die eintaktige Erweiterung, die Schütz dafür braucht (ein drittes "tu pulchra") erweist sich zugleich als einfacher, aber wiederum wirkungsvoller Kunstgriff. Mit dieser Maßnahme wird nicht nur Eindringlichkeit und Gewißheit der Aussage und damit die Schlußkraft gesteigert. Vielmehr ist dieser Abschnitt zugleich ein strukturelles Bindeglied zum Folgenden geworden. Denn durch die Erweiterung schiebt sich der Abschnitt gewissermaßen in den Beginn des nächsten. Da aber der einsetzende Tenor diese erweiterte Version übernimmt, wirkt dies zugleich wie eine 'motivische', wiederum rein musikalisch sinnfällige Verknüpfung der beiden Teile. Und in Folge dieser Überlappung können die kanonisch geführten Vokalstimmen nun in "schönen" (das "pulchra" abbildenden) Terzparallelen geführt werden. Die textdeutende Wendung ist mithin zugleich kompositorisch begründet.

Der zweite Abschnitt dieses Einleitungsteils (a^2) bewirkt nun die vielfältig gestaltete Intensivierung des vorausgegangenen und damit eine deutliche Steigerungszunahme. Man beachte, um nur einige wenige Momente zu nennen, die Sequenzierung, das affektbetonte Nacheinander der Stimmen oder die zunehmende Profilierung der Generalbaßstimme (im Vergleich zum ersten Abschnitt). Das Stück wird gleichsam in zwei Schüben aufgebaut, die vokale Zweistimmigkeit kompositorisch eingeführt und der besondere Stimmverband strukturell vermittelt.

Ein solcher Entfaltungsprozeß, dessen Teile in sich schon (ohne allein vom Text abhängig zu sein) die klaren Bauprinzipien eines musikalisch sinnfälligen Zusammenhangs erkennen ließen, zielt wiederum, nun auf höherer Ebene, auf einen Höhepunkt. Und dieser ist genau dort erreicht, wo die Instrumentalstimmen einsetzen (a^3).

Hier jedoch fehlt ein entscheidender Teil (vgl. das Tilgungszeichen in Abb. 2 und 3), die Wiederholung nämlich des Kernsatzes, die oben als Abschluß und Überleitung die Teile miteinander verknüpfte. Unmittelbar in den Schlußklang des Höhepunktes hinein erklingt der Beginn der Sinfonia. So wird also nach einer vokalen, schrittweisen Er-

öffnung des Satzes im Höhepunkt jener Klangapparat eingeführt, der auch noch 1629 - zumal in der Besetzung mit zwei Violinen - als neu oder zumindest als modern zu gelten hat.

Damit erhält das neue Klangmittel nicht nur die Möglichkeit einer effektvollen Vorstellung. Vielmehr macht die Art, w i e die Instrumente eingesetzt, w i e ihr Auftritt vorbereitet wird, mit einem Schlage klar, wie sehr der gesamte Satz bereit ist, Instrumente aufzunehmen, wie sehr er auf die Teilnahme obligater Instrumente schon von Grund auf angelegt ist. Freilich ist die Sinfonia (a^3) eigentlich nichts anderes als die instrumentale Wiederholung des zweistimmigen Mittelteils. Einzige Variante ist ein zusätzlich steigernder Takt, der die Mottoversion erneut um einen "tu pulchra"-Takt erweitert, eine Version, die allein den Instrumenten vorbehalten bleibt (vgl. den Schlußteil des Konzerts, T. 112ff.) und gewissermaßen ihre eigene "Schönheit" anspricht.

Dem spektakulären Instrumenteneinsatz in der Sinfonia entspricht ihre Behandlung im abschließenden Tutti (T. 48ff.), das seinerseits den Höhepunkt aller drei Abschnitte markiert. Als ob sie von den Sängern lediglich begleitet werden sollen, erhalten die Violinen gleichbleibende, die führenden Oberstimmen des Mottos, während den Sängern instrumentale Kadenzsprünge zugewiesen werden. Die Instrumente 'singen', die Sänger 'spielen'.

Dieser Rollentausch wird im gesamten Mittelteil des Konzerts (B) bei den Motto-Einschüben beibehalten, und es klingt in der Tat auffällig - vor allem bei einem Komponisten wie Schütz -, wenn die Sänger den Geigengesang immer wieder mit ihrer instrumentalen Baßbewegung zu unterlegen haben. Der B-Teil zeigt zugleich aber auch die 'eigentliche' Aufgabe der Vokalstimmen. In den für Schütz auffallend stark ausgeprägten "recitativo"-Partien mit ihren virtuosen Kolorierungen können sich erst die Möglichkeiten der Gesangsstimmen voll entfalten: in Deklamation und Textdeutung. Unter dem Eindruck dieses permanenten Gegensatzes von rezitativisch-virtuosen Vokalpartien und sanglich-einfachen Instrumentaleinlagen (mit unterlegter Vokalbegleitung) mag rückblickend der Einleitungsteil (A) insgesamt wie eine textierte Sinfonia erscheinen, die erst im Schlußabschnitt (a^3) ihr eigentliches Gesicht zeigt.

Mit diesen wenigen analytischen Hinweisen mag deutlich geworden sein, wie sehr es für das Verständnis des Schützschen Satzes erforderlich ist, gewissermaßen hinter die Kulissen des großen "Bibelauslegers" zu schauen, um zu erkennen, wie kunstvoll und sinnfällig die gesamte Komposition im Blick auf ihren rein musikalischen Bau angelegt ist, wie sehr, um wieder mit Bernhard zu sprechen, zwei "Dominae", die "Oratio" ebenso wie die "Harmonia", ihre Hände im Spiel haben.

Diese Eigenschaft hat Stefan Kunze, vor allem im Blick auf die generalbaß-begleiteten Werke, als "instrumental" bezeichnet[5]. Und es liegt in der Tat nahe, wenn der primär instrumentale Baß die prägende und satzfundierende Funktion hat, auch die Anlage selbst als instrumental zu bezeichnen, zumal dann, wenn weitere obligate Instrumente den Satz substanziell mitbestimmen.

Greift man diesen Begriff auf, so wäre zunächst zu bedenken, inwieweit damit nicht auch jener engere Bedeutungsbereich angesprochen wird, der hier weder gemeint ist noch - zumindest in diesem Beispiel - eine primäre Rolle spielt: der Bereich der typisch instrumentalen Stimmanlage, die die technischen und künstlerischen Möglichkeiten des verwendeten Instruments ausnutzt und sich vom sprachgezeugten Rhythmus freimacht. Zu bedenken wäre ferner, welche Eigenschaften der musikalische Bau, dessen Eigenständigkeit Grundlage des "Instrumentalen" ist, darüber hinaus haben muß, um der tatsächlichen Instrumentenbeteiligung erst den (obligaten) Zugang zu verschaffen. Die behandelte Sinfonia ist ein typisches Beispiel für Schütz: Sie ist textierbar und in diesem Falle

sogar die nahezu tongetreue Übernahme eines vorangehenden Vokalteils. Und doch erklingt hier nicht mehr nur ein untextierter Vokalsatz, wie etwa in den Instrumentalstimmen der "Psalmen Davids". Vielmehr ist die Sinfonia die instrumentale Ausprägung einer besonderen Anlage, die umgekehrt auch schon die vorausgehende Vokalpartie beherrschte, eine Anlage, die sich zunächst als spezifisch musikalisch begründetes Gefüge darstellt. Obgleich aber die Eigenständigkeit des musikalischen Baus z.B. auch in den Motetten der "Geistlichen Chormusik" nachzuweisen ist, würde niemand diese Werke als instrumental bezeichnen; man denke an die Unterschiede zwischen einer Motette wie "Die mit Tränen säen" (SWV 378) und dem vorliegenden Beispiel. Es ist vielmehr die besondere Faktur eines solchen Werkes, die die obligaten Instrumente einsatzfähig macht, und zwar eine Faktur, die den Instrumentalpart in der gleichen Weise betrifft wie den Vokalsatz. Und es ist das Bestreben nach überwiegend g l e i c h b e r e c h t i g t e m Z u s a m - m e n w i r k e n von Instrumenten und Singstimmen in e i n e m Werk, die das Besondere der Faktur substanziell prägt. Der Satz ist, mit einem einfachen Ausdruck gesprochen, 'instrumentierbar', im Unterschied z.B. zu den "Italienischen Madrigalen" oder den Stücken der "Geistlichen Chormusik"[6]. Am behandelten Beispiel aus den "Symphoniae sacrae I" wird dies zudem in besonderer Weise evident: am bewußt gestalteten Gegensatz nämlich von monodischen bzw. reich kolorierten reinen Vokalpartien und den instrumentalvokalen Motto-Einschüben im Mittelteil.

Zu dieser Art der Instrumentierbarkeit (die auf die monodischen Teile nicht zutrifft) gehört die deutliche Segmentierung, die Prägnanz der Glieder und ihre Tendenz zu Korrespondenzbildung; dazu gehört die primär vertikale Satzkonstruktion, die von der Fundierung durch den Generalbaß ausgeht. Vor allem aber ist es die Melodik dieses Eröffnungsabschnitts, die den Satz 'spielbar' macht und die seinen Instrumentalcharakter (im Schützschen Sinne) ausprägt. Das hängt nicht allein vom tänzerischen Tripeltakt ab. Vielmehr ist die fließende Rhythmik aus überwiegend gleichen Notenwerten so wenig textgeprägt, daß sie für sich gesehen auch ohne ihn auskäme - und in der Sinfonia auch ohne ihn auskommt[7]. Es ist die angleichende Melodiebildung, in der sich Singbarkeit und Spielbarkeit treffen und durch die der Satz seine besondere Aufnahmebereitschaft für Instrumente gewinnt. Und dort, wo die Instrumente allein spielen, wird das Wort, das sich in der Vokalpartie der gewissermaßen offenen, auf eine der Stimmgattungen nicht festgelegte Anlage eingeprägt hat, textlos mitgeteilt[8]. Schütz trennt nicht einen primär vokalen von einem primär instrumentalen Satz, sondern gleicht beide einander an. Er integriert Singbarkeit und Spielbarkeit. Und das krasse Aufeinandertreffen einer solchen Anlage mit betont monodischen Partien, in denen eine der beiden "Herrinnen" zeitweise das Feld räumt, um im anschließenden Wiederauftritt um so wirkungsvoller ihre "Schönheit" zu zeigen, bekräftigt besonders evident die Gültigkeit dieses neuen 'integrierten' Tons, als wollte Schütz sagen: "O quam tu pulchra es - harmonia".

Daß dieser integrierte Ton die Instrumentalität bei Schütz bedeutet und daß diese Art der Instrumentenbehandlung für Schütz typisch ist, müßte nun mit weiteren Beispielen aus den "Symphoniae sacrae" exemplarisch belegt werden. Auch ein Vergleich mit Werken anderer Komponisten müßte die Besonderheit dieses Tons bei Schütz zu belegen suchen. Hierzu wären übrigens zwei Parallelvertonungen desselben Textes von Alessandro Grandi und Claudio Monteverdi hervorragend geeignet[9]. Obgleich nämlich diese drei Werke eine auffällige Gemeinsamkeit aufweisen - sie beruht auf der gleichen äußeren Anlage der permanenten Motto-Wiederholung -, könnte der Vergleich die grundlegenden Divergenzen vor allem im Blick auf die Eigenständigkeit des Schützschen Satzes herausarbeiten. Ferner wäre ein Überblick über die verschiedenen Arten der Instrumentenbeteiligung und ihrer formbestimmenden Funktion in den "Symphoniae sacrae" zu geben, wobei auch Schütz'

kompositionsgeschichtliche Entwicklung in der Zeit zwischen 1629 und 1650 berücksichtigt werden müßte[10]. Im gegebenen Rahmen kann nur folgendes zusammenfassend gesagt werden:

Die Instrumente werden, aufs ganze gesehen, durchaus zeitüblich eingesetzt, nämlich sowohl als Gliederungsmittel als auch zur Bildung von Kontrasten oder Entsprechungen, aber auch als reiner Klangzusatz, als quasi eigener Chor oder selbstverständlich auch zur Abbildung entsprechender Textinhalte. Auffällig ist freilich, daß instrumententypische Spielfloskeln oder figurative Varianten vokaler Satzteile in der Regel unmittelbar an ebensolche Textvorgaben geknüpft sind und daß derartige Passagen in den "Symphoniae sacrae" überdurchschnittlich oft vorkommen. Vom Text unabhängige instrumentale Mittel in diesem Sinne werden jedoch fast ausschließlich in den Sinfonien eingesetzt und dort auch nur als 'Fortspinnungen' oder als variative Vorwegnahmen von Vokalpartien. Daß dies mit Schütz' integriertem Ton zu tun hat, liegt auf der Hand. - Obgleich zum überwiegenden Teil der Konzerte instrumentale Sinfonien gehören (nur 15 haben keine), verwendet Schütz, entgegen dem Usus seiner Zeit, nur ein einziges Mal dafür die Form des Instrumentalritornells - und dies nicht einmal in einem eigenen Stück, sondern in der Bearbeitung des Konzerts "Lilia convallium" von Alessandro Grandi, dem Schütz den Text "O Jesu süß" unterlegte (SWV 406). Auch hier liegt der Grund in Schütz' Integrationswillen: Seine Sinfonien haben stets einen musikalischen Bezug zum folgenden bzw. vorausgehenden Vokalteil. Beziehungslose Sinfonien gibt es bei Schütz nicht (wie eine genauere Betrachtung zeigt). Auch dies ist im Blick auf die zeitübliche Praxis bemerkenswert. Man denke nur an Samuel Scheidts Sammlung dreistimmiger "Symphonien auff Concerten manir" (1644) mit 70 frei verfügbaren Vor-, Zwischen- und Nachspielen für die verschiedensten Verwendungszwecke.

Um abschließend die Besonderheiten des Instrumentalcharakters in den "Symphoniae sacrae" exemplarisch zu verdeutlichen, dürfte ein Werkvergleich innerhalb des Schützschen Oeuvre das beste Mittel sein. Geradezu als Gegenpole könnte man das Solokonzert "Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282) aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" I (1636) mit dem dreistimmigen Konzert "Herr unser Herrscher" (SWV 343) aus den "Symphoniae sacrae" II konfrontieren[11]. In ersterem (mit dem bekannten Zusatz "In Stylo Oratorio") versucht sich Schütz gewissermaßen auf fremdem Gebiet, dem der monodischen Textdeklamation, dem "parlar cantando", wie in kaum einem anderen Stück. Trotz seiner betont strengen Form (als Voraussetzung der Instrumentalität) findet sich hier keine Spur von Instrumentierbarkeit der rezitierenden Gesangsstimme. Dagegen das Konzert SWV 343: Die ostinate Instrumentalstimme des Generalbasses trägt eine gleichmäßig fließende Bewegung der vokal-instrumentalen Oberstimmen. Langsam in Halben beginnend, nimmt das Tempo allmählich zu, wird der Ambitus gedehnt, werden die Melismen (über "Nam") länger, kommen instrumental gefärbte Legati (über "Herr") hinzu, die in der Tat aus der 1. Violine in Takt 13 stammen. Der Satz wird immer reicher, dichter und bewegter und zeigt, wie Schütz musikalisches Beginnen kompositorisch realisiert. Mit Musik wird des Herren Name gelobt, rein instrumental und doch zugleich vokal. Die Singstimme steht nicht im Vordergrund, ihr Duktus ist nicht wortgezeugt und es scheint, als diene der Text lediglich der Verdeutlichung. Das gleiche gilt für den folgenden Mittelteil im geraden Takt (T. 33ff.): Der Steigerungsverlauf des Satzbeginns wird nach einer Kadenz wiederaufgenommen und bis zu äußerst möglicher Bewegtheit der Stimmen vorangetrieben, um schließlich im letzten Abschnitt (T. 115ff.) mit der variierten Version des Eröffnungsteils bogenförmig zurückgeführt und abgeschlossen zu werden. Dieser Mittelteil macht zumindest zweierlei unmittelbar deutlich: Zum einen zeigen die Spielfloskeln und reichen Koloraturen in "schwartzen Noten", die Schütz ja gerade den deutschen Violinisten nahe-

bringen wollte[12], daß wortdeutende Figuren bei Schütz nie reine Madrigalismen sind, da sie stets in den Gesamtplan des Satzes integriert werden. So wird mit ganz ähnlichen Mitteln das Lallen der "Säuglinge", das Funkeln der "Sterne", der Schmuck des gekrönten Hauptes und die Munterkeit der "Fische im Meer" gleichermaßen ausgemalt, und all dies in einem Zuge und über den gesamten Mittelteil ausgedehnt. Zum andern bietet dieser Abschnitt ein Beispiel des integrierten Tons ganz anderer, äußerer Erscheinungsform als in den Rahmenteilen oder im "O quam tu pulchra es": Als Spielfloskel sind die Figuren ebenso in den Instrumentalstimmen am Platze wie in der Singstimme als Koloraturen. Eine Trennung in eine instrumentale und eine vokale Satzweise nimmt Schütz nicht vor.

Schließlich ließe sich an zwei Stücken über demselben Text, den Schütz einmal mit und einmal ohne obligate Instrumente vertont hat, zeigen, wie sich die unterschiedlichen Besetzungen auf den Satz auswirken. Besonders geeignet hierfür sind die Konzerte "Was betrübst du dich, meine Seele" für fünf Singstimmen und b.c. (SWV 335) aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" II (1639) bzw. für zwei Singstimmen, zwei Violinen und b.c. (SWV 353) aus den "Symphoniae sacrae" II (1647)[13]. In der Literatur wird auf die hohen Übereinstimmungen beider Werke hingewiesen, die zumindest eine enge historische Beziehung vermuten lassen. Umgekehrt aber machen die Divergenzen deutlich, daß es Schütz offensichtlich auch auf die Ausbildung verschiedener Satzweisen ankam und hierin ein Grund für die doppelte Vertonung liegt. Jedenfalls ist SWV 353 durch die Hervorhebung des speziellen Instrumentaltons sowie durch weitere Besonderheiten in der Instrumentenbehandlung gekennzeichnet.

Das Stück aus den "Kleinen geistlichen Konzerten" ist freilich - entgegen allem Anschein - keineswegs "in ausgezeichnetem Motettenstil" geschrieben, wie Moser meint[14]. Es ist ein typisches, wenngleich stark besetztes Generalbaß-Konzert. Die Vokalstimmen bilden trotz ihrer imitierenden Einsätze zumindest zu Beginn einen reinen Oberstimmensatz und die Polyphonie ist eine kunstvolle Konstruktion dreiklangsbetonter Melodik. Zumindest der Anfang dieses Stückes ist instrumentierbar. Später allerdings, vor allem ab dem "Harre auf Gott" (T. 34ff.), beginnen die motettischen Züge zu überwiegen: dichtes Stimmgewebe, Vielfalt imitierender Einsätze und kontrapunktischer Gegenstimmen sowie die Kontinuität des gesamten Satzverlaufs sind dafür die Kriterien.

Mag es der gewissermaßen zwiespältige Charakter dieser Anlage sein, der Schütz dazu bewog, eine neue Fassung zu komponieren (wenn dies überhaupt die spätere ist, wie Werner Bittinger meint[15]) - die Fassung von 1647 ist die e i n d e u t i g instrumentale. Dazu trägt natürlich die Einleitungssinfonia bei, die als eine höchst dichte instrumentale Zusammenfassung - und nicht als eine instrumentale Vorwegnahme - des Vokalteils zu verstehen ist. Vor allem aber wird der Instrumentalton mit Beginn des Vokalteils deutlich (T. 13ff.). Zu der monodischen Passage mit Rezitationston und liegendem Baß erklingen die Violinen als reine Begleitung, wofür schon die "submisse"-Anweisung (= leiser als die Singstimmen) sorgt. Aber die Vokalstimme gibt auch den Ton an, nämlich die Terz, die die leeren Quint-Oktav-Klänge der Instrumente zum vollständigen Dreiklang auffüllt. Genau umgekehrt aber werden die Stimmgruppen im nächsten Abschnitt eingesetzt (T. 34ff.). Hier haben nun die beiden Singstimmen die leeren Intervalle, während die Violinen mit der Terzauffüllung darüber die Oberstimmenführung übernehmen. Die "fortiter"-Anweisung bekräftigt diese kompositorische Hierarchie (besagt allerdings nicht, daß die Violinen nun lauter als die Gesangsstimmen spielen sollen). Was zuvor für die Instrumente galt, gilt jetzt für die Singstimmen: Sie werden zur Begleitung.

Genau diese Austauschbarkeit von Begleitung und Führung wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung der Instrumente. Noch krasser wird dies mit dem Einsetzen der

Zwischensinfonia (T. 63ff.). Schütz verarbeitet hier genau jenes Motiv des "Harre auf Gott", das er auch im Konzert von 1639 benutzt, nun jedoch frei von jeder Kontrapunktik und geradezu als instrumentaler Ausdruck jubelnden Gottvertrauens vorgestellt. Das Grandiose dieses Auftritts der Instrumente wird, stärker noch als im "O quam tu pulchra es", vor allem durch den Kontrast zum vorherigen Abschnitt erreicht: dort leises Ausklingen der "Unruhe", tiefe Lage, Einklang, nur Singstimmen - hier strahlender Instrumenteneinsatz, hohe Lage, Vollklang und laut, jubelnder Tripeltakt, homorhythmisch. Die ganze Sinfonia ist eine freie Verarbeitung dieses Motivs mit Sequenzbildungen, Dehnungen, Umkehrungen etc. Und schon bevor der zweite Sopran in tiefer Lage und leise den Text sozusagen nachliefert, hört man im vorhinein die Instrumente das "Harre auf Gott" 'singen'.

Diese Konzertfassung mit obligaten Instrumenten ist in der Tat die instrumentalere. Sie ist so angelegt, daß die Instrumentenbeteiligung zur Konsequenz ihrer Anlage wird. So ist die Gliederung straffer, die Abschnittbildung prägnanter, die Vertikalität des Satzes stärker herausgearbeitet sowie die Melodik weniger deklamatorisch-sprachgeprägt und deutlich spielbarer.

Schütz hat in seinen Konzerten keine eigentliche Trennung in einen vokalen und einen instrumentalen Satz vorgenommen (das zu belegen im gegebenen Rahmen nur an drei Beispielen möglich war). Wohl gibt es einen sehr klaren Unterschied zwischen seinen motettischen a-Capella-Sätzen, die eine Instrumentierung nach dem Prinzip ihrer Anlage eigentlich ausschließen, und jenen Werken, die ihre Beteiligung von der Anlage her ermöglichen oder fordern. Aber in den Werken mit obligaten Instrumenten hat Schütz keinen grundsätzlichen Unterschied gemacht zwischen vokal und instrumental[16]. Man könnte ihn hierin, vor allem im Blick auf das reiche Spielrepertoire der weltlichen Instrumentalmusik seiner Zeit, einmal mehr als konservativen Komponisten bezeichnen, der in den Neuerungen von Tanz- und virtuosen Spielmusiken kaum seine Vorbilder sah. Wohl aber hat Schütz durch einen Prozeß der Angleichung seiner Sprachvertonung die Beteiligung von Instrumenten nutzbar gemacht. Sein Satz wurde spielbar, ohne seine vokal geprägte Sprachlichkeit aufzugeben, und die Instrumente lernten bei ihm das Singen. Mit dieser Integration, die offenbar grundsätzlich einer Schützschen Haltung entspricht, wurde gerade der norddeutschen Kirchenmusik eine Grundlage geschaffen, auf der die eigentliche Entfaltung instrumentaler Mittel auch in diesem Bereich stattfinden konnte.

Sollte es bei neueren Aufführungen und Einspielungen der "Symphoniae sacrae" gelingen, diesen vokal-instrumentalen Ton zu treffen, bei dem weder das instrumentale Musizieren (etwa durch falsch verstandene "messa di voce"-Praxis) manieristisch übertrieben, noch das sprachbetonende Singen zu dick aufgetragen wird, so dürfte diesen Werken nicht nur eine neue "ästhetische Gegenwart" und eine nachhaltige Aufnahme ins Konzertrepertoire beschieden sein. Vielmehr könnten gerade die so unbekannten "Symphoniae sacrae" (und entsprechende Werke aus handschriftlicher Überlieferung) in besonderer Weise deutlich machen, daß Schütz in erster Linie nicht Prediger, sondern Komponist war.

Anmerkungen

1) Zu nennen sind: Willi Schuh, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, sowie Albrecht Roeseler, Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und den Symphoniae sacrae I, Diss. Berlin 1958.

2) Christoph Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus, hrsg. von Joseph Müller-Blattau in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel ^{2}/1963, S. 83.

3) Stefan Kunze, Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83).

4) Vgl. Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 13, hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel 1957.

5) Vgl. oben Anm. 3.

6) Hierzu sind im Prinzip auch jene fünf Motetten am Schluß der Sammlung zu zählen, in denen Schütz jeweils vier bis sechs der durchweg vokal geführten Stimmen ohne Textunterlegung abdruckt und ausdrücklich durch (ad libitum besetzbare) Instrumente ausführen läßt (eine Ausnahme bildet allenfalls das letzte Stück für Tenor und sechs tiefe Instrumente).

7) Man könnte einwenden, daß der Instrumentalcharakter hier allein durch die rhythmische Besonderheit des Tripeltaktes hervorgerufen wird, in dem ohnehin das "Musikalische überwiegt" (vgl. Siegfried Schmalzriedt, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Stuttgart 1972, S. 85ff.). Dies ist jedoch keineswegs so, wie die Durchsicht der "Symphoniae sacrae" zeigt. Partien im Tripeltakt prägen zwar eine besondere Art der Melodiebewegung aus. Um sie aber geht es hier weniger als um die Beobachtung, d a ß und w i e Schütz vokale und instrumentale Stimmen jeweils in einem Werkzusammenhang einander angleicht (vgl. auch das unten behandelte Beispiel SWV 343).

8) Vgl. Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 80.

9) Vgl. die oben genannte ausführliche Fassung dieses Textes.

10) Eine Entwicklung ist schon aus der Instrumentenbesetzung ablesbar: Die experimentelle Vielfalt verschiedener Instrumente in den "Symphoniae sacrae" I weicht einer normierten Besetzung mit zwei Violinen in den "Symphoniae sacrae" II und III. Während in der mittleren Sammlung (mit drei- bis fünfstimmigen Konzerten) ausschließlich zwei Violinen eingesetzt werden (nur SWV 344 verlangt aus Textgründen drei zusätzliche Bläser), kommt in der letzten Sammlung (fünf- bis achtstimmig) bei zwei Drittel der Werke eine vierstimmige Capella mit vokal-instrumentaler ad-libitum-Besetzung hinzu.

11) Auf Notenbeispiele muß hier und im folgenden aus Platzgründen verzichtet werden. Vgl. Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 10, hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann, Kassel 1963, bzw. Bd. 15, hrsg. von Werner Bittinger (1964).

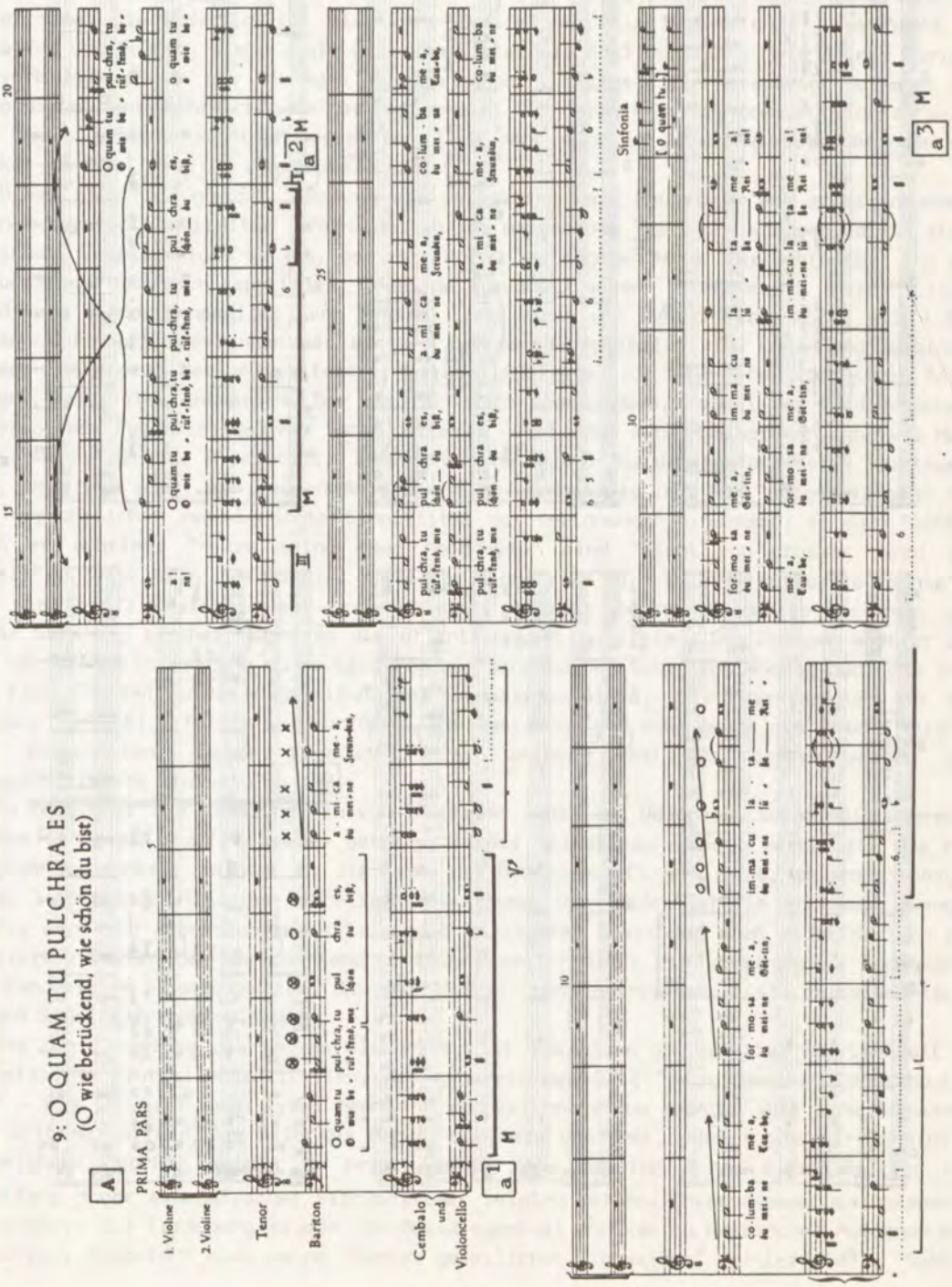
12) Vgl. Schütz' Vorwort zu den "Symphoniae sacrae" II, a.a.O., S. XXV.

13) Vgl. a.a.O., Bd. 12, hrsg. von Wilhelm Ehmann (1963) bzw. Bd. 16, hrsg. von Werner Bittinger (1965).

14) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel ^{2}/1954, S. 450.

15) A.a.O., S. VIII.

16) Der integrierte Ton bei Schütz ist grundsätzlich verschieden z.B. von der Art der "Einschmelzung des Instrumentalen in den vokalen Satz" bei Monteverdi, insbesondere in dessen dramatischem Werk (vgl. Wolfgang Osthoff, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3, Tutzing 1960, insbes. S. 153f.).



35 40

(a-mi-ca me-a)

Tutti

45

O quam tu
O wie be-

50 55

pul-chra, o quam tu pul-chra es!
rüf-fend, wie schön, wie schön du bist!

O quam tu pul-chra, tu pul-chra es!
O wie be-rüf-fend, wie schön du bist!

B

O cu-li tu-i,
O du-se Au-gen

60

o cu-li co-lum ba-rum. O quam tu pul-chra, tu pul-chra
bist-fen gleich ei-ner Tau-be. O wie be-rüf-fend, wie schön du

M

65

es!
bist!

Ca-pil-li tu-i si-cut gre-ges ca-pra-
Der Haf-fen Zier-de gleicht den Zel-len von Ziem-

70

Dentes-tu
Dei-ne Zäh-

rum. O quam tu pul-chra, tu pul-chra es!
mern. O wie be-rüf-fend, wie schön du bist!

M

Klaus-Jürgen Sachs:

ZUM BECKERSCHEN PSALTER VON HEINRICH SCHÜTZ

Die Sammlung von Sätzen zu Cornelius Beckers Reimpsalter ist unter den autorisierten Druckwerken des Heinrich Schütz das schlichteste, vielleicht auch das am schwersten zu bewertende. Das Werk erweist sich ohne Zweifel als ein Neben- oder Randprodukt im Schaffen von Schütz, steht - wie Carl von Winterfeld 1845 schrieb - "mit seinen übrigen Hervorbringungen in nur geringem Zusammenhange"[1], spiegelt die herausragende Kunst des Komponisten kaum hinreichend wider und scheint für deren Panorama unwesentlich zu sein. Die erste größere Schütz-Monographie[2] ließ denn auch in ihren Werkbetrachtungen den Becker-Psalter gänzlich unberücksichtigt.

Diese Einschätzung der Sammlung als peripheres Werk kann sich auf ernstzunehmende Gründe berufen. Unstreitig gehört der in ihr maßgebende Typus des knappen, stets strophischen, vierstimmigen Satzes, der vorwiegend 'Note gegen Note' fortschreitet, ins anspruchslose Gebrauchsrepertoire, das der evangelischen Kirchenmusik durch Claude Goudimels Hugenottenpsalter (von 1564/65) und durch die Kantionaltradition seit Lukas Osiander (1586) zugewachsen war als ein nachgerade optimales, für Chor- und Gemeindegesang geeignetes Medium breitester Kirchenliedpflege, wie sie reformatorischen Anregungen und Zielen entsprach. Der satztechnisch bescheidene, formal dem Strophenschema unterworfene Zuschnitt solcher Sätze hinderte nicht, daß auch Musiker von Rang wie Hans Leo Haßler, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein zu diesem Repertoire beisteuerten, bewirkte aber, daß dessen Autoren nahezu regelmäßig und fast entschuldigend auf die absichtliche, zweckbedingte Simplizität der Vertonungen hinwiesen; so auch Schütz, wenn er schrieb: "diese meine newe Melodeyen" sind "nicht von grosser Kunst vnd Arbeit"[3], "fast kein Musicus ist / welcher nicht etwa eine Melodey auffsetzen könte"[4]. Und wie Schütz weiterhin zu verstehen gibt, bewogen ihn nur besondere Umstände, mit einer Sammlung solcher Sätze an die Öffentlichkeit zu treten: Das Drängen anderer und die verstärkte Hinwendung zu Beckers Psalmen während der Schaffenslähmung nach dem Tode der Frau führten zur Fertigstellung der Fassung von 1628, ihre Überarbeitung für die Fassung von 1661 erfolgte auf kurfürstliche Anordnung und eher gegen die innere Neigung des Komponisten. Beide Fassungen also zeigen, daß der Becker-Psalter als Gelegenheitswerk einzustufen ist.

So unleugbar die Sammlung ein von Schützens sonstigem Oeuvre gattungsmäßig abgesondertes Nebenwerk mit Merkmalen satztechnischer Selbstbeschränkung darstellt, das nur aufgrund besonderer Anlässe in die Reihe der Druckopera Eingang fand, so wenig besagen diese Tatbestände für eine ästhetische Bewertung. Denn weder ist ein Nebenwerk zwangsläufig auch ein nebensächliches Erzeugnis geringerer Qualität, noch rechtfertigen die speziellen Fakten der Werkentstehung, beim Becker-Psalter ein vermindertes Engagement des Komponisten vorauszusetzen, der doch Kasual- und Auftragsarbeit als selbstverständlichen Regelfall ansehen mußte.

Was die Bewertung des Werkes erschwert, ist zum einen die relative Spärlichkeit an ästhetischen Beurteilungskriterien, die generell den Satz "Nach gemeiner Contrapuncts art" - wie Schütz diesen Typus nennt[5] - kennzeichnet, zum anderen aber jene Prämisse, die seit Winterfeld das Bild des Becker-Psalters bestimmt, ohne - wie mir scheint - hinreichend geprüft worden zu sein: Schütz habe nämlich darin einen Beitrag zur Schaffung neuer evangelischer Kirchenlieder leisten wollen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtete die Forschung primär die Melodiegestalt und kam zu kritischen Aussagen wie "Schützens Melodien" sind keine "Muster geistlicher Liedweisen" (Winterfeld[6]), "Schütz

war kein Melodieerfinder" (Blume[7]), oder auch zu positiv gewendeten Urteilen wie "diese Melodien waren ... zu geistreich, um ... zu den Massen zu sprechen" (Moser[8]), und, daß sie für den Gemeindegesang "nicht einfach genug, ... zu reich bewegt sind, ... ist jedoch kein Mangel, sondern vielmehr liegt darin die Eigenart und Bedeutung gerade dieses schlichtesten Schützschen Werkes" (Blankenburg[9]). Zur Begründung, zuweilen auch bedauernd, wiesen die Beurteiler auf die geringe kirchenliedgeschichtliche Wirkung des Becker-Psalters hin (beispielsweise Karl Hasse 1929): "Dauernd einbürgern konnte sich von diesen neuen Psalmliedern aber keines"[10]. (Und die Aufnahme von vier Melodien in den Stammteil des Evangelischen Kirchengesangbuches war u.a. der Versuch, diesen Zustand zu korrigieren.)

Diese für das Werk bislang übliche Bewertung unter hymnologischem Aspekt mit ihrem Maßstab der Melodiebildung und dem Beweis der mangelnden Rezeption setzt stillschweigend voraus, daß es Schütz im Becker-Psalter tatsächlich darum ging, neue Lied-M e l o d i e n zu schaffen und als Bereicherung der Gesangbuchrepertoires zu verbreiten. Geht man jedoch den Indizien nach, die sich für Schützens Konzeption und Zielsetzung bei diesem Werk gewinnen lassen, so bestätigt sich diese Annahme keineswegs. Der Gang einer solchen Untersuchung, die zugleich den Versuch macht, das Wesen des Werkes angemessener zu bestimmen, kann hier nur skizziert werden[11].

1. Ausgangsbasis für Schützens Becker-Psalter-Vertonungen ist seine lange und eingehende Kenntnis der beiden Traditionsstränge, an die das Werk anknüpft und die unter den Stichworten 'Genfer Psalter' und 'Kantionalsatz' umrissen seien. Beide weichen in Erscheinungsbild und Tendenz voneinander ab. Der Genfer Psalter war Schütz aus Kassel vertraut, vor allem in der deutschen Übertragung durch Ambrosius Lobwasser mit den vierstimmigen Sätzen Goudimels. Da Goudimel die 150 Psalmen anhand der nur 124 üblichen Melodien - somit bei Entlehnungen - zu vertonen hatte, differenzierte er, indem er die 26 Psalmen mit entlehntem Cantus firmus nicht, wie sonst, im Contrapunctus simplex, sondern im polyphon angereicherten Satz verarbeitete. Durch solche gelegentliche Mehrfachverwendung von Melodien und durch das Nebeneinander von schlichten und reicher ausgestatteten Sätzen erschien der Genfer Psalter in dieser Gestalt als inhomogen, und sowohl Schützens Lehrer Georg Otto als auch Landgraf Moritz hatten es unternommen, der Sammlung durch Neukomposition von Melodien und Sätzen zu jenen 26 Psalmen eine größere Geschlossenheit zu verleihen. Latente Herausforderung des Genfer Psalters war demnach die komplettierende Neukomposition. Der Kantionalsatz, dem Schütz seit seiner Weißenfelser Jugendzeit laufend begegnet sein muß, bestand hingegen in der schlichten vierstimmigen Einkleidung vorhandener Kirchenliedmelodien für den jeweiligen Gebrauch in einer bestimmten Region. Hier galt demnach, daß die Melodie übernommen, der Begleitsatz vorzugsweise neu geschaffen wurde, während übergreifende Homogenitätserwägungen vollständig fernlagen.

2. Beckers Psalmendichtung, gedacht als lutherisches Gegenstück zum Lobwasser-Psalter und damit zugleich als Barriere gegen die Weiterverbreitung der Genfer Melodien (und Sätze), benutzte Momente beider Traditionsstränge. Denn der vollständige Zyklus der 150 Psalmen war von vornherein in den Strophenmaßen und zur Verwendung bestimmter reformatorischer Kernlieder konzipiert. Da Becker 29 Strophenschemata benutzte und insgesamt 43 verschiedene Kirchenliedmelodien vorsah[12], war die Mehrfachverwendung von Melodien fester Bestandteil seiner Konzeption, der auch die vierstimmigen Versionen von Seth Calvisius (1605) und Heinrich Grimm (1624) folgten.

3. Von dieser Konzeption Beckers distanzierte sich Schütz bereits im frühesten Stadium seiner kompositorischen Beschäftigung mit diesen Texten, nämlich als er "etliche wenige newe Weisen" über Beckers Psalmen für seine "HaußMusic" sowie für Morgen- und

Abendgebete mit den Kapellknaben schuf[13]. Als er sich nach dem Tode seiner Frau verstärkt diesen Psalmen zuwandte, um in ihnen Trost zu finden, und den Entschluß einer Druckveröffentlichung faßte, ging es nun darum, die vorhandene, wohl noch unsystematische Sammlung so zu vervollständigen, daß alle Psalmen musikalisch abgedeckt waren. Dabei traf Schütz zwei Entscheidungen: Die durch Becker in den Zyklus lediglich übernommenen (nicht selbstgedichteten) reformatorischen Psalmlieder des evangelischen Kernbestandes ("Aus tiefer Not", "Ein feste Burg" usw., insgesamt 12) blieben exklusiv den mit ihnen üblicherweise verbundenen 'Eigenmelodien' vorbehalten - wurden also nach Kantionalsatzart behandelt; für Beckers Neudichtungen dagegen schieden vorhandene Kirchenliedmelodien aus, es galt nur Neukomposition (von Melodie und Satz), doch ohne jenen Exklusivitätsanspruch, sondern unter Duldung von Doppel- (in zwei Fällen auch Dreifach-) Verwendungen. Die Tendenz des Genfer Psalters - komplettierende Neukomposition - fand demnach nur partielle Berücksichtigung. Ob nun Schütz schon in dieser ersten Fassung für alle Psalmen individuelle Sätze plante, wie er sie in der Fassung von 1661 vorlegte, ist ungewiß. Die Tatsache, daß er die Psalmen 1-51 vollständig, alle übrigen nur noch in Auswahl vertont hat und bei den 'Lücken' auf ganz bestimmte Lehnsätze verweist, könnte Indiz für einen plötzlichen, vorzeitigen Abschluß der Arbeit - etwa angesichts des erhofften Italienurlaubs - sein. Dennoch muß diese Erstfassung, die der Kurfürstin Hedwig dediziert und auf den Todesgedenktag der verstorbenen Frau datiert wurde, in den Augen des Komponisten hierfür würdig, somit frei von als gravierend empfundenen Mängeln gewesen sein. Trotz seiner vielzitierten Mißbilligung, bekannte Kirchenliedmelodien für andere Texte zu entlehnen und diese "gleichsam mit geborgeter Kleidung ... erscheinen" zu lassen[14], erhob Schütz gegen ein (sinnvolles, sparsames?) Entlehnen seiner Psalm-"Melodeyen" keine grundsätzlichen Einwände, wie nicht zuletzt die Vorrede der revidierten Fassung von 1661 zeigt[15].

4. Schützens Konzeption, soweit bisher hypothetisch rekonstruiert, bewegt sich also durchaus selbständig zwischen den beiden Traditionssträngen. Sie zielt aber offenbar noch auf Anderes. In der Vorrede zur Erstausgabe schreibt Schütz, er habe sich "nach art der alten KirchenGesänge ... richten/vnd doch auch nach heutiger Music accomodiren müssen"[16]. Zwar bezieht er sich konkret nur auf Details von Notation und Vortrag, doch liegt auf der Hand, daß er das Nebeneinander verschiedener 'Stile', aber auch Ausdruckshaltungen meint. Denn einerseits geht es ihm darum, "der gravitet des Gesanges" nichts zu nehmen, andererseits rechnet er damit, daß manchem "etliche dieser Melodeyen zu weltlich fürkommen"[17]. Und was er hier an Breite des Spektrums (zwischen ernster Würde und weltlichem Gepräge) andeutet, vermag eine gründlichere Analyse nun in der Tat aufzudecken als Vielfalt, aber auch Prägnanz und Individualität der Sätze, die erstaunlich ist angesichts der Bindung an jenen Satztypus mit vorwiegend homorhythmischer Stimmenbewegung, syllabischer Textzuordnung, versgerechter Gliederung und damit verbundenen Restriktionen. Stellt man überdies in Rechnung, wie sehr Beckers Dichtung in Strophenformen gängiger Kirchenlieder von einem Übermaß an zumeist jambischen Acht- und Siebensilblern beherrscht wird, für deren musikalische Umsetzung Schütz seinerseits eine Reihe von rhythmischen Schemata zugrundelegt, doch durch reichen Wechsel in den anderen Schichten des Satzes vor Gleichförmigkeit bewahrt, so fällt der Blick auf das Zusammenwirken von Text, Rhythmus, Melodik, Klangbildung, Harmonik sowie nicht seltener Satzbereicherung durch Melismen, bildhafte Figuren oder auch formverdichtender Maßnahmen wie Sequenzbildung im Abgesang, Intensivierung im Schlußvers u.ä. In solcher Vielfalt, Prägnanz und Individualität, die bei derartigen Beobachtungen offenbar wird, hebt sich Schützens Becker-Psalter deutlich ab sowohl vom (freilich weit älteren) Genfer Psalter Goudimels als auch von den Kantionalien vor und um 1630.

5. Diese Distanz prägt sich u.a. in der Tatsache aus, daß eine beachtliche Zahl der Schützschen "Melodeyen" eindeutig auf den gesamten Satz bezogen, von seiner klanglichen oder harmonischen Gestalt abhängig, durch sie legitimiert, daher auch nicht ohne Einbußen an musikalischem Sinn von ihr zu trennen sind. In diesen Fällen kann Schütz die Diskantstimme schlechterdings nicht als eine isolierbare Kirchenliedmelodie angesehen haben. Untersucht man aber, in welcher Weise er von "Melodeyen" spricht, so rückt anderes Vergleichsmaterial für seinen Becker-Psalter in den Blick. Schütz benutzt das Wort in den Begleittexten des Werkes meist im Plural und zwar vorwiegend im Sinn von 'Melodie', zuweilen aber auch als eine pars pro toto für die gesamte musikalische Ausarbeitung, den Satz; gelegentlich verwendet er stattdessen das Wort "Arien", bedient sich aber auch des Ausdrucks "Arien oder Melodeyen"[18]. "Arien oder Melodeyen" aber lautet die Standardwendung in den Titeln der ersten fünf (der insgesamt acht) Teile, in denen Heinrich Albert zwischen 1638 und 1650 sein Hauptoeuvre veröffentlichte. Die sehr engen Beziehungen Alberts zu Schütz, überdies die auffälligen Parallelen zwischen Alberts Vorrede zum Ersten Teil von 1638 und den Begleittexten zum Becker-Psalter von 1628 sowie Alberts Widmung des Zweiten Teiles an Schütz als "Dem Fürtrefflichen vnd Welt-berümbten Musico ... Alß seinem Hochgeehrten Herrn Oheim"[19] - diese Fakten alle lassen vermuten, daß Alberts Verständnis seiner Kompositionen als "Arien oder Melodeyen" sich nicht wesentlich von den Vorstellungen unterschied, die Schütz mit diesen Bezeichnungen verband. Alberts "Arien oder Melodeyen" aber sind als S ä t z e konzipiert, oft zunächst mit mehreren Singstimmen und erst nachträglich reduziert auf einen Vokalpart mit Generalbaßbegleitung. Ihre Melodik, selbst wo sie sich dem schlicht Liedhaften zuwendet, rechnet mit diesem Fundament und vermag durchaus Alberts Bemerkung zu illustrieren: "ein Lied immer in unisono auch wol gar in der octavâ" zu singen, könne "einem guten Musico gar nicht gefallen; Wann aber das Instrument ... gebührlichen tractiret würde ... solte es weit besser zu hören seyn"[20]. Obwohl Alberts "Arien oder Melodeyen" in der Buntheit und Beliebigkeit ihrer Kollektionen von geistlichen und weltlichen Gelegenheitsstücken zu verschiedensten Dichtungen (auch Alberts) unter Einbeziehung rezitativischer und rein instrumentaler Sätze mit dem Schützschen Becker-Psalter nicht zu vergleichen sind, finden sich doch Wesensverwandtschaften bei einzelnen (vorwiegend geistlichen) Vertonungen. Sie aber weisen darauf hin, daß Schützens Sammlung auch - und wohl nicht unerheblich - anhand ihrer Affinität zum Stil dieser "Arien oder Melodeyen" zu bestimmen und zu bewerten ist. Anscheinend aber hat Schütz, anders als Albert, eine den Tendenzen der Zeit entgegenkommende Reduktion seiner Sätze auf Melodie und Generalbaßbegleitung schwerlich gutgeheißen, denn er gab lediglich ergänzend zur Fassung von 1661, überdies separat, nachträglich und ausdrücklich fremden Anregungen folgend "einen Bassum Continuum vor die Organisten" heraus[21].

6. Für Schützens Konzeption ist nicht zuletzt ein Vergleich zwischen der Fassung von 1628 und ihrer Erweiterung von 1661 aufschlußreich. Die Erstfassung, von der man seit Spitta meinte, sie sei durch die Revision als der "Fassung von letzter Hand" gleichsam außer Kraft gesetzt, unterscheidet sich zwar oft nur in Nuancen, doch insgesamt durchaus bedeutsam von jener (und wird erst in Kürze durch eine Edition von Werner Breig allgemein zugänglich sein). Für die Bewertung des Becker-Psalters ergibt sich aus dem vergleichenden Studium beider Versionen u.a. folgendes. Da Schütz sich bei der Überarbeitung nicht mit einer systematischen Komplettierung, die nun allen Psalmen Individualsätze sicherte, also Entlehnungen ausschied, begnügte, sondern auch jeden der 101 'alten' Sätze von 1628 veränderte - sei es in Details, sei es einschneidender (bis zur völligen Neukomposition in einem Fall) -, wendete er an dieses Neben-, Gelegenheits- und Auftragswerk jedenfalls erstaunliche Mühe, Sorgfalt und Selbstkritik. Die

Art der Eingriffe und ihre mutmaßlichen Gründe lassen sich nur anhand einzelner Beispiele und umfassenderer Vergleiche erörtern. Dabei ist in manchem Einzelfall nicht leicht zu entscheiden, inwieweit er als Äußerung eines gewandelten musikalischen Denkens beim alten Schütz zu gelten hat oder nur als Indiz für eine gewisse Rücksichtnahme auf den erwarteten breiteren Gebrauch des Werkes von 1661, das der Kurfürst "in Kirchen und Schulen einführen zu lassen"[22] beabsichtigte. Die Vielfalt, das Nebeneinander verschiedener 'Stile' oder Ausdruckshaltungen, erfuhr durch die Überarbeitung der Erstfassung keine Einbuße, durch die Vervollständigung des Bestandes an Individualsätzen aber eine Steigerung.

Zusammenfassend sei festgehalten: Schützens Becker-Psalter erschließt sich als musikalisches Werk nicht einer rein hymnologischen, auf Kirchenliedmelodik und -gebrauch konzentrierten Betrachtungsweise, erklärt sich auch nur unzureichend aus den Traditionen von Genfer Psalter und Kantionalsatz, sondern verkörpert eine Sammlung von miniaturhaften Sätzen, die zwar durch Strophentext- und Contrapunctus-simplex-Bindung einer elementaren kompositorischen Ebene zugehören, doch darauf angelegt zu sein scheinen, sich trotz der extrem einengenden Bedingungen ein hohes Maß an Prägnanz und Individualität zu bewahren. Die mehr als 35 Jahre währende Genese des Werkes - von verstreuten Einzelsätzen für den Privatgebrauch bis zum landesweit offiziell einzuführenden vollständigen Psalterzyklus - ließ die Gestaltung im Einzelnen mehrmals modifizieren, berührte aber letztlich nicht die Grundintention, die sich ansprechen läßt als Versuch einer Synthese von - wie Schütz schrieb - "art der alten KirchenGesänge" und "heutiger Music". Wohl nicht zuletzt Schützens Bemühen um Aktualität ("heutige Music") führte dazu, daß sein Becker-Psalter sich nach Anlage und musikalischem Niveau als eigenständig aus der Produktion vergleichbarer Psalmen- und Kirchenliedsammlungen abhebt, auf seine Weise die Hand eines bedeutenden Komponisten verrät und vielleicht auch unserer ästhetischen Gegenwart nicht unzugänglich ist.

Anmerkungen

1) Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes II, Leipzig 1845, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 213.

2) André Pirro, Schütz, Paris 1913.

3) Vorrede zur ersten Ausgabe, zitiert nach Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI: Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen, hrsg. von Walter Blankenburg, Kassel etc. 1957, S. VIII.

4) Ebda., S. VII.

5) Ebda., S. III.

6) A.a.O. (s. Anm. 1), S. 229.

7) Friedrich Blume, Das Zeitalter des Konfessionalismus, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2. neubearbeitete Auflage Kassel etc. 1965, S. 89.

8) Hans Joachim Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1954, S. 88.

9) Vgl. den in Anm. 3 genannten Titel, S. V.

10) Art. "Kirchenlied II. Musikalisch", in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart III, 2. Auflage Tübingen 1929, Sp. 940.

11) Eine ausführliche Darstellung ist für das Schütz-Jb. 9 (1987) vorgesehen.

12) Im "Register der alten Melodeyen", das Schütz seinen Ausgaben beigab, werden 42 genannt.

13) Vgl. den in Anm. 3 genannten Titel, S. VII.

14) Ebda.

15) Ebda., S. IX-X.

16) Ebda., S. VIII.

17) Ebda.

18) Ebda.

19) Vgl. DDT XII, Leipzig 1903, S. 33.

20) Ebda., S. 74.

21) Vgl. Heinrich Schütz, Sämtliche Werke XVI, hrsg. von Philipp Spitta, Leipzig 1894, S. 9.

22) Vgl. den in Anm. 4 genannten Titel , S. IX.

Werner Breig:

ZUR MUSIKALISCHEN SYNTAX IN SCHÜTZ' "GEISTLICHER CHORMUSIK"

Die Motetten der "Geistlichen Chormusik" gehören nicht nur zu den am häufigsten aufgeführten Werken von Heinrich Schütz, sondern auch zu den in der neueren Schütz-Literatur besonders häufig behandelten Werken[1]. Die folgende Darstellung kann nicht den Anspruch erheben, unter den von Schütz verwendeten "zu einer Regulierten Composition notwendige(n) Requisita"[2] solche zu entdecken, von denen in der Schütz-Literatur nicht in irgendeinem Zusammenhang schon gesprochen worden wäre. Was hier versucht werden soll, ist vielmehr, einige dieser Requisita als ein zusammenhängendes System darzustellen. Die Auswahl der Gestaltungselemente zielt darauf ab, das zu beschreiben, was man als die "musikalische Syntax" der "Geistlichen Chormusik" bezeichnen könnte, also die Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen. Nicht thematisiert wird deshalb die Umsetzung der einzelnen Textabschnitte in musikalische Soggetti und die Bildung musikalischer Abschnitte in imitatorischer oder akkordischer Schreibweise, sondern das, was sich zwischen den Abschnitten abspielt. Von der Beschaffenheit der textlich-musikalischen Einzelglieder interessiert also in diesem Zusammenhang das, was sie mit den anderen Gliedern und mit dem Ganzen in Beziehung setzt.

Man könnte einwenden, daß eine solche Auswahl eine Verkürzung darstellt, da es strenggenommen keine Elemente gibt, die nicht auch syntaktische Relevanz haben. Das ist im Prinzip richtig; doch empfiehlt sich unter analysetechnischem Gesichtspunkt die Auswahl einiger leicht systematisierbarer Eigenschaften, deren syntaktische Bedeutung unmittelbar offenliegt. Als solche fungieren im vorliegenden Zusammenhang: die Verknüpfung der Segmente, die Besetzung, die Textgliederung und die Kadenzbildung. Im folgenden sollen zunächst Schütz' Verfahrensweisen in diesen vier Einzelbereichen charakterisiert werden, um dann anschließend die einzelnen Parameter in ihrem Zusammenwirken zu beobachten.

Als Anschauungsmaterial mögen die folgenden Aufbauskizzen für die Motetten Nr. 9 und Nr. 23 aus der "Geistlichen Chormusik" dienen.

Aufbauskizze I: So fahr ich hin zu Jesu Christ SWV 379 (Geistliche Chormusik, Nr. 11)

I	II	III		IV Tonart: tief/♭/c	
Takte	Besetzung	Textabschnitt		Kadenz t i	p
1- 4	♯♯ SSATB	So fahr ich hin,			
4- 8	□ SSAT	so fahr ich hin zu Jesu Christ,			(c)
8-11	□ SSA	mein Arm tu ich ausstrecken,			¢
10-13	♯♯ SS TB	so fahr ich hin,			
13-17	□ SSATB	so fahr ich hin zu Jesu Christ,			a
17-20	□	mein Arm tu ich ausstrecken,		c	
20-24	□ SSA	mein Arm tu ich ausstrecken,			g
24-31	□ SSATB	so schlaf ich ein und ruhe fein,			d
31-37	□	so schlaf ich ein und ruhe fein,			a
38-45	♯♯	kein Mensch kann mich aufwecken,			d
45-47	□ SSAT	kann mich aufwecken			(c)
47-50	□ SSATB	denn Jesus Christus, Gottes Sohn,		e	
50-52	□ ATB	der wird die Himmelstür auftun,			(c)
52-56	□	mich führen zum ewigen Leben,			a
56-59	□ SSATB	denn Jesus Christus, Gottes Sohn,		e	
59-61	□ SSA	der wird die Himmelstür auftun,			(c)
61-65	□	mich führen zum ewigen Leben,			a
64-68	□ SSATB	der wird die Himmelstür auftun,			(c)
67-71	□ ATB	mich führen zum ewigen Leben,			d
70-73	□ SSA	mich führen zum ewigen Leben,			¢
73-75	□ S T	mich führen zum ewigen,			
74-77	□ SATB	mich führen zum ewigen Leben,			a
77-82	□ SSATB	mich führen zum ewigen Leben.			(c)

Aufbauskizze II: Selig sind die Toten SWV 391 (Geistliche Chormusik, Nr. 23)

I Takte	II Besetzung	III Textabschnitt	Tonart: tief/♭/f IV Kadenz t i p
1- 7	□ SSATTB	Selig sind die Toten,	f
7- 12	□ ATTB	die in dem Herren sterben,	a
13- 19	□ SSATTB	selig sind,	
		selig sind die Toten,	d
19- 24	□ SSAT	die in dem Herren sterben,	f
24- 29	□ SATTB	die in dem Herren sterben,	c
29- 33	□ S TTB	die in dem Herren sterben,	a
32- 36	□ SSAT	die in dem Herren sterben	d
36- 39	□	von nun an.	a
39- 42	□ SSATTB	Ja, der Geist spricht,	(f)
42- 45	□	ja, der Geist spricht:	c
45- 48	□ SSA T	Sie ruhen,	c
47- 49	□ SS T B	sie ruhen	c
49- 55	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,	d
55- 58	□ SSAT	sie ruhen,	d
57- 59	□ SS TB	sie ruhen	d
59- 65	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,	c
65- 68	# SA T	und ihre Werke folgen ihnen nach,	
67- 70	# TTB	und ihre Werke folgen ihnen nach,	
69- 73	□ SS T B	und ihre Werke folgen ihnen nach,	(f)
73- 75	□ TTB	sie ruhen	f
75- 77	□ SSA	sie ruhen,	f
77- 81	□	von ihrer Arbeit,	g
81- 84	□ SSA T	sie ruhen,	g
83- 85	□ SSAT B	sie ruhen	g
85- 91	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,	(f)
91-102	#	und ihre Werke folgen ihnen nach,	(f)
101-105	□	(und ihre Werke) folgen ihnen nach.	f

Zeichenerklärung

Zu Spalte I

Die Taktzählung erfolgt nach Semibreven.

Für die Verbindung der Abschnitte besagt:

(Der folgende Abschnitt beginnt vor dem Eintreten des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

ohne Zeichen Der folgende Abschnitt beginnt während des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

——— Die Abschnitte sind ohne Überschneidung aneinandergefügt.

>——< Die Abschnitte sind durch Pause getrennt.

Zu Spalte II

Die beteiligten Stimmen sind durch S, A, T, B (Sopran, Alt, Tenor, Baß) bezeichnet; außerdem bedeutet □ = geschlossener Satz, ## = durchbrochener Satz (entsprechend den im Referat gegebenen Erläuterungen).

Zu Spalte III

Textwiederholungen in einzelnen Stimmen, wie sie aus der polyphonen Satzstruktur resultieren, bleiben unberücksichtigt.

Zu Spalte IV

Die Kadenzen sind nach Christoph Bernhard ('Ausführlicher Bericht', ed. Müller-Blattau, S. 136f.) klassifiziert; dabei bedeutet t = tenorisierende, i = imperfekte bassierende, p = perfekte bassierende Kadenz. - Durch Einkreisung sind diejenigen Schlußklänge hervorgehoben in denen eine perfekte Finalkadenz der jeweiligen Tonart endet. - Als Kriterien der Modusbestimmung sind über Spalte IV angegeben: Schlüsselkombination (tief = C_1 C_3 C_4 F_4), System (♮ oder ♭) und Finalis.

I. Zur Verbindung der Segmente

Aus Spalte I der Aufbauskizzen sind die Begrenzungen der textlich-musikalischen Segmente ersichtlich (als "Takte" sind Semibrevis-Einheiten gezählt) und zugleich vermittels zusätzlicher Zeichen die Art ihrer Verbindung. Am häufigsten ist jene Verbindung von Segmenten, bei der der Neueinsatz eines Segments während der Dauer des Schlußklanges des vorangegangenen erfolgt; diese Art der Verbindung, die man als die normale ansehen kann, bleibt hier unbezeichnet.

Die Verbindung kann einerseits enger gestaltet werden, indem das folgende Segment bereits vor dem Eintreten des Schlußklanges des vorhergehenden beginnt (in der Aufbauskizze durch eine runde Klammer vor den Taktzahlen bezeichnet). Sie kann andererseits lockerer gestaltet werden, indem zwei Segmente ohne Überschneidung aneinandergefügt oder sogar durch eine Pause in allen Stimmen getrennt sind (in der Skizze durch ——— bzw >—< bezeichnet). Die Motetten der "Geistlichen Chormusik" machen von dem Mittel der vierfachen Differenzierung bei der Segmentverbindung in unterschiedlichem Maße Gebrauch; es spielt in SWV 379 eine relativ große, in SWV 391 eine relativ geringe Rolle.

II. Zur Besetzungsdisposition

Von großem Gewicht für die Formbildung ist der Wechsel zwischen der (im allgemeinen sparsam angewendeten) Tutti-Besetzung und der Aufspaltung des Gesamtchores in Teilchöre. In der Aufbauskizze ist die Beteiligung der Stimmen an einem Segment jeweils dann neu vermerkt, wenn die Besetzung wechselt. (S, A, T und B stehen für die Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Baß.) Zusätzlich ist noch zwischen geschlossenem und durchbrochenem Satz zu unterscheiden. Als "geschlossen" (Zeichen □ soll ein Segment dann gelten, wenn die beteiligten Stimmen keine längeren Binnenpausen haben und gemeinsam in die Kadenz geführt werden. Von "durchbrochenem" Satz (Zeichen ##) soll umgekehrt dann die Rede sein, wenn längere Binnenpausen vorhanden sind und/oder die Stimmen nicht gemeinsam zur Kadenz geführt werden (so ist z.B. am Ende des Eröffnungssegments von SWV 379 nur noch eine Stimme aktiv).

III. Zur Textdisposition

Der Worttext ist in den Aufbauskizzen so ausgeschrieben, daß das Weiterschreiten zum nächsten Textabschnitt und das Zurückkehren zu einem bereits behandelten durch die unterschiedlichen Zeilenansätze veranschaulicht wird. Textgleichheit steht zugleich für analoges musikalisches Material. (Die sehr fein abgestufte Skala von Möglichkeiten zwischen den Extremen der Identität auf der einen Seite und der Neuverarbeitung des gleichen Soggettos auf der anderen kann in der Skizze nicht ausgedrückt werden; sie könnte Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein.)

Die Werkkomponente "Text" gibt bereits Anlaß zu einer mehr ins Grundsätzliche gehenden Überlegung. Es ist nämlich zwischen zwei Existenzweisen des Textes zu unterscheiden. Die eine ist der Text, der Schütz vor der Komposition vorlag, die andere die Gestalt des Textes, wie sie in der Ausschreibung der Aufbauskizze erscheint. Und erst die zweite ist im eigentlichen Sinne der Text der Komposition.

In welchem Maße diese Text-Zubereitung eigenes Gewicht hat, sieht man schon am Beginn von SWV 379, wo ein Textteil separat komponiert ist - "So fahr ich hin" -, der in dieser Isolierung in der Liedstrophe nicht vorkommt. Derartige Fragmentierungen sind bei Schütz meistens schon auf der Text-Ebene mit einem Sinn zu verbinden. Hier ist es ein gedankliches Verweilen beim "Hinfahren", ohne zu wissen "wohin"; die Antwort auf die implizite Frage "wohin" gibt die vollständige Deklamation der Zeile: "So fahr hin zu Jesu Christ". Gleichzeitig aber liefert die Zeilen-Fragmentierung das textliche Substrat für eine musikalische Gliederung der Takte 1-8, die man in Analogie zum Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis beschreiben kann.

Insgesamt von größerem Gewicht ist das Gefüge von Wiederholungen von Einzelzeilen und Zeilengruppen mit den für Schütz so charakteristischen Rücksprüngen. Zwar ist Textwiederholung in der Gattung der Motette eine Selbstverständlichkeit. Aber in der Motette des 16. Jahrhunderts ist sie kaum mehr als ein Mittel dazu, einen Textabschnitt in der gewünschten Breite auszukomponieren. Eine vom Notentext abstrahierte Text-Ausschreibung wie in den obigen Aufbauskizzen führt dort zu Ergebnissen, in denen schwerlich eine Struktur zu entdecken ist. Die typisch Schützschen Text-Zubereitungen enthalten dagegen stets Elemente der musikalischen Formbildung. Die Anlage der Motette "Selig sind die Toten" SWV 391 liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Der Text schließt mit den beiden Hauptsätzen "Sie ruhen von ihrer Arbeit" sowie "und ihre Werke folgen ihnen nach". Diese Sätze hätten mit je einem Abschnitt nacheinander vertont werden können. Abgesehen von der musikalisch ergiebigen Isolierung von "sie ruhen" ist Schütz' Verfahren folgendes: Der zweiteilige Text wird in zwei Abschnitten komponiert, aber nicht einen für jeden Textsatz, sondern zwei Durchgänge des Gesamttextes. Das erbringt einmal Kontrastreichtum innerhalb des Abschnitts, zweitens einen großen Formzusammenhang, der von T. 45 bis 105 reicht, also fast zwei Drittel des Gesamtumfangs überspannt.

Blickt man auf das diffizile Verhältnis zwischen vorgegebenem Worttext, zubereitetem Worttext und Komposition, so wird deutlich, wie problematisch die bis heute so oft gebrauchten Formulierungen für Schütz' Wort-Ton-Verhältnis sind wie "Schütz deutet den Text", er "legt ihn aus", er "predigt in Tönen". Sie sind nicht falsch, aber einseitig und verkürzend. Thrasybulos Georgiades' beschwörender Satz am Ende seines Kasseler Festvortrages von 1972 "Schütz sagt uns unablässig: Horch auf das Wort"[3]: dieser Satz ist eine Teilwahrheit, zu der die andere gehört: "Schützens Wortkomposition sagt uns unablässig: Horch auf die Musik".

IV. Zur Kadenzdisposition

Christoph Bernhard hat in seinem Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien folgende Kadenzformen unterschieden[4]:

14) Es ist aber eine Cadenz ein zierlicher Schluß, und wird in der untersten Stimme auff zweyerley Weise formiret, indem solche entweder Bassiret oder Tenorisiret. - 15) Die bassirenden Cadenzen der untersten Stimme sind entweder perfect oder imperfect. - 16) Perfect sind diejenigen, welche eine quint fallen oder eine quart steigen. ... - 17) Imperfect sind, welche in eine Quart fallen, oder in eine quint steigen. ... - 18) Die Tenorisirenden Cadenzen der Untersten Stimme sind entweder gewöhnlich oder Ungewöhnlich. - 19) Die gewöhnlichen fallen eine Secunde herunter ... - 20) Die Ungewöhnlichen sind alle andere ...

Unter Vernachlässigung der "ungewöhnlichen tenorisierenden" Kadenzen sind dies genau die drei Kadenzformen, die in Schütz' Geistlicher Chormusik nahezu alleinherrschend sind. In Spalte IV der Aufbauskizzen sind sie durch die Abkürzungen t (tenorisierende), i (imperfekte bassierende) und p (perfekte bassierende Kadenz) bezeichnet, und die Kadenzstufen der einzelnen Segmente sind unter der jeweiligen Rubrik eingetragen. Die Bezeichnung "perfekt" - sie findet sich schon 1561 bei Gallus Dreßler[5] - hebt die Kadenz mit dem Quintfall im Baß, also die spätere Dominant-Tonika-Kadenz, als die am stärksten gliedernde heraus. Im Vergleich zu ihr sind die beiden anderen Formen von geringerer Schlußwirkung: die imperfekte bassierende Kadenz deshalb, weil in ihr der Leittonschritt fehlt und die "zielende" Abwärtsrichtung des Quintsprunges in ihr Gegenteil verkehrt ist; die tenorisierende Kadenz deshalb, weil sie auf den harmonisch kräftigen Fundamentschritt der tiefsten Stimme verzichten muß. Von besonderem Gewicht für die Formbildung sind diejenigen Kadenzen, die perfekt sind und auf den Finalklang des Modus zielen; sie sind in den Diagrammen durch Einkreisung ausgezeichnet. (Als Kriterien der Modusbestimmung sind über Spalte IV angegeben: Schlüsselkombination (tief = C_1 C_3 C_4 F_4), System (♮ oder ♭) und Finalis.)

Wie schon bei der Textdisposition ergeben sich auch im Blick auf die Kadenzpläne grundsätzliche Fragen. Die Aufbauskizzen verzeichnen die Kadenzen der einzelnen Segmente rein deskriptiv nach Kadenzform und -stufe, ohne zu berücksichtigen, inwiefern die Wertigkeit der Einzelkadenz durch ihren Kontext mitbestimmt ist. Nach dreierlei könnte in dieser Hinsicht gefragt werden:

1. Kann die Bedeutung der imperfekten Kadenzen in der Weise differenziert werden, daß sie entweder als Stufenfolge IV-I (Plagalschluß) oder I-V (Halbschluß) aufzufassen sind? Ein von tonalen Vorstellungen geleitetes Hören wäre geneigt, am Anfang der Motette "Selig sind die Toten" die erste imperfekte Kadenz als Plagalschluß zu verstehen, die zweite dagegen als dominantisch sich nach d-Moll öffnend.
2. Erfahren in ähnlicher Weise perfekte und tenorisierende Kadenzen eine Relativierung durch ihre Umgebung? Zum Beispiel: Ist in "So fahr ich hin" der perfekte Schluß auf g in T. 20 einfach als eine Kadenz auf dieser Stufe hinzunehmen, oder wird er durch den stark ausgeprägten C-Dur-Kontext sozusagen dominantisiert? Ein sicheres Urteil darüber, ob solche Relativierungen im Werk real vorhanden sind, oder ob sie nur von einem an Tonalität gewöhnten Hören hineinprojiziert werden, ist schwer zu fällen.
3. Gibt es Werkteile, die einem anderen als dem Grundmodus zugehören? Beispielsweise könnten in "So fahr ich hin" die Abschnitte T. 47-56 und 56-65 als Ausprägung des äolischen Modus angesehen werden, da sie dessen Hauptkadenzstufen e ("Confinalis principalis"), c ("Minus principalis") und a ("Cadentia finalis")[6] vereinigen, während -

folgt man Christoph Bernhard - die a-Stufe in direktem Bezug zum ionischen Grundmodus als "irregularis" zu klassifizieren wäre[7]. Kriterien dafür, wann derartige werkinterne Tonartwechsel anzunehmen sind, wären erst noch zu entwickeln. -

Ohne Zweifel läßt sich jedoch feststellen, daß die Ausprägung des Modus mittels des Kadenzsystems von Werk zu Werk wechselt. Der Vergleich zwischen den Aufbauskizzen von SWV 379 und 391 zeigt markante Unterschiede in der Berücksichtigung der Kadenzformen. Während SWV 379 fast ausschließlich die perfekte Kadenz benutzt (die tenorisierende findet sich einmal, die imperfekte zweimal), spielen die nicht pefekten Kadenzformen in SWV 391 eine entscheidende Rolle. Sie beherrschen das erste Drittel des Werkes ausschließlich, sichern allerdings gerade damit der ersten perfekten Kadenz im Textabschnitt "Ja, der Geist spricht" eine schlagende Wirkung.

Vergleicht man die in F-Ionisch stehende Motette SWV 391 mit der anderer Motetten dieser Tonart in der "Geistlichen Chormusik", so zeigt sich, daß die Auswahl aus dem Kadenzrepertoire in jedem Werk verschieden ist. So ist eine Besonderheit von SWV 391, daß die IV. Stufe als Kadenzziel gänzlich unberücksichtigt bleibt. Das gleichfalls f-ionische Stück "Ein Kind ist uns geboren" SWV 384 kadenziert dagegen auf der Stufe b mehrfach (T. 31, 49, 58, 85, 92), teilweise mit eindrucksvoller Wirkung. Die Ausprägung des Modus durch die Kadenzfolge ist offenbar zu einem Teil der individuellen Werkkonzeptionen erhoben worden.

*

Betrachtet man die hier untersuchten Parameter in ihrem Zusammenwirken, so ergibt sich, daß sie ein System bilden, dessen Bestandteile nahezu unbeschränkt frei gegeneinander beweglich sind.

Grundsätzlich können sich die einzelnen Elemente gegenseitig entweder verstärken oder aber in ihrer Wirkung relativieren. Einige Beispiele aus SWV 379 mögen dies veranschaulichen.

So zielen im Verhältnis der Segmente T. 1-4 und T. 4-8 Textdisposition, Satztypus und Kadenz in die gleiche Richtung: Der Steigerung von Teiltext zu Gesamttext der 1. Zeile entspricht die Steigerung von durchbrochenem zu geschlossenem Satz und diejenige vom kadenzlosem Ausgang zu perfekter Kadenz. (Andere Mittel führen zum gleichen Effekt bei der Wiederkehr des gleichen Textverhältnisses in der Aufeinanderfolge der Segmente T. 10-13 und T. 13-17.)

Ein anderes Beispiel für wechselseitige Steigerung ist der Schlußabschnitt T. 67-82, bestehend aus fünf Segmenten über die Schlußzeile der Choralstrophe. Die Segmente sind in dichtester Verknüpfung ineinandergefügt und sparen zunächst sowohl die Tutti-Besetzung als auch die Kadenz auf der Finalstufe des Modus ein. (Die c-Kadenz in T. 73 ist, was in der Skizze mittels Durchstreichung angezeigt ist, als Trugschluß angelegt.) So läuft die ganze Segment-Abfolge zielbewußt auf den krönenden Schlußabschnitt T. 77-82 zu.

Von nicht geringerer Bedeutung für das musikalisch-syntaktische Gefüge ist das Prinzip der gegenseitigen Relativierung der Parameter. Eine solche Relativierung findet bereits innerhalb des Kadenzen-Systems statt, indem Kadenzform und Kadenzstufe gegeneinander ausgespielt werden; die Vereinigung der stärksten Kadenzart (perfekt) mit der stärksten Kadenzstufe (Finalis) wird mit großer Sparsamkeit eingesetzt. Und hält man die Behandlung der verschiedenen Parameter gegeneinander, so zeigt sich allenthalben etwas, was man als die "Kunst des Offenhaltens" bezeichnen kann. So wird die perfekte

c-Kadenz, wenn sie schon vorkommt, fast durchweg in ihrer Schlußkraft dadurch relativiert, daß nur ein Teilchor an ihr beteiligt ist; und beim Zusammentreffen von perfekter c-Kadenz mit Tutti-Besetzung in T. 68 wird durch die Verschränkung mit dem Einsatz des folgenden Segments noch einmal die Bewegung des Stückes in Gang gehalten. Ein weiteres Beispiel: Die stärkste Binnenzäsur (Generalpause in T. 38) trifft zusammen mit einer perfekten Kadenz in Tutti-Besetzung. Diese Kadenz aber steht auf der Nebenstufe a, die nach Fortsetzung verlangt.

Die hochentwickelte Technik des Widerspiels zwischen den musikalischen Parametern setzt die Musik instand, auf die Vorgaben der Texte in sehr differenzierter Weise zu reagieren. Zu beobachten ist dies etwa in SWV 379 bei der Behandlung des Problems der unterschiedlichen Gliederung des Textes, die sich durch das barförmige Strophenmetrum auf der einen und die Satzkonstruktion auf der anderen Seite ergibt. Die Barform setzt die Hauptzäsur des Textes vor den Eintritt des Abgesanges "denn Jesus Christus, Gottes Sohn...", die sprachliche Syntax dagegen vor den Beginn des letzten Hauptsatzes "kein Mensch kann mich aufwecken". Die Komposition berücksichtigt beide Zäsuren, indem sie Segmentverbindung, Besetzung und Kadenzbildung gegeneinander ausspielt.

Was oben "differenziertes Reagieren" genannt wurde, wirkt sich in erster Linie aus als ein hohes Maß an Bewegungsfreiheit der Werkkonzeption gegenüber dem Text. Geradezu als eine Demonstration der Bewegungsfreiheit können die beiden Kompositionen des deutschen "Nunc dimittis" erscheinen, die Schütz 1656 auf den Tod des Kurfürsten Johann Georg I. in unmittelbarem Zusammenhang für die gleiche Besetzung schrieb und zusammen veröffentlichen ließ (SWV 432 und 433). In anderer Weise zeigt sich diese Bewegungsfreiheit, wenn man die beiden oben tabellarisch dargestellten Motetten auf das Verhältnis von Textlänge und Umfang der Komposition befragt. Der Text, der SWV 379 zugrundeliegt, umfaßt 55 Silben, die Komposition erstreckt sich über 82 Sembrevis-Takte; in SWV 391 ist ein 38silbiger Text in 105 Takten auskomponiert. Dabei entfallen im ersten Stück auf eine Silbe durchschnittlich 1,49 Takte, in SWV 391 fast doppelt so viel, nämlich 2,76 Takte. Das liegt z.T. an der "ruhevollen" Deklamation in SWV 391, aber auch an der wiederholungsreichen Disposition der zweiten Texthälfte ("Sie ruhen..."), die dazu führt, daß der größere Teil des Gesamtablaufes (T. 45-105) als fest verbundene kompositorische Einheit gestaltet ist. (Diese Partie wurde oben unter dem Stichwort "Textdisposition" bereits erwähnt.)

Schütz hat die "Geistliche Chormusik" in seiner Werkvorrede ausdrücklich als ein exemplarisches Opus gekennzeichnet. Daß ein Werk im Motettenstil, das am Ende des fünften Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erschien - jenes Jahrzehnts, in dem Andreas Hammerschmidt seine Dialogkonzerte veröffentlicht und Thomas Selle die oratorische Passion begründet hatte -, daß ein solches Werk die erhoffte exemplarische Wirksamkeit nur in sehr geringem Maße entfalten konnte, verwundert im nachhinein keineswegs. Jedoch: Als eine Demonstration der "rein musikalischen" Kompositionsmittel, über die Schütz verfügte, d.h. dessen, was übrig blieb, wenn auf jegliche "äußerliche" Farb- und Raumwirkung durch obligate Instrumente und mehrchörige Anlage verzichtet würde, behält die "Geistliche Chormusik" für jeden, der Schütz' musikalische Syntax in ihren fundamentalen Möglichkeiten studieren will, ihre exemplarische Gültigkeit.

Anmerkungen

1) An neueren analytischen Arbeiten seien genannt: Wolfram Steinbeck, Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem (betrifft SWV 386), in: Schütz-Jb. 3 (1981), S. 51ff.; Ulrich Siegele, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte -

Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der Geistlichen Chormusik, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83), S. 50ff.; Siegfried Schmalzriedt, Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung - Heinrich Schütz' Motette "O lieber Herre Gott" zu sechs Stimmen aus der "Geistlichen Chormusik" (Dresden 1648), in: Analysen - Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag), hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Wiesbaden 1984 (= Beihefte zum AfMw 23), S. 110ff.; Lukas Richter, Interpretierende Übersetzung - Analytisches zur Motette 'Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes' aus der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 27 (1985), S. 13ff.

2) Schützens Vorrede zur Geistlichen Chormusik, Dresden 1648.

3) Thrasybulos G. Georgiades, Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57ff. (Zitat: S. 70).

4) Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, ^{2}/Kassel 1963, S. 136.

5) Vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 79.

6) Müller-Blattau, a.a.O., S. 96.

7) Ebda., S. 94.

Symposium II: Johann Sebastian Bach

Leitung: Friedhelm Krummacher, Christoph Wolff
Teilnehmer: Gerhard Allroggen, Wolfgang Dömling, Laurence Dreyfus, Arnold Feil, Arno Forchert, Klaus Hofmann, Wolfgang Plath, Hans-Joachim Schulze, Bernd Sponheuer

BACH UND EIN NEUER KUNSTBEGRIFF

Friedhelm Krummacher:

BACHS VERMITTLUNG DURCH GESCHICHTE

"Världens tystnad före Bach" - "Die Stille der Welt vor Bach": So benannte der schwedische Autor Lars Gustafsson einen Gedichtband[1]. Das im Bandtitel zitierte Gedicht beginnt: "Es muß eine Welt gegeben haben vor / der Triosonate in D, eine Welt vor der A-moll-Partita, / aber was war das für eine Welt?" Gustafsson suchte eine Antwort: "Ein Europa der großen, leeren Räume ohne Widerhall ... ". Und die Umschreibung schloß: "... und nirgends Bach. / Die Schlittschuhstille der Welt vor Bach". Eine solche Formulierung mag einen Leser, der Musik vor Bach kennt, als Übertreibung anmuten. Seit wann aber - so wäre zu überlegen - datiert eine Welt "mit Bach"? Oder anders gesagt: was unterschiede denn eine Welt nach Bacn von jener zuvor?

Die Entdeckung Bachs, die eher eine allmähliche Aufdeckung seiner Musik war, würde demnach eine Zäsur in der Geschichte nicht nur der Musik markieren. Wieweit sie freilich einer Zeitenwende glich, wäre erst noch zu prüfen. Um Bach begreiflich zu machen, ist gewiß die Erhellung der Vorgeschichte - der "Welt vor Bach" - ebenso wichtig wie die Untersuchung der historischen Umstände und Bedingungen seines Schaffens. Und neben der philologischen Arbeit hat dabei weiter die Erforschung des Bachschen Umkreises zu stehen. Zu ergänzen wäre sie aber durch den Versuch, die einzigartige Wirkung, die von Bach ausging, als Teil eines Potentials zu verstehen, das in Bachs Kunst als gegenwärtiger angelegt ist.

Die Vergegenwärtigung alter Musik ist mit Bach verkettet wie mit keinem anderen Komponisten. Bei keinem anderen Musiker aber werden zugleich die Grenzen eines Verstehens so deutlich, das primär auf historisch adäquate oder korrekte Kriterien zielt. Die Bemühungen um eine historische Aufführungspraxis sind so legitim wie die Fragen nach historisch angemessenen Kategorien der Theorie. Welche Grenzen aber einer derart historischen Orientierung gesetzt sind, erweist sich in jedem Versuch, den Rang der Kunst Bachs in analytischer Interpretation darzulegen. Es mag auch daran liegen, wenn in der Bachforschung - wie Alfred Dürr unlängst betonte - ein Defizit an analytischen Studien besteht[2]. Wollte man sich allein auf Kategorien beziehen, die historisch gesichert und angemessen zu sein scheinen, so müßte man wohl auf manche sonst mögliche Einsicht verzichten. Und umgekehrt ist es fast unumgänglich, zum Verständnis Bachs auch Kriterien zu verwenden, die späteren Datums sind und als ahistorisch verdächtigt werden können.

Zwischen Bachs Zeit und uns liegt nicht nur die Geschichte der Bachrezeption. In der Zeit zwischen Bach und seiner neuen Rezeption seit 1800 entstand auch die Ästhetik als Disziplin. Und im Zeichen eines neuen Kunstbegriffs, den Bachs Zeit kaum so kannte, entstanden neue Möglichkeiten seiner Rezeption. Deutlich wird das zumal an der Vokalmusik Bachs, die zwar kaum im Zentrum der Rezeption stand und für sie dennoch

paradigmatisch wurde. Die Musik für Tasteninstrumente war nie in Vergessenheit geraten, da sie nur auf einen Spieler angewiesen und weniger an eine Funktion oder an die Öffentlichkeit gebunden war. Dagegen konnte sich die instrumentale Ensemblemusik Bachs - was Karl Heller am Beispiel der Solokonzerte zeigte[3] - erst allmählich durchsetzen, weil sie auf die Konkurrenz aktueller Formen von Sonate und Konzert stieß. Die kirchlichen Vokalwerke jedoch lassen sich als Exempla der Umwertung von Bachs Musik im Zeichen des Kunstbegriffs auffassen. Waren sie wie keine andere Werkgruppe an historische und liturgische Funktionen gebunden, so wurden sie unabhängig davon nach 1800 als Kunstwerke zugänglich. So war es kein Zufall, wenn eine neue Phase der Rezeption mit der Aufführung der "Matthäus-Passion" begann. Die Wirkung dieser Aufführung - darauf verwies Martin Geck[4] - war zwar unwiederholbar, doch ging von ihr die langsam wachsende Ausbreitung des Vokalwerks aus.

Konsequent ist es demnach, daß zugleich die kompositorische Rezeption Bachs eine neue Phase erreichte. War für die Wiener Klassik primär die Klaviermusik Bachs zugänglich, so trat seit Mendelssohn das Vokalwerk daneben. Kaum noch einmal wird die Geltung der Modelle Bachs so greifbar wie in der Reihe der Choralkantaten des jungen Mendelssohn, dessen spätere Motetten dann in der geistlichen Musik bis hin zu Brahms und Reger nachwirkten[5]. Solche Motetten und Kantaten aber bildeten wo nicht nur Studienwerke, so doch eher private Versuche, ohne vorgegebene Funktionen zu erfüllen. Für sie war freilich der Begriff von autonomer Kunst auf doppelte Weise prekär. Gefährdet war er einerseits durch die Bindung der Werke an tradierte Texte und andererseits durch ihre enge Beziehung auf historische Modelle wie die Bachs. Der Konflikt jedoch, der in solchen Zeugnissen der Bachrezeption begegnet, war mit den Grundlagen der neuen Erfahrung Bachs eng verknüpft.

Vollzog sich die Bachrezeption unter den Voraussetzungen eines neuen Kunstbegriffs, so war sie zumindest partiell durch die Vorstellung einer ästhetischen Autonomie geprägt[6]. Sie meinte nicht nur die Lösung von Zwecken oder Funktionen, sondern manifestierte sich in Kriterien wie Individualität, Originalität und Innovation. Und sie zielte zudem primär auf Instrumentalmusik, die zum Inbegriff autonomer Kunst avancierte. Wenn aber Werke einen solchen Rang als Kunst erreichten, so ließen sie sich nicht als tot und abgetan vergessen. Der Kanon klassischer Musterwerke forderte vielmehr Anerkennung und Respekt. Zumal in geistlicher Musik, deren Tradition abgerissen war, ließ sich die Orientierung an historischen Mustern kaum umgehen. Die Anlehnung an Bach war also ästhetisch wie historisch motiviert, auch wenn sie eine heikle Belastung wurde. Denn die Herausforderung durch Bach war so unvermeidlich wie bedrohlich. Und die Skepsis gegen solche Adaption wirkt wohl noch heute in der Kritik an vermeintlich romantischen Werkinterpretationen nach.

Was an den Resultaten dieser Auseinandersetzung mit Bach als brüchig oder suspekt anmutet, setzt aber auch eine neue Einsicht in ästhetische Momente voraus, die Bachs Musik von ihren ursprünglichen Funktionen trennten. So erst ließen sich an Bachs Kunst die Qualitäten des Singulären und Expressiven erfahren, die zu Bedingungen des Verständnisses wurden[7]. Die kompositorische Bachrezeption in der Kirchenmusik mag heute peripher erscheinen (was sie im 19. Jahrhundert kaum war). Auf ihrer Basis indes entfaltete sich jene breite Auseinandersetzung, die bis in die aktuelle Instrumentalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts wirkte. Durch den Filter der neuen ästhetischen Erfahrung aber ist auch unser Verständnis gegangen. Andernfalls müßte man für Bach einen Kunstbegriff suspendieren, der - bewußt oder nicht - das Verhältnis zu seiner Musik bestimmt. Dann wäre Bach - historisch eher korrekt - als solider Meister neben andere,

wohl weniger souveräne Handwerker zu rücken. Eine solche Vorstellung fällt schwer, wie schon das Interesse zeigt, das Hörer und Forscher heute zusammenführt. Bereits die mitunter einseitige Bevorzugung Bachs vor anderen Komponisten seiner Zeit verrät eine Wertung, die kaum dem historischen Maßstab der Bachzeit entspricht, sondern durch veränderte Bedingungen bestimmt ist. Man müßte den Grund des Interesses an Bach aufgeben, wollte man ihn auf eine historische Figur stutzen, die nur mit historischen Maßstäben faßlich wäre. Die Rezeptionsgeschichte bestimmt die Erben, auch wo sie es sich kaum eingestehen.

Für die Fragestellung dieses Symposions war weder die kurzlebige Aktualität der Rezeptionsgeschichte noch die Abgrenzung von anderen Bachtagungen maßgeblich. Den Ausschlag gab vielmehr die Frage, wieweit die Rezeption das Verständnis Bachs bestimmt und wieweit sie durch Bachs Musik bestimmt wurde. Zu prüfen ist also, wie es zu der ästhetisch bestimmten Bachrezeption kam, welche Impulse und Modelle in ihr wirkten. Zu überlegen wäre ebenso, welche Konsequenzen diese Rezeption hatte - zum einen als produktiver Anstoß in der Kompositionsgeschichte, zum anderen als Reaktion im Verständnis bis heute. Und endlich wäre zu fragen, wie sich die Rezeption zu Bachs Musik verhält, was an ihr erfaßt oder verfehlt wurde, wieweit in ihr Qualitäten angelegt sind, die erst in der Geschichte ihrer Rezeption zum Vorschein kamen. Anders gesagt: Ist in Bachs Musik nicht das Potential ihrer Rezeption enthalten?

Der gemeinsame Vorsatz ist es, nicht allein Daten und Dokumente der Rezeption zur Kenntnis zu bringen. Ohne Verengungen und Verluste zu übersehen, sollte untersucht werden, wie sich in der Rezeptionsgeschichte Momente und Möglichkeiten des Verständnisses entfaltet haben. Diese Frage richtet sich nicht nur darauf, wie Bach rezipiert wurde oder damit die Musikgeschichte prägte. Sie zielt ebenso darauf ab, wieweit seine Rezeption unser Bachbild bestimmt. Und sie bedarf daher der Diskussion zwischen den Referenten wie zwischen ihnen und dem Auditorium.

Der Kreis der Teilnehmer des Symposions beansprucht keineswegs, die Bachforschung zu vertreten (was unmöglich wäre). Eher ging es darum, unterschiedliche Phasen der Bachrezeption zu berücksichtigen. Daß ausländische Kollegen - bei einem Internationalen Kongreß - nur spärlich beteiligt sind, ist durch die schwierigen finanziellen Bedingungen der Organisation erzwungen. Von vornherein war beabsichtigt, weniger beachteten Aspekten der Bachrezeption Raum zu geben. Am Rande stehen daher die Leistungen von Mendelssohn und Schumann, die in der Forschung letzthin mehrfach hervorgehoben worden sind[8]. Um so fühlbarer ist der Ausfall eines vorgesehenen Beitrags über Brahms. Die Reihenfolge der Themen richtet sich indes nicht streng nach der Chronologie. Begonnen wird mit Überlegungen zu der Zäsur, die das ästhetische Denken um 1800 für die Bachrezeption bedeutete. Ein zweiter Ansatz gilt sodann dem Rückgriff auf Bachs eigene kompositorische Aneignung historischer Modelle. Und die letzten Referate konzentrieren sich auf die Bedeutung Bachs für die Musik im 20. Jahrhundert. Dabei werden Lücken und Eingrenzungen in Kauf genommen, um die intensive Diskussion ausgewählter Aspekte zu erlauben.

Eine "schiere Trivialität" nannte es Carl Dahlhaus während dieses Kongresses, daß das Bewußtsein der Gegenwart durch eine Vergangenheit geprägt sei, die nicht zu überspringen wäre[9]. Doch dürfte diese Einsicht in den Alltag der Forschung kaum derart eingegangen sein, daß es überflüssig wäre, den Spuren der Historie in der Gegenwart nachzugehen. Ein Ziel dieses Symposions ist es daher, punktuell einige geschichtliche Voraussetzungen des heutigen Verhältnisses zu Bach bewußt zu machen. Von manchen mag dabei beklagt werden, daß die speziellen Probleme der Bachforschung zu wenig zur Sprache

kommen. Dem Einwand läßt sich nicht durch den Hinweis ausweichen, daß spezielle Fragen der Forschung kaum für einen Kongreß taugen, der sich nicht nur an Spezialisten wendet. Auch wäre es keine befriedigende Antwort, wenn man darauf verwiese, daß in manchen Referaten immerhin Werke von Bach analysiert werden. Doch sollte klar werden, daß Rezeptionsgeschichte nicht von Bach abführt, sofern sie den Rückhalt in seiner Musik sucht. Sie gehört derart zum Werk, daß dieses ohne seine Rezeption kaum das ist, als was es uns gilt. So sehr die Rezeptionsgeschichte auf die Qualität der Werke angewiesen ist, von denen sie ausgeht, so sehr kommt die Qualität der Werke erst in ihrer Rezeption zum Vorschein. Wäre es also naiv, auf einen unmittelbaren Zugang zu historischen Werken zu vertrauen, so wird der Prozeß der Rezeption für das Verständnis um so wichtiger.

Die Ansätze der Referate lassen sich nicht harmonisierend zusammenfassen. Ihre Differenzen resultieren aus dem Versuch, Bachs Wirkung von sehr verschiedenen Seiten aus zu erfassen. Und die Vielfalt der Methoden entspricht den vielfachen Facetten des Gegenstandes. Doch sollte auch einsichtig werden, daß Rezeptionsgeschichte um so fruchtbarer sein kann, je genauer sie sich auf die Werke bezieht, auf die sie schließlich angewiesen ist. Zu hoffen wäre endlich, daß solche Versuche als Anstöße aufgenommen würden. Erst so könnte sich weiter zeigen, daß die Auseinandersetzung mit der Rezeption nicht am Rande der Bachforschung steht. Sie gehört vielmehr zum Ziel einer Forschung, die sich vornimmt, Bachs Musik als Kunst verständlich zu machen. Denn der "Stille der Welt vor Bach" entspricht für die Musikwissenschaft die Aufgabe, eine Welt seit Bach zu begreifen.

Anmerkungen

1) Lars Gustafsson, Die Stille der Welt vor Bach. Gedichte, hrsg. von Verena Reichel, Deutsch von Hans Magnus Enzensberger u.a., München 1984 (dtv 10299), S. 85.

2) Alfred Dürr, Von Bach-Jahr zu Bach-Jahr. 35 Jahre nach 1950, in: Musica 38 (1984), S. 510-515, besonders S. 511.

3) Karl Heller, Die Konzerte in der Bachpflege und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastin Bachs, hrsg. von Peter Ansehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Bach-Studien 6), Leipzig 1981, S. 127-135.

4) Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 9).

5) Vgl. dazu Brian W. Pritchard, Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal, in: MQ 62 (1976), S. 1-24. Neuausgaben der Werke erschienen im Carus-Verlag Stuttgart.

6) Carl Dahlhaus, Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung, in: BJ 1978, S. 192-210.

7) Vgl. Martin Zenck, Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800, in: BJ 1982, S. 7-32; ferner vom Verf.: Bach als Zeitgenosse, Zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik, in: Bachtage Berlin, Almanach 1984, S. 113-123.

8) Dazu vgl. Susanna Großmann-Vendrey, Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17); Klaus-Jürgen Sachs, Robert Schumanns Fugen über den Namen BACH (op. 60) ..., in: 55. Bachfest, Mainz 1982, S. 151-175.

9) Carl Dahlhaus, Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie, im vorliegenden Band.

Hans-Joachim Schulze:

"UNBEQUEMES GERÄUSCHE" UND "GELEHRTES CHAOS"
Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert

In seinem 1980 gehaltenen Vortrag über "Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft"[1] formuliert Friedhelm Krummacher im Anschluß an Carl Dahlhaus, die Rezeptionsgeschichte stehe in der Gefahr, "in der Sammlung unzähliger Rezeptionsbelege zum Substitut eines Positivismus zu werden, von dem sie sich ursprünglich zu distanzieren suchte". Die "Gefahr des historischen Relativismus" werde um so größer, "je weiter die Instanz des Werkes von den Phasen seiner Rezeption verdrängt wird". Zu postulieren sei die "Identität der Werkstruktur als eines intentionalen Entwurfs", nicht dessen Auflösung in eine Vielzahl gleichwertiger Rezeptionen (nach Felix Vodička, 1975).

Diese Kernsätze und noch weitere ihrer Art lassen sich unverändert oder geringfügig modifiziert auf das Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Rezeption in annähernd drei Jahrhunderten anwenden. Soll dieses Werk in seiner ästhetischen Gegenwart und als eine solche begriffen werden, setzt dies eine Aufarbeitung seines Verständnisses in der Geschichte voraus, wobei die Zeit seiner Entstehung sowie die Epoche seines ersten Nachwirkens nach dem Tode des Komponisten zu bevorzugen wären. Eine solche Aufarbeitung der Frühgeschichte wird erfahrungsgemäß nicht auf Anhieb möglich sein; für die Art und Weise ihrer Anlage existieren aus jüngerer Zeit verschiedene Modelle: Günther Wagner, "J.A. Scheibe - J.S. Bach: Versuch einer Bewertung"[2], Martin Zenck, "Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800"[3], sowie Carl Dahlhaus, "Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung"[4]. Neben diesen Deutungen sind andere möglich; dies zeigen verschiedene Rezensionen der genannten Beiträge; auch meine Bemerkungen "Zur Herausbildung einer 'Bach-Legende' im 18. Jahrhundert"[5] versuchen sich mit einem etwas abweichenden Ansatz.

Das Kernproblem für die frühe Geschichte der Rezeption von Bachs Werken ähnelt demjenigen der Biographik und der Werkgeschichte schlechthin: Der Dokumentenbestand ist, wenigstens im Bereich der handschriftlichen Quellen, lückenhaft, insgesamt mit einer großen Streuungsbreite behaftet und von höchst unterschiedlichem Aussagewert. Zusammenhängende Texte größeren Umfanges liefert allein der Scheibe-Birnbaum-Disput[6]. Wiewohl oft zitiert, ist er doch noch keineswegs vollständig ausgewertet, zumal bis zum heutigen Tage Voreingenommenheiten und Relikte einer Heroengeschichtsschreibung den Blick trüben.

Zu wenig berücksichtigt scheint mir bei allen Versuchen einer Bewertung der kritischen Äußerungen Scheibes und der Repliken des Bach-Adlatus Birnbaum die Frage der musikalisch-praktischen Seite der Rezeption. Denn auf Scheibes Vorwurf, infolge der spezifischen Schreibweise Bachs, einschließlich der Notation aller der "Spielweise"

zuzurechnenden Parameter, sei bei der Aufführung von Ensemblewerken nur ein Gewirr von Stimmen ohne erkennbare Hauptstimme zu hören, insgesamt also ein "unbequemes Geräusche", erwidert Birnbaum wohl nicht ohne Grund, dies gehe zum guten Teil auf Unzulänglichkeiten der Aufführung zurück. Exaktes Ensemblespiel sei möglich, dies zeige das Vorbild der Dresdener Hofkapelle, Bach aber habe es gelegentlich mit Musikern zu tun, die ihre Schuldigkeit weder wahrnehmen könnten noch wollten, so daß notfalls sogar Einblick in die Partitur genommen werden sollte, um das eigentlich Gemeinte zu erfahren. Dies deckt sich mit der Aussage noch anderer Dokumente: der bekannten lateibekannten lateinischen Fußnote in der Quintilian-Ausgabe des Thomasschulrektors Johann Matthias Gesner[7], in der Bach als musikalischer Tausendsassa geschildert wird, der gleichwohl mit ständiger Wachsamkeit drohenden oder bereits eingetretenen musikalischen Übelständen abzuhelfen suchte, und auch einer Apologie im 1754 gedruckten Nekrolog[8], in der eingeräumt wird, Bach habe selten solche Ausführende um sich gehabt, die ihm verdrießliche Bemerkungen erspart hätten. Daß gravierende Fehler im Aufführungsmaterial - sogar der "Matthäus-Passion" - stehengeblieben waren und sich ausgewirkt haben müssen[9], hat die neuere Quellenforschung an vielen Beispielen zeigen können; es fragt sich überdies, ob die emphatische Feststellung mancher Kritischen Berichte der Neuen Bach-Gesamtausgabe, diese oder jene fehlerhafte Stimme habe niemals musikalischen Zwecken bzw. praktischen Aufführungen dienen können, sich in Zukunft noch aufrechterhalten läßt.

Daß Bach sich hier auf verlorenen Posten gesehen oder sich als Rufer in der Wüste verstanden hätte, braucht darum keineswegs angenommen zu werden. Zweifellos hatte er den Wunsch, als Komponist "anzukommen", mit seinen Werken Wirkung zu erzielen. Entsprechende Urteile der Zeitgenossen würdigen denn auch (wenngleich kurz) die Probemusiken und die Antrittskantate von 1723, die Ratswahlkantaten von 1723 und 1724[10] (gelegentlich auch später, wie diejenige von 1739)[11]. Und das oft zitierte Reagieren auf den Publikumsgeschmack mit der leider verlorenen Huldigungskantate "Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden" (BWV Anh. 13) aus dem Frühjahr 1738[12] ist möglicherweise nur die Spitze eines Eisberges in Hinsicht auf das Spätschaffen Bachs.

Über die Art und Weise der Modifikation seines Personalstils sind weiterführende Untersuchungen vonnöten, die sich der weitgehend feststehenden Chronologie zumal des Vokalwerkes zu bedienen hätten. Eine prinzipielle Kehrtwendung dürfte allerdings kaum stattgefunden haben, selbst wenn wir unterstellen, daß größere Teile gerade des aktuellen, auf der Höhe der Zeit stehenden späten Vokalwerkes verlorengegangen sind[13] und wir demzufolge hier vorwiegend im Dunkeln tappen. Aber die Wiederaufführung zahlreicher Werke und Einzelsätze auch in den spätesten Jahren kurz vor 1750 gibt Grund zu der Annahme, daß Konstanten des Stils der mittleren Jahre niemals aufgegeben wurden[14]. Bachs Bemerkung über seine "intricaten" Kirchenstücke für den ersten Chor und seine Rücksichtnahme auf die begrenzten Fähigkeiten und die entsprechende Auswahl anderer Werke lediglich für den zweiten Chor (1736)[15] läßt erkennen, daß er zu Kompromissen nicht bereit war. Der kompositorische Ertrag dieser Haltung war der von Ludwig Finscher apostrophierte "Überschuß"[16], der Bachs Werken in seiner Zeit das Überleben gesichert hat und sie bis heute allen modischen Umdeutungen trotzen ließ.

Gerade dieser Überschuß, der sich häufig - nicht notwendigerweise und nicht überall - in kompositorische Komplikation ummünzte, beschwor die Kritik der Scheibe, Nichelmann, Burney etc. herauf[17]. Uns heutigen fällt es schwer, sich die Perspektive etwa eines bemerkenswert hellen Kopfes wie Johann Adolph Scheibe zu eigen zu machen. Aber offenbar erschienen ihm Bachs Werke so sehr und zu sehr überfrachtet, wie uns vielleicht manches aus der Feder Max Regers, und offenkundig wünschte er eine Änderung, die sich vergleichen ließe mit dem Unterschied zwischen Regers Bach-Variationen für Klavier

und seinen späten Telemann-Variationen. Gerade dies aber hätte Wesentliches von Bachs Eigenheit eingeebnet und wichtige Voraussetzungen seiner Größe dem Zeitgeist geopfert. Scheibes Aufwachsen in Leipzig, seine Kenntnis der dortigen Musikverhältnisse und sein auch dokumentarisch faßbarer Kontakt zu Bach verleihen ihm eine Sonderstellung unter fast allen Musiktheoretikern, die sich vor 1750 über J.S. Bach äußerten: Scheibe verfügte offensichtlich über eine umfassende Kenntnis von Bachs Kompositionsstil und Aufführungspraxis und urteilte von dieser Basis aus. Insofern erweisen seine analytischen Äußerungen sich - ungeachtet aller (ohnehin nicht überzubewertender) Polemik - als eindringend, substanziell, grundsätzlich[18].

In welchem Maße andere Professionelle über ähnlich gute Materialkenntnisse verfügten, wissen wir nicht. Doch sollte dieser Gesichtspunkt bei der Bewertung ihrer Äußerungen nicht außer acht gelassen werden. Genannt sei in diesem Zusammenhang Johann Mattheson, der schon relativ früh Sachen "sowohl für die Kirche als für die Faust" kannte (1717) und 1720 bei Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg diesen als Spieler wie als Komponisten kennengelernt haben muß[19]. An Matthesons positivem Urteil über Bach als Spieler von Tasteninstrumenten und insbesondere als Komponist von Fugen (für Tasteninstrumente wie für Violine solo) ändert sich fortan nichts mehr. Um so schärfer fällt die Kritik an "Gesangssachen" aus: Die von Bach offenbar besonders geschätzte Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis", die er 1713 (?), 1714, 1720 und 1723 in biographisch besonders wichtigen Situationen aufführt, wird von Mattheson in Hinsicht auf ihre - musikalisch begründete, aber in literarischer Hinsicht durchaus problematische - Textdeklamation sozusagen "dem Erdboden gleich gemacht"[20]. Wenige Jahre später (1731) setzt es wieder einen Seitenhieb gegen denjenigen, der kein Muster zu singbaren Sachen abgeben werde[21]. Ob Mattheson nach der genannten Kantate noch je Vokalwerke Bachs zu Gesicht oder gar zu Gehör bekommen hat, wäre wichtig zu wissen; oder worauf gründete sich sonst seine abfällige Äußerung?

Bachs musikalische Wertvorstellungen, seine Vorliebe für "gearbeitete" Sachen, für harmonischen Reichtum, für einen vielfältig gestuften Umgang mit Dissonanzen etc., für konsequente Stimmführung und für polygonale Formstrukturen, kollidierten mit der Entwicklung in und nach seiner Zeit, und diese Kollision blieb nicht unbemerkt. Martin Zenck hat in seiner erwähnten Studie bewußt versucht, im Unterschied zu der lange Zeit herrschenden Deutungsweise, nach der die Wirkungsgeschichte von Bachs Werk in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus eine Geschichte von dessen Verfall gewesen sei, diese Geschichte als einen Prozeß notwendiger und legitimer Umdeutungen zu verstehen. Dies bringt eine Menge neuer Aspekte mit sich und läßt die Rezeption Bachscher Werke (normalerweise handelt es sich nur um einzelne Kompositionen, die dieser oder jener kannte) in etwas freundlicherem Licht erscheinen. Gleichwohl kann dies nicht das Auseinanderdriften von "Kenner" und "Liebhaber" ungeschehen machen, und nicht den Zuwachs an musikalischen Valeurs in der Ära von Empfindsamkeit und Sturm und Drang, der mit Verlusten an musikalischer Substanz bezahlt und teuer erkauft wird.

Symptomatisch für die Einstellung von Musikern, die eigentlich dem Kreis der "Kenner" anzugehören hätten, ist beispielsweise eine Äußerung wie diese aus der um 1775 entstandenen Autobiographie des Wilhelm-Friedemann-Bach-Schülers Friedrich Wilhelm Rust[22]:

"In einem Alter von 13. Jahren spielte er die ersten 24 Präludien und Fugen aus allen Tönen vom alten Sebastian Bach von Anfang bis zum Ende auswendig. Wem das so kunstvolle Gewebe einer Bachschen Fuge bekant ist, weiß wieviel Mühe es koste, dergleichen Sachen worinn die Melodie mehrentheils fremd ist, auswendig zu lernen".

Das Gegenstück hierzu ist Carl Philipp Emanuel Bachs Äußerung aus dem Jahre 1768,

bei seines Vaters Klaviersachen komme es nur "aufs Treffen an"[23], und ein Seitenstück ist die Anweisung in desselben Bach-Sohnes "Versuch" Teil II (1762), Einleitung, § 24, das "durchaus vier und mehr stimmige Accompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u.s.w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat".

Hier tun sich augenscheinlich Abgründe zwischen zwei Stilwelten auf, und die Gegensätze scheinen unüberbrückbar. Ob die spätere Generation ausschließlich Fehlurteile gefällt und sich auf den musikgeschichtlichen Holzweg begeben hat, scheint noch nicht ausgemacht und wäre weiterer Untersuchung wert. Daß eine ganze Reihe von Bach-Schülern und auch die Söhne des Thomaskantors auf kritische Distanz zu dessen Werk gehen, stimmt bedenklich und läßt sich nicht überall auf das Konto des Zeitgeistes schreiben: Dies betrifft Johann Friedrich Agricola[24] ebenso wie Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, Müthel, Kittel, Johann Ludwig Krebs und andere. Diese Entwicklung, an deren Anfang etwa 1758 Johann Ernst Bachs Äußerung über "Kunst, Fleiß und Mühe" in Bachs Kirchenmusiken steht[25], kulminiert 1808 in Johann Christian Kittels Behauptung von der Verschiedenheit des Rhythmus in Fugen und im freien Stile. Bachs Fugen hätten oft den schönsten Rhythmus, hingegen sei dieser in seinen sogenannten galanten Sachen oft gänzlich vernachlässigt. Der Fugenrhythmus sei zu sehr in die freie Schreibart übernommen worden: "Dadurch werden manche seiner Arbeiten in dieser Gattung für den Ungelehrten ungenießbar, ermüdend, ein gelehrtes Chaos"[26]. Für einen ähnlichen Tatbestand hatte Johann Philipp Kirnberger ein Vierteljahrhundert zuvor noch die Formulierung gefunden, daß im Gebrauch durchgehender Dissonanzen J.S. Bach am meisten gewagt habe, "daher erfordern seine Sachen einen ganz besondern Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; denn sonst sind viele von seinen Sachen kaum anzuhören. Wer die Harmonie nicht vollkommen kennt, muß sich nicht erkühnen seine schweren Sachen zu spielen; trift man aber den wahren Vortrag derselben, so klingen auch seine gelehrtesten Fugen schön"[27].

Viel mögen es im Laufe der Zeit nicht gewesen sein, die imstande waren, den "wahren Vortrag" zu treffen[28], und so tritt spätestens um 1800 in mancher Beziehung ein Zustand ein, der die Verhältnisse aus Bachs eigener Lebenszeit umkehrt: Jetzt werden die - gut ausgeführten - Ensemblewerke geschätzt, die Tastenwerke (die der Komponist ehedem zu allgemeiner Bewunderung auszuführen verstand) kritisch bewertet. Im April 1801 meint der Freiberger Kantor August Gottlob Fischer zu Breitkopfs, daß Bachs "Arbeiten, die den Verstand beschäftigen, ... von der aesthetischen Seite ... wohl mehrentheils durchfallen möchten"[29]. Heinrich Heines Reisebilder (1828) stoßen in das gleiche Horn: "Die Verächter italienischer Musik (im Stile von Rossini), die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z.B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt"[30]. Doch auch das Vokalwerk bleibt nicht ungeschoren; ein Vierteljahrhundert nach Mendelssohns Wiederaufführung der "Matthäus-Passion" in Berlin schreibt Karl Mendelssohn Bartholdy aus ebendieser Stadt: "Man sieht hier die Kirchen vollgepropft von Menschen, am Charfreytag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergnügungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herauslaufen"[31].

Äußerungen solcher Art müssen künftig ernster als bisher genommen werden, soll die Ambivalenz des Bach-Verständnisses im 18. und 19. Jahrhundert nicht einer neuen Heroengeschichtsschreibung geopfert werden. Lange Zeit (und eigentlich bis zur Gegenwart)

wechselten Höhen und Tiefen, wurde das Bachsche Werk Zerreißproben unterworfen, stieß es auf enthusiastische Zustimmung wie auf entschiedene Ablehnung. Ob jemals und irgendwo eine "lupenreine" Rezeption überhaupt möglich war, läßt sich derzeit nicht sagen. Sie würde nicht zuletzt eine Kenntnis des spezifischen Stils voraussetzen, die aber selbst einer der wichtigsten "Bachianer" seiner Zeit, Johann Nikolaus Forkel, nicht besessen haben kann, wenn er bei seiner kurzen Würdigung von Bachschen Vokalwerken die Trauer-Ode BWV 198 und die vermeintliche Köthener Trauermusik, die in Wirklichkeit eine Meininger Komposition von Johann Ludwig Bach war, in einen Topf wirft[32]. Daß aus der von uns betrachteten Zeit - 18. und frühes 19. Jahrhundert - kein umfassendes und zugleich kompetentes Urteil über das Werk Johann Sebastian Bachs überliefert ist, darf uns nicht wundern; Zugang zu Bachschen Kompositionen aller Genres hatten nur Wenige (zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach), und diese hatten Gründe, zuerst an sich selbst zu denken[33].

Bach-Rezeption vor oder nach 1750, vor oder nach 1829 ist kein linearer Vorgang, der sich auf eine einfache Formel bringen ließe. Die Legende vom völligen Vergessensein zwischen 1750 und 1829 hat in den Geschichtsbüchern nichts mehr zu suchen; gegenwärtig droht jedoch eher die Gefahr, daß eine ungebrochene Tradition herbeigeredet werden könnte. Für die künftige Forschung bleibt hier noch viel zu tun; der vorliegende Beitrag kann von den zahlreichen Einzelproblemen nur eine kleine Auswahl diskutieren, unter ihnen vor allem die Frage einer Redundanz infolge der unzulänglichen aufführungspraktischen Umsetzung von Ensemblewerken. Daß der Eindruck von "unbequemem Geräusche" und "gelehrtem Chaos" auch dem 19. Jahrhundert nicht fremd war, mag abschließend der Beethoven-Intimus Anton Schindler bezeugen, der am 13. September 1841 - mehr als ein halbes Jahrhundert nach Mozarts berühmter Visite von 1789 - dem Thomanerchor zu Leipzig einen Besuch abstattete[34]:

"Um 5 Uhr wohnte ich einer Probe in der Thomasschule bei. Der Cantor Hauptmann ließ mir zu Ehren die große zweichörige (von Bach) Motette 'Singet dem Herrn ein neues Lied' vortragen. War ich durch die vorausgegangenen Chöre aus Samson schon aufs unangenehmste überrascht, wie die Leute schreien anstatt singen, so schien doch der Vortrag der Bachischen Motette alles zu übertreffen, was ich jemals in irgend einer Synagoge an wildem Geschrei und Geplärre gehört hatte, so daß an ein Verfolgen der Stimmen gar nicht zu denken war. Ich werde mich hüten, je wieder eine Neugierde nach dem einstmals vielleicht mit Recht berühmten Thomanerchor laut werden zu lassen. Das einzige, was daran zu loben war, bestand in der Reinheit der Intonation oder richtiger in dem Geschrei. Ich konnte mich nicht enthalten, die jungen Herren in Gegenwart ihres Direktors auf diese Unart aufmerksam zu machen, der es damit entschuldigte, daß der Saal zu klein sey, daß dieß in der Kirche besser klinge. Mag seyn, jedoch schreien bleibt sich überall gleich. Herr Hauptmann bewährt sich vollkommen als der ungeeignete Mann auch auf jenem Platz, wofür ihn alle Intelligenten halten".

Anmerkungen

1) Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1979/80, S. 154-170.

2) BJ 1982, S. 7-32.

3) Ebda., S. 33-49.

4) BJ 1978, S. 192-210.

5) Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 25.-27. März 1985 (im Druck).

6) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bde. I-III (= Dok I-III), Kassel etc. und Leipzig 1963, 1969, 1972, Bd. II, insbesondere Nr. 400, 409, 417, 441, 442 und 533.

7) Dok II, Nr. 432.

8) Dok III, Nr. 666 (hier S. 87).

9) Alfred Dürr, De vita cum imperfectis, in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, Kassel etc. und Hackensack / N.J. 1974, S. 243-253.

10) Vgl. Dok II, Nr. 264, sowie weitere Hinweise bei Dagmar Schenk-Güllich, Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika, Diss. Erlangen-Nürnberg 1972, passim.

11) Dok II, Nr. 452.

12) Dok II, Nr. 436 und 441 (hier S. 352).

13) Vgl. die Feststellungen zur Erbteilung von 1750 in meinen Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig 1984, S. 14.

14) Dies belegt insbesondere die Eingliederung von Einzelsätzen aus der Weimarer sowie der frühen Leipziger Zeit in die um 1748 als spätestes opus summum fertiggestellte "h-Moll-Messe".

15) Dok I, S. 88.

16) In: Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 105 und 218.

17) Dok III, passim.

18) Studien zur Bach-Überlieferung (vgl. Anm. 13), S. 176f.

19) Dok II, Nr. 83 und 253. Vgl. außerdem George B. Stauffer, Johann Mattheson and J.S. Bach: the Hamburg connection, in: New Mattheson Studies, ed. by George Buelow and Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, S. 353-368.

20) Dok II, Nr. 200.

21) Dok II, Nr. 305. Die schärfer formulierte Erstfassung dieses Textes wird Wolf Hobohm (Magdeburg) im BJ 1987 vorlegen.

22) Vgl. Dok III, Nr. 811 und 829. Den lange Zeit nicht verifizierbaren Originalwortlaut machte mir Herr Lutz Buchmann (Magdeburg) dankenswerterweise zugänglich.

23) Dok III, Nr. 751.

24) Ebda., Nr. 652.

25) Ebda., Nr. 691.

26) Johann Christian Kittel, Der angehende praktische Organist, Teil III, Erfurt 1808, S. 16. Widerspruch meldete Johann Nikolaus Forkel brieflich am 27. November 1808 gegenüber dem Leipziger Verlag Hoffmeister & Kühnel an. Vgl. JbP 1932, S. 66 (G. Kinsky).

27) Dok III, Nr. 767 (hier S. 220).

28) Das ehemals Ernst Ludwig Gerber gehörende und dessen Besitzvermerk von 1765 tragende, später in die Sammlung von Werner Wolffheim gelangte und jetzt in der Sibley Music Library (Eastman School of Music, Rochester, NY) befindliche Exemplar des Originaldruckes von Bachs Clavier-Übung III weist auf seiner Titelseite Eintragungen (des 18. Jahrhunderts?) auf, die das originale "zur Gemüths Ergezung" umformulieren in "Augen Ergezung und Ohren Verletzung".

29) Wolfgang Schmieder, in: Festschrift Martin Bollert, Dresden 1936.

30) Heinrich Heine, Reisebilder (Italien), zit. nach H. Heine, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Berlin o.J. (um 1950), Bd. 3, S. 201. Zu Rellstabs Kenntnis Bachscher Werke vgl. MGG, Art. "Rellstab".

31) Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert, hrsg. und eingeleitet von Felix Gilbert, Tübingen 1975, S. 164 (Brief vom 11. April 1855). Hierher gehört auch das vielzitierte Goethe-Wort über die Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829: "Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte". Die Frage des "Transoxanischen" bei Goethe wäre in diesem Zusammenhang doch noch einmal zu durchdenken; vgl. Friedrich Smend, Goethes Verhältnis zu Bach, Berlin und Darmstadt 1955, besonders S. 23ff., 43f. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Fuge als Präludium. Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition Opus 44, in: Musica 37 (1983), S. 522ff. Hiernach vertritt die Fuge in Schönbergs Opus 44 den Zustand vor der Schöpfung. Ein Vergleich mit Goethes Äußerung über J.S. Bach (Juni 1827, vgl. Smend a.a.O., S. 22) drängt sich auf: "Als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben".

32) Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 8 und 36, sowie Klaus Hofmann, Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 115-118.

33) Vgl. meinen in Anm. 5 genannten Beitrag.

34) Anton Schindler, der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841-43, hrsg. von Marta Becker, Frankfurt a.M. 1939, S. 106.

Bernd Sponheuer:

"LICHT ..., DIE ZUKUNFT ERHELLEND"
Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis

I

Über Hans Georg Nägeli als Bach-Sammler und -verleger, insbesondere des Wohltemperierten Klaviers, der Kunst der Fuge und der h-Moll-Messe, ist schon des öfteren gehandelt worden[1]; wenig hingegen über seinen inhaltlichen, musikästhetischen und -historiographischen Beitrag zur Entwicklung des Bach-Verständnisses[2]. Das mag mit dem relativ raschen Vergessen des Musikästhetikers Nägeli überhaupt zusammenhängen, der im Bewußt-

sein des späteren 19. Jahrhunderts - Stichwort: 'musikalischer Formalismus' - gleichsam systematisch durch Hanslick überboten und ersetzt wurde[3]. Es mag zum anderen darauf zurückzuführen sein, daß sich die Bach-Forschung wie speziell die Erforschung der Bach-Rezeption zu einem überwiegenden Teil auf die Probleme des Vokalwerks konzentriert hat[4], die wiederum bei Nägeli nicht mehr als eine Nebenrolle spielen[5].

Wenn es aber richtig ist, daß 1. der - so Carl Dahlhaus - "'eigentliche' Bach des 19. Jahrhunderts ... der Instrumentalkomponist" gewesen ist[6], 2. die ausgebreitete Debatte über das Verhältnis von Vokal und Instrumental bei Bach keineswegs als abgeschlossen gelten darf[7] und 3. die ästhetische Theorie der Instrumentalmusik den substantiellen Kern jenes neuen Begriffs von Musik als autonomer Kunst ausmacht[8], der sich nicht zuletzt an der Erfahrung Bachs herauskristallisiert hat[9] - wenn dies alles richtig ist, so erscheint es nicht überflüssig, sich von neuem d e n Texten zuzuwenden, die die später zum Gemeingut gewordene Verknüpfung der Wiederentdeckung Bachs mit der Entdeckung der selbständigen Instrumentalmusik als klassischem Paradigma der Autonomieästhetik zuerst ins Bewußtsein gehoben haben.

Carl Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang, den er als die "Entstehung der romantischen Bach-Deutung" bezeichnet[10], nachdrücklich auf die 1801 erschienene ästhetisch-geschichtsphilosophische Abhandlung des Stettiner Theologen Johann Karl Friedrich Triest[11] aufmerksam gemacht, in der unter Rekurs auf Termini der Kantischen Ästhetik ein Begriff von Instrumentalmusik anvisiert wird, der der frühromantischen Idee der absoluten Musik nahekommt[12], Bach selbst freilich - im Gegensatz zu seinem Sohn Carl Philipp Emanuel - nur zu deren "Vorgeschichte"[13] rechnet. Erst E.T.A. Hoffmann und später Schumann hätten dann, so Dahlhaus, an Johann Sebastian Bach "gleichsam ... zurückerstattet", was Triest auf Carl Philipp Emanuel "versammelt" habe[14].

So wenig nun die innovatorische Leistung Triests bestritten werden soll, so ist doch ein Autor namhaft zu machen, der unter Berufung auf Triest[15], aber v o r Hoffmann und anderen Romantikern - d.h. gleichsam im Niemandsland zwischen der wesentlich "konservativen Bach-Überlieferung" des 18. Jahrhunderts[16] und dem späteren Komplex der romantischen Bach-Konzeption - Johann Sebastian Bach jenen Rang zuteil werden ließ, der bei Triest noch Carl Philipp Emanuel vorbehalten blieb: Hans Georg Nägeli. Was nämlich Nägeli in seinen beiden wichtigsten Bach-Texten, einer zu Lebzeiten ungedruckten, erst 1974 edierten Bach-Abhandlung aus den Jahren zwischen 1802 und 1804[17] und in den einschlägigen Kapiteln seiner "Vorlesungen über Musik" von 1826[18] zu sagen hat, läßt sich kurz als ausgeführter Entwurf einer speziellen Geschichte der reinen Instrumentalmusik charakterisieren (wohl der ersten, die überhaupt geschrieben wurde), in der Bach als historisch folgenreicher und, wie sich Nägeli ausdrückt, "persönlicher Begründer" der "Tonkunst als selbständiger Kunst"[19] in Anspruch genommen wird.

II

In einer hervorgehobenen Passage seiner Bach-Abhandlung, in der Bachs "künstlicher Rhytmus"[20] gerühmt wird, schreibt Nägeli: " E r z w a n g d e n G e i s t z u e n t f e r n t e r n , z u i d e a l e n B e z i e h u n g e n. ... Dahin zielt, bewußt oder bewußtlos, jedes Genie, jeder Revolutionair, jeder Zauberer ... Früher oder später entscheidet dann die Zeit, ob es täuschende Vorspiegelung, usurpirtes Feuer war, oder Licht aus Licht entsprungen. Hier leuchtet es nun, die Zukunft erhellend. Seine Nachfolger wandeln in diesem Licht"[21].

Das Zitat ist dazu geeignet, Nägelis spezifische Sichtweise Bachs vorgreifend zu charakterisieren. Mehreres erscheint daran auffällig: der feierliche, geradezu prophe-

tische Ton des Ganzen, die an Arnold Schmitz' "Grundvorstellungen" des romantischen Beethovenbildes[22] gemahnende Koppelung "Genie, Revolutionair, Zauberer"[23], der angedeutete historische Zusammenhang zwischen Bach und der eigenen Gegenwart und die auf den ersten Blick merkwürdig berührende Placierung einer derart weitgreifenden Bach-Eloge gerade innerhalb eines Untersuchungsabschnittes über Bachs Rhythmik. Um zu begreifen, was die diversen Aspekte zusammenhält, ist ein kurzer Blick auf Nägelis Theorie der Instrumentalmusik vonnöten, der allerdings im vorgegebenen Rahmen über eine stark geraffte Skizze nicht hinausgehen kann.

Nägelis Theorie - die in ihrer eigenartigen Mischung aus gleichsam phänomenologischer Objektzugewandtheit, systematischer, das Dogmatische streifender Begriffskonstruktion und einem gehörigen Quantum an spekulativer, mystisch gefärbter Religiosität nicht immer leicht zu durchschauen ist - nimmt ihren Ausgang vom Grundphänomen der Bewegung, genauer: der "künstlich geregelten Bewegung", in der - vergleichbar Hanslicks Redeweise vom "Rhythmus im Großen ... und ... im Kleinen"[24] - "das Wesen und Leben aller Musik" bestehe[25]. Den höchsten Begriff des Musikalischen vermittelt deshalb Nägeli der des "freyen Formenspiels"[26] als "Inbegriff schöner Proportionen", in denen ein "Maximum von Tonverhältnissen"[27] zur kohärenten Einheit der Form versammelt wird. Und es ist charakteristisch für seine Denkart, wie er von hier aus einen überraschenden allegorischen Bogen schlägt zur Mystik Jakob Böhmes und dessen Bild vom "heiligen Spiel Gottes"[28].

Der Transzendenzbezug ist freilich nicht nur spekulative Zutat, sondern Konsequenz eines Doppelsinns, der dem Begriff des "freyen Formenspiels" anhaftet. 'Frei' nämlich bedeutet hier: frei von jedwedem außermusikalischem Inhalt[29], insbesondere von "allem beschränkenden Affektsleben"[30], und frei (soweit dies möglich ist) vom Stofflich-Materiellen überhaupt. "In einem Minimum von Materie ein Maximum von Geist (zu) offenbaren", die Materie "so zu sagen (zu) verdünnern" und zu "läutern zu einer ätherischen Geisteshülle"[31]: darin liegt für Nägeli das kompositionstechnische Ideal und zugleich die spezifische ästhetische Idealität der Instrumentalmusik. Nicht alle Instrumentalmusik aber bringt es zur "vollen geistigen Freyheit" des "freyen Tonspiels"[32]: die sogenannte "Cantabilitäts=Musik"[33], d.h. die instrumentalen Nachbildungen des Vokalen, wie solche auf dominierend materielle Klanglichkeit abgestellten Werke, die "bloß das Ohr füllen, so daß, schon auf dem Papier angesehen, bey vielen Noten wenige Tonfiguren zu ersehen sind", die als "musikalische Ideen" gelten könnten[34], fallen aus dem Gebiet der "reinen Instrumentalmusik"[35] heraus.

Ohne daß damit Nägelis musikästhetischer Ansatz schon zureichend beschrieben wäre, wird vielleicht soviel deutlich, zu welch rigorosen Härten er im einzelnen führen mußte (beispielsweise in der bekannten Polemik gegen den "unreinen" Instrumentalkomponisten Mozart[36]), aber auch, warum gerade das Werk Bachs zum zentralen Anschauungsmodell und gleichsam Taufpaten dieser Theorie werden konnte.

III

Nach dem Gesagten wird es weniger befremdlich erscheinen, daß, wie erwähnt, die Würdigung von Bachs rhythmischer Kunst den entscheidenden Ausgangspunkt für Nägelis weiteres Argumentieren darstellt. 'Rhythmus' muß in diesem Zusammenhang allerdings in einem weiteren Bedeutungsumfang verstanden werden. Nägeli: "Durch einseitige Contemplation der harmonischen Verhältnisse verliert sich die Anschauung zu oft im Materiellen, in den Ton m a ß e n; durch Contemplation der melodischen g l e i t e t sie wenigstens a l l m ä h l i g fort; hingegen ist die Contemplation des rhythmischen, des

G e g e n e i n a n d e r h a l t s nur möglich durch Losreissung und Reproduction, durch öfteres Wiederauffassen und schnelleres Zusammenfassen, durch ideale T h ä t i g k e i t "[37]. Wird nach Nägeli im strengen kontrapunktischen Satz durch die Dissonanzbehandlung "die Rythmik auf sehr gezwungene Weise der Harmonik" untergeordnet[38] und ruht auf der anderen Seite "das Eingeschränkt-Melodische, das Cantable" nur "allzuoft" auf "rhytmischer Einförmigkeit und harmonischer Leere"[39], so hat Bach "durch neue Rhytmische Formen für die Kunst selbst ein neues weites Feld eröffnet, unabsehbar, incalculabel"[40]. Indem nämlich Bach seinen Kompositionen entwicklungsfähige, prägnante rhythmische Motive zugrundelegt, die eine elementare "Stetigkeit" des Ablaufs garantieren, eröffnet sich eine umso größere Bewegungsfreiheit für die anderen Parameter des Satzes: "die Dissonanzen" können "noch mehr gehäuft, die Accorde und Melodien noch mehr verwickelt und untereinander geworfen" werden. "Auf solche Weise wird die zwischen Melodie und Harmonie oft momentan aufgehobene Stetigkeit durch den Rhytmus unterhalten"[41].

Als Beispiel führt Nägeli unter anderem das gis-Moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I (BWV 863) an und schreibt dazu: "Man betrachte ..., was er ... mit dieser einzigen Notenfigur (gemeint ist das Oberstimmenmotiv von T. 1, B.S.) durch mannigfaltige Wiederholung, Veränderung, Versetzung, Umkehrung, strenge und freye Nachahmung leistete; wie er in vielfachen Beziehungen die Harmonie zu melodisiren und die Melodie zu harmonisiren wußte, und wie er dabey mit dem Gesetz des Contrastes zugleich auch das Gesetz der Stetigkeit und der Steigerung in Ausübung brachte"[42].

Worauf Nägelis Ausführungen hinauswollen, kann insgesamt als ein grundlegender Perspektivenwechsel im Satztechnischen wie in der Höreinstellung verstanden werden: weg von den abstrakt harmonisch zentrierten Prinzipien der Intervallregulierung, der Akkordprogression und der akkordisch fundierten Melodik, hin zum "allseitig"[43] motivisch durchgebildeten, individualisierten Beziehungsgefüge des einzelnen Kunstwerkes, "das den Geist ... allseitig zur Contemplation"[44] herausfordert. Nicht die gleichsam räumliche Materialität des Zusammenklangs, sondern die zeitliche - und nach Nägeli vorzugsweise an der motivisch geprägten Rhythmik haftende - Idealität des komplex organisierten Bewegungsspiels bildet den Fluchtpunkt von Nägelis Bach-Auffassung.

Bach hat, so Nägeli in einer zugespitzten Formulierung, "die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben"[45]. Das heißt, Bach hat aus dem im Kontrapunkt selber gelegenen Prinzip der möglichst dichten Organisierung von musikalischem Zusammenhang die weitestgehenden Konsequenzen gezogen: bis hin zu d e m Punkt, wo - eben um jene angestrebte strukturelle Dichte, jenes "Maximum von Tonverhältnissen" zu erreichen - die satztechnischen Schranken des überlieferten "Kunst-Mechanismus" wie die auf Sujet, Affekt und Schönklang fixierten Konventionen der "angewandten Musik" verlassen werden mußten. Nicht der Kontrapunkt als solcher, sondern die konsequente Organisation von musikalischem Zusammenhang erweist sich als das übergeordnete Moment. Anachronistisch zwar, doch nicht ohne substantiellen Bezug, scheint hier eine Sichtweise vorgeprägt, wie sie weit später Schönbergs und Weberns Auffassung des Kontrapunkts als Extremfall motivisch-thematischer Arbeit zugrundeliegt[46]. Und noch Nägelis Kritik an Bachs Vokalstil erscheint unter solchen Auspizien in einem anderen Licht: gleichsam als verdecktes Lob, die das monierte "Uebermaaß von bloß musikalischem (eigentlich instrumentalischem) Inhalt"[47] als s t r u k t u r e l l e Substanz des Bachschen Vokalwerkes zu begreifen sucht.

IV

Unter den zahlreichen Aspekten, die sich aus der hier nur grob skizzierbaren Theorie Nägelis ergeben, seien zwei hervorgehoben.

Zunächst Bachs Vereinigung dessen, was von Nägeli als die beiden "Opposita der Kunstgesetzgebung"[48] bezeichnet wird. Gemeint sind die polaren Prinzipien der "Einheit" und der "Reichhaltigkeit"; und ihre Vereinigung zu dem öfter schon genannten "Maximum von Tonverhältnissen", in dem die "höchste Summe der Einheit und Reichhaltigkeit zugleich" erreicht werde, rühmt Nägeli ausführlich[49] an jenem Contrapunctus XI der "Kunst der Fuge", der noch 1837 Robert Schumann die resignierte Bemerkung "Zerreißt einem die Ohren" entlockte[50]. Der Gegensatz beider Prinzipien wird in den "Vorlesungen" zum "ersten und höchsten Gegensatz"[51] der Instrumentalmusik methodisch ausgearbeitet: die beiden "Grundformen"[52] der Fuge und der Suite - das einheitsvoll Kombinatorische und das vielfältig Kontrastierende[53] - gelten (nicht unähnlich dem späteren Verfahren August Halms[54]) als idealtypische Möglichkeiten instrumentalen Komponierens, aus denen Nägeli alle weitere "Formbildung ... kunstwissenschaftlich ableiten"[55] zu können glaubt. In diesem Zusammenhang nun erscheint Bach als der "universelle"[56] Komponist, der wie kein anderer - sei es in den "überraschend-schönen" Kontrasubjekten der "Kunst der Fuge"[57] oder im geordneten "Chaos" der Schlußgigue aus der e-Moll-Partita (BWV 830)[58] - beides miteinander zu vereinbaren wußte: "so kunstvoll als zwanglos"[59]. Anders als Triest, der Bachs Bedeutung auf die "reine Musik ..., besonders ... Harmonie und gebundenen Styl"[60] beschränkt wissen will, erkennt Nägeli in Bach den "reinen" und zugleich "poetischen" Komponisten[61], dessen "wunderbare Kunstgebilde"[62] - "Calcul" und "Schönheit" ineins[63] - "mit einer romantischen Dichtung oder mit einem Kranze Raphaelischer Arabesken gleichen Rang" behaupten[64].

Ein zweiter Punkt ergibt sich aus Nägelis Formulierung, daß mit Bach "die Kunstgeschichte zur Individual=Geschichte" werde[65]. Sie muß in einem doppelten Sinne verstanden werden: bezogen auf die Faktur seines Komponierens und, daraus folgend, auf die Stellung Bachs im historischen Prozeß. In Bezug auf Bachs Komponieren bedeutet Individualisierung soviel wie die Abwendung vom Typischen und Regulären hin zum Einmaligen und Besonderen, zum konkret durchgestalteten Einzelwerk[66], das aus der jeweiligen Bestimmtheit des Themas die bestimmte Disposition der Form hervorgehen läßt[67]. Trifft damit Nägeli ein essentielles Moment des überschießenden ästhetischen Potentials, das Bachs Musik - aller historischen Ungleichzeitigkeit zum Trotz - mit dem autonomen Kunstbegriff kompatibel macht, so erhellt daraus auch der exponierte historische Ort, den Nägeli Bach als der "ersten und höchsten Quelle, woraus wesenhaft die reine Instrumentalmusik entsprang"[68] zuweist.

Wesentlicher aber als diese Seite treten bei Nägeli Motive einer sachlich orientierten, wenn man schon so sagen darf, 'Problemgeschichte des Komponierens' hervor. Nägeli stellt sie dar in Form einer durchgehenden Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik von Bach zu Beethoven[69], genauer: als einen vielgestaltigen Prozeß des Auskomponierens von kompositorischen Verfahrensweisen und Fragestellungen, die "wir ... alle mittelbar diesem ihrem ersten Begründer zu danken"[70] haben. Bach als Muster, nicht der Nachahmung, sondern des kompositorischen Niveaus, nicht als Vorlage, sondern als produktive Herausforderung, als großer Beweger, der - so Nägeli in einem schönen Bild - die "Ahnung noch unbekannten Landes geweckt" und "bis an die Grenze geführt" habe, "wo die Aussicht auf einen neuen, unabsehbar weiten Wirkungskreis sich ... eröffnete"[71]. In solcher Perspektive kann es dann nicht überraschen, wenn auch die im späteren 19. und 20. Jahrhundert so prominent gewordene Idee einer "dritten Kultur"[72] der Musik - die

Idee einer Synthese von Bachscher Polyphonie und Beethovenschem Formdenken - bei Nägeli schon auf das deutlichste vorgezeichnet erscheint[73].

V

Wie dem auch sei - ob Nägeli tatsächlich als Initiator dieser Idee in Anspruch zu nehmen ist -, d a ß sie von ihm überhaupt erwogen wird, scheint schon erstaunlich genug und wirft ein Licht auf die zukunftsträchtigen Züge seines Bach-Bildes, das von seiner gedanklichen Konzeption, wenn auch nicht von seiner tatsächlichen geschichtlichen Wirksamkeit her, weit in das 19. Jahrhundert hineinragt.

Gegenüber Forkels Verständnis von Bach als zeitloser, teleologischer Größe[74], das wohl doch eher den "Höhepunkt" und das "Ende der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts"[75] markiert als den Beginn der Bach-Renaissance des 19., gegenüber Triests wegweisendem historiographischem Entwurf, der aber Bach - auch dies ein Stück Dixhuitième - noch hinter seinem Sohne zurücktreten läßt, gegenüber schließlich der romantischen Bach-Deutung und ihren vielfältigen Bestrebungen zu einer ästhetisch-aktualisierenden, von kunstreligiösen, patriotischen oder poetischen Motiven durchsetzten, Bach-Aneignung[76], entwickelt Nägeli ein eigenständiges Bach-Bild von Rang, das, ohne von den anderen Konzeptionen gänzlich unberührt zu sein, an der Herausarbeitung des autonomen Instrumentalkomponisten seine prägnante differentia specifica hat. Um abschließend einige Fixpunkte der Bach-Anschauung des frühen 19. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen: nicht Bach, der gelehrte Kontrapunktiker[77], nicht Bach, der protestantische Musiker[78], kaum Bach, der deutsche Nationalkomponist[79], nur in eingeschränkter Weise Bach, der Anti-Modekomponist[80], aber uneingeschränkt und dominierend Bach, der "freye, reine, selbständige Tonkünstler"[81] als historisch folgenreiches Ereignis bildet die Zentralperspektive von Nägelis Interpretationsansatz.

Ohne jeden Zweifel liegt darin - und nicht erst, wenn man den heute verfügbaren Kenntnisstand zu Rate zieht - eine grandiose Einseitigkeit, deren Abstraktionsverluste hier nicht im einzelnen aufgeführt zu werden brauchen. Auf der anderen Seite hat Nägeli mit seiner energischen Orientierung auf die unüberholbar ästhetische Individualität der musikalischen Struktur - auch gegenüber seinen eigenen metaphysischen Optionen - eine Instanz benannt, die sich - über alle Wandlungen der Bach-Bilder aus einer mehr als zweihundertjährigen Rezeption hinweg - als einzigartig resistent erwiesen hat und bis heute die elementare, nicht-hintergehbare Bedingung der Möglichkeit allen Bach-Verstehens bildet. Steht Nägeli mit solcher - man möchte sagen: musikalisch-realistischen - Einsicht in seiner Zeit ziemlich allein, so kann vielleicht erst heute - postmythisch, unter den ernüchternden Bedingungen der Entmythologisierung von Metaphysik und Geschichtsphilosophie - in vollem Sinne gewürdigt werden, was er damit - wie problematisch im einzelnen auch immer - geleistet hat.

Anmerkungen

1) Vgl. vor allem Detlef Gojowy, Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach=Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert, in: BJ 56 (1970), S. 66-104; Walter Kolneder, Hat Nägeli als erster die "Kunst der Fuge" nachgedruckt?, in: Mf 27 (1974), S. 208-212; Karen Lehmann, Neue Leipziger Nägeli-Dokumente, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 25 (1983), S. 113-119; Edgar Refardt, Briefe Hans Georg Nägelis an Breitkopf & Härtel, in: ZfMw 13 (1930/31), S. 384-400 (im folgenden zitiert als: Refardt); Friedrich Smend, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe II/1; Georg

Walter, Die Schicksale des Autographs der h-moll-Messe von J.S. Bach, Zürich 1965 (= 149. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).

2) Zu erwähnen sind eher sporadische Bemerkungen und Quellenzitate in der allgemeinen Nägeli-Literatur und in der zur Geschichte der Bachrezeption. Neben den schon genannten: Gerhard Herz, J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829. Bern-Leipzig 1936; Rudolf Hunziker (Hrsg.), Der junge Hans Georg Nägeli. Achtzehn Briefe aus den Jahren 1790-1808. Zürich und Leipzig (1937) (= 125. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich); Hermann Kretzschmar, Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums, in: J.S. Bachs Werke, hg. v. der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 46, Leipzig 1899, S. XV-LXIII; Martin Ruhnke, Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S. Bachs, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 305-319 (im folgenden zitiert als: Ruhnke); Hermann Josef Schattner, Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis, Otterbach-Kaiserslautern o.J. (Phil. Diss. Saarbrücken 1960), S. 266-270; Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik", Stuttgart 1985.

3) Vgl. dazu Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Tutzing ^{3}/1982, S. 376-382.

4) Ausführlich dazu: Friedhelm Krummacher, Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposion 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Kassel 1981, S. 97-126 (im folgenden zit. als: Krummacher).

5) Nägelis Beurteilung des Bachschen Vokalwerkes zeigt am deutlichsten sein Aufsatz "Ueber die Herausgabe Bachscher Werke" (Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 6 (1829), Nr. 30, S. 233-237). Freilich hinderte ihn dies nicht daran - so wenig wie die anderen Kritiker von Bachs Vokalwerk im 19. Jahrhundert (vgl. Ruhnke) -, sich intensiv auch für Bachs vokales Schaffen einzusetzen.

6) Carl Dahlhaus, Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung, in: BJ 64 (1978), S. 192-210, hier: S. 196 (im folgenden zit. als: Dahlhaus, Bach-Deutung).

7) Vgl. den oben, Anm. 4, genannten Aufsatz Friedhelm Krummachers und Günther Wagners historisch fundierte Rekapitulation des Diskussionsstandes: Günther Wagner, J.A. Scheibe - J.S. Bach: Versuch einer Bewertung, in: BJ 68 (1982), S. 33-49, hier: S. 39-43.

8) Vgl. vom Verfasser: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Habil.-Schr. (masch.), Kiel 1984 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel etc. 1987.

9) Die Problematik der (im Sinne des neuen Kunstbegriffs) ästhetischen Umdeutung Bachs erörtern exemplarisch: Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, insbes. S. 48, 178f., 248; Krummacher, S. 111f. u. passim; Arno Forchert, Von Bach zu Mendelssohn, in: Bach-Tage Berlin 1979 - Vorträge, S. 8-16 (im folgenden zit. als: Forchert).

10) Vgl. o., Anm. 6.

11) (Johann Karl Friedrich Triest), Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert, in: AMZ 3 (1800/01), Sp. 225-235, 241-249, 257-264, 273-286, 297-308, 321-331, 369-379, 389-401, 405-410, 421-432, 437-445 (im folgenden zit. als: Triest).

12) Daß freilich Triest durch Wackenroder und Tieck angeregt wurde, wie es Dahlhaus nahelegt, bleibt eine reine Vermutung, die sich am Text schwerlich verifizieren läßt.

13) Dahlhaus, Bach-Deutung, S. 203.

14) Dahlhaus, Bach-Deutung, S. 206 u. 209.

15) Hans Georg Nägeli, Johann Sebastian Bach. Nach dem autographen Manuskript der Zentralbibliothek Zürich hrsg. von Günter Birkner, Zürich 1974 (= 158. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich; im folgenden zit. als: B.), S. 18.

16) Vgl. Forchert, insbes. S. 12f.

17) Zur Datierung vgl. die ausführlichere Darstellung des Verfassers: Das Bach-Bild Hans-Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik, in: Mf 39 (1986), S. 107-123.

18) Hans Georg Nägeli, Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart und Tübingen 1826, Reprint Darmstadt 1983. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin (im folgenden zit. als: Vorl.).

19) Vorl., S. 116 und 107.

20) B., S. 19.

21) B., S. 20. Hervorhebung durch Nägeli.

22) Arnold Schmitz, Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik. Bonn 1927, Neudruck Darmstadt 1978, S. 1: "genialisches Naturkind", "Revolutionär", "Zauberer", "Priester".

23) Den "Zauberer" entnimmt Nägeli wohl dem von ihm herangezogenen Triest-Zitat: B., S. 18. Zum Vorstellungsbereich des "Priesters" vgl. B., S. 26f. Auch in den "Vorlesungen" finden sich, wenn auch in sprachlich zurückhaltenderer Form, dieselben Vorstellungen: vgl. Vorl., S. 122, 128ff., 229.

24) Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Darmstadt 1976, Nachdruck der 1. Auflage 1854 (im folgenden zit. als: Hanslick), S. 32.

25) Vorl., S. 128; vgl. insgesamt die die "Theorie der Instrumentalmusik" enthaltende zweite Vorlesung, S. 22-52.

26) Vorl., S. 33.

27) B., S. 8.

28) Vorl., S. 48. Adolph Bernhard Marx wird es, ohne Nägeli zu nennen, an zentraler Stelle in seinen Bach-Artikel für das Schilling'sche Universal-Lexicon übernehmen: Gustav Schilling (red.) Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal=Lexicon der Tonkunst, 1. Bd., Stuttgart 1835, S. 376.

29) Vorl., S. 32f. - Auch bei Nägeli findet sich, wie bei Kant (Kritik der Urteilskraft, § 16), Novalis (Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 756) und Hanslick (Hanslick, S. 32) der Vergleich der reinen Instrumentalmusik mit der Arabeske.

30) Vorl., S. 48, vgl. B., S. 22.

31) Vorl., S. 141.

32) Vorl., S. 185.

33) Vorl., S. 107.

34) Vorl., S. 141.

35) Vorl., S. 38.

36) Vorl., S. 157ff.; vgl. dazu August Kahlert, Rechtfertigung Mozart's gegen H.G. Nägeli, in: NZfM 19 (1843), S. 97-98, 101-103 und Hanslick, S. 56f. Die Arbeit von Fellerer zu diesem Thema (Karl Gustav Fellerer, Mozart in der Betrachtung Hans Georg Nägelis, in: Mozart-Jb. 1957, S. 25-36) beruht auf einem äußerst verkürzten Nägeli-Bild und führt deshalb insgesamt zu einem schiefen Urteil.

37) B., S. 20. Hervorhebung von Nägeli. Vgl. die analoge, wörtlich anklingende Argumentation in den Vorl., S. 129.

38) Vorl., S. 43; vgl. B., S. 15ff.

39) B., S. 26. Die fehlerhafte und uneinheitliche Orthographie der Wörter 'Rhythmus' und 'rhythmisch' findet sich durchgehend bei Nägeli.

40) B., S. 19. Der Herausgeber überträgt statt "durch neue Rhytmische Formen" "durch eine Rhytmus-Forniere" (B., S. 19), was offenbar weder vom Wort noch vom Kontext her einen Sinn ergibt. Nach Einsicht in eine Kopie des Nägeli-Manuskriptes (Zentralbibliothek Zürich Ms. Car XV 203, Nr. 7, S. 37), die mir freundlicherweise von der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich zur Verfügung gestellt wurde, halte ich die Lesart "durch neue Rhytmische Formen" - nach Schriftbild und Kontext - für die wahrscheinlichste.

41) B., S. 16f.

42) B., S. 13.

43) B., S. 18.

44) B., S. 21.

45) Vorl., S. 195.

46) Vgl. Carl Dahlhaus, Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1967, S. 197-206, v.a. S. 197f. und S. 204-206.

47) Vorl., S. 230.

48) B., S. 8.

49) B., S. 8f.

50) Walter Kolneder, Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. 4 Bde. Wilhelmshaven 1977, S. 501. Zu der von Kolneder herangezogenen Schumann-Abschrift der Kunst der Fuge: Uwe Martin, Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers, in: Mf 12 (1959), S. 405-415.

51) Vorl., S. 108.

52) Vorl., S. 115.

53) Vgl. Vorl., S. 106-116.

54) August Halm, Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart ^{3}/1947 (im folgenden zit. als: Halm). Vgl. Carl Dahlhaus, Von drei Kulturen der Musik, in: Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, München-Kassel 1978, S. 118ff. (im folgenden zit. als: Dahlhaus, Abs. M.).

55) Vorl., S. 207; hier bezogen auf das analoge Gegensatzpaar (Motette und Lied) der Vokalmusik.

56) B., S. 9 u.ö.

57) B., S. 7.

58) B., S. 9f. - Vgl. Kittels Bemerkung vom "gelehrten Chaos" über die freien Tastenwerke Bachs, zit. nach: Georg Feder, Verfall und Restauration, in: Friedrich Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel ^{2}/1965, S. 222.

59) Vorl., S. 123. Gemeint ist die "Kunst der Fuge".

60) Triest, Sp. 261.

61) Vgl. Triest, Sp. 301.

62) B., S. 10.

63) B., S. 7.

64) B., S. 10.

65) Vorl. S. 116.

66) Vgl. Forkels ähnliche Argumentation beim Vergleich von Bachs Fugen mit denen anderer Komponisten: Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, hrsg. von Walter Vetter, Berlin ^{5}/1978, S. 65f.

67) Vgl. B., S. 13.

68) Vorl., S. 195.

69) So der Titel einer von Willi Reich herausgegebenen Auswahl aus Nägelis "Vorlesungen": Hans Georg Nägeli, Von Bach zu Beethoven. Aus den Vorlesungen über Musik. Ausgewählt und eingeleitet von W. Reich. Basel (1946).

70) Vorl., S. 129.

71) Vgl. dazu die auf Beethoven bezogene Darstellung Martin Staehelins: Martin Staehelin, Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem großen Komponisten, Zürich 1982, S. 57ff.

72) Halm, S. 253. Vgl. Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.

73) Vgl. Nägelis Brief an Breitkopf und Härtel vom 21. März 1801: Refardt, S. 393-395.

74) Vgl. Tibor Kneif, Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte, in: Mf 16 (1963), S. 224-237.

75) Forchert, S. 12f. - Vgl. dagegen Martin Zenck, Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800, in: BJ 68 (1982), S. 7-32, der wohl doch die "'klassische' Umdeutung Bachs" durch Forkel zu stark pointiert.

76) Vgl. zusammenfassend: Friedrich Blume, J.S. Bach in der Romantik, in: ders., Syntagma Musicologicum II, hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke, Kassel 1973, S. 271-281; Dahlhaus, Bach-Deutung und Friedhelm Krummacher, Bach in romantischer Sicht - und heute, in: 55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Mainz 1980, S. 118-131.

77) Vgl. überblicksweise: Forchert.

78) Vgl. vor allem Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967, S. 67ff.

79) Vgl. Leo Schrade, J.S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung, in: DVfLG 15 (1937), S. 220-252; Dahlhaus, Bach-Deutung und Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.

80) Vgl. Zenck, a.a.O. (s.o., Anm. 75), S. 13-17.

81) B., S. 26.

Gerhard Allroggen:

J.S. BACH UND E.T.A. HOFFMANN

"Spielen kann ich nicht mehr! - ich bin ganz ermattet; aber ist nicht wieder mein alter herrlicher Freund Sebastian daran Schuld, der mich schon wieder auf starkem Fittig hoch durch die Lüfte getragen hat - so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und hörte, unerachtet sie doch ein tolles lautes Wesen trieben"[1]. - "Wie schaal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht (Beethoven,) dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört"[2].

Diese beiden Stellen zitiert Friedrich Schnapp im Nachwort seiner Ausgabe der Schriften zur Musik E.T.A. Hoffmanns und fährt fort: "Hoffmann w a r ein Geisterseher; er hat von Bach nichts anderes gekannt als Choralsätze, die Motetten und - neben wenigen anderen Klavierwerken - die Goldberg-Variationen"[3].

Nägelis Ausgabe der "Aria mit verschiedenen Variationen" erwähnt Hoffmann ausdrücklich in den "Fantasiestücken"[4]; Bachsche Choralsätze stellt er in der Rezension der beiden Publikationen Pustkuchens[5] als Muster hin; die achtstimmigen Motetten sind ein Gegenstand seiner "Höchst zerstreuten Gedanken"[6]. Es scheint also, als sei ihm Johann

Gottfried Schichts Ausgabe der Motetten von 1803 zugänglich gewesen; als er zur Vorbereitung seines Aufsatzes "Alte und neue Kirchenmusik" sich von Härtel "irgend ein wichtiges Werk von Sebastian Bach" erbat, erhielt er dessen Ausgabe der nicht authentischen Messe BWV Anh. 167. Mit den von Schnapp erwähnten "wenigen anderen Klavierwerken" Bachs dürften die in Reichardts "Kunstmagazin" enthaltenen Stücke gemeint sein. Reichardt war zwischen 1798 und 1800 Hoffmanns Lehrer in Berlin; Genaues wissen wir über die Art des Unterrichts nicht, wir dürfen aber annehmen, daß auch das Werk Bachs dabei eine gewisse Rolle gespielt hat, und daß Reichardt seinen Schüler auf das Wirken der Singakademie unter Fasch hingewiesen hat. Während seines zweiten Aufenthaltes in Berlin (vom 18. Juni 1807 bis Juni 1808) scheint Hoffmann mit der inzwischen von Zelter geleiteten Singakademie aus mancherlei Gründen nicht in Berührung gekommen zu sein.

Damit ist das, was wir über Hoffmanns Kenntnis der Werke Bachs wissen oder vermuten können, vollständig mitgeteilt. Wenden wir uns nun den Erwähnungen Bachs in seinen literarischen Werken und den Aufsätzen und Rezensionen sowie den biographischen Quellen zu. Diese sind völlig unergiebig: Briefliche Äußerungen Hoffmanns zu Bach gibt es nicht; im Tagebuch kommt der Name nicht vor; in der umfangreichen Sammlung der Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten[7] findet sich nichts über sein Verhältnis zu Bach.

Hoffmanns Schriften sind aufschlußreicher. In seinen Rezensionen finden sich insgesamt vier Erwähnungen des Namens Sebastian Bach.

In der Besprechung des Choralbuchs des Detmolder Kantors A.H. Pustkuchen vom Juni 1812 rügt Hoffmann die Modernität der Sätze; "ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feierlichen Ernst und eine große Würde geben, so wie das Eingehen in die Choralkomposition der alten Italiener und Deutschen (z.B. des Sebastian Bach)"[8] könnte förderlich sein. Interessant ist, daß Hoffmann an Pustkuchens Choralsätzen dasselbe rügt, was Abbé Vogler an Bachs Harmonisierungen auszusetzen hatte, nämlich die mangelnde Berücksichtigung der Kirchentöne[9]. Ferner fällt auf, daß Hoffmann zum Studium der Choralkomposition neben Bach auch die alten Italiener empfiehlt. Er unterscheidet in der Kirchenmusik zwei Arten zu setzen: den figurierten Stil und das, was er "choralartig" nennt und unter diesem Begriff sowohl den Satz Note gegen Note (contrapunctus simplex) als auch den Kantionalsatz zusammenfaßt. - Das Verhältnis Bachs zu den alten Italienern beschreibt Hoffmann in den "Höchst zerstreuten Gedanken"[10] als dem des Straßburger Münsters zur Peterskirche in Rom gleich. Er sieht in Bachs achtstimmigen Motetten den "kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen"; andererseits zeigen Benevolis und Pertis Kirchenmusik "die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen".

Am Schluß seiner Besprechung des Passions-Oratoriums "Christus durch Leiden verherrlicht" von August Bergt, die Ende 1813 entstand, empfiehlt Hoffmann auch diesem Komponisten die Werke "der alten Italiener, die in heiliger Glorie strahlen, so wie unsrer herrlichen Landsleute, Seb. Bach und Händel" zu tiefem Studium[11]. Hier ist das Thema der alten und neuen Kirchenmusik und ihr Verhältnis zueinander angesprochen, dem Hoffmann eine eigene ausführliche Abhandlung gewidmet hat, auf die noch einzugehen sein wird.

Im September 1814 besprach Hoffmann zwei instrumentaldidaktische Veröffentlichungen der Brüder Bernhard und Johann Stiastny und empfahl sie auf das wärmste[12]. Es handelt

sich insbesondere um eine "Il Maestro ed il Scolare" betitelte Sammlung von Bernhard Stiastny mit "otto imitazioni" und "sei pezzi con fughe" für zwei Violoncelli, die wegen ihrer strengen Schreibart die Assoziation Bachs hervorgerufen haben mögen. "Vorzüglich haben dem Rez. die Variationen des Andantino No. 2, E moll, gefallen, die in den geistreich gedachten Imitationen an Seb. Bachs Manier zu variieren erinnern. Es wird nämlich nicht ein Thema immer mehr und mehr und auf andere Weise verschnörkelt, sondern die dem Ganzen zum Grunde liegende Akkordenfolge gibt Gelegenheit zu mannigfachen, wahrhaften Gedanken, die sich ihr willig fügen müssen"[13]. Es fällt auf, daß nicht Stiastnys Fugen am Muster Bachs gemessen werden, sondern die Variationstechnik in einem der den Fugen vorangehenden Sätzen an "Bachs Manier" erinnert. Hier kann Hoffmann nur die Goldberg-Variationen im Sinne haben, über die sich Johannes Kreisler so enthusiastisch geäußert hatte.

Schließlich kommt Hoffmann im März 1814 als Rezensent der "Grande Sonate" in f-Moll für Klavier seines früheren Lehrers Reichardt auf Klavierwerke Bachs zu sprechen. Er charakterisiert das ihm vorliegende Recensendum als in zweifacher Hinsicht verfehlt. Zum einen begibt sich Reichardt als geborener Vokalkomponist mit einer Klaviersonate auf ein ihm fremdes Gebiet. Wer, wie Reichardt, gewohnt ist, Gedicht und Musik miteinander zu verknüpfen, ja beides als integrierende Teile e i n e s Werks, e i n e r Kunst anzusehen, wird dem nicht bei einer Instrumentalkomposition die Musik ohne die Stütze der Dichtung hilflos und haltlos vorkommen, "umherirrend im öden Raume, und sich nicht besinnend auf all das Herrliche, das sie sonst, wiewohl in ihrer eignen, wunderbaren Weise, der Schwester nachgesprochen? Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Händel, Sebastian Bach, Mozart und einige Andere, konnten gleich groß sein in der Instrumental- und Vokalmusik.-"[14] Zum andern steht der bedeutend höhere Flug des Geistes, den die neuere Instrumentalmusik mit Haydn, Mozart und Beethoven genommen hat, in Wechselbeziehung zur Entwicklung des Instrumentenbaus und der Instrumentaltechnik, der Virtuosität des Spielers. "Es ließe sich denken, daß ein wackrer Klavierspieler und Komponist aus der Zeit der Bache, Wolfe, etc. durch irgend einen Zufall auf eine Insel (etwa im indischen Archipelagus, oder sonst) verschlagen würde, indessen seinen Flügel und den Sebastian Bach in die Einsamkeit hinüberrettete. Nun komponierte er fleißig Sonaten und Tokkaten, ganz in der kunstvollen, aber, rücksichtlich des Glanzes, der nun aus der gestiegenen Virtuosität der Spieler und dem herrlichen Instrumente, das jene klappernden, klirrenden Flügel ersetzte, hervorgegangen, ärmlichen Manier, wie sie damals bestand, und brächte, als ein vorbeisegelndes Schiff ihn aufnahm, die Frucht seiner Arbeit herüber. Die Erscheinung seiner Werke würde, wenn auch nicht gerade erfreulich, doch gewiß merkwürdig sein, und das Anschauen der rein harmonischen Struktur, die flitterlos vor Augen läge, dem gründlichen Harmoniker belehrend werden. Herr R. befand sich in der Tat auf einer Insel, aber, wenn auch nicht ohne Flügel, doch gewiß ohne Sebastian Bach. Nicht einmal historisch scheinen ihm nämlich die ungeheuren Fortschritte bekannt geworden zu sein, die nachdem Mozart und Beethoven dem Pianofortespiel überhaupt einen ganz neuen, hohen mächtigen Schwung gegeben hatten, in der Komposition für dieses Instrument gemacht wurden: denn sonst würde er die vorliegende Sonate nicht komponiert ... haben. Ohne Seb. Bach befand sich aber Herr R. deshalb auf der Insel, weil er sonst doch wenigstens rücksichtlich des harmonischen Gefüges seinem Werk einiges Interesse zu geben gewußt hätte.-"[15]

Wohlgemerkt: diese Sätze sind geschrieben, um die Gründe des Urteils über eine 1811 publizierte Sonate zu definieren, und nicht, um etwas über Bachs Klavierwerke auszusagen. Gleichwohl läßt sich mit aller Vorsicht aus diesen Sätzen herausschälen:
1. Hoffmann schätzte die Klaviermusik Philipp Emanuel Bachs nicht sonderlich; er wirft sie nicht nur in dieser Rezension, sondern auch in dem Kreislerianum "Der Musikfeind"[16] und in einer darauf anspielenden Stelle der Erzählung "Die Fermate"[17] mit Ernst Wilhelm Wolfs Klavierwerken in einen Topf und beide zusammen zum alten Eisen.
2. Johann Sebastian Bachs Klaviermusik ist damit nicht zu vergleichen[18], denn ein Musiker jener auf Bach folgenden Generation könnte auf der einsamen Insel von ihm lernen.
3. Trotz seiner Größe als Harmoniker haben sich Bachs Klavierwerke 'als ästhetische Gegenwart' überlebt, denn seine Manier ist zwar kunstvoll, aber was Instrumentalklang und -virtuosität betrifft, ärmlich[19].

Dazu stimmt durchaus, was wir in den eingangs zitierten "Musikalischen Leiden Kreislers" lesen. Der Kapellmeister hatte an jenem "hundsföttischen, nichtswürdig vergeudeten Abend" beim Geheimen Rat Röderlein nach anfänglichem Weigern den Banausen, die ihn dazu nötigten, die Goldberg-Variationen vorgespielt, um sich an der Überraschung zu weiden, in die seine Hörer geraten mußten, die Variatiönchen, wie "Nel cor più non mi sento" oder "Ah, vous dirai-je, maman" erwartet hatten, und sie vor Langweile bersten zu lassen. Aber erst die letzte Variation mit der nachfolgenden Wiederkehr des Themas bringt den entscheidenden Impuls: "Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpften um mich her - elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten - der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken -"[20]. D i e s e s Erlebnis meint Kreisler, wenn er zu Beginn seiner Aufzeichnung schreibt, sein alter herrlicher Freund habe ihn, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen und über die Menschen hoch erhoben. Nicht das Werk selbst hat das bewirkt, sondern der Geist des Werks, wie ihn der begeisterte Kreisler empfindet, überflügelte die Gedanken; nicht die Komposition Bachs, die in den Quartblättern notiert ist, bewirkte diesen enthusiastischen Rausch, sondern die von ihr ausgehende Inspiration. Der Riesenfolio, zu dem sich die Notenseiten ausdehnen, gleicht in dieser Hinsicht den rastrierten, aber mit keiner Note beschriebenen Partiturseiten des Ritters Gluck[21].

Schließlich bleibt noch[22] Hoffmanns Abhandlung über "Alte und neue Kirchenmusik"[23] auf sein Verhältnis zu Bach hin zu untersuchen.

Mit dieser Abhandlung verfolgt Hoffmann im wesentlichen zwei Ziele[24]: er will einerseits den gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik als miserabel kennzeichnen und ihm als positives Gegenbild ein einstiges Goldenes Zeitalter entgegenstellen; andererseits versucht er Wege zu weisen, auf denen man wieder zu einer erneuerten, wahren und würdigen Kirchenmusik gelangen könnte.

Bei der Aufzählung "der heiligen Schar jener Periode" einer wahren Kirchenmusik findet der Name Sebastian Bach seine Stelle, das Werk freilich, das er als "klassische Kirchenkomposition" Bachs anführt, ist jene schon erwähnte unechte Messe BWV Anh. 167[25]. Hoffmann hat die von Bach für den lutherischen Gottesdienst geschriebene Musik nicht gekannt, weder die Kirchenkantaten noch die Passionen. Es ist eine heikle Frage, ob die Kenntnis der liturgischen Musik Bachs seine Anschauungen über das Ideal der Kirchenmusik modifiziert oder sein Urteil über Bach als Kirchenkomponist verändert hätte.

Daß das Werk Bachs im zweiten, kürzeren Teil der Abhandlung, der sich mit der Erneuerung der Kirchenmusik beschäftigt, keine Rolle spielt, ist nicht zu verwundern. Denn obwohl der Aufsatz "Alte und neue Kirchenmusik" immer wieder als ein frühes Doku-

ment des Caecilianismus interpretiert wurde, ist Hoffmann jeder Gedanke daran, das Heil in der Restauration zu suchen, völlig fremd. Zwar übt er, ebenso wie elf Jahre später Thibaut, Kritik an der Kirchenmusik der Klassik, zwar preist er wie Thibaut die alten Italiener und Händel, aber jene Kritik ist sehr differenziert und darf keineswegs als pauschales Urteil mißverstanden werden, und die Wertschätzung des Palestrina-Stils - oder was Hoffmann dafür hielt - ist eine Wertschätzung des sich darin aussprechenden Geistes. "Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später Händel u.A. ... Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, komponiert jetzt eben so wenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt"[26]. Aber - und das ist der entscheidende Unterschied zur Position des Caecilianismus - Hoffmann schreibt dies, soweit von der Musik die Rede ist, ohne Bedauern. Denn die großen Maler der alten Zeit hatten es "bis zur höchsten Stufe der Kunst" gebracht, sie übertrafen auch in der technischen Fertigkeit die neuen Meister. Ganz anders in der Musik. "Es ist nämlich wohl gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen. Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten eine neue Kunst..."[27]

Daß Hoffmann Aufführungen und Editionen der Werke alter Meister wünscht, zielt nicht auf die musikalische Praxis; sie sollen dem Studium der Komponisten dienen und insbesondere als Regulativ gegen den Leichtsinn, den Unverstand, der "mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete" und eine "unheilige Ostentation in die Kirche" trug. Sich mit den alten Meistern zu beschäftigen, kann keine unmittelbare musikalische Anregung bedeuten, denn "immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist"; es soll vielmehr eine "Geistergemeinschaft" mit den alten Meistern bewirken und deren Sinn der Wahrheit und Frömmigkeit vermitteln.

Wie Hoffmann selbst sich eine in diesem Geiste geschaffene Kirchenmusik, die gleichwohl von dem neu erworbenen Reichtum guten Gebrauch macht, vorgestellt hat, zeigt am eindrucksvollsten sein Miserere in b-Moll. Vom Einfluß Bachs ist darin keine Spur.

Anmerkungen

1) E.T.A. Hoffmann, Des Kapellmeisters, Johannes Kreisler, musikalische Leiden (Handschriftliche Fassung von 1810), in: E.T.A. Hoffmanns Werke, hrsg. von Georg Ellinger, Bd. 15, S. 132-137.

2) Beethovens Instrumental-Musik (Fantasiestücke in Callots Manier Nr. III, 4). E.T.A. Hoffmann, Fantasie- und Nachtstücke, München (Winkler), 1960, S. 46.

3) E.T.A. Hoffmann, Schriften zur Musik, hrsg. von Friedrich Schnapp, München (Winkler) 1963, ^{2}/1977, S. 411.

4) Winkler-Ausgabe (vgl. Anm. 2), S. 27.

5) Schriften zur Musik (SzM; vgl. Anm. 3), S. 91-97, der Hinweis auf Bach S. 96.

6) Fantasiestücke Nr. III, 5; Winkler-Ausgabe S. 50.

7) E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung von Friedrich Schnapp, München (Winkler) 1974.

8) SzM, S. 96.

9) Vgl. den Beitrag von Joachim Veit in diesem Band.

10) Fantasiestücke III, 3; Winkler-Ausgabe S. 50.

11) SzM, S. 191.

12) SzM, S. 250-252.

13) SzM, S. 250f. "Il Maestro ed il Scolare" ist neuerdings in einem Nachdruck der Ausgabe von 1814 der Edition Grancino, London, wieder zugänglich.

14) SzM, S. 204.

15) SzM, S. 205.

16) Fantasiestücke IX, 5; Winkler-Ausgabe S. 305-313, insbesondere S. 306.

17) Serapionsbrüder I, 1. Abschnitt, Winkler-Ausgabe (München 1963), S. 57-74. Der Erzähler, Theodor, berichtet hier von den provinziellen musikalischen Verhältnissen seines Geburtsorts, wo sein Lehrer, ein alter eigensinniger Organist, ihn mit "finstern übelklingenden Tokkaten und Fugen" quälte, gelegentlich aber auch wieder mit der Kunst versöhnte, wenn er "einen wackern Satz in seiner starken Manier" spielte: "Ganz wunderbar wurde mir dann oft zumute, mancher Satz vorzüglich von dem alten Sebastian Bach glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der fantastischen Jugendzeit". (S. 59) - Auch Kreisler empfindet oft Grauen und Schauer, wenn er "viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen" hat; vgl. Höchst zerstreute Gedanken, a.a.O., S. 50.

18) Das ergibt sich auch aus der eben zitierten Stelle der Erzählung "Die Fermate"; vgl. die vorige Anm.

19) Vgl. im Gegensatz zu dem soeben Dargelegten die viel weiter gehende Interpretation der Reichardt-Rezension durch Carl Dahlhaus (Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung, BJ 1978, S. 192f.).

20) Fantasiestücke III, 1; Winkler-Ausgabe S. 30. - Auf den Umstand, daß Kreisler nach der 30. Variation weiterphantasiert, weist auch Martin Zenck hin: Bach, der Progressive. Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen, in: Musik-Konzepte 42, S. 32.

21) Fantasiestücke II; Winkler-Ausg. S. 23.

22) Abgesehen von einer Stelle in den "Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia" (SzM, S. 373), wo Bach mit Händel und Fasch zusammen als eine "deutsche Koryphäe der Kunst" apostrophiert wird, deren kontrapunktische Schreibweise einer Eigenheit des Chorsatzes bei Spontini gegenübergestellt wird.

23) SzM, S. 209-235.

24) Vgl. zur Interpretation des Textes im ganzen den Aufsatz "Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns" von Ernst Lichtenhahn (in: 'Romantik in Deutschland', Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 502-512), der sich auch mit dem einschlägigen Beitrag von Martin Geck in: 'Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert' (= Studien zur

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 61-73, auseinandersetzt, der insbesondere an seinem falschen Ausgangspunkt, nämlich dem angeblichen Widerspruch zwischen Hoffmanns Haydn- und Mozart-Kritik und seiner eigenen Kirchenmusik, krankt.

25) SzM, S. 218.

26) SzM, S. 229.

27) SzM, S. 230.

Wolfgang Dömling:

FRANZ LISZT UND B-A-C-H

Obwohl Liszt, wie die meisten Komponisten seiner Generation, mit der Musik Johann Sebastian Bachs schon früh vertraut wurde, hat sich bei ihm, anders als etwa bei Robert Schumann, nicht das entwickelt, was man als Bach-Bild bezeichnen könnte; und es gibt bei Liszt auch keine kontinuierliche kompositorische Auseinandersetzung mit der Musik Bachs (so wie dies etwa für seinen Umgang mit ungarischen Materialien zutrifft). Zu den bedeutendsten Klavierkompositionen Liszts aber gehören zwei Werke, die sich äußerst intensiv mit Bach auseinandersetzen: "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" von 1855 (2. Fassung 1870) und die "Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von 1862.

1845 entstanden Schumanns "Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pianoforte mit Pedal" op. 60, ein entfernt sonatenartig angelegter Zyklus von Studien in Kontrapunkt und in Satztypen der Bach-Zeit. Ein Jahrzehnt später schreibt Liszt, in der Mitte seiner Weimarer Jahre, "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" für Orgel bzw. für Klavier.

Liszts Komposition ist zweifellos als Antwort auf Schumanns Fugen sowie auf den Historismus in der Konzertpraxis und im musikalischen Schaffen überhaupt zu verstehen. Wenn ein Komponist eine Fuge über das Motiv b-a-c-h schreibt, so weiß er, daß dies einen besonderen Anspruch impliziert. B-a-c-h ist keine beliebige Intervallfolge, sondern ein durch den Traditionszusammenhang sozusagen geheiligtes Motiv. Eine Fuge über b-a-c-h schreiben, heißt Verehrung für den großen Johann Sebastian Bach zum Ausdruck zu bringen, auch das Bedürfnis nach historischer Legitimation, auch die Absicht, die eigenen kontrapunktischen Künste an denen des Thomaskantors zu messen.

Nun hat alte Musik, und zumal Polyphonie, Liszt niemals unter dem Aspekt des Stilvorbildes interessiert - er sprach einmal, im Zusammenhang mit der klassischen Vokalpolyphonie, respektlos als von der "alten ungesalzenen, ungepfefferten Wurst".

Über das Fugen-Finale der "Hammerklavier-Sonate" setzte Beethoven, wie entschuldigend, den Vermerk, "con alcune licenze"; Liszt aber, obgleich er schlicht mit "Fuga" überschreibt, erlaubt sich noch weit größere Freiheiten. Eine Übersicht über die Fuge zeigt, daß von ihren 210 Takten nur etwa 30, ein Siebtel also, tatsächlich den Charakter einer Fuge haben. Liszt schreibt keineswegs eine Fuge, wie sie dem überlieferten - und um die Jahrhundertmitte als sakrosankt angesehenen - Regelkanon entspräche; eher könnte man sagen, Liszt gestalte seine "Fuga" als Assemblage aus verschiedenen Satztypen der Bachzeit und Liszts eigener Zeit.

Gerd Zacher hat in dem Liszt-Band der "Musik-Konzepte" eine Analyse des Stückes vorgelegt, die beweisen soll, wie sehr es doch eine Fuge ist[1]. Ich glaube, daß diese Art Legitimation nicht nötig ist, und daß die Analyse etwas Wichtiges verfehlt. Mir scheint, als gälte für dieses Stück gerade die Umkehrung von Zachers Aufsatz-Titel: "Eine Fuge ist k e i n e Fuge ist k e i n e Fuge".

Liszts Verfahren ist extrem unhistorisch; aber es ist historistisch in einem radikalen Sinn: Das Vergangene wird nicht nachgeahmt, es wird auch nicht etwa als Ganzes in die Gegenwart geholt und in ein modernes Kleid gesteckt. Das Vergangene erscheint - gleichsam als habe die zeitliche Distanz eine Entsprechung in der strukturellen Isolierung - in Form einzelner Elemente.

Der kompositorische Ansatz in Liszts B-a-c-h-Stück ist nicht historisch und nicht stilistisch, sondern historistisch und strukturell.

Für strukturelle Zwecke wird die Intervallfolge b-a-c-h in verschiedener Weise ausgenützt: 1. Motive und Figurationen sind, auch wo sie gar nicht thematisch wirken, mehr oder weniger variierte Ableitungen aus der Konstellation b-a-c-h. - 2. Das Motiv b-a-c-h tritt in einer Vielzahl von Harmonisierungen auf; die Komposition mutet fast an wie eine Studie, wie b-a-c-h harmonisiert werden kann. - 3. B und H als Anfangs- und Endton von b-a-c-h spielen eine wichtige Rolle für die Tonarten. Im Präludium wie in der Fuge treten die beiden Bereiche abwechselnd auf.

B-a-c-h ist für Liszt weder Symbol für den Bachstil noch erlegt es ein historisches Obligo auf; b-a-c-h ist ein Material mit einer bestimmten Intervallstruktur, das für Liszts kompositorische Zwecke vielversprechend war. B-a-c-h ist ein Material mit einem Maximum an Ordnung der Intervallbeziehungen.

Das Historische begegnet in Gestalt von Anspielungen: Anfang einer Fuge und einer Doppelfuge, Concerto, Toccata. Das Stück selbst ist gänzlich unhistorisch; unhistorisch sind auch die Klänge, die Klangfolgen, ist die tonale Anlage. Als Studie über eine bestimmte Kombination von Intervallen, vor allem von Halbtönen, erinnert die Komposition viel deutlicher etwa an Liszts Klavierkonzerte als an ein historisches Vorbild, und auch das Verfahren, aus möglichst geringem Material möglichst viele Charaktere zu gestalten, ist hier wie dort dasselbe.

*

"Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt. In dieser Hinsicht ist das paradoxe Wort wahr, daß alles, was nicht Tradition ist, Plagiat ist. Weit davon entfernt, die Nachahmung des Gewesenen zu bedeuten, setzt die Tradition die Realität des Dauernden voraus. ... Man ersetzt eine Methode durch eine andere: man knüpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen. Die Tradition sichert auf solche Weise die Kontinuität des Schöpferischen".

Diese Sätze hat nicht Liszt geschrieben, sondern Strawinsky in seiner "Poétique musicale"[2]. Aber sie kennzeichnen auch Liszts Einstellung zum Überlieferten; auch er ist nicht an Nachahmungen interessiert, an Stilübungen, sondern daran, die Tradition als Anstoß zu begreifen, um Neues zu machen. Der Akt der Umformung ist das, worauf es ankommt.

Ein universaler Kunstbegriff, wie er sich für Liszt im Paris der 1830er Jahre konstituierte, bot die Voraussetzung für einen solchen schöpferischen Historismus: eine 'Welt der Kunst', die sich in ihrer ganzen Breite und Vielfalt und auch in der Tiefenperspektive der Geschichte "dem staunenden Auge offenbarte" (wie es in einem Brief

Liszts an Berlioz 1839 heißt), war für Liszt damals schon eine Motivation, sich diesen überlieferten Reichtum einzuverleiben, ihn für seine eigene ästhetische Gegenwart umzugestalten. Und so ist die Haltung, die Liszt in der Weimarer Zeit den 'klassischen' Formen Symphonie, Sonate, Konzert gegenüber einnimmt - und nicht anders verfährt er, wie das B-a-c-h-Stück zeigt, mit historischen Modellen -, nur konsequent: keine Rekonstruktion, keine Nachahmung, sondern Neugestaltung. Liszt lebte zwar in Weimar, und die sozusagen körperliche Berührung mit der Tradition der klassischen deutschen Literatur war für ihn ein starker Anreiz gewesen; aber es ist offenkundig, daß er die Tradition für etwas anderes brauchte, als es den konservativen Tendenzen des "Musenhofs" entsprach. Auch in Weimar blieb Liszt sich treu: er blieb der französische Komponist, den die universalistische religiöse Romantik der 1830er Jahre geprägt hatte, aufgeschlossen allem Neuen, und mit einem entschiedenen Willen, die Tradition nicht bloß zu respektieren.

Was in Deutschland, und zwar in negativem Sinn, mit "Eklektizismus" etikettiert wurde, die Mischung von Stilen, war im Paris des 19. Jahrhunderts eine künstlerische Einstellung, die Weltläufigkeit bedeutete, Kosmopolitismus. Auch Meyerbeer wurde, von Robert Schumann, der Nichtoriginalität geziehen, der Stillosigkeit. Der Gedanke, daß die Vielfalt der musikalischen Erscheinungen ein Reservoir bilde, aus dem man schöpfen könne, war dem konservativen Deutschland im Grunde immer fremd.

Der Begriff 'Welt der Kunst' - es ist der Name der Zeitschrift, die in St. Petersburg um 1900 das Forum der künstlerischen Avantgarde bildete - ist in gewisser Weise auch für das Paris der 1830er Jahre charakteristisch. Kosmopolitismus, universalistischer Kunstbegriff, historistischer Eklektizismus finden sich dort wie hier, und Liszt wie Strawinsky ziehen aus dieser Situation ähnliche Konsequenzen: Das Tradierte, das aus räumlicher und zeitlicher Distanz Herangeholte wird dazu benutzt, Neues zu gestalten.

Als Auseinandersetzung mit der Musik Bachs eröffnet Liszts B-a-c-h-Komposition (Entsprechendes gilt für die "Weinen, Klagen-Variationen"), gerade weil sie in so rücksichtsloser Entschiedenheit das Eigene hervortreten läßt, eine neue Dimension in der Rezeption: Liszt entdeckt - als erster, wie mir scheint - in Bachs Musik den Reichtum der Harmonik und der strukturbildenden Beziehungen von Intervallfolgen. Verglichen mit den Einstellungen des Historisch-Imitativen oder des Suchens nach Werten der "Poesie" im Alten ist dieser Ansatz Liszts mehr in die Zukunft gerichtet: Man denke nur einerseits an die Musik Max Regers, die, trotz einer hypertrophen Kontrapunktik, vor allem die Apotheose des Harmonikers Bach feiert, andererseits an die Bach-Auffassung der 1920er Jahre, die, geleitet von ihren eigenen musikalischen Vorstellungen, die Einheitlichkeit struktureller Momente hervorhob.

Anmerkungen

1) G. Zacher, Eine Fuge ist eine Fuge ist eine Fuge. Liszts B-A-C-H-Komposition für Orgel, in: Musik-Konzepte 12, Franz Liszt, München 1980.

2) Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, in: Schriften und Gespräche I, Mainz, London, New York, Tokyo 1983, S. 207f.

Christoph Wolff:

ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE BACHS IM 18. JAHRHUNDERT

Einleitende Bemerkungen

Aus guten Gründen, verehrte Kolleginnen und Kollegen, hat sich die erste Sitzung unseres Bach-Symposions im wesentlichen auf das frühe 19. Jahrhundert konzentriert, wurde doch hier - zumal in der deutschen Romantik - die eigentliche ästhetische Fundierung der beispiellosen Wirkungsgeschichte der Bachschen Musik geschaffen. Wenn wir uns heute schwerpunktmäßig dem 18. Jahrhundert zuwenden, so ist dies keine organisatorische Äußerlichkeit, sondern durchaus eine Notwendigkeit. Denn es liegt nahe, die Voraussetzungen zu beleuchten und zu befragen, die die im frühen 19. Jahrhundert massiv einsetzende Bach-Rezeption ermöglicht haben. Zudem müssen wir feststellen, daß - gerade auch im Blick auf die aktuelle Forschungssituation - das 18. Jahrhundert (und zwar beide Hälften dieses Zeitraums) eine Akzentuierung rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen zu unserem Themenkreis verdient.

Es läßt sich nicht als bloße Kuriosität abtun, wenn im letzten Jahr des 18. Jahrhunderts - also 1799 - ein aus Deutschland stammender, lange in England wirkender Musiker und Theoretiker, Frederick Christopher Kollmann, das Diagramm einer "Komponisten-Sonne" entwarf und in der Allgemeinen musikalischen Zeitung durch Johann Nicolaus Forkel veröffentlichen ließ[1]. Im Zentrum jener vielstrahligen Sonne befindet sich ein gleichschenkliges Dreieck - ikonographisch gesehen wohl das Auge Jahwes repräsentierend - mit den Namen Händel, Carl Heinrich Graun und Haydn; in der Mitte jedoch, sozusagen die Pupille bildend, steht der Name Johann Sebastian Bachs. Es erscheint an dieser Stelle überflüssig, den ersten Strahlenkranz mit den Namen Gluck, C.Ph.E. Bach, Hiller, Mozart usw. oder den zweiten mit Stölzel, Quantz, Abel und Hasse usw. im Blick auf deren zeitgebundene Wertigkeitsrelevanz zu analysieren. Die zentrale Hierarchie bleibt entscheidend, - vor allem der Mittelpunkt Bach[2].

Nicht, daß Bach zu jener Zeit etwa bereits als Publikumsliebling gegolten hätte. Im Gegenteil: das öffentliche Musikleben des späteren 18. Jahrhunderts billigte Bach kaum mehr als die Rolle einer leicht skurrilen Randfigur zu. Die eigentlich öffentliche Rezeption seiner Musik begann denn in der Tat auch kaum vor Mendelssohns denkwürdiger Berliner Aufführung der Matthäus-Passion von 1829. Hingegen läßt sich nicht übersehen, daß in professionellen Musikerkreisen der Name Bachs schon seit dessen Lebzeiten (und zwar auch bereits außerhalb Deutschlands) eine durchaus bekannte Größe war. Schon Padre Martini bezog sich vor 1750 auf den "weltberühmten Bach"[3] und die handschriftliche wie gedruckte Überlieferung der Werke Bachs im späteren 18. Jahrhundert läßt heute besser als je zuvor die Breite der Kenntnis vor allem der Bachschen Tastenmusik erkennen. Aber auch auf dem Gebiet der Vokalmusik zeichnet sich ab, daß die Kenntnis gerade auch der Oratorien, Messen und Kantaten (und zwar neben den vierstimmigen Chorälen und den Motetten) größer als bislang angenommen war, so daß die Berliner Matthäus-Passions-Aufführung eher als ein erster Höhepunkt als der wirkliche Beginn auch in der Rezeption des Vokalwerkes zu gelten hat.

Jene sozusagen "stille", auf die Kreise der professionellen Musikerschaft wesentlich beschränkte Wirkungsgeschichte Bachs, führte frühzeitig dazu, ihm den Rang eines

"Vaters der Harmonie" (quasi ein Topos, der schon vor 1780 greifbar ist[4]) zuzumessen. Bach tritt hier auf dem Gebiet der Musik dicht neben Shakespeare in der Literatur sowie Raffael und Michelangelo (in Deutschland auch Dürer) in den bildenden Künsten. Die paradigmatische Kraft und Qualität der Bachschen Kompositionskunst wirkte spätestens ab 1750 theorieförderND, auch wohl theoriebildend. Hinzu kommt gewiß der pädagogische Einfluß Bachs, dessen Schüler in der deutschen Musiktheorie des späteren 18. Jahrhunderts eine dominierende Rolle spielten.

Freilich ließe sich Bach kaum auf ein Theoriemodell reduzieren, denn seine Bedeutung gerade auch in der beginnenden Harmonielehre[5] gründet sich auf die Vielseitigkeit und Originalität seines kompositorischen Zugriffs. Wenn Daniel Christian Friedrich Schubart Bach 1784 als "Originalgenie" schlechthin bezeichnet[6], zu dessen Ergründung es Jahrhunderte bedürfe, so deutet dies auf einen grundsätzlichen Unterschied etwa zur Palestrina-Rezeption, in der normativer Modellcharakter das dominierende Element blieb. Schon der Nekrolog von 1750 betont, daß Bachs Musik anders als die aller übrigen Komponisten, also "keinem andern Componisten ähnlich"[7] sei. Diese Andersartigkeit, oder besser: Originalität, wurde frühzeitig bewußt erkannt. Es ist letztlich auch gerade diese Andersartigkeit, die sonderbare Kunst Bachs, die ihn als Außenseiter greifbar werden läßt, der damit auch zugleich die Logik einer musikalischen Historiographie des 18. Jahrhunderts stört, die durch den Zufall des gerade in die Jahrhundertmitte fallenden Todestermins von 1750 seit alters jene unselige Zweiteilung provozierte. Wir sollten uns verdeutlichen, daß etwa die Passions-Oratorien eines C.H. Graun oder C.Ph.E. Bach nur darum von der traditionellen Historiographie in eine Periode des "Verfalls" verwiesen werden, weil man sie den Werken des Außenseiters J.S. Bach gegenüberstellt und damit den wahren Kontext verstellt.

Die Erkenntnis der "Andersartigkeit" Bachs, so unscharf sie im einzelnen greifbar erscheinen mag, zwingt zur analytischen Aufarbeitung der "qualitas" seiner Musik. Insofern setzt das Studium der Wirkungsgeschichte Bachs nach 1750 die Erklärung dessen voraus, das Bachs musikalischen und musikgeschichtlichen Ort definieren hilft. Dazu gehören in erster Linie die auf Bach selbst einwirkenden Kräfte. Bachs künstlerisches Integrationsvermögen verkümmert dann zum nichtssagenden Schlagwort, wenn wir es nicht zu konkretisieren und dingfest zu machen verstehen. Und die heutige Sitzung unseres Symposions will letztlich dem Ziel dienen, die ureigene Qualität der Bachschen Musik von ihren Hintergründen her beleuchten zu helfen, um dadurch einen besseren Zugang zur Geschichte ihres Nachwirkens zu erhalten. Daß dies nur punktuell und gleichsam "open-ended" geschehen kann, versteht sich im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposions von selbst.

Anmerkungen

1) Abbildung samt Begleittext auch wiedergegeben in: Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III (= Dok III), vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1972, S. 586.

2) Forkel dazu: "Unser würdiger Haydn soll dies Stück selbst gesehen haben, und man sagt, daß des ihm nicht übel gefallen, er sich auch der Nachbarschaft Händels und Grauns nicht geschämt, noch viel weniger es unrecht gefunden habe, daß Joh. Seb. Bach der Mittelpunkt der Sonne, folglich der Mann sey, von welchem alle wahre musikalische Weisheit ausgehe" (Dok III, S. 587).

3) Vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und H.-J. Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Nr. 600.

4) Gemeint ist (auch in Beethovens berühmtem Ausspruch), der Terminologie der Zeit entsprechend, "Bach als Vater der Kompositionskunst"; vgl. insbesondere J.F. Reichardts Vergleich (1882) von Bach als Harmoniker mit Goethes Eindruck vom Straßburger Münster (Dok III, Nr. 864).

5) Vgl. Christoph Wolff, Bachs vierstimmige Choräle: Geschichtliche Perspektiven im 18. Jahrhundert, in: Bericht über das Bach-Symposion des Wissenschafts-Kollegs Berlin 1985, im Druck.

6) "Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so Riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird" (Dok III, Nr. 903); vgl. auch Christoph Wolff, 'Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs' - Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Bachiana et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 356-362.

7) C.Ph.E. Bach im Nekrolog auf seinen Vater von 1750/54 (Dok III, S. 87).

Klaus Hofmann:

ALTER STIL IN BACHS KIRCHENMUSIK

Zu der Choralbearbeitung BWV 28/2

War in den vorangegangenen Referaten dieses Bach-Symposiums das, was in unserem Kongreßthema unter dem Stichwort "alte Musik" figuriert, jeweils gleichbedeutend mit der Musik Bachs und bezog sich "ästhetische Gegenwart" jeweils auf die Gegenwart einer der nachbachschen Epochen, so widmet sich der folgende Beitrag dem Generalthema aus veränderter Perspektive: Die "ästhetische Gegenwart", von der er handelt, ist die der Zeit Bachs; und die "alte Musik", von der er redet, ist Musik, die damals bereits alt war und deren Stilelemente als solche einer vergangenen Zeit in Bachs Kunst nachleben und neu ästhetische Gegenwart gewinnen.

Das Interesse gilt freilich nicht der ganzen Breite der Erscheinungen. Die Bezeichnung "alter Stil" im Thema dieses Referats meint den "Stylus antiquus": Es geht um Bachs Auseinandersetzung mit der Stiltradition der klassischen Vokalpolyphonie. Neu ist diese Fragestellung nicht - zu erinnern ist besonders an die grundlegende Arbeit von Christoph Wolff zum Stile antico in Bachs Spätwerk[1] -; doch wird mit diesem Referat innerhalb des weiten Problemfeldes ein Teilgebiet betreten, das zumindest noch unzureichend erschlossen ist. Die folgenden Ausführungen lenken den Blick weg von Bachs Spätzeit in die mittleren Jahre um 1725 und weg von Messe und Orgelchoral in den Gattungsbereich der Kirchenkantate. In diesem für die protestantische Kirchenmusik damals zentralen Gattungsfeld steht Bach als Komponist um 1725 nicht nur auf der Höhe der Zeit, sondern in der vordersten Linie der Entwicklung, in manchem - etwa auf dem Gebiet der Choralkantate - stößt er weit in Neuland vor. Um so überraschender muten in dem allgemein progressiven Kontext Rückgriffe auf ältere Stil- und Formmodelle an. Ver-

einzelt finden sich Sätze von ausgesprochen konservativer, ja retrospektiver, um nicht zu sagen archaischer Prägung. Zu nennen sind hier insbesondere vier großangelegte Choralbearbeitungen aus den Jahren 1724/1725, die, obwohl nicht in unmittelbarer zeitlicher Aufeinanderfolge entstanden, eng miteinander verwandt sind und einen einheitlichen Typus verkörpern. Es handelt sich dabei um die Eingangschöre der Kantaten BWV 2 "Ach Gott, vom Himmel sieh darein", BWV 38 "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", BWV 121 "Christum wir sollen loben schon", diese drei aus dem Jahre 1724, und um den Choralchor "Nun lob, mein Seel, den Herren", den 2. Satz der Kantate BWV 28 "Gottlob, nun geht das Jahr zuende" aus dem Jahre 1725. Es sind Sätze, in denen das Stilerbe der Vokalpolyphonie spürbar besonderes Gewicht hat.

Ich möchte im folgenden an dem zuletzt genannten Kantatensatz, "Nun lob, mein Seel, den Herren", der Frage nachgehen, worin das Erbe der Tradition hier besteht und wie Bach sich damit auseinandersetzt, und möchte anschließend weiter fragen, mit welcher Absicht Bach auf dieses Erbe zurückgreift[2].

Sehen wir uns den Satz näher an[3]: Er verkörpert den Typus des "motettischen" Satzes, ist eine Motette nach Satzstruktur und Formprinzip. In der Satzsubstanz handelt es sich um einen reinen Vokalsatz; den Instrumenten sind keine eigenen Aufgaben zugewiesen, sie gehen mit den Singstimmen. Eine Ausnahme allerdings macht der Generalbaß, der teilweise selbständig geführt ist. Satzstruktur und Satzverlauf sind bestimmt von der Kirchenliedmelodie, die als Cantus firmus im Sopran erscheint. Die Durchführung der Kirchenliedstrophe erfolgt, dem klassischen Formprinzip der Motette entsprechend, zeilenweise. Dabei geht jeder Cantus-firmus-Zeile ein imitatorisch gearbeiteter Gegenstimmenabschnitt mit je eigener Thematik voraus. Die Themen der Gegenstimmenabschnitte sind in unserem Satz teils frei gebildet (so zu Beginn in Baß und Alt oder bei der 2. Choralzeile, "was in mir ist ...", T. 13ff.), zumeist aber sind sie aus der jeweiligen Choralzeile abgeleitet; verschiedentlich wird (wie gleich zu Beginn des Satzes) ein Choralthema mit einem freien Thema kombiniert.

Das Notenbild läßt Bachs Stilintention auf den ersten Blick erkennen. Es zeigt die typischen Notationsmerkmale des "strengen Stils", des Stylus gravis also (oder antiquus, wie er mit Blick auf sein Alter damals auch heißt): Da ist das Mensurzeichen des Tempus imperfectum diminutum (samt Beischrift "allabreve"); da sind, das Bild bestimmend, die weißen Noten: Ganze, Halbe; daneben Viertel, aber keine Achtel, keine Sechzehntel.

"Contrapunctus gravis ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten ... besteht", heißt es in einer bekannten Stildefinition Christoph Bernhards[4]. Die Beschränkung der Notengattungen steht bei Bernhard an erster Stelle. Hinzu treten zwei weitere Merkmale: "Contrapunctus gravis ist, welcher aus ... wenig Arten des Gebrauchs der Dissonantzen besteht, und nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt".

"Wenig Arten des Gebrauchs der Dissonantzen": Bachs Dissonanzbehandlung ist weithin von den beiden klassischen Formeln des Transitus und der Syncopatio bestimmt, der Durchgangsdissonanz also und der mittels realer oder fiktiver Überbindung "vorbereiteten" Dissonanz - für das letztere betrachte man etwa in T. 3 Tenor und Baß oder an der Taktwende 5/6 Alt und Baß oder bei T. 6/7 Sopran und Baß. Insgesamt freilich sind die Ausnahmen von den klassischen Satzregeln doch sehr zahlreich. Allenthalben bricht modernes, harmonisches Denken durch. Ein bezeichnendes Beispiel etwa bietet von T. 13 an die Einsatzfolge "was in mir ist" mit der freien Dissonanzbildung jeweils auf dem 4. Taktviertel. In den Takten 13, 14 und 16 ist es jeweils eine Akkordseptime, die dann weiterführt in die Terz des nächsten Akkords. Dieselben Fortschreitungen finden sich auch, themenunabhängig, bei T. 15/16 und T. 17/18. Die ganze Stelle bis T. 18 ist

offensichtlich harmonisch gedacht: Den Rahmen bildet eine Quintschrittsequenz, in T. 13 beginnend mit E, dann taktweise fortschreitend über A, D, G, C bis F in T. 18.

Deutlich ist die Melodiebildung von der Stiltradition bestimmt. Die Stimmen sind linear geführt, mit einem hohen Anteil an skalischer Bewegung - man betrachte nur den Anfang des Satzes. Ganz dem alten Stil entsprechend ist auf konzertante Melodieelemente völlig verzichtet. Die Bildung von Sequenzen und Taktsymmetrien ist offenbar bewußt begrenzt. Auch hier zeigt der Satzanfang ein typisches Bild. Doch im Verlaufe des Satzes lockert Bach verschiedentlich die Zügel, so beispielsweise in T. 81ff. ("errett' dein armes Leben"), wo die drei Unterstimmen teilweise je für sich in zweitaktigen Gliedern verlaufen und spürbar zur Sequenzbildung tendieren (besonders von T. 85 an).

An Stellen wie dieser tritt besonders deutlich zutage, wie weit Bach sich von den klassischen Stilvorbildern entfernt: "Prosamelodik" wie bei Palestrina findet sich nirgends; statt der Schwerelosigkeit des mensuralen Metrums herrscht der Akzenttakt - dies freilich wiederum ursächlich zusammenhängend mit dem Text: deutschen Versen, die nach musikalischer Verwirklichung von Hebung und Senkung verlangen.

"Contrapunctus gravis ist, welcher ... nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt": Der Stylus gravis ist, wie auch sein Name andeutet, von einem anderen Ausdrucksideal beherrscht als die aktuelle Affektkunst des Spätbarock, zielt auf Verhaltenheit, Ernst und Würde. Bei Johann Joseph Fux ist zu lesen[5]: "Und wenn manchmahl der Ausdruck des Textes einige Freude erheischet, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu andern, als andächtigen Leidenschaften bewegen würde".

Bach unterwirft sich dem Gebot der Mäßigung nicht ganz, aber doch weitgehend. Der Text des Ganzen und zumal die erste Zeile, "Nun lob, mein Seel, den Herren", ließe bei einem Barockkomponisten einen vom Affekt jubelnder Freude beherrschten Satz erwarten, mit bewegten, breit ausgeführten Koloraturen bei dem Wort "lob". Doch der Ausdruck des Satzes bleibt eher neutral, gravitätisch; und das Affektwort "lob" wird mit einer einzigen Note abgetan. Manches an figürlicher Ausmalung fügt sich, wie schon bei den klassischen Mustern, zwanglos ein; so beispielsweise die Abbildung des Schüttens in T. 116 im Alt, anschließend auch in Tenor und Baß. (Die Figur entsteht durch stufenweise Ausfüllung des im Cantus firmus vorgegebenen Quintschritts; ein weiter ausholender Melodiezug dann in T. 123ff. im Baß.) In dem Abschnitt "Hat dir dein Sünd vergeben", T. 49ff., bricht Bach mit dem textdeutenden chromatischen Gang aus dem vorgegebenen Stilrahmen aus (nach Bernhard gehört der Passus duriusculus dem Stylus luxurians an[6]), und hier gewinnt der Satz auch an Affektintensität. Der Gesamteindruck bleibt freilich, davon unberührt, der einer "mittleren" Affektlage.

Aus der bisherigen Betrachtung mag bereits deutlich geworden sein, daß sich Bachs Umgang mit dem "alten Stil" nicht ohne weiteres auf eine handliche Formel bringen läßt: Weder erscheint Bach als kühner Neuerer, noch verhält er sich rein reproduktiv. Er bewegt sich zwischen den Extremen und folgt offenbar, differenziert abwägend, festumrissenen eigenen Zielvorstellungen.

Daß er dabei grundsätzlich auch vor stilfremden Neuerungen keineswegs zurückschreckt, zeigt die Behandlung des Basso continuo, der teilweise selbständig geführt ist und dessen Funktion über die des traditionellen Basso seguente weit hinausgeht. Der Continuo hat, wie es scheint, in Bachs kompositorischem Kalkül die spezielle Aufgabe, einem Mangel entgegenzuwirken, der seinerseits eine Konsequenz ist aus Bachs Entscheidung für ein Erbteil der Tradition, nämlich für die im Grunde veraltete polythematische Motettenform mit von Abschnitt zu Abschnitt wechselnden Soggetti. Bei

dieser Form sind die Abschnitte zwar je in sich thematisch geschlossen; untereinander aber sind sie unverbunden. Die Anschlußstellen zwischen den Abschnitten sind Schwachpunkte des musikalischen Zusammenhangs. Hier nun tritt der Continuo ein und übernimmt mehrere, z.T. einander überlagernde Aufgaben: (1) das Überspielen von Formeinschnitten, z.B. in T. 49, 80, 98, 113; (2) die Aufrechterhaltung des Bewegungsimpulses, besonders deutlich etwa in T. 113 oder 141; (3) die Aufrechterhaltung relativer Klangfülle zu Beginn eines Imitationsabschnitts (so an allen vorgenannten Stellen); (4) die Herstellung von Rückbezügen auf entfernter Liegendes mittels motivischer "Einblendungen": Bei der Zäsurüberbrückung in T. 49 im Continuo kehrt als eine Art Reminiszenz der aufsteigende Quartgang c-d-e-f, "Nun lob, mein Seel", aus T. 2 wieder (in ähnlicher Funktion auch in T. 34 und 109).

Scheut Bach sich nicht, den alten Stil in Einzelheiten auf den aktuellen Zeitstil hin zu modifizieren, so zeigt er sich andererseits spürbar bestrebt, die "Antiquität" des Stylus antiquus, den historischen Charakter des Stils, zu wahren, ja zu betonen. Mit dieser Absicht mag die altertümlich kantoreimäßige Instrumentierung des Satzes mit Zink und Posaunen zusammenhängen. Einen gewissen archaisierenden Zug gewinnt der Satz auch aus der Führungsrolle, die dem Tenor im Stimmverband an nahezu sämtlichen Abschnittanfängen zukommt. Hier scheint eine vage Erinnerung an die alte Tenormotette nachzuleben - man betrachte nur den Anfang des Satzes, bei dem der Hörer die Tenorstimme ja zunächst für den Cantus firmus halten muß. Archaisierende Momente finden sich ferner in der Harmonik, die verschiedentlich bewußt sperrig gehalten scheint. So etwa in T. 17 bei dem sozusagen unnötigen (und auch unsanglichen) Querstand gis-g Tenor/Baß; auch in der "gegen den Strich gebürsteten" Harmonisierung der Chromatik in T. 52-54; oder am Taktübergang 152/53 in der schroffen Fortschreitung von C-Dur/a-Moll nach h-Moll statt G-Dur. Hier verfährt Bach ohne Zweifel höchst absichtsvoll.

Einige Schlußüberlegungen: Es bleibt zu fragen nach Bachs künstlerischen Intentionen. Warum bedient er sich einer Schreibart, die ihn so vielfältig einschränkt - rhythmisch-melodisch und damit auch deklamatorisch, in Satztechnik und Form, Textauszeichnung und Affektausdruck? Wozu dient der Rückgriff auf das Alte und was hat er zu bedeuten?

Gewiß wird man nicht außer acht lassen dürfen, daß die Tradition Modelle der Verbindung von Kirchenlied und Vokalpolyphonie bereithielt. Insbesondere bliebe mit Friedhelm Krummacher als möglich, ja wahrscheinlich in Betracht zu ziehen, daß Bach hier an eine ältere norddeutsche Sonderüberlieferung anknüpft, die mit ihren Ausläufern um 1700 repräsentiert ist in einigen für ihre Zeit schon etwas altertümlichen kunstvollen motettischen Choralbearbeitungen im strengen Stil aus der Feder des Hamburger Musikdirektors Joachim Gerstenbüttel[7]. Indes wäre es wohl zu wenig und zu einfach, einzig auf das Bereitstehen von Traditionen zu verweisen, und wohl verfehlt, einen bloßen Generationenvorgang anzunehmen, das Sichaneignen und Erneuern des Stils der Väter durch die Söhne.

Ich meine zu sehen: Bach zielt nicht einseitig auf Aktualisierung des Alten, sondern auch auf Bewahrung. Er hält bewußt Distanz zum aktuellen Zeitstil und versucht, der alten Schreibart das Moment der "Altertümlichkeit" zu erhalten. Der Rückgriff auf den Stylus antiquus dient nicht lediglich der Erweiterung der Palette stilistischer Möglichkeiten; der "alte Stil", den Bach sich zurechtprägt, ist Mittel der Darstellung des Textes: Wo Bach in "historischer Manier" schreibt, begibt er sich auf eine andere, besondere Sprachebene. Für ihn und seine Hörer ist diese Schreibart verbunden mit bestimmten Konnotationen. Hier gilt es anzusetzen. Ich will unter zwei Stichworten versuchen zu skizzieren, was ich meine:

1. Das "Historische". Der alte Stil ist zur Zeit Bachs nicht nur objektiv alt, sondern ist dies auch, wie der Name Stylus antiquus zeigt, im allgemeinen Bewußtsein, bietet sich also geradezu an zur figürlichen Verwendung, wenn es um die Darstellung von etwas Altem, Vergangenen, um Verweisung in die Geschichte geht. Mit dem alten Stil verschafft Bach seiner Musik eine historische Tiefendimension. Für unser Beispiel "Nun lob, mein Seel, den Herren" ergibt sich dies aus dem inhaltlichen Zusammenhang der Kantate. Es ist die Kantate zum letzten Sonntag des Jahres. Dem Motettensatz voraus geht die Eingangsarie der Kantate; sie fordert auf zum Rückblick: "Gedenke, meine Seele, dran, wieviel dir deines Gottes Hände im alten Jahre Guts getan!". Mit dem Motettensatz wird die Aufforderung befolgt, in dem Kirchenliedtext der Rückblick mit einer langen Aufzählung der Wohltaten Gottes vollzogen. In Bachs Vertonung gleitet der Blick über das "alte Jahr" 1725 weit zurück in die Vergangenheit, über die selbst empfangenen Wohltaten zurück zu denen, die Gott getan hat an Vätern und Vorvätern. Bach verleiht der Textaussage geschichtliche, heilsgeschichtliche Dimension.

2. Das "Liturgische". Was in der Kantate zwischen dem 1. und dem 2. Satz geschieht, ist ästhetisch nur zu verstehen, wenn man es inhaltlich begreift: Es ist ein Wechsel der Perspektive, innerhalb des Kantatenablaufs eine Art Ausbrechen aus der "Einheit der Handlung", der Wechsel von der Predigthaltung zum liturgischen Vollzug. Im Mittelteil der Arie heißt es, an die Gemeinde gerichtet, im Anschluß an die Aufforderung, der Wohltaten Gottes zu gedenken: "Stimm ihm ein frohes Danklied an!". Das aber geschieht nicht irgendwann, sondern im Augenblick: Die Gemeinde erhebt sich gleichsam von den Bänken und stimmt - vertreten durch die Kantorei - ihr Danklied an. Und erst nach der Unterbrechung durch diesen gottesdienstlichen Akt der Danksagung, einer Gratiarum actio, geht die Kantate auf ihrer ursprünglichen Stilebene und in ihrer eigentlichen Funktion: als musikalische Predigt, weiter. - Zu bedenken bleibt, daß die Motette älteren Stils, der Bach sich mit der "historischen Manier" seines Kantatensatzes annähert, im Leipziger Gottesdienst in betont liturgischer Funktion in Gestalt der lateinischen Introitusmotetten des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aus dem Florilegium Portense vertreten war.

Der Stylus gravis ist von allem Anfang an ein dezidiert liturgischer Stil. Sein Wesen und seine Bestimmung ist nicht, einen Text zu deuten, sondern ihn zu vollziehen. Das gilt auch bei Bach und begründet auch die Beschränkung, der Bach sich hinsichtlich der Affektausprägung und der figürlichen Textauszeichnung unterwirft: Die Würde liturgischen Vollzugs erfordert Zurückhaltung im Ausdruck, der gottesdienstliche Akt bedarf nur der Ausführung, nicht der Vermittlung.

Das "Historische", das "Liturgische" - das Feld der für Bach und seine Zeit mit der alten Manier verbundenen Konnotationen ist damit gewiß noch nicht ausgeschritten. Überlegungen wären vor allem noch anzustellen zu dem Moment des Exemplarisch-Artifiziellen, das in allen derartigen Sätzen wirksam ist und in unserem Kantatensatz vor allem in einer Reihe kunstvoller Engführungen - auf die ich hier nicht eingehen konnte - sichtbar wird. Es wäre eine Aufgabe für sich, zu versuchen, das hier Skizzierte anhand weiterer Untersuchungen in Bachs Kantatenwerk zu prüfen, zu fundieren oder zu korrigieren und schließlich in Beziehung zu setzen zu den verwandten Erscheinungen in Bachs Spätwerk.

Anmerkungen

1) Christoph Wolff, Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4), Wiesbaden 1968. Zu nennen ist ferner: Christfried Lenz, Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen, Heidelberg 1970.

2) Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz "Zur Echtheit der Motette 'Jauchzet dem Herrn, alle Welt' BWV Anh. 160" in: Bachiana et alia musicologica. Festschrift für Alfred Dürr, Kassel 1983, S. 126-140, besonders S. 136f.

3) Besonderer Dank gilt dem Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, der in entgegenkommender Weise den Zuhörern Leihexemplare seiner Einzelausgabe des Satzes (J.S. Bach, Nun lob, mein Seel, den Herren, hrsg. von Paul Horn, Neuhausen-Stuttgart 1967, Hänssler-Edition 1.501) zur Verfügung stellte.

4) Tractatus compositionis augmentatus, Kap. 3, Absatz 8, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel ^{2}/1963, S. 42.

5) Johann Joseph Fux, Gradus ad Parnassum, Wien 1725; zitiert nach der deutschen Ausgabe von Lorenz Christoph Mizler: GRADVS AD PARNASSVM oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition ... von Johann Joseph Fux, ... Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt ... und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742 (Reprint Hildesheim 1974), S. 182.

6) Bernhard, a.a.O., Kap. 21, Absatz 7; S. 71 der in Anm. 4 genannten Ausgabe.

7) Friedhelm Krummacher, Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen, in: Bach-Interpretationen, herausgegeben von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 29-56, besonders S. 41; ders., Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 13), Kassel 1978, besonders S. 146-149 und 198-211.

Arno Forchert:

BACH UND DIE TRADITION DER RHETORIK

Das Thema "Bach und die Tradition der Rhetorik" sollte nicht mißverstanden werden. Es geht in meinem Referat nicht darum, von der Überlieferung einer musikalischen Rhetorik als eines Teils der deutschen Kompositionslehre bis hin zur Zeit Bachs zu sprechen - denn eine solche Überlieferung gibt es nicht[1]. Dagegen gibt es eine vergleichsweise kontinuierliche Tradition der Ars rhetorica als Schul- und Universitätsdisziplin, an der die Musikliteratur durch die gelegentliche Übertragung von Termini, Vorstellungs- und Einteilungsprinzipien auf analoge Erscheinungen in ihrem Gebiet partizipiert. Dabei zeigt es sich, daß sich mit der Veränderung der Musik vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis hin zur Zeit Bachs auch das Interesse verändert, das den verschiedenen Teilgebieten der Rhetorik von Musikern und Musikschriftstellern entgegengebracht wird.

Von den klassischen, schon bei Cicero definierten und kontinuierlich überlieferten fünf partes rhetoricae - Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Actio - ist es zunächst vor allem ein Teilgebiet der Elocutio, nämlich die Figurenlehre, gewesen, dem sich das Hauptinteresse der Musikwissenschaft zugewendet hat. Es ist hier nicht der Ort, die Bedeutung der terminologischen Anleihen aus diesem Teilgebiet, wie sie in Schriften zwischen Burmeister und Johann Gottfried Walther anzutreffen ist, für die Kompositionspraxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts im einzelnen zu untersuchen. Es muß genügen, darauf hinzuweisen, daß unter den zahlreichen, in diesem Zusammenhang immer wieder genannten Schriften der größere Teil den Figurbegriff entweder nur in allgemeiner, unspezifischer Weise oder lediglich zu deskriptiven Zwecken verwendet.

Ein ernsthafter Versuch, in Analogie zur Figurenlehre der Rhetorik eine in die Kompositionslehre einbezogene spezifisch musikalische Figurenlehre zu entwickeln, liegt lediglich, nach ersten Ansätzen bei Johann Nucius[2], bei Christoph Bernhard[3] vor. Nucius und Bernhard freilich gehen von einem Figurbegriff aus, zu dessen Definition - im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis der "Figurenlehre" in der musikwissenschaftlichen Literatur - weder Bildlichkeit noch Affektausdruck gehören. Sie knüpfen vielmehr an jene bis ins 14. Jahrhundert zurückreichende Tradition an, nach der Dissonanzen und Klauseln als "ornatus", als Schmuck einer Komposition zu betrachten sind. Dessen Notwendigkeit verteidigt Nucius mit den gleichen Argumenten wie schon Quintilian, wenn er sagt, daß eine Musik, "sui perpetuo similis, nec ullis ornata floribus, non modo indoctior habetur, sed etiam taedium auditoribus incutit"[4]. Der Hinweis auf den "ornatus" zwar findet sich in Verbindung mit Dissonanz- und Klausellehre auch in zahlreichen anderen Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts, neu ist aber die Bezeichnung der verschiedenen Dissonanzbildungen mit Termini, die der rhetorischen Figurenlehre entlehnt oder ihr nachgebildet sind. "Figuram", so heißt es bekanntlich bei Bernhard, "nenne ich eine gewiße Art, die Dissonanzen zu gebrauchen"[5]. Mit dieser Einschränkung des Figurbegriffs auf die Dissonanzbildungen jedoch ergab sich die Möglichkeit, die Stilmittel der Seconda pratica, die ja ganz wesentlich auf einem stark erweiterten Dissonanzgebrauch beruhten, theoriefähig zu machen. Denn Quintilians Definition der rhetorischen Figur, nach der sie eine "in sensu vel sermone aliqua a vulgari et simplici specie cum ratione mutatio"[6] ist, ließ sich nun auf alle Wendungen der neuen Musik übertragen, die von dem abwichen, was man wie immer auch als Prima pratica, stylus antiquus oder stylus gravis bezeichnen mochte.

Es ist also die Tatsache des Nebeneinanders von altem, bereits theoretisch kodifiziertem, und neuem Stil, durch die erst die Entstehung einer spezifisch musikalischen Figurenlehre möglich wurde. Sie hat ihre Form in den Musiktraktaten Christoph Bernhards gefunden, in denen die aus Italien übernommenen Stilbegriffe den Ausgangspunkt für eine erweiterte und den Stilarten entsprechend abgestufte Dissonanzenlehre bilden, die nach dem Vorbild der Figurenlehre der Rhetorik aufgebaut ist. Eine solche Lehre freilich konnte nur in einem begrenzten Zeitabschnitt des 17. Jahrhunderts Gültigkeit beanspruchen - solange eben, bis die stilistische Assimilierung der mit der Generalbaßpraxis neu entstandenen kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten vollendet war. War also die musikalische Figurenlehre vor der Auseinandersetzung mit dem neuen Stil nicht viel mehr als ein aus humanistischer Gelehrsamkeit hervorgegangenes spekulatives Konstrukt, so war sie nachher nur mehr ein Bildungsrelikt, das allenfalls von Musikschriftstellern mit enzyklopädischem Ehrgeiz wie Walther, Mattheson oder Spieß aufgegriffen wurde.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts war allerdings nicht nur die musikalische Entwicklung bereits über die Figurenlehre hinweggegangen. Auch durch die Entwicklung der Rhetorik

selbst war die Lehre von den Redefiguren obsolet geworden. Denn im Gegensatz zu der ständig Neues hervorbringenden musikalischen Praxis des 17. Jahrhunderts war die Geschichte der Schul- und Universitätsrhetorik, sofern sie auf der lateinischen Sprache beruhte, die einer allmählich erstarrenden und in Verfall geratenden Disziplin, die in gleichem Maße an Bedeutung verlor, wie die Volkssprachen sich in Kunst und Wissenschaften durchzusetzen begannen. Aber während in vielen Lateinschulen noch bis weit ins 18. Jahrhundert die alten Lehrpläne, die die Rhetorik als Unterrichtsfach für die Prima vorsahen, beibehalten wurden, machte sich ein neues, statt auf antike Vorbilder unmittelbar auf die Lebenspraxis gerichtetes Rhetorikverständnis bemerkbar[7], dessen Reflex auch in der Musikliteratur, bei Autoren wie Mattheson, Heinichen oder Scheibe zu spüren ist. Rhetorik wurde hier weniger als Lehre verstanden denn als Theorie vom natürlich-affektvollen Sprechen, einem Sprechen, das sich in gleicher Natürlichkeit und Ungezwungenheit auch in der Musik abbilden sollte. Das hat zur Folge, daß etwa bei Scheibe[8] nur mehr solche Figuren aufgezählt werden, die sich aus dem Text gleichsam von selbst ergeben, wie Exclamatio, Dubitatio, Ellipsis, Gradatio, Interrogatio u.a. Dazu aber war keine spezifische Lehre mehr erforderlich. Wenn daher Scheibe Bach vorwarf, er habe sich nicht um Untersuchungen und Regeln bekümmert, "die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Music doch so nothwendig sind"[9], so meinte er damit auch nicht etwa die Anwendung einer Doktrin wie der Figurenlehre, sondern vor allem die Berücksichtigung rhetorischer Prinzipien im Sinne von allgemeinen Vernunftpostulaten, ohne deren Respektierung er die Erlangung eines guten musikalischen Geschmacks nicht für möglich hielt[10].

Welche speziellen Teile der ars rhetorica aber konnten für die Musik um 1700 noch von Interesse sein? Um diese Frage zu beantworten, empfiehlt es sich, zunächst einen Blick auf die traditionelle Behandlung der Teilgebiete der Rhetorik in den Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts zu werfen. Schon in der Antike werden nicht alle in gleicher Ausführlichkeit dargestellt. Und auch im 17. Jahrhundert bilden, wie schon bei Quintilian, Memoria und Actio etwa nur eine Art Anhang zu den ersten drei Hauptteilen. Unter diesen freilich sind die Gewichte ebenfalls sehr verschieden verteilt. Allgemein wird man sagen können, daß bei Lehrbüchern, die das Anwendungsgebiet der Rhetorik[11] vor allem im genus demonstrativum, in der Lob- und Festrede, sehen, die Elocutio, und hier besonders die Lehre vom ornatus, von den Tropen und Figuren, den größten Raum einnimmt, wodurch sich wiederum enge Beziehungen zu den Barockpoetiken ergeben. Wo jedoch die politische oder die juristische Beredsamkeit im Vordergrund steht, dort liegt der Schwerpunkt der Darstellung eher auf der Inventio mit der ihr zugeordneten Topik, im weitesten Sinne also auf der Argumentationslehre. Der dritte Hauptteil neben Inventio und Elocutio, die Dispositio, ist der am wenigsten selbständige und am wenigsten einheitlich geregelte. Schon seit der Antike wird stets darauf verwiesen, daß die Anordnung der einzelnen Redeteile vom jeweiligen Zweck der Rede und der Beschaffenheit des zu behandelnden Gegenstandes abhängig sei. So findet sich zwar das Schema exordium-narratio-propositio-confirmatio-confutatio-peroratio, das Mattheson im "Vollkommenen Kapellmeister" als Beispiel für die gewöhnliche Form einer Rede anführt[12], in ähnlicher Form schon bei Cicero und Quintilian - und zwar mit dem speziellen Hinweis auf die Anordnung einer Gerichtsrede -, aber es ist nie, auch nicht in den Rhetorik-Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts, zur verbindlichen Norm für alle Arten von Reden erhoben worden. Und Mattheson, der bekanntlich an einer Arie von Marcello dieses Schema nachzuweisen versucht hat, betont selbst, daß die Verfasser von Reden wie von Melodien im allgemeinen "ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, absonderlich die Musici"[13].

Grundsätzlich kann man sagen, daß sich das Interesse sowohl der Rhetorik als auch der Musik in den Jahren um und nach 1700 immer mehr dem Gebiet der Inventio zuwendet. Denn die Entwicklung der Rhetorik führt weg von den allmählich in akademischem Schematismus erstarrenden lateinischen Schul- und Universitätsreden und hin zu einem stärker an der Praxis orientierten Gebrauch der Redekunst für juristisch-politische Zwecke, wodurch die Argumentationslehre und damit die traditionell zur Inventio gehörende Topik verstärktes Gewicht erhalten. Die musikalische Situation der Zeit um 1700 aber ist in Deutschland wesentlich durch die Auseinandersetzung mit der aus Italien stammenden Form der Arie bestimmt, durch die gleichfalls, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen, Probleme der Inventio aktuell wurden. Denn wie der Arientext, nach Matthesons Definition, nichts anderes sein sollte, "als ein wohlgefaßter / mit einem gewissen Affekt versehener / nachdencklicher Haupt-Spruch / und Axioma, das durchgehends auf diejenige Materie, davon es handelt / seinen Nutzen oder seine Application haben könne"[14], so sollte diesem Haupt-Spruch nun auch eine Haupt-Erfindung entsprechen, die der Ausarbeitung der ganzen Arie als Grundlage und Ausgangspunkt dienen konnte. Von der glücklichen Erfindung eines solchen Hauptsatzes, der gleichzeitig dem Grundaffekt des gesamten Arientextes musikalischen Ausdruck verleihen sollte, hing nun alles ab[15].

Die Parallelität in der Entwicklung beider Disziplinen, der Redekunst und der Musik, ist jedoch nur eine scheinbare. Denn während die Rhetorik der Orientierung an forensischen Zwecken eine Wiederbelebung des alten Lehrsystems der loci topici verdankte, waren sich die Musiker längst einig in der Ansicht, daß die Erfindung immer wieder neuer musikalischer Gedanken zur Darstellung einer vergleichsweise begrenzten Anzahl von Grundaffekten prinzipiell nicht durch eine wie immer geartete Lehre zu erlernen war, sondern daß sie auf einer angeborenen Fähigkeit beruhte. Der Versuch, Musiker wie Kuhnau, Heinichen oder Mattheson, die den Rückgriff auf die Topik als Hilfe für das Komponieren empfahlen, als Zeugen für einen nach wie vor bestehenden unmittelbaren Einfluß der Rhetorik auf den musikalischen Produktionsprozeß heranzuziehen, beruht denn auch auf einem Mißverständnis.

In der Rhetorik nämlich gehört die Inventio zur Sphäre der gedanklich-begrifflichen Vorstellungen über die zu behandelnde Sache - die res -, die der sprachlichen Formulierung einer Rede - den verba - vorausgehen müssen, und die Topik dient dazu, aus einer gegebenen Materie solche Vorstellungen überhaupt erst zu erhalten. Rhetorisch gebildete Komponisten wie Kuhnau und Heinichen - die beide ein juristisches Studium hinter sich hatten - verstanden daher auch in der Musik unter Inventio nicht etwa das Erfinden musikalischer Gestalten, sondern das Aufsuchen der gedanklichen Voraussetzungen für solche Gestalten. Beim Kompositionsprozeß soll also die Topik dazu dienen, aus einem gegebenen Text - denn das ist für den Musiker die Materia - solche Vorstellungen abzuleiten, die zum Ausgangspunkt der Erfindung musikalischer Gestalten werden können. Die Benutzung der loci topici ist daher entbehrlich, wenn der Text seinen Hauptaffekt deutlich erkennen läßt; sie wird aber ein wichtiges Hilfsmittel, wenn er dem Komponisten keinen unmittelbaren Ansatzpunkt für seine musikalische Fantasie bietet[16]. Ist der Grundaffekt jedoch erst einmal festgestellt, dann ist das weitere, die Erfindung des Hauptsatzes, nur mehr eine Sache des Geschmacks und der natürlichen Begabung[17].

Mattheson und Heinichen sind Bachs nur wenig ältere Generationsgenossen, Kuhnau sein unmittelbarer Amtsvorgänger im Thomaskantorat. Damit ist der historische Hintergrund angedeutet, auf dem wir nun die Frage nach Bachs eigenen Rhetorik-Kenntnissen stellen können, jenen Kenntnissen, deren geschickte Anwendung in seinen Stücken der Magister Birnbaum später zu rühmen wußte[18]. Bach kann sie eigentlich nur in seiner Schulzeit er-

worben haben, da er einerseits keine Universität besucht, andererseits aber schon relativ früh einen sehr charakteristischen Personalstil entwickelt hat, der bereits alle die Züge aufweist, die man später meinte, auf den Einfluß der Rhetorik zurückführen zu müssen. Wir wissen allerdings über die Art der Schulbildung, die Bach am Ohrdrufer Lyceum und an der Michaelisschule in Lüneburg erhielt, recht wenig[19], und es ist wahrscheinlich angebracht, auch dieses wenige noch mit einiger Skepsis zu betrachten. Auf jeden Fall sollte man sich vor der Vorstellung hüten, als habe Bach während seiner Jugend nur hervorragende Schulen besucht und dabei ebenso hervorragenden und gründlichen Lateinunterricht erhalten. Bach war zwar, wie die vorliegenden Zeugnisse ausweisen, ein überdurchschnittlich guter Schüler, aber sein späterer Werdegang belegt, daß seine musikalischen Interessen natürlich weitaus stärker waren als die für akademische Fächer, für alte Sprachen und ihre Literatur. Und die Schulen in Ohrdruf und Lüneburg waren zwar sicher nicht schlechter, aber eben auch nicht besser als die meisten anderen in dieser Zeit, einer Zeit, in der die Blüte der Lateinschulen längst vorbei war. Das wirkte sich natürlich auch auf den Rhetorik-Unterricht aus, der nach wie vor zum obligatorischen Stoff der Prima gehörte, aber offenbar häufig nur noch als notwendiges Übel betrachtet wurde. So ist es sicher kein Zufall, wenn wir 1685 in einem an den Rektor des Ohrdrufer Lyceums gerichteten Memorial des Gothaer Oberkonsistoriums die Feststellung finden: "In Prima hat man nicht wahrnemen können, daß die discipuli zur elaboration der chrien und orationen angeführet werden"[20]. Wir wissen nicht, ob die Zustände zehn Jahre später, als Bach dort Schüler wurde, noch dieselben waren, aber die Rüge zeigt doch zumindest, daß man in der Rhetorik in diesen Jahren nicht mehr die Krone der ganzen schulischen Ausbildung sah.

Bach hat die Prima in Ohrdruf allerdings nur ein halbes Jahr besucht, so daß er hier schon deshalb kaum die Möglichkeit hatte, sich in größerem Umfang rhetorische Kenntnisse anzueignen. Als Primaner der Lüneburger Michaelisschule jedoch wurde ihm rund zwei Jahre lang der obligatorische Rhetorikunterricht zuteil. Schon 1870 hat Wilhelm Junghans, der für Spitta die Akten des dortigen Klosterarchivs durchsah, den Passus veröffentlicht, der über Bachs Rhetorikunterricht, den der Rektor, Magister Johann Büsche, erteilte, Auskunft gibt. In einem aus dem Jahre 1695 stammenden Lektionsverzeichnis heißt es da: "E rhetoricis doctrina de inventione cum superioribus e Tollio, cum minoribus de tropis et schematibus, zweimal wöchentlich"[21]. Dazu schreibt Gustav Fock: "Die Rhetorik unterrichtete er (Büsche) unter Benutzung der Rhetorica Göttingensis (Göttingen 1680). Ihr Verfasser ist der Göttinger Theologieprofessor Heinrich Tolle. Dieser ... hat in seiner Rhetorik fast ohne eigene Gedanken und Kombinationen genau die aristotelische Lehre von der Redekunst wiedergegeben. Bach ist also in Lüneburg mit der Rhetorik des größten antiken Geistes bekanntgeworden. Mit voller Berechtigung konnte demnach Magister Birnbaum ... die bekannten Angriffe auf Bachs Schulbildung und rhetorische Fähigkeiten zurückweisen"[22].

Kaum einer der späteren Autoren, sei es, daß er sich mit Bachs Schulzeit oder seinen Rhetorik-Kenntnissen beschäftigte, hat versäumt, auf die Bedeutung dieses Unterrichts hinzuweisen. Noch im jüngst erschienenen Bach-Jahrbuch 1985 hat Martin Petzoldt es als eine wesentliche Aufgabe der Bach-Forschung bezeichnet, "die Rhetorik Heinrich Tolles aufzuarbeiten"[23]. Ein Exemplar dieses Werkes - in Deutschland konnte ich keines auftreiben - befindet sich in der Bibliothek der University of Illinois at Urbana-Champaign, die mir freundlicherweise einen Mikrofilm zur Verfügung stellte. Der genaue Titel lautet: "Compendium brevissimum Rhetoricae / usui praecipue accomodatum / et maximam partem ex Aristotelis & Ciceronis de arte dicendi libris / nova et facili methodo concinnatum"[24]. Der Verfasser, Heinrich Tolle, ehemaliger Superintendent und

Rektor des Göttinger Pädagogiums, war - wie aus der Vorrede seines Nachfolgers Justus von Dransfeld hervorgeht - zum Zeitpunkt des Erscheinens des Buches bereits verstorben.

Zwei Dinge sind es vor allem, die bei Betrachtung der Anlage des Buches auffallen: die Absicht, bei äußerster Komprimierung des Textes dennoch das ganze System der Rhetorik zu erfassen, und die Art, wie die Schwerpunkte auf einzelne Teile des Gesamtgebietes verteilt sind. In der Anzahl der angesprochenen Teilgebiete und der allgemeinen Anordnung des Stoffes ähnelt das Buch der im evangelischen Teil Deutschlands wohl erfolgreichsten Schulrhetorik des 17. Jahrhunderts, der "Rhetorica contracta" des Gerhard Johannes Vossius[25]. Auch Vossius' Werk ist bereits, wie schon der Titel sagt, eine Zusammenfassung, und zwar seiner "Commentariorum rhetoricorum ... libri sex"[26]. Aber während die "Rhetorica contracta" den Lehrstoff immer noch in fünf Büchern auf rund 450 Seiten abhandelt, ist Tolles Schrift in der Tat ein Compendium brevissimum: sie benötigt für denselben Stoff insgesamt 88 Seiten im Oktavformat. Das hat zur Folge, daß das ganze Buch nur mehr ein Skelett der Rhetorik ist. Definition reiht sich an Definition, ohne jede Erläuterung, ohne jedes Beispiel. Selbst wenn man davon ausgeht, daß im Unterricht zu den einzelnen Abschnitten des Buches Literaturbeispiele herangezogen wurden, so bleibt doch festzustellen, daß Tolles Buch nicht mehr ist, als das in primitivem Latein abgefaßte Petrefakt eines einstmals kunstvollen und hochdifferenzierten Lehrgebäudes. Und es fällt schwer, sich vorzustellen, daß eine Schule, die sich für ihre oberste Klasse mit einem solchen Lehrbuch begnügte, noch irgendwelchen besonderen Wert auf eine kunstvolle rhetorische Ausbildung ihrer Schüler gelegt haben sollte. Dennoch verdient die Verteilung des Stoffes, der Raum, der den einzelnen Teilen der Rhetorik bei aller Knappheit des Gesamtumfanges gewährt wird, eine genaue Betrachtung. Denn das Bild, das Bach von der Rhetorik insgesamt durch die Schule vermittelt bekam, wurde ohne Frage durch solche Umstände wesentlich mitbestimmt. Lernte Bach also in Lüneburg die Rhetorik als eine Disziplin kennen, deren Nutzen auch für einen zukünftigen Musiker unmittelbar einsichtig sein mußte? Zur Beantwortung dieser Frage ist ein Vergleich mit Vossius' "Rhetorica contracta" aufschlußreich. Vom Gesamtumfang dieses Buches sind fast 40 % der Elocutio mit ihrem Hauptteil, der Figurenlehre, gewidmet. Bei Tolle sind es von 88 Seiten ganze 15, also weniger als 20 %. Die Figurenlehre beansprucht von diesen 15 Seiten insgesamt sechs; freilich werden auf diesen sechs Seiten nicht weniger als 54 Figuren - 23 Wortfiguren und 31 Sinnfiguren - aufgeführt. Man kann sich vorstellen, daß dabei nur Platz für die allerdürftigsten Definitionen bleibt. Wichtiger schien es dem Autor zu sein, zu den lateinischen Figurennamen auch überall dort, wo solche existieren, deren griechische Bezeichnungen anzugeben. Die Lehre von den genera stili schließlich wird auf einer halben Seite abgehandelt.

Dafür beansprucht den weitaus größten Teil des schmalen Bändchens die Argumentationslehre, obwohl es auch hier offensichtlich nur darum geht, möglichst alle Teilgebiete und Spezifikationen der Inventionslehre zu erwähnen, ohne Rücksicht darauf, ob der Sinn dieser Unterteilungen noch einleuchtend gemacht werden kann oder nicht. In jedem Fall aber ist das Übergewicht jener Teile, die sich allein mit den gedanklichen Mitteln und Vorüberlegungen, mit der Beschaffung von Beweisen und Begründungen, mit Anweisungen zur Verstärkung oder Zerstreuung von Vorurteilen u.a.m. befassen, so groß, daß der Gesamteindruck, den Tolles "Compendium" erweckt, den Gedanken an die Rhetorik als eine Kunst des schönen und wirkungsvollen Redens gar nicht erst aufkommen lassen konnte[27]. Fock und andere haben geglaubt, aus der Berufung auf Aristoteles und Cicero im Titel des "Compendiums" auf eine Ausbildung Bachs schließen zu können, die sich eng an die klassischen Lehrschriften der Antike anschloß. Die für die Überlieferung der

rhetorischen Kunstlehre wichtigste Quelle allerdings, Quintilians "Institutio oratoria", wird von Tolle nicht ohne Absicht ignoriert. Denn viel mehr als bei Quintilian steht bei den beiden älteren Autoren der forensische Zweck der Rhetorik, ihre Bedeutung für die Gerichts- und Parteirede, im Vordergrund. Das aber entspricht, wie wir bereits gesehen haben, einer durchaus zeitgemäßen Zielsetzung des Rhetorikunterrichts. Auch für Tolle nämlich ist die Rhetorik nicht, wie für Quintilian und die an ihn anschließenden Autoren, die "Ars bene dicendi", sondern er definiert sie in Übereinstimmung mit Aristoteles und Cicero als "facultas perspiciendi, quidquid in unaquaque re exogitari potest ad persuadendum idoneum"[28]. Es ist schwer vorstellbar, daß Bach von einer solchen Betrachtung der Rhetorik aus Anregungen empfangen haben sollte, die er auf sein späteres Schaffen hätte anwenden können.

Was wir aus einigermaßen gesicherten Zeugnissen über Bachs musikalischen Werdegang wissen, deutet denn auch durchweg darauf hin, daß er das Komponieren eher durch Nachahmung anderer Meister als auf Grund irgendwelcher theoretischen Konzepte erlernte. Bevor er mit der Komposition von Stücken für Tasteninstrumente begann, verschaffte er sich Zugang zu Werken berühmter Orgel- und Klaviermeister, und zu der Zeit, als er in Mühlhausen die ersten Kantaten schrieb, hatte er sich "einen guthen apparat der außerlesensten kirchen Stücke" angeschafft[29]. Man muß wohl annehmen, daß er auf diesem Wege das meiste, wenn nicht alles lernte, was er für sein eigenes Schaffen brauchte. Und noch ein zweiter Gesichtspunkt ist zu bedenken. Bachs Ausbildungsgang war nicht der des Kantors, der von der Lateinschule zur Universität und von da wieder zurück zur Lateinschule führte, sondern der eines Organisten, der mit Beendigung der Schulzeit ein musikalisches Amt übernahm, dessen Voraussetzungen er bereits vorher erworben haben mußte. Auch für Organisten begannen in Deutschland um 1700 Lehrbücher zu erscheinen, die, anknüpfend an die Generalbaßlehre, zur Anleitung zum Komponieren führten. Wir wissen, daß Bach eines dieser Werke, Niedts "Handleitung"[30], später benutzt hat. Die Tradition der Generalbaßlehren, die von Niedt und Werckmeister zurück bis zu Praetorius reicht, ist aber eine, für die Hinweise auf Verbindungen zwischen Musik und Rhetorik praktisch keine Rolle spielen.

Mit all dem soll nun nicht behauptet werden, daß es unerlaubt oder etwa sinnlos wäre, für die Beschreibung von Bachs Musik Begriffe aus der Rhetorik zu verwenden. Den Versuch einer solchen Beschreibung hat bekanntlich schon Burmeister mit der Musik Lassos unternommen[31]. Ein einleuchtendes Motiv - einleuchtender als etwa das des Mangels geeigneter Termini - für solche begrifflichen Übernahmen von einer in eine andere Disziplin hat übrigens einmal Kircher genannt. Er sagt in der "Musurgia"[32], er habe in allen Dingen, seien es nun solche, die die Wissenschaft oder solche, die die natürlichen Fähigkeiten betrafen, immer nur ein Prinzip beobachten können, "ad quod secundum analogiam quandam reliqua omnia revocarentur". Und so wie er in der "Musurgia" zu zeigen versucht hat, daß Musik und Rhetorik sich auf ein gleiches Prinzip gründen lassen, so haben zahlreiche andere Autoren gleichfalls auf Analogien zwischen beiden Disziplinen hingewiesen. Aber ich meine, wir sollten an dem Unterschied zwischen deskriptivem und normativem Gebrauch rhetorischer Begrifflichkeit festhalten. Denn eine normative Bedeutung, wie sie die Rhetorik fraglos für weite Teile der Barockdichtung hat, läßt sich für die Musik dieses Zeitraums nicht nachweisen. Wenn man freilich den Gebrauch bestimmter melodischer oder harmonischer Wendungen, den Versuch, solche Wendungen zu systematisieren, die Tendenz, möglichst viele Bereiche des musikalischen Schaffens begrifflich dingfest zu machen und auf allgemeine Prinzipien zurückzuführen, als rhetorisch bezeichnen will, dann ist auch die Musik des 17. Jahrhunderts bis hin zu Bach "rhetorisch".

Jedoch sollte man dabei nicht übersehen, daß es gerade in der Musik Bachs Züge gibt, die in einem direkten Gegensatz zu einer der zentralen Kategorien rhetorischen Denkens stehen. Ich meine den Begriff des "aptum", die Lehre von der inhaltlichen und formalen Angemessenheit der Darstellungsmittel an den Zweck einer Rede, einer Erzählung, eines Gedichts. Mit dem "aptum" hängt zusammen, was der Germanist Wolfgang Kayser als "gattungsgebundene Haltung" bezeichnet hat[33]. Darunter verstand er eine Art der künstlerischen Gestaltung, die erst dann voll verständlich wird, wenn man die jeweils vorgegebenen Bedingungen einer bestimmten Gattung kennt, der ein Werk zuzuordnen ist. Bachs Musik steht dazu in denkbar scharfem Gegensatz. Seine Übertragungen von organistischen Gestaltungsmitteln oder Satztypen der Ensemblemusik auf Vokalsätze, von Konzerten auf Soloinstrumente, die Verwandlung weltlicher in geistliche Kompositionen durch das Parodieverfahren, alles das ist nur möglich auf der Basis einer einheitlichen stilistischen Grundhaltung, die vor den Gattungsgrenzen nicht haltmacht. Gattungsgebundenheit im Sinne des rhetorischen "aptum" gibt es bei Bach nicht. Das heißt aber auch: es gibt keine gattungsspezifischen Vorbedingungen, die man kennen muß, um seine Musik zu verstehen. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum - im Gegensatz zur Barockpoesie - Bachs Musik über Jahrhunderte hinweg aktuell und lebendig geblieben ist - man könnte auch sagen: noch heute als ästhetische Gegenwart von uns erfahren werden kann.

Anmerkungen

1) Vgl. Arno Forchert, Musik und Rhetorik im Barock, in: Schütz-Jb. 1985/86, Kassel etc. 1986, S. 5ff.; auch Friedhelm Krummacher hat inzwischen betont, daß es nicht leicht sei, "von einer durchgängigen Tradition der Lehre zu sprechen", vgl. den auf ein Dresdner Podiumsgespräch im Oktober 1985 zurückgehenden Aufsatz "Heinrich Schütz als 'poetischer Musiker'", in: MuK 56 (1986), S. 78.

2) Johann Nucius, Musices Poeticae ... praeceptiones, Neisse 1616.

3) Christoph Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus; ders. Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien. Neuausgabe von Joseph Müller-Blattau, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel ^{2}/1963.

4) Cap. 7, im Abschnitt "De figuris Musicis" (der Druck ist nicht paginiert).

5) Müller-Blattau, a.a.O., S. 63.

6) M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri XII; ed. Ludwig Rademacher / Vinzenz Buchheit, Leipzig ^{4}/1971, lib. IX, 1; Bd. 2, S. 135.

7) Vgl. dazu Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen, 1960; Rudolf Behrens, Perspektiven für eine Lektüre des 'art de parler' von Bernard Lamy, Einleitung zur Neuausgabe von B. Lamy, De l'art de parler, München 1980.

8) Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus, Leipzig 1745; Neuausgabe Hildesheim 1970, S. 683ff.

9) Ebda., S. 880.

10) Scheibe sieht den Zweck solcher Regeln der Rede- und Dichtkunst für die Musik vor allem darin, daß der Komponist durch deren Studium "die Eigenschaften der guten und

schlechten Schreibarten, sowohl überhaupt als auch insbesondere" kennenlernen könne.

11) Die rhetorische Lehre unterscheidet bekanntlich von alters her drei "genera causarum": das genus demonstrativum, die Lehr- und Prunkrede, das genus deliberativum, die beratende Rede, und das genus iudiciale, die Gerichtsrede.

12) Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Neuausgabe Kassel etc. 1954, S. 235.

13) Ebda.

14) Mattheson, Critica musica, Bd. 1, Hamburg 1722, S. 104.

15) Vgl. dazu die Einleitung zu Johann David Heinichen, Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Hamburg 1711, S. 12: "Insonderheit aber findet der Theatralische Stylus" - zu dem die Arie rechnet - "in der Invention weit mehr zu thun / als die Meisten / ich will nicht sagen / alle Arten der Composition; welches kein verständiger Componiste bey genauer Überlegung leugnen kann; oder es wirds ihm die Erfahrung schon lernen / wofern er selbst Hand anlegen soll".

16) Johann David Heinichen, Der General-Bass in der Composition, Dresden 1628, S. 30: "Gewiß ist / daß es halbe Müh sey / Invention zu finden / wenn sich der Componist eine gute Idee von dem ihm vorgelegten (zuweilen ganz unfruchtbaren) Texte machen kann. Unsere Gedanken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie auffzumuntern / solches kann meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos".

17) In diesem Sinne betont Heinichen, a.a.O., S. 34f. denn auch, man solle nicht denken, "daß die Loci Topici jemandem würckliche Inventiones ins Maul schmieren solten, wer von Natur kein Talent zur Music hat".

18) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, S. 352.

19) Vgl. dazu Friedrich Thomas, Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit, Beilage zum Jahresbericht des Gräflich Gleichenschen Gymnasiums zu Ohrdruf, Ohrdruf 1900; Wilhelm Christian Junghans, Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, in: Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870, Lüneburg 1870; Gustav Fock, Der junge Bach in Lüneburg, Hamburg 1950.

20) Thomas, a.a.O., S. 5.

21) Junghans, a.a.O., S. 40.

22) Fock, a.a.O., S. 64.

23) Martin Petzoldt, 'Ut probus & doctus reddar'. Zum Anteil der Theologie an der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg, in: BJ 1985, S. 15, Anm. 33.

24) Nach der Verfasserangabe trägt der Titel den Vermerk "In usum Paedagogii Gottingensis. Sumptibus Joachimi Heinrici Schmidt / Anno 1680". Ein Druckort ist nicht angegeben.

25) Die "Rhetorica contracta" erschien erstmals 1606 in Leiden und wurde während des 17. Jahrhunderts etwa dreißigmal neu aufgelegt.

26) 1. Auflage gleichfalls 1606.

27) Nach allgemeinen Definitionen (S. 1-3) folgt auf die Behandlung der "Genera causarum" (S. 4-9) bereits die Argumentationslehre: "De argumentis in genere" (S. 10-58), "De inventione in specie" (S. 59-66). Den dritten und letzten Teil des Buches bildet dann der Abschnitt "De modo argumenta proponendi" mit den Unterabschnitten "De argumentorum divisione" (S. 66-73) und "De Elocutione" (S. 73-88).

28) Tolle, Compendium brevissimum, S. 1.

29) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1963, S. 19.

30) Friedrich Erhard Niedt, Musicalische Handleitung, Erster Theil, Hamburg 1700.

31) Joachim Burmeister, Musica Poetica, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel etc. 1955, S. 73f.

32) Athanasius Kircher, Musurgia Universalis, Rom 1650, II, S. 46.

33) Wolfgang Kayser, Der rhetorische Grundzug von Harsdörffers Zeit und die gattungsgebundene Haltung, in: Die Klangmalerei bei Harsdörffer, Leipzig 1932, S. 16ff.

Arnold Feil:

"ALTE MUSIK ALS ÄSTHETISCHE GEGENWART"
Versuch zur Musikwissenschaft als Interpretationswissenschaft anhand von Bachs Toccata D-Dur (BWV 912)

Das Thema dieses musikwissenschaftlichen Kongresses: "Alte Musik als ästhetische Gegenwart", und der Tagungsort: Stuttgart, wo ein musikalischer Praktiker von Rang eine "Bach-Akademie" gegründet hat, beides veranlaßt - oder sollte veranlassen - den Musikwissenschaftler, über sein Geschäft nachzudenken. Wenn alte Musik, etwa Musik von Bach, heute und hier zu einem Erklingen gebracht werden soll, das ästhetische Gegenwart werden soll, was kann dann der Musikwissenschaftler dazu beitragen? Muß er nicht für den entscheidenden Akt: für die Vergegenwärtigung, dem Praktiker das Feld überlassen?

Der Wissenschaftler ist - so die communis opinio - zuständig für den Notentext und für die Einführung ins Werk, womit kurz und bündig alles benannt ist, was das weite Umfeld der Musikgeschichte ausmacht, von der Überlieferung bis zur Chronologie und Biographik, die Gattungsgeschichte, die musikgeschichtlichen und musiksoziologischen Zusammenhänge, die Rezeptionsgeschichte, historische Instrumentenkunde, historische Aufführungspraxis usw. usw. Für all das ist der Musikwissenschaftler zuständig, für all das - allein für die Realisierung der Musik n i c h t, für das Musikalische n i c h t! D a s macht der Praktiker, zwar mit der "Backgroundinformation" des Musikhistorikers, aber vor allem aufgrund seiner künstlerischen Intention.

Zugegeben, ich übertreibe: ganz so darf man vielleicht den modernen Praktiker nicht mehr sehen. Helmut Rilling etwa macht eine große Zahl seiner Konzerte als "Gesprächskonzerte", wie er es nennt, in denen das erläuternde Wort dem Hörer helfen soll. Wort und Musik sollen hier zusammenwirken zu e i n e r Interpretation und für einen e i n -

h e i t l i c h e n Akt des Verstehens. Jeder Versuch in dieser Richtung ist zu begrüßen. Aber wir alle wissen aus Erfahrung, daß eben d a s nur höchst selten zustande kommt: ein einheitlicher Akt des Interpretierens und des Verstehens. Warum? Nur aus der Unvollkommenheit der Leute, die solches versuchen? Kaum! Ich meine, es liegt vor allem an der Verschiedenheit der Ausdrucksweisen des Musikers, des Hörers, des Wissenschaftlers, fast muß man sagen: an der Verschiedenheit der Sprachen über den einen Gegenstand, aber auch an der Verschiedenheit der Intentionen auf diesen einen Gegenstand hin. Wer hat nicht schon traurig erlebt, daß bedeutende Künstler über Musik ebenso beredt wie nichtssagend sprachen, und wer weiß nicht von interessanten musikwissenschaftlichen Vorträgen zu berichten, die mit der Musik in keiner lebendigen Verbindung zu stehen schienen, jedenfalls keine Hör- oder Verstehenshilfe gegeben haben. Muß das eigentlich so sein, daß der Künstler allein von Auffassung und Empfindung sprechen kann und darf, und daß der Wissenschaftler vom Kunstwerk immer nur spricht, wie der Historiker von Königen und Kaisern, von Kriegen und Schlachten spricht, und daß er, wenn er sich der Musik zuwendet, das Werk wie eine Mathematikaufgabe darstellt? Muß das so sein? Kann man denn Daten zu einem Werk, seinem Meister, seiner Geschichte, seiner Besonderheit nicht fassen und darstellen als relevante Fakten für das Werk selbst? Läßt sich die Geschichte einer musikalischen Gattung in einer bestimmten Zeit, etwa die der Gattung Toccata im sogenannten Barockzeitalter der Musik, denn nicht konkret in einem bestimmten Werk begreifen und darstellen? Es m u ß möglich sein, und es ist möglich! Oder bescheidener: ich meine, man sollte es öfter versuchen. Nun, einen solchen Versuch will ich unternehmen und vorführen, den Versuch einer Interpretation, die ein bedeutendes Werk alter Musik über den Weg historisch verstehenden H ö r e n s - nicht einer Erklärung oder gar Deutung (das Verbum "bedeuten" wird bei mir n i c h t vorkommen) - den Versuch einer Interpretation, die in die Gegenwart führt, das Werk in ästhetische Gegenwart verwandelt. "Über den Weg historisch verstehenden Hörens", das meint praktisch dies: das historisch interpretierende Wort tritt zur erklingenden Musik als Korrelat hinzu, indem es für den aufnahmebereiten und verstehen wollenden Hörer die Verbindung herstellt, oder, wo das nicht mehr nötig ist, die bestehende Verbindung bewußt macht und damit den Eindruck vertieft, die Verbindung zwischen der notwendigen "Backgroundinformation" und der aktuellen Hörerfahrung.

Der Versuch gilt einer Toccata von Bach. Die Geschichte der Gattung Toccata ist gut bekannt, ebenso Bachs Ort in dieser Geschichte. Erst jüngst hat Friedhelm Krummacher wieder eindrucksvoll zusammenfassend dargestellt, was man weiß über "Bach und die norddeutsche Orgeltoccata"[1], und er hat "Fragen und Überlegungen" daran geknüpft, Fragen und Überlegungen zu Meistern und Werken, zur Gattung und Gattungsgeschichte, zu Einflüssen und Übernahmen und zu eigenständigen Formungen Bachs. Und Krummacher kommt nach sorgfältigen historischen Überlegungen zu diesem Schluß (S. 133f.): Bachs freie Orgelwerke reagieren gleichsam "auf jene Freiheit des Organisten als Künstler, die zuerst in der Praxis der norddeutschen Organisten erreicht wurde. Indem sie Veranstalter eigener Konzerte wurden, verließen sie den Rahmen des Amtes und überflügelten dabei die Kantoren. Ausdruck ihrer Autonomie war die Toccata in der Freiheit ihrer Form, in der Ausdehnung des Umfangs und in der Phantastik, mit der sie über die Mittel verfügte. Das aber findet seinen Reflex in Bachs Orgelwerk. Gerade in der souveränen Verfügung über alle Möglichkeiten blieb Bach der norddeutschen Tradition verpflichtet". Und trotzdem "läßt sich Bachs Orgelwerk aus keinen historischen Vorbildern ableiten. Will man es nicht nur chronologisch einordnen, so muß man die geschichtlichen Voraussetzungen ermessen, um Bachs Leistungen erst ganz begreiflich zu machen. - Um Bachs Musik nicht als selbstverständlich hinzunehmen, hat man sich ihren

historischen Kontext zu vergegenwärtigen. Und ihrem geschichtlichen Ort ist Bachs Kunst gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihm in ihrer eigenen Qualität distanziert".

Das ist richtig beobachtet, zutreffend dargestellt, vortrefflich formuliert. Und doch macht es - wir wissen es alle - die größten Schwierigkeiten, solches Wissen beim Hören einzubringen, konkret in Hörerfahrung umzusetzen. Oder vom Hörer aus gedacht, der ein Kenner und Liebhaber aber kein Musikhistoriker ist: Wie ist solche Erkenntnis mit dem Kunstwerk, das man hört, nachzuvollziehen? Aus der Frage ergibt sich die Aufgabe, die Aufgabe einer, wie man vielleicht sagen könnte, p r a k t i s c h e n M u s i k w i s s e n s c h a f t: Zusammen mit dem Praktiker muß der Musikwissenschaftler das historische Kunstwerk in ästhetische Gegenwart verwandeln, und diese Aufgabe ist nur am einzelnen Werk, konkret: im Vollzug von dessen Interpretation, und wie die erklingende Interpretation immer wieder neu zu lösen. Die Musikwissenschaft hat sich als interpretierende Wissenschaft am Einzelwerk zu bewähren.

Die Probe aufs Exempel sei gewagt: Im Anschluß an diese Veranstaltung stellen Gero Soergel, Stiftskirchenorganist in Tübingen, und ich "Überlegungen zu Musik und S p r a c h e" an, jedoch nicht anhand eines V o k a l-, sondern anhand eines I n s t r u m e n t a l-Satzes, nämlich der Toccata D-Dur (BWV 912), die wir gemeinsam interpretieren wollen.

Sie alle sind dazu herzlich eingeladen. Allerdings, ich muß Sie warnen: dieser Versuch einer Interpretation in Wort und Ton wird rund 60 Minuten dauern. Diese lange Dauer ist der Grund, der uns gezwungen hat, diesen eigentlichen Teil des Referats aus dem Rahmen des Symposiums hinauszustellen: er steht zeitlich wie sachlich zwischen Wissenschaft und Praxis - oder so gesagt, wie es der Sinn dieses Vortrags ist: er gehört zur Wissenschaft u n d zur Praxis - und braucht deshalb doppelt Zeit, was Sie bitte tolerieren wollen.

Anmerkung

1) Friedhelm Krummacher, Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen, in: BJ 71 (1985), S. 119-134.

Laurence Dreyfus

THE CAPELLMEISTER AND HIS AUDIENCE: OBSERVATIONS ON 'ENLIGHTENED' RECEPTIONS OF BACH

When in 1739 Lorenz Mizler came to defend Johann Sebastian Bach in the midst of the Scheibe-Birnbaum controversy, he adopted a tone of apology. He writes:

> If at times Herr Bach writes the inner parts more fully than other composers, he has taken as his model the music of twenty or twenty-five years ago. He can write otherwise, however, when he wishes to. Anyone who heard the music performed by the students at the Easter Fair in Leipzig last year ... which was composed by Capellmeister Bach, must admit that it was written entirely in accordance with the latest

taste and was approved by everyone. So well does the Capellmeister know how to suit himself to his listeners[1].

Although the music has been lost to this "Huldigungskantate", Bach probably composed this work in the same outwardly galant manner that characterizes other dedicatory pieces in this genre. What is still unclear are the assumptions underlying Mizler's text. For despite its dissent from Scheibe's unbecoming remarks, his argument accords perfectly with the same doctrines from which Scheibe had launched his famous attack. By agreeing that a composer should accommodate himself to his audience by subscribing to "the latest taste", Mizler makes it clear that he shared with Scheibe a prominent dogma of the early German Enlightenment - the belief in the rational progress of taste. The difference in views was merely a matter of emphasis. Whereas Scheibe asserted that Bach obscured the natural element in music by composing "in a bombastic and confused manner"[2], Mizler conceded that the full-voiced texture in Bach's works was old-fashioned - that is, implicitly regressive - but contested merely the implicit charge that Bach had not kept up with the latest taste. When he so desires - Mizler argued - the Capellmeister could certainly accommodate himself to his audience.

I think it is fair to say that historians find this dichotomy of "progress" vs. "tradition" both palatable and convenient. It seems almost natural to ask: Was Bach a traditionalist or in some ways a "progressive"? But we might ask another question: do we not favor this dichotomy because it reinforces our own 'enlightened' view of style history which we narrate as the succession of changing tastes? Whereas we dismiss the optimism of the early German Enlightenment with its naive belief in progress, we happily embrace the equally Enlightened position that, to render a historical account of Bach, we must measure his "style" against a yardstick of progress. On the one hand, this "progress syndrome" has certain advantages for historiography: it doubtless captures a crucial moment in the history of ideas which crystallized in the Scheibe-Birnbaum dispute. Yet one might also consider how this historical debate itself, like all receptions, caused the first serious misreading of J.S. Bach.

To explore the consequences of this misreading, I would like to turn to a seemingly "enlightened" publication by J.S. Bach - the second part of the "Clavierübung" - in order to suggest that the preoccupation with progress - whether in the music criticism of the 1730s or in the historiography of the 1980s - has yet to grasp the complex ways in which Bach responded to his contemporaries. Scheibe himself, as is well-known, wrote approvingly of the "Italian Concerto", the opening work in this volume of the "Clavierübung". He writes:

> Who is there who will not admit that this keyboard concerto is to be regarded as a perfect model of a well-designed concerto for one instrument? But at the present time we shall be able to name as yet very few or practically no concertos of such excellent qualities and such well-designed execution. It would take as great a master of music as Mr. Bach ... to provide us with such a piece in this mode - a piece which deserves emulation by all our great composers and which will be imitated in vain by foreigners[3].

One typical response to this passage, given the "progress syndrome", is to applaud Scheibe for his good taste: How wonderful that even the shortsighted critic must recant and recognize the greatness of the "Italian Concerto"! But perhaps Scheibe's adulation ought rather to arouse our suspicion. How, we may ask, can he honestly have approved of this piece? To answer this question by appealing to psychology - Scheibe atoning for

his guilty conscience - is clearly inadequate. To begin with, Scheibe had chosen the words of his original critique very carefully. Words such as "schwülstig" and "verworren" are not merely loose critical terms but figure as key aesthetic categories in Scheibe's discourse on style. For Scheibe, the bombastic style constitutes a particular aberration of high style. It occurs, for example, when too many ornaments obscure the natural melody or when a series of dissonances confounds an orderly harmonic process. It also emerges when the composer writes out the improvised graces ordinarily supplied by the tasteful performer. Since each of Scheibe's elaborations on the bombastic style echo the very same charges raised in his previous attack, it becomes evident that he was thinking of none other than J.S. Bach[4].

If Scheibe condemned the bombastic style for overspecifying melodic decoration, it is hard to believe that he found favour with the slow movement of the "Italian Concerto". With its highly unnatural adaptation of a now-outdated Corellian adagio genre, the serpentine subject of this second movement obscures any recognition of an underlying natural melody and positively forbids any further ornamentation. According to Scheibe's standards, it must be judged quintessentially bombastic.

What was it, then, in the "Italian Concerto" that occasioned Scheibe's endorsement? Clearly it was the tendency toward homophony, slower harmonic rhythm and fashionable short phrases in the opening movement which kindled his enthusiasm. These were, after all, the features that coincided with his notion of "the latest taste". But even here, the critic's enthusiasm may have been only partially sincere. For one thing, he could easily have pointed to passages which could, according to his standards, be labeled bombastic or confused. Scheibe arrived at his positive assessment, one might say, at the price of wearing certain critical blinders. In short, he exploited the opportunity to flatter Bach in order to advance his own stylistic program which the "Italian Concerto" superficially seemed to support. Far from an apology for his previous views, Scheibe construed his selective praise as a ploy to advance the cause of progress.

Nonetheless, Scheibe was surely aware that, in the outward style of the "Italian concerto", Bach had intended to accommodate himself to his audience. One irony of this accommodation is that this work - despite its sophisticated attempt to reconcile galant taste with the rigors of the concerto genre - represents a somewhat bland, even schematic application of the principles which spark Bach's concerto oeuvre elsewhere. If the "Clavierübung", Part II, contains a great B a c h concerto, it isn't found in the "Italian Concerto". Rather, it appears in the modest work concluding the b-minor Overture entitled "Echo", the most superficially galant work in the collection. (This movement is given in its entirety in Example 1a.)

Since the outward size, shape and even style of this unassuming character piece signal the genre of the 'galanterie', it is easy to mistake the complex character of the "Echo". Philipp Spitta, for example, saw in it only "a dance form which exhibits no definite type"[5]. As for a critical evaluation of the piece, he found the echo effects "especially charming because the phrases are not repeated exactly". Yet Spitta also expressed some disappointment with the "Echo", noting that here, as in other movements comprising the "Französische Ouvertüre", there remains "a popular character not proper to real keyboard partitas"[6]. Just like Scheibe, Spitta formed his judgment on the basis of stylistic appearances. Despite his ideological hostility to 'Enlightenment', Spitta too fell victim to the progress syndrome.

What Spitta missed lay behind the playful stylistic exterior. For despite the surface 'galanterie', the generic mode of the Echo is severely concertolike, representing nothing less than a catalog of Bach's ritornello procedures. One might even coin

the term the 'Galanteriestück auf Concertenart' to capture the extraordinary world inhabited by the "Echo". To grasp the fascinating relation between generic foreground and modal background, the inner workings of the "Echo" need to be explored in some detail.

To say that Bach casts the Echo in the generic mode of a concerto does not only mean that the forte and piano markings signal the tutti and solo forces in the concerto grosso. Unlike his contemporaries, Bach early on had consigned the tutti-solo distinction to the decoration of the work rather than its invention. Instead, what motivates Bach's concerto oeuvre is a more abstract principle - the presence, absence and recasting of a ritornello. Far from an identity determined merely by asking who is playing it, Bach's ritornellos have shapes structured by characteristic harmonic conventions.

Wilhelm Fischer, in coining the terms 'Vordersatz', 'Fortspinnung' and 'Epilog', insightfully captured the organization of the leading generic sub-type among Bach's ritornellos[7]. But whereas Fischer emphasized the melodic and motivic characteristics of the ritornello, it is easily shown that each segment actually displays a more regular harmonic profile, in which the three segments contribute to a complete, tonally closed invention[8]. The 'Vordersatz' (V) defines the tonic chord by reference to its dominant. H o w it accomplishes this - broken arpeggios, scale figures, a succession of short motives - is therefore subordinate to w h e t h e r it does so by clearly evident triads in root position moving from the tonic to the dominant. The 'Fortspinnung' (F), on the other hand, is premised on the absence of either a defined tonic or an authentic cadence resolving the tonic. It therefore displays either conventional voice-leading sequences (such as 10-7-10-7, 5-6-5-6 or 10-10-10) or more random contrapuntal motion but delays, through linear means, a strong tonal articulation. The 'Epilog' (E), on the other hand, presents the formal cadence in the tonic closing on the first scale step in the upper voice. By contrast, the solo sections are identified not so much by contrasting "themes" as by the absence of ritornello segments. Understood in this way, Bach's concertos can be seen to stand apart from the narrative, chronological form important to the later Viennese sonata. The number of ritornellos, the order of the tonal stations, the motivic relations between tutti and solo themes are therefore not really structural issues of this genre. Instead, much more like a fugue, the composer exploits to the fullest the properties of an "ideal ritornello" which underlies a particular work.

A glance at the voice-leading underlying the proposed ideal ritornello for the "Echo" in Example 1b reveals a remarkably regular segmentation of the ritornello functions. Both segments of the 'Vordersatz', as can be seen, independently establish the tonic. The 'Fortspinnung', beginning with a usual intervallic succession, sets up the typical move to the dominant seventh, which, in the 'Epilog', proceeds conventionally to the cadence. The ritornello segments, moreover, stand out in bold relief when compared to the voice-leading of the solo episodes. As shown in Example 1c, they neither reproduce the ritornello functions nor, for that matter, even repeat themselves, this despite the outward motivic unity the display. Interestingly, the charming echo effects which Spitta noted first in his stylistic analysis occur in these solo episodes - S_2 and S_4. Unlike the strict reformulations found in the ritornello segmentation, these passages play no structural role in the piece as a whole.

What is so fascinating about this movement is that, despite its brevity, it manages to display virtually every ritornello function as rigorously as any Bach concerto one could cite. Through the grid of Ritornello occurrences represented in Table 1, one can establish this work's concerto-like credentials.

First, the ritornello can be said to segment, which is to say that the ritornello displays its functional subdivisions. The appearance of a partial ritornello, moreover, entails certain logical consequences. For example, R_3 beginning in m. 26 presents only the 'Fortspinnung' and 'Epilog', thus functioning as a resolution to the preceding material. Indeed, this confers a pseudo-'Vordersatz'-like status on the previous solo episode, S_2, beginning in bar 22. Note, however, that S_2 can never replace the real 'Vordersatz' because it lacks the definition of the tonic.

Next, the ritornello can be said to decorate. This term signifies the processes that alter surface identities but adhere to the underlying harmonic structure. Examples of this function abound in the "Echo". Consider, for instance, the final statement of the 'Vordersatz' in m. 62. Here the intervallic inversion of the voices causes the ritornello "subject" to migrate to the tenor part over an ornamental dominant pedal. The change is decorative rather than structural, for since the shape of the piece would not change if we substituted the earlier version of the 'Vordersatz' for this decorated one. Similarly, metric and rhythmic variants also play a role in this function. Consider next the decorated 'Epilog' of R_2 in mm. 20-22 represented in Example 1b. Here the four-bar length in the ideal ritornello is compressed into three bars without altering the voice-leading. In each case of decoration one can always substitute the ideal form for the surface variant to test for grammatical equivalence. By these subtle semantic shifts, Bach's concertos are able to dramatize the opposition between surface features and the deeper tonal order.

In a special form of the function "decorate" called "orchestrate", the composer deploys piano and forte markings so as signify tutti/solo distinctions which imaginatively mask the underlying polarity between ritornello and (solo) episode. The "Echo" includes a plethora of such markings. Sometimes the composer orchestrates solo sections as "tuttis", such as in the forte markings in mm. 5 through 12, while at other times he orchestrates a ritornello segment as a "solo setting", as in mm. 13 through 16 when the 'Vordersatz' of R_2 is marked piano.

The ritornellos in the "Echo" also display a wide array of segments transposed into significant keys, here presenting segments in five different tonal regions as shown in the column labeled "Key" in Table 1. The sequential order of the arrayed key areas is, of course, far from haphazard and reflects the usual hierarchy of scale steps. However, it is revealing to stress the essential lack of a preordained harmonic plan for each transposition of the tonal array.

Related to the array function is an important process called "modeswitch", which translates major ritornellos into the minor and minor ritornellos into the major. Modeswitch then checks for syntactic errors and rejects segments it has rendered ungrammatical. Here, as Table 1 shows, the 'Vordersatz' segments lend themselves to modal translation and are so used in R_4 and R_6. Translation of the 'Fortspinnung' into the major, on the other hand, caused an incorrect doubling in a diminished chord, a voice-leading error which rendered it unusable.

In a more subtle process, the ritornello principle in the Echo also researches hidden relations between segments already transposed by the array and translated by modeswitch. This occurs in R_4 and R_5 as well as in R_6 and R_7. Consider bars 45 through 54 comprising R_6 and R_7. At first glance, this passage seems to comprise a modulating ritornello, that is, a ungrammatical departure dictated by a new harmonic goal. Upon closer inspection, however, the fourteen measures reveal that the composer has coupled two ritornello segments arrayed in different keys. The coupling is far from accidental but proceeds from a felicitous coincidence of voice-leading at the end of (V_2) in bar

48. Consider here Example 1d. As the reduction shows, the 'Vordersatz' in G major connects seamlessly to the 'Fortspinnung' in E minor through an intervallic ascent of a tenth. The function that researches the compatibility of unusual segmentations also works hand in hand with modeswitch: after rejecting an ungrammatical 'Fortspinnung' in major, Bach researched an alternate link to a permissible 'Fortspinnung' in minor. He found it by coupling the 'Vordersatz' in the submediant with the 'Fortspinnung' in the subdominant.

The staggering ingenuity of the "Echo" embraces several ironies. Chief among these is that it represents a much better Bach concerto than does the opening movement of the "Italian Concerto". This latter movement, despite its size and form pointing to a real concerto movement, does not exploit the ritornello segments as do Bach's most advanced works in this genre. For example, as Table 2 shows, the ritornello formations in this movement of the Italian Concerto are strikingly more primitive than those of the "Echo". With its two identical framing ritornellos, the piece seems positively disinterested in exploring the substance and sense of its segmentation. Only the 'Epilog' undergoes a modeswitch in R_2, so that the conventional recasting of the given materials through varied segmentations, decorations, and orchestrations never takes place. The lengthy Ritornello itself evokes some aspects of the concerto style of Bach's younger contemporaries, such as Graun, Hasse, and even Scheibe himself, who repressed the ability of music to rethink its own materials under the slogan of "natural melody". Bach manages, however, to supersede his enlightened colleagues in his elegant pseudo-Ritornellos - those related by motivic resemblance rather than harmonic identity - passages that substitute for the conventionally strict reformulations of the given material. Because the passages wield control over the secondary harmonic processes, the movement avoids a common galant fault of tonal redundancy.

Yet the question remains: Why did Bach lavish so much attention on a demure character piece at the end of the "Französische Ouvertüre"? On the one hand, as the most intensive demonstration of the ritornello principle in the "Clavierübung", the "Echo" manages to summon forth the struggle and reconciliation between competing forces in a manner wholly appropriate to the conclusion of a musical volume devoted to a bi-national tug-of-war. Indeed, the "b-minor Suite" might even be seen as a secret palindrome to the "Italian Concerto" by concealing within the fugue of its French ovevture a fugal-ritornello piece usually found in concerto third movements and concluding in the "Echo" with materials comprising a first movement of a concerto. However one assess the "Echo", its character must be distinguished from a true galant character piece such as the "Badinerie" from the B-minor orchestral suite or even from a mock concerto playing merely on dynamic contrast such as in the Prelude to the E-major partita for violin.

Yet Bach's "Echo" can also serve as a musical rebuttal to Scheibe's aesthetics with a conviction that Abraham Birnbaum or Lorenz Mizler could never have mustered. For not only does it confound the rationalist dichotomies of nature vs. art, logic vs. superstition, truth vs. confusion, or taste vs. technique: It suggests that the categories of progress vs. tradition mistake the profound ways in which Bach confronted the world around him. It suggests, further, that music need not submit to a supposedly scientific criticism which arrogantly separates episteme - rational knowledge - from doxa - unverified opinion. Finally, it suggests that a historical understanding of Bach must not favor one particular reception merely beause it was contemporary with the composer. If the progress syndrome misconstrues Bach, it is perhaps because Bach's works are poorly served by a historiography based on the progress of style. If we wish to rescue one

important remnant of Enlightenment thought - the elimination of bias from the world - we might begin by questioning the progress syndrome and looking elsewhere for historical knowledge.

Notes

1) "Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangengen Jahres ... von der studierenden Jugend aufgeführet, vom Herrn Capellmeister Bach aber componieret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von iedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten." Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek ... Sechster Teil (Leipzig 1738), p. 43f., cited in Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, S. 336.

2) "durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen"

3) "Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohlgeordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist ... mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdienet, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden." Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus (December 22, 1739; Leipzig 1745), pp. 637-638.

4) A later passage confirms the suspicion that Scheibe was thinking of none other than J.S. Bach: "Das sind nun die herrlichen Eigenschaften der schwülstigen Schreibart in die sich auch wohl große Meister der Musik verliebet haben, welche uns sonst die trefflichsten Muster einer guten, ja einer wahren hohen Schreibart geben könnten, wenn sie ihre Geschicklichkeit und Kenntnis der Musik mit einer vernünftigen Beurtheilung folgen ... und überhaupt mehr die Natur ... als der Kunst ... folgen wollten." Scheibe, p. 134. 3 September 1737. "These are the leading characteristics of the bombastic style, with which even great masters of music have fallen in love, (those) who otherwise could give us the most excellent models of a good or even truly high style if they would join reasonable judgement to their skill and knowledge of music and follow nature rather than art."

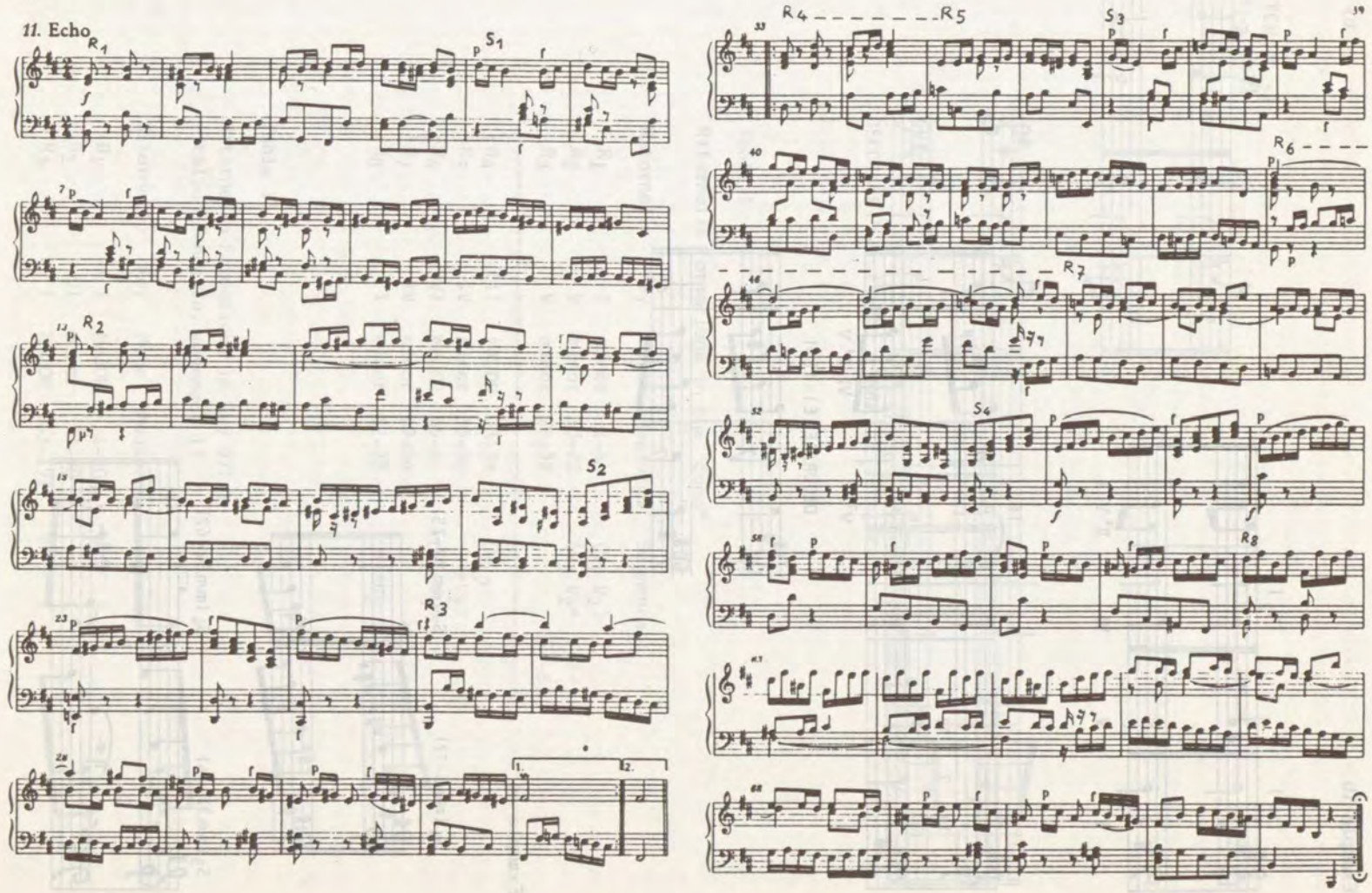
5) Spitta, Johann Sebastian Bach, 2 vols., Leipzig 1873, 1880, vol. II, p. 646.

6) Philipp Spitta, vol. II, p. 646. He excludes only "the impassioned Sarabande" from this criticism.

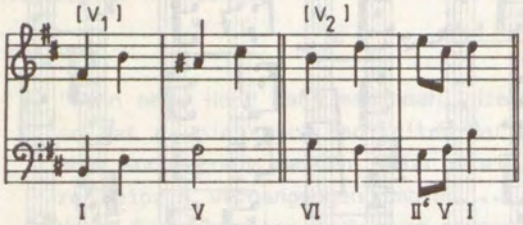
7) Wilhelm Fischer, Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft 3 (1915), pp. 24-84.

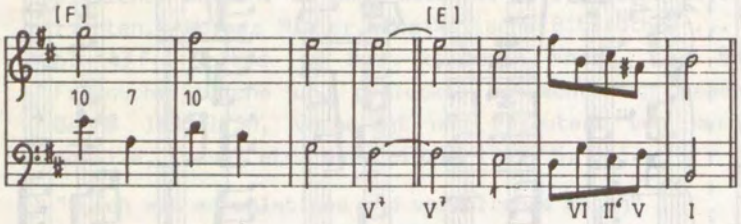
8) For a more extensive discussion of Bach's ritornello procedures, see the author's "J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention", in: MQ 71 (1985), pp. 327-358.

Example 1a: "Echo" from BWV 831

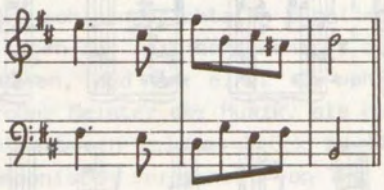


Example 1b

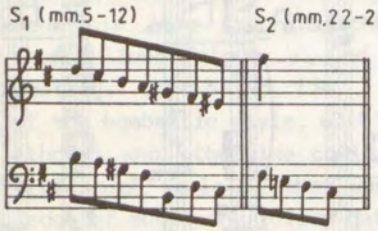


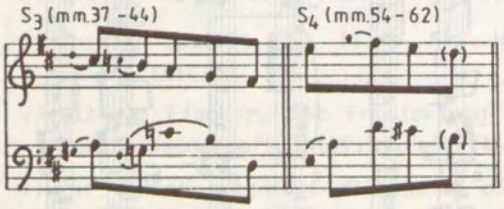


DECORATE [E] = [E♯]



Example 1c





Example 1d

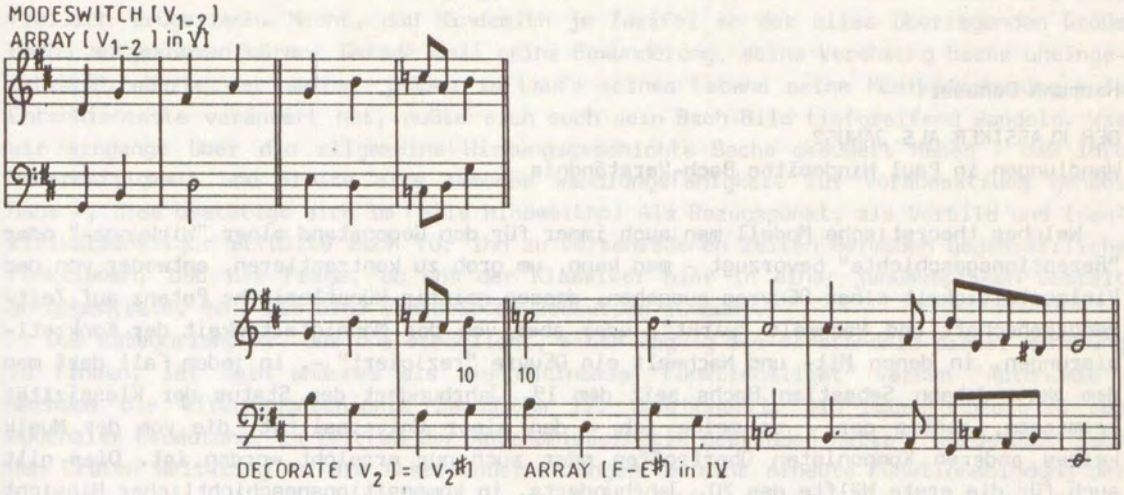


Table I

Ritornello Formations in the "Echo"

Ritornello	Key	Mode	Measures	Segments
R_1	I	minor	1-4	(V_1 V_2)
R_2	V	minor	13-22	(V_1 V_2* F-E*)
R_3	V	minor	26-32	(F'-E)
R_4	III	MAJOR	33-34	(V_1
R_5	IV	minor	35-36	V_2)
R_6	VI	MAJOR	45-48	(V_1 V_2*
R_7	IV	minor	49-54	F-E*)
R_8	I	minor	62-72	(V_1*V_2 F-E)

Table II

Ritornello Formations in BWV 971/1
(Italian Concerto, movement 1)

Ritornello	Key	Mode	Measures	Segments
R_1	I	MAJOR	1-30	V F E
R_2	VI	minor	73-90	E
R_3	I	MAJOR	163-192	V F E

Hermann Danuser:

DER KLASSIKER ALS JANUS?
Wandlungen in Paul Hindemiths Bach-Verständnis

Welches theoretische Modell man auch immer für den Gegenstand einer "Wirkungs-" oder "Rezeptionsgeschichte" bevorzugt - man kann, um grob zu kontrastieren, entweder von der Vielgestaltigkeit eines OEuvres ausgehen, dessen geistig-künstlerische Potenz auf Zeitgenossenschaft und Nachwelt "wirkt", oder aber von der Mannigfaltigkeit der Konkretisierungen, in denen Mit- und Nachwelt ein OEuvre "rezipiert" -, in jedem Fall darf man dem Werk Johann Sebastian Bachs seit dem 19. Jahrhundert den Status der Klassizität beimessen, später gar - so meine ich - den einer Universalität, die von der Musik keines anderen Komponisten übertroffen oder auch nur erreicht worden ist. Dies gilt auch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht für diesen Zeitraum sogar ganz besonders, überdauerte doch Bach als einziger Klassiker die musikhistorische Epochenzäsur um 1920 in ungeschmälertem Maße, indem er für Romantik und Moderne vor dem Ersten Weltkrieg ebenso wie danach für beide Richtungen des Neoklassizismus, für die neotonale Strawinskys und Hindemiths nicht minder als für die dodekaphone der Schönberg-Schule, von freilich verschiedenartiger, stets wieder erneuerter Bedeutung war und blieb. Solch dauerhafte Geltung aber ist undenkbar ohne tiefgreifendste Wandlungen in den Rezeptionsaspekten der Bachschen Musik.

Wer sich nun das Bach-Bild Paul Hindemiths vergegenwärtigt, wird wohl zuerst an seine Hamburger Rede von 1950 denken, auch daran, welche Rolle die Bach-Rezeption im Zusammenhang eines musikalischen "Neobarock" gespielt hat, den man - freilich nicht unwidersprochen[1] - mit dem Moment des Altmeisterlich-Traditionsbewußten in Verbindung zu bringen pflegt. Ältere unter uns mögen sich überdies daran erinnern, daß Hindemith in den anderthalb Jahrzehnten vor seinem Tod (1963), in denen er seine Tätigkeit als Dirigent vervielfachte, recht häufig Bachsche Werke in seine Konzertprogramme einbezogen hat, mit Vorliebe die Orchestersuiten in h-Moll und C-Dur[2]. Hierfür richtete er die Aufführungsmaterialien ein und ließ dabei, wie seine stilgerechten, sparsamen Aussetzungen der Generalbaßpartien bezeugen (etwa diejenige für eine Aufführung des Dritten Brandenburgischen Konzerts im Mai 1952 in Wien[3]), jede erdenkliche Sorgfalt walten. Selbstverständlich hatte Hindemith bereits als junger Geiger alle Violinwerke Bachs gespielt - beim Probespiel für die Aufnahme ins Frankfurter Opernorchester zum Beispiel hat er die "Chaconne" vorgetragen -; als Viola d'amore-Spieler wirkte er später vor allem in der "Johannes-Passion" mit, und zwar noch 1948, wie Igor Strawinsky bei einer New Yorker Aufführung des Werkes im April jenes Jahres mit Erstaunen feststellte[4]. Dieser unverminderte Einsatz des Interpreten Hindemith für Bach wird, wie man aus der "Unterweisung im Tonsatz" weiß, durch ein theoretisches Bemühen um analytische Erkenntnis ergänzt, wobei - nebenbei bemerkt - in der Zweitfassung des Lehrbuchs ein anderes Werk Bachs als in der Erstfassung analysiert wird[5]. Im übrigen ist auch dieser Aspekt schon früh belegbar, hat Hindemith doch im Kompositionsunterricht bei Bernhard Sekles um 1913/14 die Fuge aus der C-Dur-Sonate für Solovioline (BWV 1005) in einer graphischen "Analyse" veranschaulicht[6].

All diese Fakten nun könnten vermuten lassen, Hindemiths Bach-Verständnis sei von einer ungebrochenen Konstanz geprägt gewesen, wie wir sie etwa bei Max Reger, von dem er als Komponist bekanntlich ausging, beobachten können[7]. Eine solche Vermutung wäre freilich trügerisch. Nicht, daß Hindemith je Zweifel an der alles überragenden Größe Bachs aufgekommen wären! Gerade weil seine Bewunderung, seine Verehrung Bachs uneingeschränkt währte, er selbst jedoch im Laufe seines Lebens seine Musikanschauung aufs Entschiedenste verändert hat, mußte sich auch sein Bach-Bild tiefgreifend wandeln. Was wir eingangs über die allgemeine Wirkungsgeschichte Bachs geäußert haben - daß ihre Dauerhaftigkeit und Breite eine immense Wandlungsfähigkeit zur Voraussetzung gehabt habe -, dies bestätigt sich im Falle Hindemiths: Als Bezugspunkt, als Vorbild und Identifikationsfigur erfüllte Bach für ihn zu verschiedenen Zeiten dermaßen gegensätzliche Funktionen, daß der Frage, ob uns der Klassiker hier in einer janusköpfigen Gestalt entgegentrete, mehr als bloß rhetorische Bedeutung zukommt.

Das Kategorienpaar, das uns ermöglicht, einen Zugang zum Verständnis dieser Wandlung zu finden, ist kein anderes als die Antinomie "Funktionalität" versus "Autonomie". Nachdem die Wirkungsgeschichte Bachs im 19. Jahrhundert, ein Umdeutungsprozeß von epochaler Bedeutung, im Zeichen der Autonomieästhetik gestanden hatte[8], wurde Bach nach dem Ersten Weltkrieg in die Auseinandersetzungen um eine erneute Funktionsbindung der Musik hineingezogen. Seine Wirkungsgeschichte spaltete sich damals, zugespitzt formuliert, in einen "funktionalen" und einen "autonomen" Zweig, wobei dieser die aus dem 19. Jahrhundert überlieferte Rezeptionsform, jener dagegen die damals eigentlich neue darstellt. Unter diesem Gesichtspunkt steht die Bach-Rezeption der Wiener Schule in einer Traditionskontinuität, der auch Brahms angehört, wohingegen diejenige des jungen Hindemith einen Bruch mit dieser Tradition beinhaltet, indem sie im Sinne einer funktionsorientierten Bach-Rezeption die Ziele einer jungen Komponistengeneration spiegelt, die ich - im Anschluß an Rudolf Stephan - an anderer Stelle als das Ideal einer "mittleren Musik" umschrieben habe[9].

Das Neue, das die junge Generation um 1920 in der Abkehr vom Autonomieprinzip zu gewinnen hoffte, bestand nicht nur im kühnen, experimentellen Vorgriff auf Unbekanntes; seine Legitimation bezog es auch aus dem Rückgriff auf das vergessene oder verdrängte Alte. In früheren Musikkulturen erkannte man die erstrebte Funktionsbindung als eine selbstverständliche Voraussetzung, mit besonderer Deutlichkeit im Schaffen Bachs. Indem das Bach-Bild von den Implikationen des 19. Jahrhunderts "gereinigt" wurde, die man als Verfälschung ächtete, ließ sich eine Wahlverwandtschaft zwischen dem "ursprünglichen" Bach und den eigenen Zielsetzungen bekunden. Heinrich Besseler brachte dies seitens der Musikwissenschaft frühzeitig auf den Begriff, indem er in seinem Freiburger Habilitationsvortrag von 1925 ("Grundprobleme des musikalischen Hörens") zwischen "umgangsmäßigem" und "eigenständigem" Musizieren unterschied und unter seinen Begriff der "Gebrauchsmusik" - er ersetzte ihn später durch "Umgangsmusik" (im Gegensatz zu der für das Konzert des 19. Jahrhunderts charakteristischen "Darbietungsmusik")[10] - exemplarisch auch die Gattung der Kirchenkantate faßte[11]. Statt für das entfremdete Verhältnis zwischen Interpret und Publikum, das die konzertmäßige Musik kennzeichne, seien Bachs Kantaten noch für ein ursprüngliches Miteinander von Ausführenden und Gemeinde im liturgischen Vollzug bestimmt gewesen[12]. Wie treffend Besseler auch den Paradigmenwechsel der Ästhetik um 1920 in einer kategorialen Antithese formuliert hat, so kann doch davon keine Rede sein, das neue Rezeptionsmodell Bachs als eines Ideals von "Umgangsmusik" habe damals das ältere, das im Vorbild für eine kontrapunktisch streng durchgebildete "Darbietungsmusik" bestand, völlig verdrängt. Die beiden Modellfunktionen traten viel-

mehr in komplexer Weise nebeneinander, insofern sich dem Bach-Verständnis des 19. Jahrhunderts ein erst in der Nachkriegszeit herausgebildetes überlagerte. Ob diese Dichotomisierung der Bach-Rezeption in den Zwanziger Jahren, ein wirkungsgeschichtlich höchst eigentümlicher Vorgang, ein ausschließliches Resultat der Wirkungsgeschichte sei oder ob sie in einem Doppelcharakter des Bachschen OEuvres selber gründe, das einerseits neben dem "funktionalen" Paradigma des Kantatenschaffens durchaus auch das "autonome" Paradigma zumal des instrumentalen Spätwerks kennt und das andererseits in einem Werk wie dem "Wohltemperierten Klavier" "funktionaldidaktische" mit "autonomen" Zügen verschränkt[13], ist eine Frage, die an dieser Stelle offen bleiben muß.

"Wir sind überzeugt", heißt es in dem von Hindemith mitformulierten Vereinsprospekt der Frankfurter "Gemeinschaft für Musik" 1922, "daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen"[14]. Das hier formulierte Ziel wurde unter anderem durch eine Einbeziehung von Tanzmusik und Jazz, nach Besseler Exempla von Gebrauchsmusik, in die artifizielle Musik zu erreichen versucht[15], so daß sich die Frage aufdrängt, ob die vielbeschworene Affinität zwischen Bachs Musik und dem Jazz, die meistens im Zeichen einer Motorik des Rhythmus gesehen wird, in den Zwanziger Jahren auch im Hinblick auf die Kategorie des umgangsmäßigen Musizierens zum Tragen gelangt sei.

Eine Antwort darauf bietet uns der "Rag Time" für großes Orchester, den Hindemith an Ostern 1921 geschrieben und mit einem in Klammer gesetzten Untertitel als "wohltemperiert" bezeichnet hat, eine bislang ungedruckte Komposition, die auch in einer Bearbeitung des Komponisten für Klavier zu vier Händen vorliegt[16]. Ob dieses Stück tatsächlich ein Ragtime sei[17], bleibe dahingestellt und ist gegenüber der Tatsache, daß es als ein solcher ausgewiesen ist, wohl auch unerheblich. Entscheidend ist, daß es sich um eine Komposition über die c-Moll-Fuge aus dem Ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" handelt. Ausgehend von einem mottohaften Beginn mit dem in einem dissonanten Tremolo-Akkord einmündenden Kopf des Fugenthemas, erscheint in ihrem Verlauf (von insgesamt 130 Takten Länge) die Erinnerung an Bachs Musik bald näher, bald ferner gerückt. Abgesehen von einem kurzen Mittelteil (T. 63-78), in welchem sie gänzlich abwesend ist, wird das Stück bis zum fulminaten Schluß (T. 118-130) konstituiert durch den mehrmaligen Wechsel zweier Teile, eines ersten Teils (T. 3-22, T. 43-62, T. 99-117) mit einer ragtimehaften "Improvisation" über die Figur der punktierten Wechselnote und eines zweiten Teils (T. 23-42, T. 79-98), der "Fugato" überschrieben ist. Erst hier, wo die Exposition der Bachschen Fuge in drei Themaeinsätzen anklingt - bereits in ihrer Melodiestruktur verändert, sind sie verfremdet vor allem durch das neue, polytonale Satzgefüge, das die kontrapunktische Struktur der Vorlage ersetzt[18] -, erst hier, im "Fugato" also, verdichtet sich der "Rag Time" zu einer parodistischen "Musik über Musik"[19] (s. Notenbeispiel).

Weitere Stimmeinsätze und Themafragmente erscheinen danach nahezu beliebig in einen rhythmischen Bewegungszug eingefügt, innerhalb dessen sich die Musik im Vollzug einer nicht über sich selbst hinausweisenden Gegenwärtigkeit erschöpft. Mit parodistischen Fugen in anderen Werken Hindemiths um 1920 vergleichbar - der Sonate für Bratsche und Klavier opus 11 Nr. 4 (1919), den Klavierstücken "In einer Nacht" opus 15 (1919), auch dem Einakter "Das Nusch-Nuschi" opus 20 (1920)[20] -, ist das "Fugato" hier nichts als die absichtsvoll vermiedene Fuge, die mal skurrile, mal freche Negation des mit dieser strengen Satzform verbundenen Kunstanspruchs. Der "Rag Time (wohltemperiert)" entspricht mithin, ebenso wie sein Pendant mit der notorischen "Gebrauchsanweisung" aus

der "Suite 1922" für Klavier opus 26, sehr genau dem Programm der "mittleren Musik", das die Grenzen zwischen "oben" und "unten" im Stilhöhenbereich, zwischen hoher Kunst und Unterhaltungsanspruch aufheben oder jedenfalls relativieren möchte[21]. Im übrigen richtet sich die Provokation nicht gegen Bach, sondern gegen die Bach-Tradition aus Brahmsens Geist, gegen die Entrückung seiner Musik in eine unnahbare Sphäre der Autonomie. Für den Hindemith von 1921 ist Bach eben ein Modell für "Umgangsmusik", nicht für "Darbietungsmusik". Der Klavierfassung des Stücks hat der Komponist einige Worte vorangestellt. Sie lauten: "Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen".

Diese Phase der Bach-Rezeption - sie findet übrigens in Frankreich eine Entsprechung in einem Stück wie der "Valse-Improvisation" über BACH von Francis Poulenc (1932)[22] - währte bei Hindemith nicht lange. Bereits im Rilke-Zyklus "Das Marienleben" opus 27 (1922/23), zumal in den letzten Liedern "Vom Tode Mariae I-III", wird eine gewandelte Bedeutung der linearen Polyphonie greifbar, insofern strenge Satztechniken (z.B. Passacaglia und Kanon) formbildend wirken. Ein entscheidendes Moment hebt Hindemith im Vorwort zur Zweitfassung (1948) hervor, indem er rückblickend bekennt, die Uraufführung dieses Werkes habe ihm erstmals "die ethischen Notwendigkeiten und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein gebracht"[23].

Erscheint somit im "Marienleben" ein Prozeß eingeleitet, der allmählich zu einer Rehabilitierung der Kategorie des autonomen Kunstwerks führt, so sind doch Hindemiths Kompositionen bis etwa 1927 von jeglicher neobarocker "Restauration" weit entfernt[24]. Den vier Konzerten opus 36 etwa, die der "Kammermusik" genannten Werkreihe zugehören, liegt kein bestimmter Formtypus der Barockmusik zugrunde, und einzelne "Anklänge" an Bach, wie der zweistimmige Klaviersatz in Opus 36 Nr. 1 (1924), wirken doch wohl eher zufällig. Wenn irgend etwas an diesen Kammerkonzerten auf die "Brandenburgischen Konzerte" verweist, dann ist es vielmehr Hindemiths antisymphonisches Ideal eines spontanen, unbekümmert-frischen Musizierens im "umgangsmäßigen" Sinn, das sich in wechselnden Formationen von Tutti, Concertino und Solo stets aufs neue erfüllt. Zwar erscheint der Werkcharakter hier gestärkt im Vergleich zu den unverhüllt provokatorischen Stücken von 1921/22, doch ist er noch immer primär auf den Vollzug des Spiels nach Maßgabe einer "Bewegungskontinuität"[25] hin angelegt und hat in seinen konstruktiven Voraussetzungen kaum ausreichend Bestand.

Die darauf folgende Entwicklung, die Hindemith bekanntlich zur traditionsbewußten Handwerkslehre der "Unterweisung" und zu einem satztechnisch wie tonal "geordneten" Personalstil führte - sie ist Mitte der dreißiger Jahre im wesentlichen abgeschlossen -, bringt eine weitere, tiefgreifende Veränderung der Rezeptionsaspekte Bachs mit sich. Das Ideal der "Umgangsmusik" wird zurückgedrängt, schließlich abgelöst von dem gegenteiligen der "Darbietungsmusik", wobei der zugrunde liegende Werkbegriff teilweise (etwa in der Reihe der "Sonaten" für ein Melodieinstrument und Klavier) durchaus noch praktisch-funktionale - oder "didaktische" - Züge aufweist, primär aber als ein autonomer zu definieren ist. Diese letzte Phase von Hindemiths Bach-Verständnis ist durch einen Doppelcharakter geprägt, in welchem künstlerische und ethisch-moralische Momente ineinanderfließen.

Der künstlerische Aspekt umfaßt den - in erster Linie, aber nicht ausschließlich auf Bach gestützten - höchsten Kunstanspruch einer streng polyphonen, nunmehr auch harmonisch planmäßig gestalteten Musik, deren konstruktive Grundlagen in keiner Weise mit

einem "Komponieren im alten Stil" oder gar einer "Stilkopie" verwechselt werden dürfen[26]. Daß dieser Rezeptionsaspekt eher die kompositorische Denkform der Polyphonie als einen konkreten "Stil" betrifft, wird im "Ludus tonalis" für Klavier (1942) deutlich, einem Werk, das mannigfachste Konstruktionsmöglichkeiten der Fuge durchaus eigenständig ausschöpft, in seiner satztechnischen wie formalen Vollendung ein äußerster Gegenpol zum parodistischen "Fugato" von 1921.

Der andere, der ethische Aspekt läßt erkennen, wie wenig Hindemith, als er die Werkautonomie restituierte, auf eine "absolute Musik" im Sinne des 19. Jahrhunderts, geschweige denn eine "Kunstreligion" zielte. Seine Rede über Bach aus dem Jahre 1950, die auch, wenn nicht gar primär als Versuch einer eigenen Standortbestimmung zu verstehen ist, kulminiert in den Worten: "Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß"[27].

Zwei Jahrzehnte zuvor - 1930 also - hatte sich schon Arnold Schönberg auf den späten Bach bezogen (in einer unter dem Titel "Neue Musik, veraltete Musik. Stil und Gedanke" publizierten Rede[28]), um die Unzeitgemäßheit seiner aus der Tradition der Ausdruckskunst des 19. Jahrhunderts entwickelten Neuen Musik gegen die Übermacht des tonalen Neoklassizismus zu verteidigen. Das Beispiel Bachs, der das, was er als künstlerisch notwendig erkannte, auch dann unbeirrt fortsetzte, als er durch das Aufkommen des "galanten" Ideals in die Isolation gedrängt wurde, dieses Beispiel zeige, daß das authentische Neue, das von den Anhängern des nur modischen Neuen als "veraltet" geschmäht wird, in der Musikgeschichte letztlich allein überdauere. Hindemiths Rekurs auf den späten Bach im zweiten Teil der Hamburger Rede jedoch, ein Rekurs, mit dem er s e i n e Unzeitgemäßheit angesichts des raschen (und von ihm erbittert bekämpften) Aufbruchs der Avantgarde um die Jahrhundertmitte zu begründen suchte, zielt nicht auf "Neue Musik", sondern im Gegenteil auf ein Schaffen, das - als Fortsetzung einer jahrhundertealten Tradition der Kunstmusik - eine in letzter Instanz ethische Aufgabe zu erfüllen habe[29].

Der Klassiker mithin, so nochmals die Frage, als Janus? Gewiß - die Vorstellung von Bach als einem, der "den Shimmy erfunden hätte", steht in einem diametralen Gegensatz zu Bach als einem "Symbol für alles Edle, das wir ... anstreben"[30]. Dennoch ist es wohl ungerechtfertigt, im historischen Rückblick die beiden Rezeptionsarten in die Gleichzeitigkeit eines Bildes zu zwingen, das ihre Zeitgebundenheit, ihre Geschichtlichkeit außer Acht läßt[31]. Das Bild des Janus erscheint außerdem insofern überpointiert, als eine so rigorose Entgegensetzung der Kategorien den Blick für die ganze Wirklichkeit verstellt: Einerseits war Hindemith, als er 1921 das Ideal eines "umgangsmäßigen" Musizierens verfocht, ein vielfach tätiger konzertierender Künstler, und andererseits war er, als er sich 1950 zum Ideal einer ethisch fundierten "Darbietungsmusik" bekannte, einem umgangsmäßigen Musizieren keineswegs so abhold, wie es das erstarrte Denkmal des melancholischen Altmeisters vermuten lassen könnte.

Wir müssen daher unsere Ausgangsfrage verneinen, sollten jedoch eines festhalten: Die skizzierten Phasen von Hindemiths Bach-Verständnis dürfen nicht im Sinne einer Entwicklung aufgefaßt werden, die sich, von einem "Irrtum" ausgehend, stufenweise - und gipfelnd in der Rede von 1950 - einem "wahren" Bach-Bild angenähert habe. Als Rezeptionsphänomene sind sie vielmehr, wie gegensätzlich auch immer, gleichermaßen authentisch auf Bach bezogen. Gerade in so drastischen Wandlungen der Rezeptionsaspekte offenbart und entfaltet sich nämlich seine Universalität. Sie hat es in erstaunlicher Weise ermöglicht, daß Paul Hindemith bei beiden Epochenzäsuren der Musikgeschichte, an denen er

beteiligt war - um 1920 eine Tradition aggressiv brechend, um 1950 eine (andere) Tradition defensiv wahrend -, sich auf Johann Sebastian Bach als ein sinnstiftendes Vorbild, eine Figur persönlicher Identifikation beziehen konnte.

Anmerkungen

1) Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock. Historische und stilistische Notizen, in: Hindemith-Jb. 12 (1983), Mainz 1984, S. 20ff.

2) Vgl. Hindemiths handschriftliches Verzeichnis seiner Dirigate in einem (im Frankfurter Hindemith-Institut befindlichen) Ringheft, Blätter 27-29.

3) Manuskript im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main.

4) Zit. nach Andres Briner, Paul Hindemith, Zürich 1971, S. 193.

5) Zieht Hindemith in der 1937 (bzw. in einer zweiten erweiterten Auflage 1940) publizierten Fassung der "Unterweisung im Tonsatz" Bachs dreistimmige "Sinfonia" in f-Moll als Analysebeispiel heran, so hat er sich in der unpublizierten Erstfassung auf die D-Dur-Fuge aus dem Ersten Teil des "Wohltemperierten Klavier" bezogen.

6) Das Manuskript befindet sich im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt.

7) Vgl. hierzu Johannes Lorenzen, Max Reger als Bearbeiter Bachs (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg, Bd. 2), Wiesbaden 1982.

8) Vgl. den auf diesem Kongreß gehaltenen Vortrag von Carl Dahlhaus über "Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie".

9) Die "mittlere Musik" der zwanziger Jahre. Vortrag, gehalten auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Straßburg 1982 (Kongreßbericht in Vorbereitung), Vorabdruck in: Neue Zürcher Zeitung vom 1./2. Oktober 1983, S. 65-66.

10) Heinrich Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit (1959), zitiert nach: Ders., Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 111f.

11) Grundfragen des musikalischen Hörens, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, XXXII, Leipzig 1926, S. 35ff., zitiert nach Besseler, op. cit., S. 47. Vgl. hierzu insgesamt Stephen William Hinton, The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919 to 1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith, Phil. Diss. masch. University of Birmingham 1984, S. 6ff.

12) Bachs Kirchenkantaten sind für Besseler 1959 jenes Beispiel von "Umgangsmusik", mit dem er deren Abstand von der - inzwischen pejorativ gefärbten - "Gebrauchsmusik" beleuchtet. Vgl. Das musikalische Hören der Neuzeit, S. 111.

13) So Carl Dahlhaus in dem in Anmerkung 8 zitierten Vortrag.

14) Zitiert nach Giselher Schubert, Paul Hindemith, Hamburg 1981, S. 27f.

15) Vgl. dazu Heinrich W. Schwab, Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik, in: Danks Årbog for Musikforskning X (1979), Kopenhagen 1980, S. 127ff; sowie vom

Verf., Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7), Laaber 1984, S. 159ff.

16) Beide Autographe befinden sich im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt am Main. Der Schott-Verlag plant, die Bearbeitung des "Rag time (wohltemperiert)" für Klavier zu vier Händen in absehbarer Zeit zu veröffentlichen. Herrn Dr. Giselher Schubert vom Frankfurter Hindemith-Institut, der mich auf diese Komposition aufmerksam machte, mir eine Fotokopie der Quelle überließ und auch mit manchem anderen Hinweis freundlicherweise geholfen hat, möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

17) Hierzu jüngst Jürgen Hunkemöller, Was ist Ragtime?, in: AfMw 42 (1985), S. 69ff.

18) Die Melodiestruktur des Themas ist dadurch verändert, daß das Wechselnotenmotiv "ragtimeartig" punktiert erscheint, die dritte Phrase außerdem zum unteren es' - statt wie bei Bach zum d'' - geführt wird und überdies das Thema verkürzt ist, so daß die Einsätze gleichsam überstürzt wirken. Die Polytonalität resultiert beim Beginn des "Fugatos" in Takt 23f. (vgl. das abgedruckte Notenbeispiel) aus drei Schichten des Tonsatzes: Der Themaeinsatz ist, wie bei Bach, in c-Moll, hier der Oberstimme zugewiesen; in der Mittelstimme tritt ein Kontrapunkt in A-Dur hinzu, partiell in der Funktion eines Kontrasubjekts, das seinen ursprünglichen "kantablen" Charakter später - ab Takt 32 - durch eine Auflösung in repetierte Achteltriolen wandelt; und schließlich wird der Tonsatz ergänzt durch eine Baßstimme in F-Dur, die zunächst in regelmäßiger Viertelbewegung geführt ist.

19) Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik (1. Auflage: Tübingen 1949), Frankfurt am Main 1958, S. 168f.

20) Vgl. Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock (s. Anm. 1), S. 29f.

21) Hindemith bot dem Schott-Verlag im Jahre 1920 auch eine Reihe von "Unterhaltungsmusik"-Kompositionen zum Druck an, die indessen nicht verlegt wurden. Vgl. Giselher Schubert, Zur Bedeutung der Hindemith-Gesamtausgabe, in: Hindemith-Jb. 7 (1978), Mainz 1980, S. 19. Zu den Musikidealen jener Zeit vgl. Rudolf Stephan, Zur Musik der Zwanzigerjahre, in: Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemith's Schaffen in den Zwanziger Jahren (= Frankfurter Studien Bd. 2), Mainz 1978, S. 9ff.

22) Die Komposition erschien im Bach-Sonderheft der Zeitschrift "La revue musicale" vom Dezember 1932 (Neudruck Amsterdam 1966), als drittes der zu diesem Anlaß geschriebenen Hommage-Stücke. Vgl. Theo Hirsbrunner, Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 131f.

23) Edition Schott 2026, London 1948, S. III.

24) Vgl. Dieter Rexroth, Zu den "Kammermusiken" von Paul Hindemith, in: Hindemith-Jb. 6 (1977), Mainz 1978, S. 47ff.; sowie Giselher Schubert in dem in Anm. 1 aufgeführten Aufsatz.

25) Zu dem Kontext dieser Kategorie in Ludwig Rottenbergs Theorie der musikalischen Interpretation, die für Hindemith wichtig war, vgl. Giselher Schubert, Kontext und Bedeutung der "Konzertmusiken" Hindemiths, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 4, Zur Musik des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1980, S. 94f.

26) Im unveröffentlichten Vortrag "Betrachtungen zur heutigen Musik" aus dem Jahre 1940

scheut Hindemith mit Bezug auf diejenigen, die in ihren Kompositionen alte Stile kopieren, nicht vor dem drastischen Wort von den "Leichenfledderern" zurück. Vgl. Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock (s. Anm. 1), S. 38f.

27) Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, Wiesbaden 1953, S. 38.

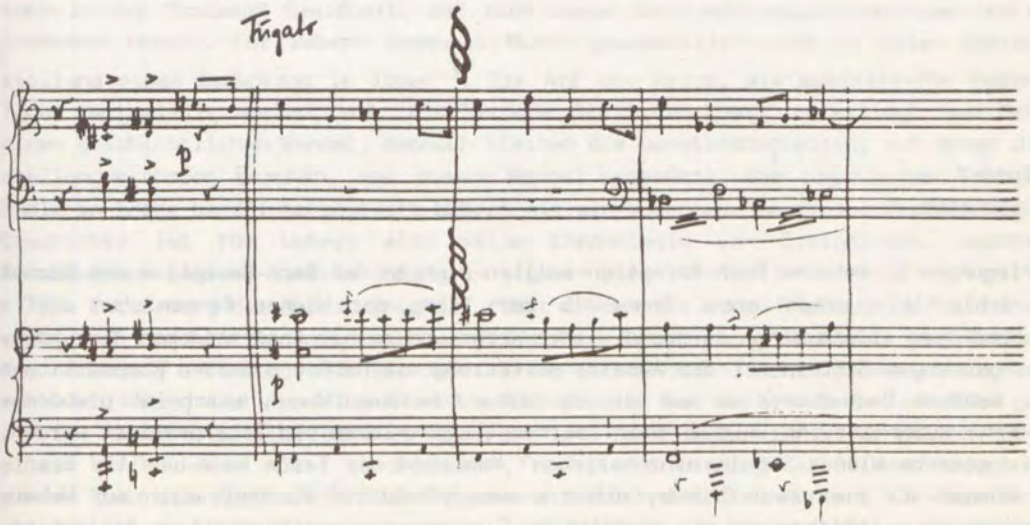
28) Eine erste deutschsprachige Fassung des Vortrags wurde von Schönberg am 22. Oktober 1930 in Prag gelesen. Die in "Style and Idea" (New York 1950) erschienene englische Version ist in deutscher Übersetzung greifbar in: Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (= Gesammelte Schriften, Band 1), hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1976, S. 25ff., darin über Bach S. 26f. Vgl. hierzu insgesamt Rudolf Stephan, Zum Thema "Schönberg und Bach", in: BJ 64 (1978), S. 232ff., sowie Carl Dahlhaus, Schönberg und Bach (1967), in: Ders., Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch, Mainz 1978, S. 199ff.

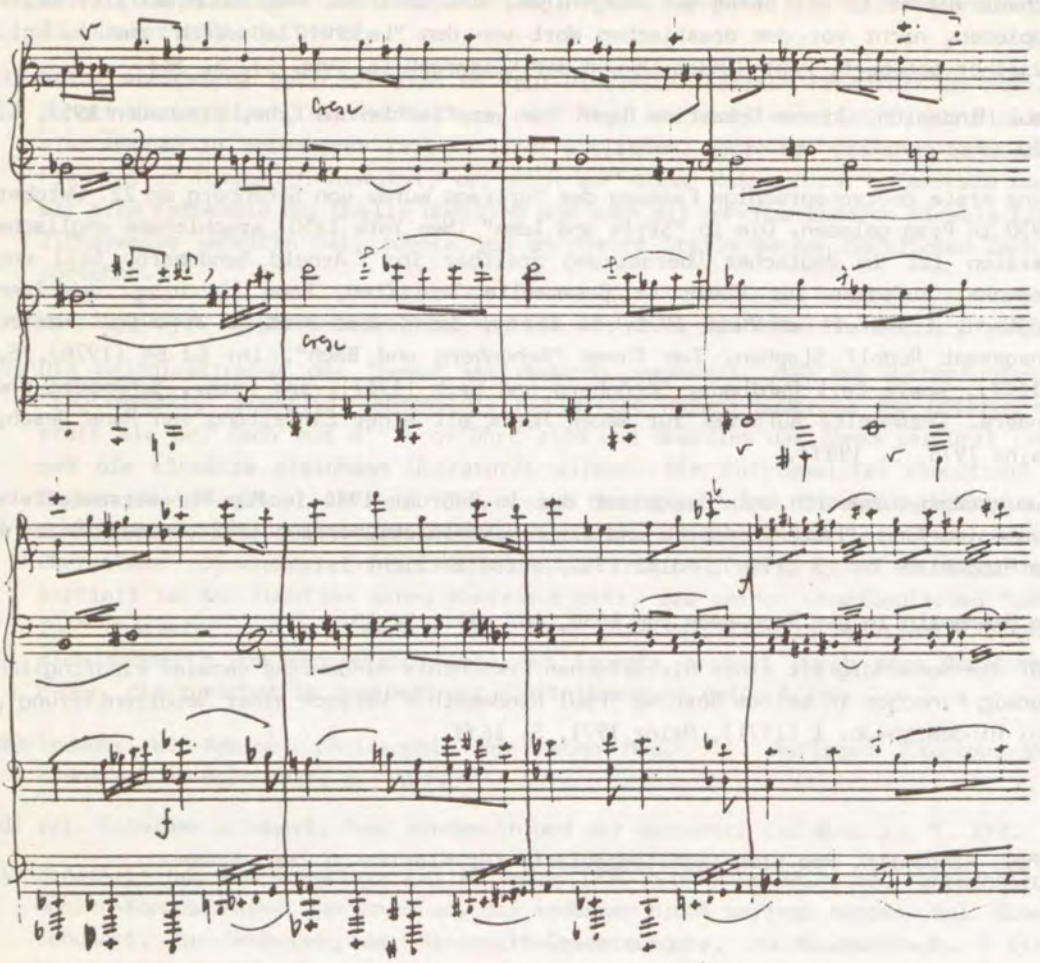
29) Zum späten Hindemith vgl. insgesamt das im Februar 1984 in München veranstaltete Symposion über "Paul Hindemith und die Musikentwicklung nach 1945", dessen Bericht im Hindemith-Jb. 13 (1984), Mainz 1985, veröffentlicht ist.

30) So Hindemith in der Bach-Rede von 1950, op. cit., S. 40.

31) Auf die Notwendigkeit einer historischen Erkenntnis Hindemiths verwies eindringlich Ludwig Finscher in seinem Vortrag "Paul Hindemith - Versuch einer Neuorientierung", in: Hindemith-Jb. 1 (1971), Mainz 1971, S. 16ff.

aus: Paul Hindemith, Rag time (wohltemperiert) für Klavier zu vier Händen





Elmar Budde:
WEBERN UND BACH

Überlegungen zu Weberns Bach-Rezeption sollten sich an der Bach-Rezeption der Wiener Schule schlechthin orientieren. Innerhalb der Trias der Wiener Komponisten dürfte Arnold Schönberg allein schon aufgrund seiner Werke und seiner theoretischen Ausführungen den geistigen Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Bach und dessen Kompositionen bilden. Weberns Bach-Rezeption aus diesem Verband herauszulösen, erscheint problematisch. Kann Weberns Verhältnis zu Bach überhaupt beschrieben und interpretiert werden, ohne die gesamte Wiener Schule einzubeziehen? Man wird die Frage kaum positiv beantworten können. Es sind zwei Gründe, die die ausschließliche Konzentration auf Webern motivieren: ein zeitlicher und ein sachlicher. Eine angemessene Darstellung der Webernschen Bach-Rezeption im Kontext der Wiener Schule läßt sich in Kürze nicht geben. Es

bleibt der sachliche Grund. Er wird bestimmt von der These, daß Weberns Spätwerk und schließlich sein musikalisches Denken ganz entscheidend von seiner Auseinandersetzung mit Bach geprägt wurde. In dieser Auseinandersetzung hat Webern gegenüber Schönberg und Berg - trotz des gemeinsamen Ausgangspunktes - eine gänzlich eigene und in ihrer "subjektiven" Objektivität durchaus eigenartige Position.

Weberns Auseinandersetzung mit Bach und dessen Werken lassen sich grob in vier Bereiche gliedern, d.h. es lassen sich vier Formen der Rezeption beobachten. 1) Webern als Schüler Schönbergs; 2) Webern als Dirigent und Interpret Bachscher Musik; 3) Webern als Historiker; 4) Webern als Komponist. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Webern als Historiker und Komponist[1].

Webern als Historiker

Welche Bedeutung Bach in Weberns musikwissenschaftlichem Studium an der Wiener Universität gehabt hat, ist aufgrund des zur Zeit zugänglichen Quellenmaterials nicht auszumachen; so wäre es z.B. von größtem Interesse zu wissen, ob Webern sich im musikwissenschaftlichen Sinne mit dem historischen Bach auseinandergesetzt hat. Gleichwohl hatte Webern eine dezidierte Geschichtsvorstellung, die zwar von Schönberg emotional beeinflußt wurde, die im wesentlichen aber durch sein musikwissenschaftliches Studium geprägt wurde. Gegenüber Schönberg besaß Webern mit Sicherheit einen weiteren musikhistorischen Horizont. Er kannte die Kunst der Niederländer nicht nur vom Hörensagen; er hatte sich mit ihr historisch und praktisch auseinandergesetzt. Fragen der Philologie, Notationsprobleme, rhythmische Probleme etc. waren ihm als musikgeschichtliche Probleme bewußt.

In Weberns Vorträgen aus den 30er Jahren, die man als einen stichwortartigen Geschichtsentwurf charakterisieren kann, hat Bach einen bestimmten Stellenwert; diesen Stellenwert gilt es zu erkennen und zu bestimmen. Insgesamt ist Weberns Entwurf dem Adlerschen Geschichtskonzept verpflichtet, daß Musikgeschichte sich mit dem "organischen Fortgang der Musik als Eigenkunst"[2] zu beschäftigen habe. Die merkwürdige Geschichtslosigkeit, die die Vorträge zugleich kennzeichnet, findet ihren Ausdruck sowohl in der Vorstellung überzeitlicher, gleichsam naturhafter musikalischer Gesetzmäßigkeiten, als auch in der "naiven" Gewißheit, daß sich diese Gesetzmäßigkeiten erkennen und konkret benennen lassen. Für Webern bedeutet Musik grundsätzlich und zu allen Zeiten "Darstellung eines Gedankens in Tönen"[3]. Die Art und Weise, wie musikalische Gedanken in Tönen dargestellt werden, d.h. die Methode der Darstellung, unterliegt zwar dem ständigen geschichtlichen Wandel, dennoch bleiben die Gesetzmäßigkeiten, auf denen die Darstellungsmethoden beruhen, von diesem Wandel unberührt. Den organischen Fortgang der Musik in ihrer Geschiche begreift Webern als ein Bewußtwerden dieser Gesetzmäßigkeiten. Geschichte ist für Webern also keine Chronologie von Ereignissen, sondern ein Bewußtwerden dessen, was von Anfang an gegeben war.

Die Entstehung der Mehrstimmigkeit führt er deshalb ausschließlich auf die These zurück, daß komplexe Gedanken auch eine komplexe Darstellung fordern. "Man hat es bald für notwendig befunden, sich bei Darstellung eines musikalischen Gedankens nicht darauf zu beschränken, daß nur eine Stimme erklingt; man hat mehr Raum zu schaffen gesucht. ... Der Gedanke ist verteilt im Raum, er ist nicht allein in einer Stimme - sie kann allein den Gedanken nicht ausdrücken -, nur die Verbindung der Stimmen bringt den Gedanken ganz zum Ausdruck"[4]. Die Polyphonie bildet indessen nur e i n e Form der Mehrstimmigkeit und als solche nur e i n e Möglichkeit der Darstellung musikalischer Gedanken. Die andere Form der Mehrstimmigkeit erkennt Webern in der Entwicklung und Aus-

bildung der tonalen Harmonik, d.h. der homophonen Mehrstimmigkeit. Als musikalisch-kompositorische Darstellungsform findet die Polyphonie ihren Höhepunkt bei den Niederländern; die Homophonie erfährt ihre optimale Verwirklichung in der Harmonik der Wiener Klassik. Zwischen den beiden musikalischen Darstellungsformen der Polyphonie und der Homophonie, die je sich historisch unterschiedlichen Epochen zuordnen, sind für Webern die Kompositionen Johann Sebastian Bachs angesiedelt. Webern ist der Überzeugung, daß Bach in seinen Werken beide Darstellungsformen vereinigt. In Bachs Kompositionen verschränken sich also in einer die Geschichte aufhebenden Weise die Polyphonie der Vergangenheit (Niederländer) und die Homophonie der Zukunft (Klassik) zu einer zeitlosen Gegenwart. In der Entwicklung der Musik über die Klassik hinaus erkennt Webern das ständige Bestreben, die Darstellungsmethode der Homophonie mit jener der Polyphonie versöhnend zusammenzuführen, d.h. dem Bachschen Ideal wieder nahe zu kommen. Webern ist sich sicher, das Ziel dieser Bestrebungen zu kennen; er nennt es "die Musik unserer Zeit"[5], d.h. er meint die neue Musik, die Musik der Wiener Schule, sowie schließlich und vor allem seine eigene Musik.

Ohne im Einzelnen auf Weberns Thesen einzugehen, ist auf eine weitere Kategorie zu verweisen, die Webern in seinen Vorträgen entwickelt und die für ihn so etwas wie ein geistig-künstlerisches Grundgesetz darstellt, nämlich die Kategorie des Zusammenhangs. Die Zusammenführung von Vertikale und Horizontale ist, wie Webern darlegt, geschichtlich überhaupt erst möglich geworden im Kontext eines musikalisch-kompositorischen Denkens, dessen oberstes Prinzip der musikalische Zusammenhang ist. Zusammenhang aber bedeutet für Webern nicht nur die Beziehung der Teile, der Elemente etc. untereinander; Zusammenhang beruht vielmehr darauf, daß alles aus Einem hervorgeht. Wiederum sind es die Kompositionen von Bach, in denen Webern sowohl sein musikalisches Denken, als auch die auf die neue Musik hinführende geschichtliche Entwicklung in gleicher Weise vorweggenommen, wie erfüllt sieht. Die strenge Bindung einer Komposition an eine Zwölftonreihe vergleicht er mit Bachs "Kunst der Fuge". "Die 'Kunst der Fuge' von J.S. Bach hat ein einziges Thema zur Grundlage. - Was konnte das Werk anders sein als die Antwort auf die Frage: Was kann ich mit diesen wenigen Tönen machen? ... Bach wollte zeigen, was alles aus einem einzigen Gedanken geholt werden kann. - In der Praxis ist die Zwölftonmusik im einzelnen etwas anderes, aber allgemein liegt ihr dieselbe Denkungsart zugrunde. Dem Sinne nach ist die 'Kunst der Fuge' das gleiche wie das, was wir in der Zwölftonkomposition schreiben"[6].

Bach hat nicht nur die beiden Darstellungsformen der Polyphonie und der Homophonie ineinandergeführt, in seinen Kompositionen hat er darüber hinaus die Kategorie des Zusammenhangs auf vollkommenste Weise realisiert. Doch nicht nur das; wenn Webern in seinen Bemerkungen zur "Kunst der Fuge" Bachs Musik schließlich als abstrakt bezeichnet, dann verweist er damit auf eine Dimension des musikalischen Denkens, die für ihn jenseits von Zufall und Geschichte angesiedelt ist. "Es ist bedeutsam, daß die letzte Schöpfung von Bach die ‚Kunst der Fuge' war - ein Werk, das völlig ins Abstrakte führt, eine Musik, der alles fehlt, was sonst durch die Notierung gekennzeichnet wird. ... Es ist wirklich fast ein Abstraktum - oder ich möchte lieber sagen: d i e h ö c h s t e R e a l i t ä t "[7]. Als abstrakte Musik aber ist die "Kunst der Fuge" die vollkommenste Form der Darstellung musikalischer Gedanken und Ideen schlechthin; die Komposition streift gleichsam die klangliche Außenseite ab und wird als solche zur reinen Darstellung. Die Musik tönt als Gedanke in sich; sie bedarf nicht mehr des Klingenden. Da für Webern eine vollkommenere Darstellung eines Gedankens als im Medium der Abstraktion nicht denkbar ist, kann er die "Kunst der Fuge" mit Recht als höchste Realität bezeichnen, nämlich als die reine Wirklichkeit des musikalischen Gedankens.

Webern als Komponist

Es ist müßig, in Weberns Kompositionen nach Modellen, Mustern oder Formeln zu suchen, die sich unmittelbar auf Bachs Kompositionen beziehen lassen. In keiner Komposition Weberns wird der Tonfall Bachscher Musik beschworen. Selbst in Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercars aus dem "Musikalischen Opfer" ist der Tonfall der Bachschen Musik eliminiert. Im Vergleich zu Webern reagiert Schönberg in seinen Kompositionen und Bearbeitungen gänzlich anders auf die Musik Bachs. In seinen Bearbeitungen Bachscher Kompositionen interpretiert er primär die klangliche Außenseite der Werke im Sinne einer klingenden Interpretation. Auch in einigen seiner Kompositionen (z.B. im ersten Satz der Klavierstücke op. 23) stellt Schönberg einen unmittelbaren klanglichen Bezug zu Bach her. In Weberns Kompositionen begegnen derartige Bezugspunkte nicht. Webern hat, wie aus vielen seiner Äußerungen hervorgeht, die Übernahme historischer Sprachpartikel strikt abgelehnt; Formen des Historismus oder der historisierenden Entfremdung hat er verabscheut.

Bereits am Beispiel der kompositorischen Anwendung der Reihentechnik ist die Differenz zwischen Schönberg und Webern, die sich auch in der Auseinandersetzung mit Bach auftut, zu erkennen; es ist eine Differenz des musikalischen Denkens. Für Schönberg stellt eine Reihe nichts weiter als die strukturelle Basis zur Gestaltung von Themen, Phrasen, Motiven etc. dar; in Weberns Reihenkompositionen sind indessen Motiv- und Themenbildungen immer mit der Reihe oder deren Binnenstruktur identisch; Webern ist immer bemüht, eine Identität zwischen Struktur und Klang, zwischen Innen und Außen musikalisch-kompositorisch herzustellen.

In einer erstaunlich detaillierten Analyse des dritten Satzes des Streichquartettes op. 28, die sich in einem Brief vom Frühjahr 1939 an Erwin Stein findet[8], hat Webern deutlich gemacht, zu welchen kompositorischen Konsequenzen ihn die Auseinandersetzung mit Bachs Werk, genauer gesagt mit jenen beiden konträren Darstellungsformen, deren Erfüllung Webern in Bachs Werk zu erkennen glaubt, geführt hat. Den dritten Satz bezeichnet Webern als die Krönung des Quartetts, denn der Satz ist für ihn die "S y n - t h e s e von h o r i z o n t a l e r und v e r t i k a l e r Darstellung"[9], d.h. die Synthese von Polyphonie und Homophonie, von Fuge und Sonate. Die Reihe, die dem Quartett zugrunde liegt, ist als Hommage à Bach zu verstehen; ihre Intervallstruktur leitet sich von den Tönen B-A-C-H her. Der kompositorische Aufbau des Satzes beruht auf zwei konträren Formen, nämlich auf der dreiteiligen Scherzo-Form (Liedform) als Form der Homophonie (der Horizontale) und dem Formprinzip der Fuge als Form der Polyphonie (der Vertikale). "Und nun versuchte ich hier nicht nur allgemein die Gesetzmäßigkeit beider zu erfüllen, sondern auch im Besonderen d i e F o r m e n direkt zu verbinden. ... P r i m ä r gegeben ist eine 'Scherzo'-Form, mit ihr also T h e m a - D u r c h - f ü h r u n g - R e p r i s e. In dieser Hinsicht waren die Gesetzmäßigkeiten der 'horizontalen' Darstellungsart massgebend. Aber die 'Durchführung' stellt eine F u g e dar, deren dritte 'Durchführung' die Reprise des S c h e r z o - T h e m a s, Erfüllung der Scherzo-Form, ist"[10].

Der Aufbau des Satzes ist merkwürdig einfach und zugleich komplex. Der erste Teil, also das Scherzo-Thema, besteht aus einer sechzehntaktigen Periode. Das in seiner Form periodische Thema basiert zugleich auf einem Doppelkanon; Vorder- und Nachsatz der Periode sind rhythmisch gespiegelt, wobei die Stimmen entweder zur Krebsgestalt oder zur Originalgestalt verändert sind. Der Durchführungsteil des Scherzos (T. 16-53) ist insgesamt zweigeteilt (T. 16-37; T. 38-53), wobei jeder Teil noch einmal unterteilt ist. Den gesamten Durchführungsteil hat Webern zugleich als Fuge konzipiert. Der erste Teil stellt die Fugenexposition, also die erste Durchführung, dar; der zweite Teil

bildet die zweite Durchführung. Auf jede Themenaufstellung bzw. Themendurchführung folgt eine Episode (d.h. ein Zwischenspiel). Die Fuge selbst ist dreistimmig. Aufgrund des besonderen Aufbaus der Reihe gelingt es Webern so etwas wie eine Comes-Beantwortung zu konstruieren. Die Reprise (T. 54-68) des Scherzo-Themas entpuppt sich nach den zwei Fugendurchführungen zugleich als der Beginn der dritten Durchführung des Fugenthemas. Die Reihenzusammenhänge sind derartig umgestellt, daß das Scherzo-Thema und das Fugenthema sich nicht nur auf der Basis der Reihe, sondern auch auf der Basis der viertönigen Gestalten berühren. Da das Scherzo-Thema aber zugleich als vierstimmiger Doppelkanon angelegt ist, bildet die Reprise des Themas zugleich eine vierstimmige Engführung des Fugenthemas; d.h. die Reprise des Scherzo-Themas (als dritter Teil der dreiteiligen Liedform) gilt zugleich als die dritte Durchführung der Fuge, nämlich als deren Engführung. "Und, um es noch einmal zu sagen, es ist doch aber nichts anderes als eine Periode, erfüllend die Gesetzmäßigkeiten des Baues eines S c h e r z o - T h e m a s, wie bei Beethoven, also die Darstellung in der H o r i z o n t a l e n. Aber als Engführung , 3. Durchführung einer Doppel-Fuge, z u g l e i c h auch erfüllend die Gesetzmäßigkeiten der Darstellung in der V e r t i k a l e n, wie bei Bach. Ist das nun eine S y n t h e s e der beiden Darstellungsarten oder nicht?"[11]

Die kompositorische Synthese von Horizontale und Vertikale bedeutet für Webern mehr als nur ein kompositionstechnisches Konstrukt; sie ist einerseits die Verknüpfung der beiden überhaupt nur möglichen Darstellungsmethoden und ihrer Gesetzmäßigkeiten, die Webern als Invarianten begreift, andererseits versteht er die Synthese als die In-Eins-Setzung zweier verschiedener historischer Epochen. Die Synthese selbst betrachtet Webern nicht als historistische Collage, sondern als Ergebnis eines musikalischen Abstraktionsprozesses, der in die Tiefen der musikalischen Sprache und ihrer Gesetzmäßigkeiten führt; als solcher läßt er die Zeitgebundenheit von Komponist und Werk hinter sich. Die Möglichkeit eines musikalischen Abstraktionsprozesses sieht Webern unmittelbar in Bachs Kompositionen vorgebildet und zugleich realisiert. Webern ist der Überzeugung, dem Ideal von Abstraktion und Synthese im dritten Satz seines Streichquartetts op. 28 nahe gekommen zu sein.

Auch Weberns Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs "Musikalischem Opfer", die dem Streichquartett zeitlich voraufgeht, wird recht eigentlich erst unter dem Aspekt der Synthese verständlich. Im allgemeinen wird Weberns Instrumentation als eine Art Klanganalyse charakterisiert. Webern selbst hat dieser Charakterisierung in einem Brief an Hermann Scherchen Vorschub geleistet, wenn er schreibt, daß er versucht habe, "den m o t i v i s c h e n Zusammenhang bloß zu legen. Das war nicht immer leicht". Webern fährt indessen fort: "Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; diese M u s i k ! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen, (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens"[12]. Webern will also deutlich machen, wie er die Musik empfindet, d.h. wie er sie musikalisch reflektiert. Die Instrumentation zeigt gewissermaßen die innere Doppelgesichtigkeit der Bachschen Komposition. Die einzelnen Stimmen sind einerseits als abstrakte Linien gegenwärtig, andererseits lösen sie sich in die horizontale Farbigkeit der Motivik auf; die Motive wiederum schließen sich aufgrund der Instrumentation zu übergeordneten Klangfeldern zusammen, d.h. die Komposition ist sowohl polyphon wie homophon, sowohl abstrakt wie zugleich von höchster Farbigkeit und Realität. "Ja, gilt es nicht zu erwecken, was hier noch in der Verborgenheit dieser abstrakten Darstellung durch Bach selbst schläft und für fast alle Menschen dadurch einfach noch gar nicht da oder mindestens völlig unfaßbar ist? Unfaßbar als Musik!"[13].

Synthese von Horizontale und Vertikale, das Abstrakte als klingende Wirklichkeit begreifen, das Unfaßbare faßbar machen, Webern hat in allen seinen späten Kompositionen um diese Utopie gerungen. Die Auseinandersetzung mit der Musik Bachs, so ist als These zu formulieren, hat Webern überhaupt erst jene Bereiche der Abstraktion eröffnet, die sein Spätwerk und sein musikalisches Denken charakterisieren. In den Kompositionen müssen wir die Spuren der Auseinandersetzung mühevoll entziffern, in seiner Bach-Bearbeitung, die Werben als s e i n e Fuge bezeichnet, läßt sie sich unmittelbar ablesen.

Es wären nun weiterführende Fragen zu verfolgen; z.B. welche Konsequenzen Weberns Bach-Rezeption über Webern hinaus gehabt hat oder noch hat. Im kompositorischen Bereich sind bis in die Gegenwart hinein kaum Konsequenzen zu beobachten. Die Webern-Rezeption der 50er und 60er Jahre waren ausschließlich am musikalischen Material und den Strukturgesetzen der Kompositionen interessiert; das Denken, das sich hinter diesen Gesetzen verbarg, wurde stillschweigend übergangen, man empfand es als unangemessen. Im Bereich der analytischen Auseinandersetzung mit Bach fand indessen Weberns Bach-Rezeption zumindest eine gewichtige theoretische Ausformulierung, und zwar in der "Einführung in die musikalische Formenlehre" von Erwin Ratz (Wien 1951). Sicherlich ließe sich im analytischen Bereich (über Ratz hinaus) vieles von dem, was Webern vorgedacht hat, für die Erkenntnis Bachscher Musik fruchtbar machen. Die vorliegenden Ausführungen wollen indessen noch keine Antworten auf die angedeuteten Fragen geben; sie versuchten, skizzenhaft zu umreißen, was Bach für Webern bedeutet; gleichwohl wäre nun der umgekehrte Weg zu gehen, nämlich die Frage zu stellen, welche Bedeutung Webern für Bach hat.

Anmerkungen

1) Eine ideengeschichtliche Einordnung der Beobachtungen und Ergebnisse ist im Rahmen der vorliegenden Ausführungen nicht möglich.

2) Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 61.

3) Anton Webern, Der Weg zur neuen Musik, Vorträge 1932/33, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 18.

4) Ders. a.a.O., S. 19f.

5) Ders., a.a.O., S. 23.

6) Ders., a.a.O., S. 59.

7) Ders., a.a.O., S. 36.

8) Vgl. Hans Moldenhauer, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 669ff.

9) Ders., a.a.O., S. 670.

10) Ebda.

11) Ders., a.a.O., S. 671.

12) Brief an Hermann Scherchen, in: Anton Webern (= Die Reihe, Heft 2) Wien 1955, S. 26.

13) Ebda.

Rudolf Bockholdt:

GIBT ES EINE BACH-INTERPRETATION STRAWINSKIJS?

Zu den Choral-Variationen über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm' ich her"

Interpretation Bachscher Musik durch einen Musiker kann auf dreierlei Weise in Erscheinung treten: in Aufführungen, in verbaler Beschäftigung und in kompositorischer Auseinandersetzung. Im Falle Strawinskijs können wir die erste Kategorie vernachlässigen; soweit wir wissen, hat Strawinskij keine Werke Bachs öffentlich gespielt oder dirigiert, und es gibt keine Tondokumente solcher Aufführungen. Verbale Äußerungen des Komponisten über Bach gibt es in größerer Zahl. Die meisten sind allgemeiner Natur; an Konkretheit und Ergiebigkeit für das Werk Bachs lassen sie sich nicht entfernt vergleichen etwa einerseits mit einschlägigen Äußerungen Schönbergs, andererseits mit Äußerungen Strawinskijs über Beethoven (z.B. über die späten Streichquartette). Ich vernachlässige diesen Bereich hier ebenfalls.

Daß die Auseinandersetzung mit Bach Strawinskijs Komponieren bestimmt hat, steht außer Frage. Am leichtesten dürfte dies in zwei Zeitabschnitten nachzuweisen sein: in Werken der neoklassizistischen Periode seit dem Bläseroktett (1923) und im Spätwerk, also den 1950er und 1960er Jahren. Viel schwerer ist die Frage zu beantworten, wie tief dieser Einfluß eigentlich reicht. Ob tiefer aber oder weniger tief, eines leuchtet unmittelbar ein: daß Strawinskij kein Werk in der Absicht komponiert hat, Bach zu interpretieren. Sein Bachverständnis scheint allenfalls in bestimmten Werken mit auf.

Eine einzige Arbeit Strawinskijs bildet allerdings eine Ausnahme, denn sie beruht nicht nur auf einer Auseinandersetzung mit Bach (was immer das heißen und wie schwierig das immer nachzuweisen sein mag), sondern ist selber eine solche Auseinandersetzung: die Bearbeitung von Bachs Orgelwerk "Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm' ich her". Auch im Gewande von Strawinskijs Bearbeitung zögern wir kaum, das Ergebnis nach wie vor als eine Komposition Bachs anzusehen. Es kann so scheinen, als handle es sich bei dem, was Strawinskij mit dieser Komposition anstellt, wirklich um eine Interpretation. Mit der Frage, ob dies zutrifft, beschäftigen sich die folgenden Ausführungen.

Strawinskijs Bearbeitung[1] der "Kanonischen Veränderungen", von ihm neutral "Choral-Variationen" genannt, entstand zwischen dem 29. Dezember 1955 und dem 9. Februar 1956. Die erste Aufführung fand unter der Leitung von Robert Craft, dem das Werk auch gewidmet ist, am 27. Mai 1956 in Californien statt. Unter Strawinskijs Leitung erfolgte in der Markuskirche in Venedig am 13. September 1956 die zweite Aufführung, zusammen mit der Uraufführung des für diesen Zweck komponierten "Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis". Die "Choral-Variationen" ersetzten hier die ursprünglich für diese Gelegenheit vorgesehene Gesualdo-Bearbeitung "Tres Sacrae Cantiones"[2].

Den "Kanonischen Veränderungen" vorangestellt hat Strawinskij die Bearbeitung eines Bachschen Kantionalsatzes. Die Behauptung, es handle sich dabei um einen Satz aus dem "Weihnachts-Oratorium"[3], ist nur halb richtig. Strawinskij verwendete vielmehr einen Satz aus der C.Ph.E. Bach-Kirnbergerschen "Sammlung vierstimmiger Choralgesänge"[4], der zwar auf dem Schlußchoral des II. Teils des "Weihnachts-Oratoriums" (Nr. 23: "Wir singen dir in deinem Heer") beruht, diesen aber glättend abwandelt. Während der Choral im "Weihnachts-Oratorium" im 12/8-Takt steht und mit Holzbläsereinschüben versehen ist, die auf der den II. Teil eröffnenden Sinfonia (Nr. 10) beruhen, wird in der Sammlung der Choralgesänge der Rhythmus in die für Bachs Choralsätze normale 4/4-Bewegung umge-

wandelt, und die instrumentalen Teile werden eliminiert. Während ferner der Satz im "Weihnachts-Oratorium" nicht mit einer Strophe aus dem Lutherlied, sondern mit einer Liedstrophe Paul Gerhardts versehen ist, ist der Satz in Bach-Kirnbergers Sammlung mit "Vom Himmel hoch da komm' ich her" überschrieben - was seine Herkunft aus dem "Weihnachts-Oratorium" vollends verdunkelt - und wird im übrigen - wie alle Sätze dieser Sammlung - ohne Text dargeboten.

Strawinskij stellt somit seiner Bearbeitung der "Kanonischen Veränderungen" die Bearbeitung eines Satzes voran, der erstens gar nicht zu diesen Veränderungen gehört und der zweitens in einer Fassung vorliegt und einer Quelle entstammt, die ihn als von seinen Wurzeln (Text und Kontext des "Weihnachts-Oratoriums") vollständig abgeschnitten erscheinen läßt - sofern wir diese geglättete Fassung des Satzes überhaupt noch J.S. Bach zuschreiben und nicht dem Konto seines die Choräle des Vaters abschreibenden und sammelnden Sohnes Carl Philipp Emanuel zuschlagen wollen. Obwohl von Strawinskijs eigenen Eingriffen in den Satz bisher noch überhaupt nicht die Rede war, zeigt sich in der geschilderten Art der Zusammenstellung der Vorlagen bereits eine Haltung, die man jedenfalls nicht als "historisch einfühlsam" wird bezeichnen können.

Wenn wir uns nun fragen, was Strawinskij von den Bachschen Kompositionen in sein Opus eigentlich unverändert hinüberrettet, so ist in einem gewissen Sinne die Antwort richtig: alles. Sowohl für den Einleitungssatz wie für die fünf Variationen gilt, daß von der Bachschen Vorlage alle Tonkonstellationen vollständig und unverändert erscheinen, und zwar in richtiger zeitlicher Abfolge; Bachs Komposition ist vollständig in dem Strawinskijschen Gewand enthalten. (In dieser, wenngleich möglicherweise in sonst keiner Hinsicht besteht Übereinstimmung mit Weberns Bearbeitung des Ricercars aus dem "Musikalischen Opfer".) Der oben gemachte Zusatz "und zwar in richtiger zeitlicher Abfolge" soll hinweisen auf den hier bestehenden Unterschied etwa zu den Pergolesi-Bearbeitungen in "Pulcinella", wo zuweilen Teile der Vorlage zwar tonlich nicht verändert, aber auseinandergeschnitten und von Strawinskij ineinandergeschoben oder aber mittels eingefügter Elemente getrennt und neu montiert, neu "verschraubt" werden[5]. Von solchen Eingriffen in die zeitliche Organisation sind die "Choral-Variationen" vollständig frei.

Was für Änderungen nimmt Strawinskij vor? Wir wollen dem in fünf Bereichen, fünf musikalischen Schichten nachgehen. Wir betrachten nacheinander: 1. die Instrumentation, 2. Dynamik, Artikulation und Tempo, 3. Singstimmen und Text, 4. Transposition und Reihenfolge der Sätze und 5. Strawinskijs eigene Hinzufügungen. Während es sich in den Bereichen 1 bis 4 um Manipulationen handelt, die Strawinskij an der Musik Bachs vornimmt, ohne diese als solche zu verändern, geht es im fünften, dem im engeren Sinne kompositorischen Bereich um Tonkonstellationen, die der Musik Bachs hinzugefügt werden.

1. Die Instrumentation

Strawinskij verwendet ein instrumentales Ensemble, das vor allem durch Aussparungen auffällt, sowohl im ganzen wie von Satz zu Satz, und darum kaum als ein "Orchester" angesehen werden kann. Es fehlen völlig: bei den Holzbläsern Klarinetten, bei den Blechbläsern Hörner, bei den Streichern Violinen (!) und Violoncelli, sowie jegliches Schlagzeug. Im Einleitungschoral und in den Variationen I bis IV wird zudem aus dem verwendeten Instrumentarium jeweils eine spezifische Auswahl getroffen; erst in der Schlußvariation V kommt der gesamte Bestand zum Einsatz.

Der Einleitungschoral wird von 3 Trompeten und 3 Posaunen geblasen - ein Einfall Strawinskijs, der einerseits den Gedanken an instrumentale Ensemblemusik erweckt, wie

sie am Aufführungsort San Marco in der Zeit um 1600 praktiziert wurde: eine sinnreiche Assoziation, andererseits aber auch eine ganz andere Vorstellung herbeiruft, die von protestantischem Turmblasen: zusammen mit der Tatsache, daß es sich um Bach und um ein Luthersches Lied handelt, eine in San Marco in Venedig eher verwirrende Vorstellung.

In der ersten "Kanonischen Veränderung" (Variation I) treten die Trompeten und die Posaunen zunächst ab. Der cantus firmus wird von Bratschen und Kontrabässen, diese im Unisono durch Kontrafagott verstärkt, gespielt. Jede der folgenden Variationen zeigt nun eine neue Disposition (Variation II spart u.a. die Flöte aus, läßt den von jetzt an gesungenen cantus firmus durch eine Trompete und eine Posaune verstärken, usw.; ich verzichte auf eine weitere detaillierte Beschreibung).

Strawinskijs instrumentale Disposition ist somit (wie kaum anders zu erwarten) von dem großen spätromantischen Symphonieorchester, das Schönberg und Webern für ihre Bach-Bearbeitungen verwendeten (wobei ich hier völlig dahingestellt sein lasse, zu welchem Zweck sie dies taten), durch eine tiefe Kluft getrennt. Strawinskijs Verfahren in seiner Adaptation dieses Bachschen Orgelwerkes erinnert vielmehr an Registrierung, wie sie zwischen den einzelnen Variationen, teilweise (zumindest in Nr. V) wohl auch in deren Innerem, auch der Organist vornimmt. Auf der anderen Seite ist die Instrumentation der "Choral-Variationen" von einer Nachahmung wirklicher Orgelregister weit entfernt. Vielmehr schöpft Strawinskij aus dem Arsenal seiner eigenen jahrzehntelangen instrumentalkompositorischen Erfahrungen. Bezeichnend ist auch, daß im "Canticum Sacrum", das für den gleichen Ort komponiert wurde und dort zur gleichen Zeit erklang wie die "Choral-Variationen", aber weder mit Bach noch mit einer vorgegebenen Orgelkomposition etwas zu tun hat, das Instrumentarium im großen und ganzen das gleiche ist[6].

2. Dynamik, Artikulation und Tempo

Diese drei Bereiche gehören bei Bach im wesentlichen der Ausführungs-, nicht hingegen der Notationsebene an[7]. Von einigen wenigen Artikulationsbögen und den forte-Vorschriften Bachs in der V. Variation abgesehen kann sich der Organist selber entscheiden - muß dies freilich auch. Strawinskij nimmt den Spielern diese Entscheidungen ab, indem er Vorschriften gibt in Form von Metronomangaben, zahlreichen Artikulationszeichen, einigen Spielanweisungen sowie sparsam eingesetzten dynamischen Vorschriften.

Unter den dynamischen Bezeichnungen kommen weder diminuendo noch crescendo vor, ebensowenig wie im Bereich des Tempos ritardando oder accelerando (oder deren Äquivalente). Strawinskij verzichtet also, wiederum in deutlichem Gegensatz zu Schönberg und Webern in ihren Bearbeitungen, auf jegliche "Steigerungs"-Zutat. Die einmal gewählten Tempo- und Lautstärke-Ebenen bleiben jeweils während eines ganzen Stücks konstant.

Die meisten Verzierungen sind ausgeschrieben, also exakt fixiert (vgl. hierzu besonders die III. Variation). Artikulationsbögen, Staccato- und Portatozeichen sind häufig (vgl. besonders die "spitzig" instrumentierte I. und die V. Variation), ebenso Streicherpizzicati, "près de la table"-Vorschrift für die Harfe und Dämpfung der Trompeten und Posaunen. Alle diese Mittel dienen, soweit ich sehe, nicht einer durch Bachs Satz nahegelegten Sinnartikulation, sondern sind ebenso wie die Details der Instrumentation Bestandteile der Einkleidung der Bachschen Komposition in das von Strawinskij nach seinem eigenen, subjektiven Gutdünken gewählte Klanggewand.

Strawinskijs Metronomangaben wirken, jedenfalls auf mich, äußerst rasch. Und beim Vergleich mit einer auf Schallplatte konservierten Aufführung unter der Leitung des Komponisten[8] ergibt sich in der Tat in allen Sätzen ein - zum Teil erheblich - langsameres Tempo[9]. Was hätte Strawinskij wohl auf die Frage geantwortet, welche Werte er als

die authentischen betrachte, die von ihm selbst in der Partitur angegebenen oder die von ihm selbst in der Aufführung realisierten?

3. Singstimmen und Text

Außer im Einleitungschoral und in der I. Variation wird der cantus firmus in Strawinskijs Bearbeitung gesungen (von hohen und tiefen Singstimmen in Oktavabstand, durch jeweils verschiedene Instrumente unisono oder in Oktav- oder Doppeloktavabstand verstärkt). Der gesungene Text ist in allen Variationen gleichbleibend der der 1. Strophe, "Vom Himmel hoch da komm' ich her". Da in der V. Variation - nur in dieser - der cantus firmus selbst kanonisch durchgeführt wird, und zwar Zeile für Zeile recto und in der Umkehrung, ergibt sich hier die sonderbare Situation, daß die eine Chorhälfte gar nicht das Lied, sondern sämtliche Liedzeilen in der Umkehrung singt - ein in Choralbearbeitungen mit gesungenem (!) cantus firmus bei Bach selbstverständlich völlig undenkbarer Sachverhalt.

Strawinskij kehrt in Bezug auf die Textunterlegung die ursprünglichen Verhältnisse um: Während der bei Bach primär für vokale Ausführung gedachte Kantionalsatz bei ihm von Bläsern ausgeführt wird (was allerdings, wie oben schon angedeutet, an die Tradition des Choralblasens erinnert), läßt er den cantus firmus von Bachs Orgelkomposition singen, und zwar jedesmal zur gleichen Strophe. Gewiß sind die fünf "Kanonischen Veränderungen" Bachs nicht als Vertonungen von fünf verschiedenen Strophen zu verstehen. Bach verarbeitet musikalisch fünfmal in verschiedener Weise lediglich die Liedmelodie. Insofern hätte auch das Absingenlassen verschiedener Strophen bei Strawinskij keinen Sinn ergeben; die viermalige Textidentität verweist im Grunde besser auf die Identität der Melodie. Aber warum läßt er den Text überhaupt singen? Dies Vorgehen ist der Bachschen Vorlage gegenüber in hohem Grade artifiziell, künstlich.

Es ist natürlich richtig, daß auch schon Bachs kunstvolle Orgelchoräle, unter denen die "Kanonischen Veränderungen" zu den allerkunstvollsten gehören, sich von der ursprünglichen Schlichtheit und der ursprünglichen Funktion des protestantischen gesungenen Gemeindeliedes, vom wirklichen Lutherischen Kirchenlied mithin, weit in den Bereich großer, autonomer Kunst hinein fortentwickelt haben. Aber Bachs kunstvoller Orgelchoral ist nicht künstlich. Er ist das Resultat einer langen Gattungstradition, die für Bach so alt war wie die Reformation selbst. Bach steht mit seinen Choralbearbeitungen ganz innerhalb einer lückenlosen Traditionskontinuität. Davon kann bei Strawinskij natürlich keine Rede sein; er nähert sich Bachs Choralbearbeitung als einer, der aus einer ganz anderen Welt kommt (mag auch durch die Tatsache, daß er ein Meister musikalischen Handwerks ist, eine künstlerische Affinität zu Bach bestehen). Das Kunstvolle seiner Bearbeitung ist somit ein Artifizielles, das heißt ein Künstliches, sein Werk ist ein Artefakt. In Strawinskijs Handhabung der Bachschen Choralbearbeitung zeigt sich deren Defunktionalisierung in einer Kraßheit, die durch das Unangetastetlassen der Bachschen Musik qua Musik (Tonkonstellation) nicht etwa gemildert wird, sondern nur umso schärfer hervortritt.

4. Transposition und Reihenfolge der Sätze

Bachs fünf Sätze stehen (natürlich) in der gleichen Tonart, C-Dur. Das Werk ist in zwei authentischen Fassungen überliefert, dem Druck von 1748 und einem - späteren - Autograph. Die beiden Fassungen unterscheiden sich u.a. durch die Reihenfolge der Stücke: Statt der im Druck erscheinenden, bekannteren, meistens gespielten und auch von Strawinskij übernommenen Anordnung erscheint im Autograph die im Druck an letzter Stelle stehende Variation (Nr. V) in der Mitte, also zwischen den Nummern II und III.

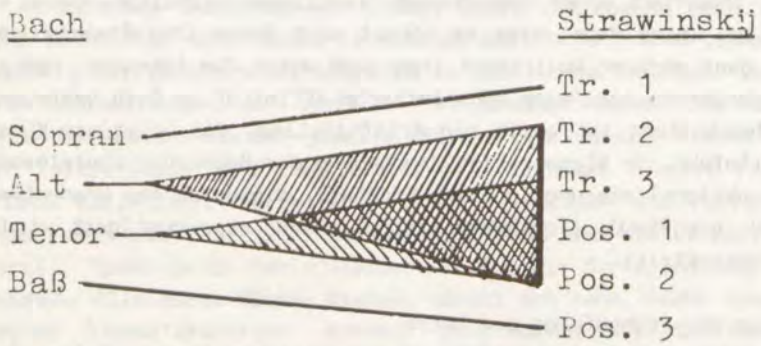
Wie Christoph Wolff ausgeführt hat[10], entsteht hierdurch eine axialsymmetrische Anordnung der einander entsprechenden Gruppen I/II und III/IV um die nunmehr in der Mitte stehende Nr. V herum, wogegen sich in der Druckfassung eine Progression, eine allmähliche Steigerung des kontrapunktischen Schwierigkeitsgrades bis zur kunstvollsten und kompliziertesten Variation, eben der Nr. V, manifestiert.

Strawinskij nun behält einerseits die "Steigerungs"-Form der Druckfassung bei. (Es ist fraglich, ob er von der anderen Fassung überhaupt Kenntnis hatte.) Auf der anderen Seite nimmt er Transpositionen vor. Nr. I beläßt er in C-Dur (auch den ursprünglich in G stehenden Einleitungschoral hat er nach C versetzt), Nr. II wird nach G-, Nr. III nach Des- und Nr. IV wieder nach G-Dur transponiert; die letzte Variation, Nr. V, erscheint wieder im ursprünglichen C-Dur. Diese Tonartenordnung, C-G-Des-G-C, ist eindeutig eine axialsymmetrische, angewendet jedoch nicht auf Bachs axialsymmetrische, sondern auf seine "steigerungsmäßige" Anordnung der fünf Sätze.

Strawinskij setzt sich also in dieser Hinsicht zu Bach in Widerspruch. Warum? Eine nähere Betrachtung von Strawinskijs eigenen Hinzufügungen (die im untenstehenden 5. und letzten Abschnitt erörtert werden) hinterläßt, grob gesehen, den Eindruck, daß er mit diesen Hinzufügungen, die Bachs Satz unkenntlicher machen, in der I. und in der V. Variation am sparsamsten, in Nr. II-IV und besonders in der mittleren Nr. III hingegen wesentlich freigebiger verfährt. Diese Verteilung entspricht aber genau seinem Tonartenplan: größte Ferne zu Bach in der Mitte, größte Nähe am Anfang und am Ende. Diese Entsprechung zwischen Tonartenfolge und Intensitätsgrad der kompositorischen Eingriffe ergibt Sinn, wenn auch, und darauf kommt es an, keinen in der von Strawinskij benutzten Bachschen Vorlage in irgend einer Weise bereits angelegten Sinn.

5. Strawinskijs eigene Hinzufügungen

Der Einleitungschoral ist nicht vierstimmig wie sein Modell, sondern sechsstimmig. Die Sechsstimmigkeit entsteht auf die Weise, daß Strawinskij den Sopran und den Baß Bachs vollkommen unverändert übernimmt (1. Trompete und 3. Posaune), Bachs Alt und Tenor hingegen in ihrem Tonbestand zwar ebenfalls übernimmt, jedoch über vier neue Mittelstimmen verteilt. Durch diese Streuung stimmen die Zusammenklänge harmonisch mit denen des Bachchorals zwar überein, aber es entstehen im Innern völlig andere Stimmführungen.

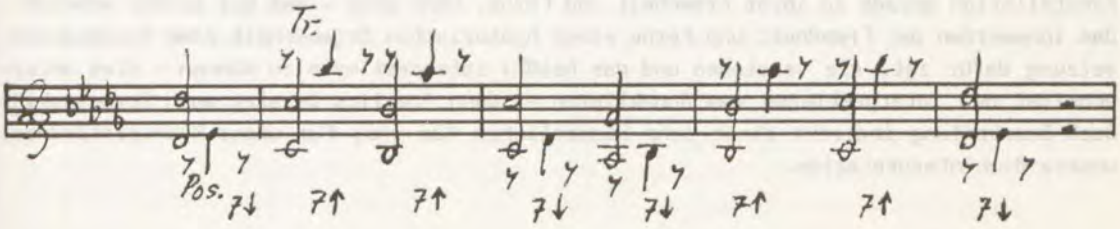


Außerdem nun aber führt Strawinskij an verschiedenen Stellen die Mittelstimmen so, daß "akkordfremde" Töne entstehen, die mit ihrer Umgebung, in krasser "Stilfremdheit", scharf dissonieren (vgl. z.B. den Ton g in der 1. Posaune in Takt 5, oder am Schluß, Takte 7/8, den gehaltenen Ton h in der 3. Trompete).

Was liegt hier vor? Vielleicht trifft die folgende Deutung die Sache. Ein heutiger Hörer eines vierstimmigen Choralsatzes von Bach hört diesen in aller Regel "harmonisch". Was er deutlich wahrnimmt, sind die Liedmelodie im Sopran und der Baß, aber er wird kaum die Mittelstimmen in ihrem konkreten Verlauf verfolgen (selbst wenn diese, wie oft bei Bach, stupend selbständig geführt sind[11]), stattdessen vielmehr die von diesen zusammen mit dem Baß gebildeten Akkorde und Akkordfolgen, eben den harmonischen Verlauf des Satzes wahrnehmen. - Strawinskij behält nun die primären Signa des Stückes, Sopran und Baß, bei. Die beiden Mittelstimmen aber verrührt er gleichsam zu einem Mixtum compositum, das er über vier Stimmen verteilt (siehe Notenbeispiel) - was den oben angenommenen Hörer kaum stören kann, da dieser wie gesagt seinen Bach ja ohnehin eher ungenau hört. Diesem Mixtum compositum nun werden, in Form kraß harmoniefremder Töne, einige scharfe "Gewürze" beigegeben, die den Hörer stimulieren, ihn aufschrecken lassen. Auf einmal hört er einzelne, selbständige Stimmen - freilich keine Bachschen. Strawinskij traut dem Hörer die Fähigkeit, den Bachschen Satz adäquat, d.h. als real vierstimmigen zu hören, nicht mehr zu und greift deshalb zu Stimulantia.

Abschließend einige Bemerkungen über Strawinskijs Zutaten zu den Variationen (eine annähernd erschöpfende Erörterung ist hier leider nicht möglich). Auch hier nehmen sich die Hinzufügungen im Satz Bachs wie Fremdkörper aus. Dennoch sind sie, und dies ist bemerkenswert, ganz offensichtlich vielfach durch bestimmte Merkmale der Bachschen Vorlage ausgelöst worden. Für die I. Variation beispielsweise sind bei Bach häufig auftretende Dreiachtelgruppen, die Akkordbrechungen ausführen, charakteristisch; im letzten Takt bilden die Kanonstimmen in Abwärtsbewegung einen C-Dur-Dreiklang über drei Oktaven. Und die von Strawinskij in den Satz hineinkomponierten Zusatzstimmen enthalten aus eben diesem Grunde ebenfalls Akkordbrechungen in großer Zahl (Takte 3, 5, 7, 9, 11/12: Flöten, Oboe, Harfe; Takt 9: leere Saiten der Bratschen; Takt 8: Englischhorn und 1. Fagott). Diese Klangbrechungen sind offensichtlich vom Modell, teilweise sogar konkret motivisch, angeregt worden. Sie fügen sich ihm schlecht und recht ein; oft stehen sie quer zum 12/8-Rhythmus des Satzes (Takte 7, 11/12!).

In die II. und III. Variation baut Strawinskij zusätzliche Kanons ein. Die III. Variation ist bei Bach in zwei Stimmen ein Kanon in der oberen Septime, dem sich eine stark kolorierte, selbständige dritte Stimme und der cantus firmus in langen Noten hinzugesellen. Obwohl der cantus firmus am Kanon überhaupt nicht beteiligt ist, verfällt Strawinskij auf die Idee, ausgerechnet ihn ebenfalls mit einer "kanonischen" Zusatzstimme zu versehen. In jeder Melodiezeile folgt nach einem bestimmten System jedem Melodieton ein Ton der Trompete oder der Posaune in der unteren oder oberen Septime.



Das ist wieder eine Anregung, die von Bach kommt, aber eine Anregung rein intellektueller Natur. Bachs musikalischer Satz legt von sich aus, als Musik genommen, das Vorgehen Strawinskijs in keiner Weise nahe. (Analoges gilt für die Kanon-Ergänzungen in der II. Variation.) Wir müssen den rein zerebralen Vorgang der Auslösung durch eine bestimmte

Eigenschaft des Bachschen Satzes und das klangliche Resultat, das dabei zustande kommt, sorgfältig unterscheiden. Das klangliche Resultat ist ein rein Strawinskijsches: Die Liedmelodie erscheint durch die nachschlagenden dissonierenden Töne wie mit verdoppelter Kontur, wie durch ein unscharf eingestelltes Objektiv gesehen, oder wie in diffusem Licht. Das ist eindrucksvoller Strawinskij - einem davon gänzlich unberührten Bach beigegeben.

Aus den gemachten Beobachtungen geht hervor, was in Strawinskijs Bearbeitung der "Kanonischen Veränderungen" jedenfalls nicht geschieht. Es handelt sich nicht um den Versuch einer "Strukturverdeutlichung" (wie dieser erklärtermaßen von Schönberg und Webern beabsichtigt war). Strawinskij verfährt hier mit der Musikgeschichte nicht anders als in seinem übrigen Werk. Allenthalben bricht er ja aus der Musikgeschichte Teile heraus, als wäre diese ein Steinbruch, und die Trümmer baut er in seine eigenen Konstruktionen ein. In den "Choral-Variationen" tut er den äußersten Schritt: er bricht aus der Musikgeschichte nicht, wie sonst, Teilelemente (z.B. Dreiklänge, Kadenzen, Melodiefloskeln, "barocke" Rhythmen), sondern eine vollständige Komposition heraus. Und diese läßt er gänzlich unversehrt (anders als die Vorlagen zu "Pulcinella" oder "Le Baiser de la Fée", die er beschädigt), überlagert und durchsetzt sie aber mit eigenen Konstrukten. Man hat das Ergebnis mit einem Palimpsest verglichen[12]: durch die neuen Schriftzüge scheinen die alten beziehungslos hindurch. Ein Vexierbild entsteht: kaum haben wir Bach erkannt, bemerken wir, daß es gar nicht Bach, sondern Strawinskij ist, und kaum haben wir uns auf Strawinskij eingestellt, hören wir Bach.

Es hat sich eingebürgert, die "Choral-Variationen" zu Strawinskijs "Bearbeitungen", "Pulcinella" und "Le Baiser de la Fée" aber zu seinen "Originalkompositionen" zu zählen[13]. Ich sehe hier jedoch keinen prinzipiellen, sondern nur einen graduellen Unterschied. Strawinskij geht in den "Choral-Variationen" über die beiden anderen Werke weit hinaus, bis an die äußerste Grenze des Möglichen. Das der Musikgeschichte unversehrt Entnommene bildet in diesem Werk quantitativ ein Maximum dessen, was denkbar ist, das vom Komponisten Hinzugetane ein Minimum. Aber dieses Minimum gehört vollständig Strawinskij an. Die "Choral-Variationen" sind - genauso übrigens wie die beiden Gesualdo-Arbeiten - eine Komposition Strawinskijs. Sie sind eine Komposition Strawinskijs, die eine Komposition Bachs hindurchscheinen läßt.

Strawinskij verfolgt, wie sich zeigte, nicht die Absicht, Bach anzuverwandeln, zu "verdeutlichen" und das heißt - womit nun auf die im Titel dieser Ausführungen gestellte Frage die negative Antwort erfolgt - zu interpretieren. Durch ihren schroffen Widerspruch zu dem ihr von Strawinskij Beigegebenen zeigt sich Bachs Musik in dieser Konstellation gerade in ihrer Fremdheit und Ferne. Wenn aber - was mir sicher scheint - das Innewerden der Fremdheit und Ferne einer historischen Gegebenheit eine Grundvoraussetzung dafür ist, sie verstehen und das heißt: interpretieren zu können - dies unterscheidet das Interpretieren vom Annektieren -, dann freilich leistet auch Strawinskijs Bach-Bearbeitung indirekt etwas sehr Wesentliches für uns, für unser Bachverständnis, unsere Bachinterpretation.

Anmerkungen

1) Ausgabe: Taschenpartitur Boosey & Hawkes Nr. 18284. Diese - leicht zugängliche - Ausgabe enthält zu Vergleichszwecken auch die Bachsche Fassung.

2) Eric Walter White, Stravinsky. The Composer and his Works, Berkeley and Los Angeles, ^{2}1979, S. 137, 547, 549.

3) White, a.a.O., S. 548; Vorwort zur Taschenpartitur.

4) In der Erstausgabe von 1787 Nr. 343, in späteren Auflagen (371 Vierstimmige Choralgesänge, Breitkopf & Härtel, E.B. 10) Nr. 344.

5) Vgl. z.B. "Pulcinella-Suite", revidierte Fassung (1949), Partitur Boosey & Hawkes, Sinfonia, 3. Takt nach Ziffer 3; Finale, Takte 5 und 6, usw.

6) Kurioserweise nimmt Strawinskij aber ausgerechnet im "Canticum Sacrum" eine Orgel in das Ensemble mit auf.

7) Ob oder inwiefern sie Bestandteile der K o m p o s i t i o n s ebene sind, bleibe hier unerörtert.

8) CBS GM 31/LXX 36940, aufgenommen im Jahr 1963.

9) Zuerst - annäherungsweise - die von Strawinskij selbst beim Dirigieren realisierten Werte, dahinter in Klammern seine Angaben in der Partitur: Choral Viertel = 69 (82), Var. I punktierte Viertel = 58 (66), Var. II Viertel = 84 (88), Var. III Achtel = 104 (108), Var. IV Viertel = 72 (80), Var. V Viertel = 88 (104).

10) Christoph Wolff, Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 144ff., besonders S. 154ff.

11) Rudolf Bockholdt, Zum vierstimmigen Choralsatz J.S. Bachs, in: International Musicological Society, Report of the 11th Congress Copenhagen 1972, Vol. I, Kopenhagen 1974, S. 277ff.

12) Theo Hirsbrunner, Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 139.

13) So verfährt beispielsweise White in seinem Standardwerk (vgl. Anm. 2).

Symposium III: Georg Friedrich Händel

Leitung: Ludwig Finscher, Reinhard Strohm

Teilnehmer: Bernd Baselt, Werner Braun, George J. Buelow, Donald Burrows, Erik Fischer, Ellen T. Harris (2), Sabine Henze-Döhring, Anthony Hicks, Klaus Kropfinger, Reinhold Kubik, Christoph-Hellmut Mahling, Hans Joachim Marx, John H. Roberts, Herbert Schneider, Martin Zenck

GATTUNG UND KONTEXT

Donald Burrows:

HANDEL IN ENGLAND: SACRED MUSIC

Biographical studies of Handel's first years in London have, with good reason, mainly concentrated on his relationship with the successive opera companies at the Queen's Theatre Haymarket. Yet there would also have been much to interest Handel at this time in London's church music, and in particular in the activities of the three institutions with permanent professional choirs of boys and gentlemen: the Chapel Royal, Westminster Abbey and St. Paul's Cathedral. These were at the centre of a national tradition of church music, represented in the provinces by parallel choral institutions in cathedrals and collegiate churches. We do not know what sort of interest, if any, Handel showed in this tradition during his first visit to London in 1710-11, but from 1712-14 we have compositions by Handel for the Chapel Royal singers, and performances of his music at St. Paul's Cathedral and the Chapel Royal. This music shows that Handel had by 1713 made creative contact with the practices of Anglican church music as he found them, and also that he had developed a considerable rapport with the musical talents and personalities of the leading soloists of the London choirs[1]. Handel's various connections with the court naturally drew him toward the Chapel Royal, but there is also evidence that he showed a particular interest in the music at St. Paul's Cathedral. This would not have been surprising: St. Paul's was the grandest of Christopher Wren's new buildings, and contained Bernard Smith's most recent large organ. If an anecdote of John Hawkins's is to be believed, Handel was by 1714 joining the choir of St. Paul's in a nearby tavern for convival gatherings after the afternoon service[2]. It might be useful to mention in this connection that there was a large overlap between the memberships of the three major choirs, so Handel's contacts of this sort had a more general significance than might at first appear. In this paper I shall review briefly the developments that had affected the London choirs in the years before Handel's arrival, and then consider some of Handel's first contributions to English church music in the light of his contact with the traditions that were represented at the Chapel Royal and St. Paul's Cathedral.

The ecclesiastical and choral institutions in London, and particularly that of the Chapel Royal, were both repositories of accumulated traditon und centres for innovation. They had the resources to maintain and expand regular choral activity, and stood at the centre of liturgical experiment within the Church of England. Thus it was that, during the sixteenth century, liturgies in the English language were tried initially in the Chapel Royal, and in the seventeenth century the Chapel saw most of the significant new developments in the English 'verse' anthem with organ

accompaniment. The strength of habit attached to daily choral prayer book services is perhaps best exemplified by the speed with which they were re-established during the 1660s after a lapse of a decade during the Commonwealth period. The Restoration period also saw a new development at the Chapel Royal, described with disapproval by John Evelyn in his diary: "Instead of the ancient, solemn, grave wind music accompanying the organ was introduced a concert of twenty four violins ... after the French fantastical light way, better suiting a tavern or a playhouse than a church."[3]
The new 'Symphony Anthems' of the 1660s were apparently performed with the accompaniment of only one section of the 24 Royal Musicians - probably as few as half a dozen players - and only on Sunday afternoons when the King attended the Chapel. For the rest of the daily services verse anthems and full anthems were sung with organ accompaniment. The Caroline symphony anthem is mainly of interest to us today nor for the specimens from the Restoration years but for Purcell's contributions from the 1680s. By then, the original French string style was being leavened by the new fashion for a more serious Italianate manner.

There was no break in the regular performance of organ-accompanied anthems at the Chapel Royal between the Restoration and Handel's arrival in London half a century later. The Symphony Anthem with orchestral accompaniment, however, suffered changing fortunes with the theological proclivities of successive monarchs. King James II set up a Roman Catholic Chapel for himself and his wife and, although symphony anthems continued to be performed before the protestant Princess Anne in the Chapel Royal, there was a general feeling that this activity did not attract the same status as formerly. King William III's Calvinism banished orchestral instruments from the Chapel almost completely: he only heard one orchestrally-accompanied work in the Chapel Royal during his reign. Queen Anne appears to have given positive support to the Chapel, restoring the choral part of the institution where numbers had become depleted during the previous reigns. At her accession symphony anthems were not re-introduced into the Chapel immediately, but instead orchestrally-accompanied settings of the Te Deum were performed at the Royal Thanksgiving Services at St. Paul's Cathedral for the various and frequent victories of the Duke of Marlborough's forces in the continental war. In practice, the opportunity for orchestrally-accompanied pieces at Thanksgiving Services presented itself about once a year. Here the symphony anthem principle seems to have taken on a more ambitious and a more modern form, and a more substantial body of choral and orchestral performers was involved. From a mixture of personal and diplomatic motives, Queen Anne ceased to attend St. Paul's for the Thanksgivings after 1708, but orchestrally-accompanied choral music continued to be performed before her at Thanksgiving Services in the Chapel Royal. At about the same time, this repertory of orchestrally-accompanied anthems and canticle settings found another outlet, at the annual service for the Festival of the Sons of the Clergy which was held at St. Paul's. It seems that the men of the three major choirs (and possibly some of the orchestral players as well) were behind the impetus to maintain the public performance of this orchestrally-accompanied repertory independently of the official Thanksgivings.

The habits of London's major choral institutions by 1710 therefore centred around two genres of church music: routine performances of verse anthems and full anthems accompanied by organ, and occasional performances of orchestrally-accompanied canticles and anthems. Handel contributed music to both areas of the repertory, and we should view has first essays in English church music in relation to the background that I have outlined. It is rather tempting, though ultimately insufficient, to demonstrate this background mainly through the music of Henry Purcell. Purcell was indeed recognised as

a great composer during Handel's time in London, but he had died 15 years before Handel arrived and tastes had changed somewhat during the intervening period. As a newspaper correspondent expressed it when defending Purcell's reputation in 1724, "The first and chief Reflection (i.e. criticism) they cast on his (Purcell's) music, (is) that 'this Old Stile'."[4] Between Purcell and Handel fall the careers of John Blow and William Croft as Organists and Composers for the Chapel Royal: Blow, who died in 1708, was roughly a contemporary of Purcell's, while Croft had been a Chapel Royal boy during Purcell's last years and was active as the leading Chapel Royal composer through Handel's first years in London. In the music that Blow and Croft composed after Purcell's death we can trace an expansion of the tendency towards a smoother, more Italianate style that can already be discerned in the music of Purcell's later years. Of Blow's last orchestrally-accompanied anthem "O sing unto the Lord", the English scholar Bruce Wood has remarked, "Its spacious phrases look, not back to that distinctively English mid-baroque language which Blow inherited from Humfrey, but rather forward, to the cosmopolitan high baroque style which in less than a decade was to be associated with the Hanoverian succession."[5] This description is even more appropriate to the work of William Croft, whose church music displays not only a move towards more lyrical phrases and a more solid harmonic style, but also a more suave approach to English word-setting and declamation.

Two brief examples from Croft's verse anthem "Blessed are all they that fear the Lord" will demonstrate Croft's ambiguous and transitional position between the old Purcellian style in which he was brought up and the newer Italianate style. The opening of a movement for alto solo "The Lord from out of Zion" (see Music Ex. 1) is constructed over a ground bass in the true Purcellian manner, and the theme itself is derived from Purcell's 1694 Ode for Queen Mary's birthday. (See Music Ex. 2)

That is surely as blatant a borrowing as any of Handel's, but the point for our present purpose is rather that as late as the 1720s Croft could occasionally revert naturally to the style of the 1690s. On the other hand, the first movement of the same anthem (see Music Ex. 3) gives an idea of the more modern harmonic and melodic style as it had developed in verse anthems during the first decade of the eighteenth century, and is but a short step from the opening of Handel's first English anthem, his first verse-anthem setting of "As Pants the Hart."[6]

If anything, Handel's opening is the more old-fashioned. It is very similar to the opening of an anthem that Blow had composed in 1697: but I have also found equally close comparisons with movements by Zachow, Kerll and Caldara[7]. The significance of this is probably that by 1710 the various national musical styles that had been so clearly distinguished to seventeenth-century consciousness were coming together into a cosmopolitan style. Thus, in spite of obvious differences in religious practice and ritual, Handel could accommodate his style without too much difficulty to the needs of church music in Germany, Italy and England. He had to adjust only to the demands of different languages and to the constraints and opportunities provided by local circumstances. Nevertheless, the second movement of Handel's "As Pants the Hart" may reflect a deliberate attempt on the composer's part to align himself with English expectations in the verse anthem: not only is it constructed over a ground bass, but it makes effective use of a male alto soloist - a voice particularly cultivated in the English cathedral tradition.

Turning now to the orchestrally-accompanied repertory, the work that we must obviously consider is the "Utrecht Te Deum and Jubilate," composed only about three months after Handel's return to London in 1712. Handel may possibly have heard a

Thanksgiving Service in the Chapel Royal in November 1710 at which an orchestrally-accompanied Te Deum was performed, but this is by no means certain. In any case, he almost certainly composed the "Utrecht" music in anticipation of a more large-scale occasion at St. Paul's Cathedral. No doubt some of the leading singers from the London choirs had already informed him of the general character of the Thanksgiving Services at St. Paul's from the earlier part of Anne's reign. Settings of the Te Deum with orchestra hadbeen composed by Blow and Croft before 1712, but there is no certainty that Handel had had access to the music of them before he began his own Utrecht music. The case was different, however, with Purcell's orchestrally-accompanied D major Te Deum and Jubilate composed in 1694, for this work was still being re-issued in a printed edition in the eighteenth century and, indeed, was almost the only work of Purcell's still readily accessible and seeing further performances during Handel's lifetime. It may well have been the only work of Purcell's that Handel ever studied in detail, and it was certainly the model that Blow and Croft took as their own starting-points. Outwardly there are many similarities between Purcell's setting and Handel's. One can point, for example, to the sections with five-part choral writing, and to the disposition of solo and chorus voices, which alternate in the 'verse anthem' manner rather than dividing into discrete movements.

However, the differences in style between the two works are at least as significant as the similarities. Taking just the first two verses of the Te Deum as an example[8]. Purcell sets the text in three short cumulative sections (introduction - soloists - chorus) lasting about 1 1/2 minutes, while Handel's setting consists of two substantial movements for chorus and orchestra taking, in all, about 4 minutes. Quite apart from the matter of length, the larger scale of Handel's writing is emphasised by the extra solidity given by extended chorus writing. With this Te Deum, in fact, we see the beginnings of an interaction in the other direction between Handel and English church music. When William Croft revived his own orchestrally-accompanied Te Deum and Jubilate in 1715 he thickened the music up with more orchestral participation and with a new extended choral movement in the Jubilate. It was the beginning of a Handelian influence that was to dominate English choral music for nearly two centuries.

Notes

1) For a full treatment of this subject see Donald Burrows, Handel and the English Chapel Royal during the Reigns of Queen Anne and King George I, Phil. Diss. Open University, Milton Keynes 1981, chapters 3-5.

2) John Hawkins, A General History of the Science and Practice of Music London 1776, footnote to Book XIX, Chapter CLXXXII.

3) John Evelyn, Diary, entry for Sunday September 14, 1662.

4) The Universal Journal, 25 July 1724; see Burrows, op. cit., p. 107.

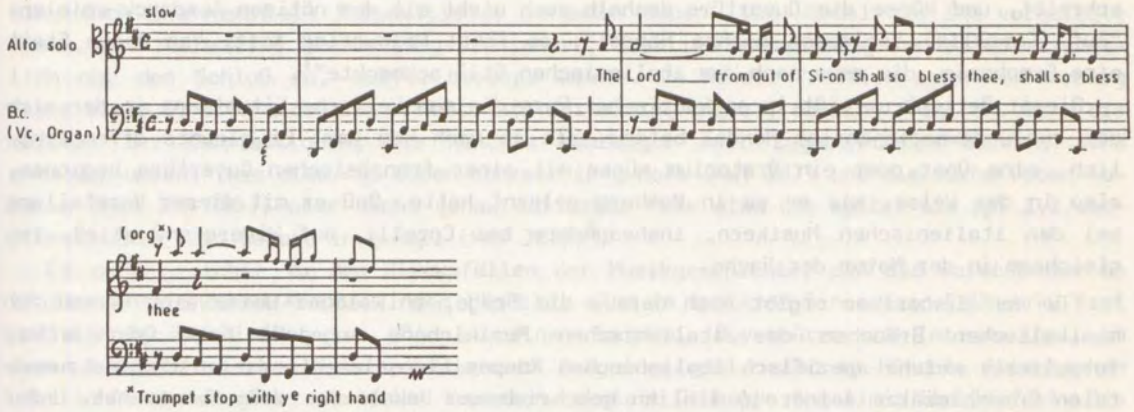
5) Bruce Wood, The Restoration Anthem: An Introduction, from the series programme: Purcell and the English Tradition (BBC London 1978)

6) Anthem 6C, HWV 251a.

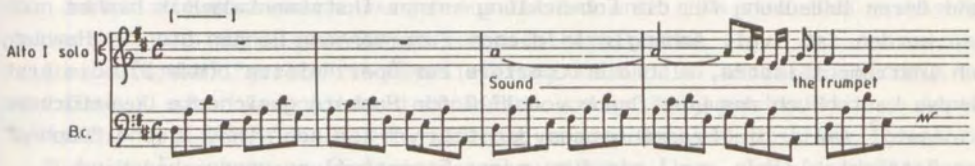
7) See Burrows, op. cit., p. 77-80.

8) Purcell, and Handel, presumably worked from the Te Deum text as presented in the "Book of Common Prayer" (1662) in 29 verses.
The first two verses appear as follows:
We praise thee, O God: we acknowledge thee to be the Lord.
All the earth doth worship thee: the Father everlasting.

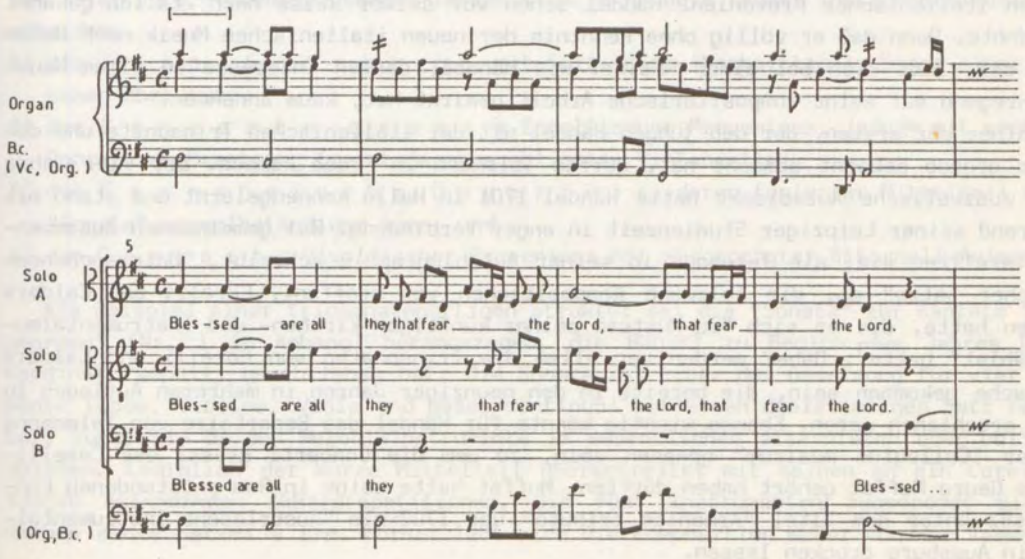
Ex. 1 Croft: "Blessed are all they that fear the Lord", IV.



Ex. 2 Purcell: "Come, ye Sons of Art", III.



Ex. 3 Croft: "Blessed are all they that fear the Lord".



Hans Joachim Marx:

ITALIENISCHE EINFLÜSSE IN HÄNDELS FRÜHER INSTRUMENTALER ENSEMBLEMUSIK

Als Händel im Mai 1707, wenige Monate, nachdem er in Rom angekommen war, sein für Kardinal Pamphilj komponiertes Oratorium "La bellezza raveduta" probte, soll Corelli, der maestro di capella, sich über den französischen Stil der Ouvertüre beklagt haben. Er kenne die französische Manier nicht, wie Mainwaring in seiner Händel-Biographie schreibt, und könne die Ouvertüre deshalb auch nicht mit dem nötigen Ausdruck spielen. "Auf (Corellis) Verlangen machte Händel", so fährt Mainwaring fort, "an deren Statt eine Symphonie, die mehr nach dem italienischen Stil schmeckte"[1].

Dieser Bericht umreißt in anekdotischer Form die musikalische Situation, in der sich der zweiundzwanzigjährige Händel befand, als er nach Rom kam: Er glaubte offensichtlich, eine Oper oder ein Oratorium müsse mit einer französischen Ouvertüre beginnen, also in der Weise, wie er es in Hamburg gelernt hatte. Daß er mit dieser Vorstellung bei den italienischen Musikern, insbesondere bei Corelli, auf Widerstand stieß, lag gleichsam in der Natur der Sache.

Für den Historiker ergibt sich daraus die Frage, in welcher Weise sich Händel den musikalischen Bräuchen des italienischen Musiklebens angepaßt hat. Oder anders formuliert: welche spezifisch italienischen Kompositionselemente er in die instrumentalen Ensemblesätze seiner in Italien geschriebenen Vokalwerke aufgenommen hat. Unter dem Begriff "instrumentale Ensemblesätze" fasse ich dabei sämtliche Einleitungen zu Opern, Oratorien und Kantaten zusammen, die Händel in den Jahren 1707 bis 1709 komponiert hat und deren Bedeutung für die Entwicklung seiner Instrumentalmusik bisher noch nicht gesehen worden ist (vgl. Anhang). In diesem Zusammenhang können die für Hamburg geschriebenen Instrumentalsätze, also die Ouvertüre zur Oper "Almira" (HWV 1), die erst jüngst durch das Lautenbuch des Lord Danby von 1710 für Hamburg gesicherte Ouvertüre in g-Moll (HWV deest)[2] sowie die Fragmente aus den Opern "Florindo" (HWV 3) und "Daphne" (HWV 4) außer Betracht bleiben, weil sie für unsere Fragestellung unergiebig sind.

Bevor ich aber auf den italienischen Einfluß auf Händels frühe Instrumentalmusik zu sprechen komme, möchte ich einleitend der Frage nachgehen, welche instrumentalen Gattungen italienischer Provenienz Händel schon vor seiner Reise nach Italien gekannt haben könnte. Denn daß er völlig ohne Kenntnis der neuen italienischen Musik nach Süden gereist sei, läßt sich bei einem Musiker wie Händel, dessen Interesse an allem Neuen stets anregend auf seine kompositorische Arbeit gewirkt hat, kaum annehmen.

Als einer der ersten, der den jungen Händel mit der italienischen Triosonate und dem Concerto grosso bekannt gemacht hat, dürfte Telemann in Frage kommen. Der vier Jahre ältere, musikalische Autodidakt hatte Händel 1701 in Halle kennengelernt und stand mit ihm während seiner Leipziger Studienzeit in enger Verbindung. Bei gemeinsamen Zusammenkünften stellten sie, wie Telemann in seiner Autobiographie schreibt, "Untersuchungen melodischer Sätze" an, die Telemann Kompositionen von Steffani, Corelli und Caldara entnommen hatte, die er sich "zu Mustern seiner künftigen Kirchen- und Instrumentalmusik erwählet" hatte[3]. Dabei werden vor allem die Triosonaten von Corelli und Caldara zur Sprache gekommen sein, die bereits in den neunziger Jahren in mehreren Auflagen in Venedig erschienen waren. Ebenso wichtig könnte für Händel das Repertoire von Telemanns Leipziger "Collegium musicum" gewesen sein, zu dem die Concerti grossi des Corelli-Schülers Georg Muffat gehört haben dürften. Muffat hatte seine in Rom entstandenen Concerti 1682 unter dem Titel "Armonico tributo" und 1702 als "Auserlesene Instrumentalmusik" in Augsburg drucken lassen.

Während seines Hamburger Aufenthaltes wird Händel an den "wöchentlichen Concerten" seines Hallenser Studienfreundes Barthold Heinrich Brockes mitgewirkt haben, in denen sicherlich auch italienische Musik erklungen ist. Brockes war erst 1704 von einer Bildungsreise nach Italien zurückgekehrt, wo er (seiner Selbstbiographie zufolge) mit Corelli und Pasquini in Rom öfters zusammengekommen war[4].

Schließlich kommt als Vermittler italienischer Musik auch Gian Gastone de Medici in Frage, der bei seinem Hamburg-Aufenthalt 1705 Händel "eine weitläufige Sammlung der besten Musikalien" italienischer Komponisten gezeigt haben soll, worunter sich vermutlich auch instrumentale Kompositionen befunden haben. Daß Händel die ihm vorgelegte Musik, wie Mainwaring glaubwürdig versichert, ziemlich mittelmäßig fand, läßt eigentlich nur den Schluß zu, daß er bessere kannte. Ob Händel freilich schon in Hamburg "sehr viele Sonaten geschrieben" hat, wie Mainwaring angibt, scheint fraglich. Denn die meisten der Kompositionen, die Händels Hamburger Zeit zugeschrieben werden, sind entweder unecht (wie etwa das Oboen-Konzert in g-Moll (HWV 287) und die sechs Oboen-Sonaten (HWV 380-385)) oder nicht genau datierbar (wie etwa die später als op. 2,2 veröffentlichte Trio-Sonate in g-Moll (HWV 387))[5].

Es gehört sicher zu den Glücksfällen der Musikgeschichte, daß die meisten der in Italien entstandenen Kompositionen Händels, also im weiteren Sinne sein Frühwerk, fast vollständig überliefert ist. Die einzelnen Sonaten, Ouvertüren und Introduzioni, um deren kompositorisches Prinzip es uns im folgenden geht, sind in Händels Autographen oder in Abschriften der römischen Kopistenwerkstatt Giuseppe Angelinis überliefert. Die Datierung der einzelnen Kompositionen ergibt sich - cum grano salis - aus den Haushaltsabrechnungen seiner Auftraggeber, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß die datierten Kopistenabrechnungen nur termini ante quos sind. Das exakte Kompositionsdatum läßt sich aus diesen Dokumenten nicht ermitteln.

Die weitgehend gesicherte Überlieferung erlaubt es uns also, Händels frühe Instrumentalmusik unter kompositionstechnischen und gattungsgeschichtlichen Aspekten zu analysieren, ohne Gefahr zu laufen, ständig von der Quellenkritik korrigiert zu werden.

Die Untersuchungen der insgesamt neunzehn zum Teil einsätzigen, zum Teil mehrsätzigen Kompositionen haben gezeigt, daß sie bestimmten instrumentalen Gattungen zuzuordnen sind, die sowohl in Nord- als auch in Mittel- und Süditalien in Gebrauch waren. Vier verschiedene Gattungen lassen sich in Händels früher Instrumentalmusik unterscheiden:

1) die T r i o - S o n a t e, z.T. mit Soli-Tutti-Abschnitten im Sinne einer dynamischen Abstufung,
2) das C o n c e r t o g r o s s o Corellischer Provenienz, jedoch mit wechselnder Concertino-Besetzung (meistens ohne obligates Violoncello),
3) die F r a n z ö s i s c h e O u v e r t ü r e, deren fugierter Mittelteil sich als "Sonata" verselbständigen kann, und
4) das C o n c e r t o Vivaldischer Provenienz mit ausgeprägter Ritornell-Anlage.

Als Beispiel einer triosonatenartigen Struktur sei die "Sonata" zur Kantate "Delirio amoroso" (Nr. 1 im Anhang) herangezogen, die Händel zu Beginn des Jahres 1707 für Kardinal Pamphilj geschrieben hat. Die Sonata ist trotz der Besetzung für vier Instrumente (Oboe, Violine, Viola und Basso continuo) auf einen dreistimmigen Satz reduzierbar, zumal die beiden Melodieinstrumente im wesentlichen alternieren oder colla parte spielen. Lediglich der kurze Mittelteil überschreitet mit seinen an ein Corellisches Adagio erinnernden Akkordrepetitionen, die fünf Instrumenten zugeordnet sind, den Rahmen eines Satzes a tre. Formal läßt sich die Komposition weder von der Kammer- noch

der Kirchensonate ableiten. Ihre dreiteilige Anlage (der schnelle Anfang wird nach dem langsamen Mittelteil wiederholt) erinnert entfernt an die venezianische Opernsinfonie, läßt sich aber ebenso, besonders durch den Affektkontrast der beiden Teile, von der Da-Capo-Arie her deuten. Vor die Schlußarie ist übrigens ein "Entrée" betitelter Tanzsatz eingeschoben, dessen Anfang, wie John Roberts in einer erst jüngst veröffentlichten Arbeit gezeigt hat[6], mit dem der Entrée aus Keisers Oper "Claudius" übereinstimmt, die 1703 in Hamburg unter Mitwirkung Händels aufgeführt worden war.

Relativ selten hat Händel in seinen italienischen Ensemble-Sätzen die Concerto grosso-Technik Arcangelo Corellis verwendet. Am ausgeprägtesten tritt sie in der 'Sonata' zur Cantata a tre "O! Come chiare e belle" (Nr. 17) auf, die Händel im Herbst 1708 für den Marchese Ruspoli geschrieben hat. Trotz seines geringen Umfangs von dreißig Takten ist der Satz mit einem 'Concertino' (hier wie stets beim frühen Händel ohne obligates Violoncello) und einem 'Concerto grosso' (ohne Viola) besetzt. Die Solo-Abschnitte sind nach Corellischer Manier virtuos figurativ, während die Tutti-Abschnitte, in denen das Concerto grosso lediglich das Concertino verstärkt, eher polyphon gehalten sind. Besonders die dissonierenden Synkopierungen der Melodieinstrumente, ihre "durezze e ligature-Technik", verweisen auf Corelli als stilistisches Vorbild. Ähnlich verfährt Händel in der 'Sonata' zur Kantate "Ah, crudel, nel pianto mio" (Nr. 12).

In diesem Zusammenhang scheint mir auch die als Händels Violinkonzert apostrophierte "Sonata à 5" (Nr. 10) zu gehören, die der äußeren Beschaffenheit des Autographs zufolge in unmittelbarer Nähe zur Psalm-Komposition "Dixit Dominus Domino meo" (HWV 232) entstanden sein muß, also mit etwa 'Sommer 1707' zu datieren ist. Die kompositorische Eigenart der dreisätzigen Sonate besteht darin, daß das Concertino, das hier lediglich aus einer Violine besteht, mit dem Concerto grosso auf gleichsam responsoriale Weise alterniert, wobei das thematische Material von beiden Klanggruppen auf mehr oder weniger gleiche Weise verarbeitet wird. Der Mittelsatz ("Adagio") erinnert in seiner homorhythmischen Anlage und seiner auf weite Strecken von unaufgelösten Dissonanzakkorden geprägten Struktur an manchen langsamen Satz aus Corellis Concerti grossi op. VI, wenngleich nicht zu übersehen ist, daß die Art und Weise, in der Händel in die entlegensten Tonarten moduliert, dem Corellischen Ideal eines in sich ausgewogenen Satzes widerspricht. Der Schlußsatz der Sonate ähnelt durch seine unisono gehaltenen Tutti-Abschnitte eher der Vivaldischen Konzertmanier, obwohl von einer mehr oder weniger ausgeprägten Ritornell-Struktur hier nicht die Rede sein kann. Die stilistisch unausgewogene Anlage der Sonate läßt vermuten, daß sie aus Sätzen zusammengefügt ist, die ursprünglich in einem ganz anderen Zusammenhang standen.

Einigen größeren Vokalwerken stellt Händel französische Ouvertüren voran, so etwa den beiden Opern "Rodrigo" (Nr. 9) und "Agrippina" (Nr. 19, hier nach venezianischem Usus als 'Sinfonia' bezeichnet) sowie den beiden für Rom geschriebenen Kantaten "Cor fedele" (Nr. 11) und "Arresta il passo" (Nr. 15). Eine Oper mit einer französischen Ouvertüre einzuleiten scheint, besonders in Florenz, nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein. Aber eine Kantate mit einer solchen zu beginnen, zumal noch in dem von Corelli beherrschten Rom, war sicher etwas Außerordentliches. Dabei scheint der Unterschied zwischen einer weltlichen Kantate mit einem pastoralen Sujet und einer Oper verhältnismäßig gering gewesen zu sein, so daß sich eine Ouvertüre im französischen Stil zu beiden Gattungen eignete. Für Händel scheint es den Vorteil gehabt zu haben, daß er sich bei der Komposition auf bereits vorhandene Ouvertüren beziehen konnte. Das scheint mir besonders bei der Einleitung zu "Cor fedele" der Fall zu sein, die in der kompositorischen Anlage, besonders in dem von schnellen punktierten Rhythmen geprägten Mittel-

teil, an die Ouvertüren Keiserscher Opern erinnert. Möglicherweise haben wir es hier mit einer der Ouvertüren zu den verschollenen Hamburger Opern Händels zu tun, zumal die Ouvertüre nicht im Autograph, sondern nur in der Abschrift Angelinis überliefert ist.

Ein ähnlicher Fall liegt mit der Ouvertüre zur Oper "Rodrigo" vor (Nr. 9), deren Anfang identisch ist mit der Oper "Almira" (HWV 1), und deren Schlußteil nahezu textgleich ist mit dem Schlußteil der einzeln überlieferten Ouvertüre in B-Dur (HWV 336) (Nr. 2). Es scheint auch kein Zufall zu sein, daß eben diese Ouvertüre in einer Kopie der Aylesford Collection überliefert ist, in der Bernd Baselt Fragmente der Opern "Daphne" und "Florindo" nachweisen konnte, also Opern, die zweifellos in Hamburg und für Hamburg geschrieben worden sind[7].

Die B-Dur Ouvertüre hat Händel, wie schon Ewerhart vor mehreren Jahren vermutete[8], mehrfach geändert. Insgesamt existieren drei Fassungen (vgl. Tabelle). Die erste Fassung hatte Händel wahrscheinlich als Vorspiel für das allegorische Oratorium "La bellezza raveduta" (HWV 46a) vorgesehen. Da Corelli aber Mainwaring zufolge nicht wußte, wie er den französischen goût der Ouvertüre "herausbringen und (ihr) die gehörige Stärke des Ausdrucks geben" sollte, bat er Händel, "an deren Statt eine Symphonie" zu schreiben, "die mehr nach dem italienischen Stil schmecke". In der eingangs angedeuteten Konfliktsituation blieb Händel nichts anderes übrig, als der dringlichen Bitte Corellis zu entsprechen und die Ouvertüre umzuarbeiten. Er tat dies, indem er die Ecksätze der B-Dur-Ouvertüre mit ihren typischen punktierten Rhythmen eliminierte und den fugierten Mittelteil, nach D-Dur transponiert, zu einem klar gegliederten Concerto grosso-Satz mit virtuosen Concertino-Partien für die beiden Violinen umarbeitete. Dem in dieser Weise "italienisierten" Teil der französischen Ouvertüre fügte er einen akkordisch konzipierten Adagio-Satz mit obligater Oboe und einen menuettartigen Schlußsatz an. Dem veränderten Stil entsprechend ist diese 2. Fassung im Autograph als "Sonata dell'Overtura" bezeichnet.

Tabelle

	1. Fassung	2. Fassung	3. Fassung
Werk	"Ouverture" zur Oper 'Florindo'? (HWV 336)	"Sonata del Overtura" zu 'Il trionfo' (HWV 46a)	"Sonata" zu 'La Resurrezione' (HWV 47)
Entstehung	Hamburg 1705/6?	Rom, April 1707	Rom, März 1708
Überlieferung	Lbl, R.M.18.b.8 (Cembalofass.)	MÜs, Hs. 1896 (Direktionspart.)	MÜs, Hs. 1873 (Direktionspart.)
Besetzung	Soli: 2 Ob, 2 Vl, 2 Vlc Tutti: 2 Ob, 2 Vl, Vla, Bassi	Soli: 2 Ob, 2 Vl, Vlc Tutti: 2 Ob, 3 Vl, Vla, Bassi	Soli: 2 Ob, 2 Vl, Vla da g. Tutti: 2 Trbe, 2 Ob, 3 Vl, Vla, Vlc, Bassi
Satzfolge	Ouverture (Largo,13) fugierter Teil--→ (Allegro, 66) 'Lentement' (9)	-- Fugierter Satz--→ (73) 'Adagio' (19) → 'Allegro'(39) →	-- Fugierter Satz (59) 'Adagio' (19). 'Allegro'(39) = "Introduzione" zu parte seconda

Aber auch diese Fassung scheint nicht Corellis Vorstellung von einer italienischen Oratorien-Einleitung entsprochen zu haben. Der Satz war möglicherweise technisch zu anspruchsvoll, besonders in den Solo-Partien der Violinen, die bis zum dreigestrichenen a hinauf geführt sind, eine Tonhöhe, die etwa eine Quarte über den Spitzentönen in Corellis eigenen Werken liegt. Händel hat auch diese Fassung noch einmal umgearbeitet und diese dritte Version der Ouvertüre dem 1708 bei Ruspoli aufgeführten Oratorium "La Resurrezione di Nostro Signore Giesù Christo" vorangestellt. Gegenüber der zweiten Fassung, die wahrscheinlich überhaupt nicht aufgeführt wurde, hat Händel in der dritten die hohen Lagen der Violinen nach unten transponiert, das Orchester um einige Instrumente (2 Trompeten und Viola da gamba) erweitert sowie den Satz stärker am Thema orientiert. Den Schlußteil hat er unverändert als "Introduzione" in den zweiten Teil des Oratoriums übernommen. -

Als viertes Formprinzip läßt sich in Händels früher Instrumentalmusik das Concerto mit Ritornellanlage aufzeigen, eine Kompositionsweise, die man bisher beim jungen Händel nicht vermutet hat. Händel wendet dieses Kompositionsprinzip in der 'Sonata' des ersten Teils von "La bellezza raveduta" an (Nr. 4), einer Komposition, die sowohl durch ihre Funktion im Werkganzen (sie steht ohne Beziehung zum Text zwischen einem Rezitativ und einer Arie) als durch ihre Besetzung (Streicherbesetzung mit obligater Orgel und zum Teil solistisch geführten Oboen) und ihre kompositorische Anlage für römische Verhältnisse absolut ungewöhnlich ist. Am Ungewöhnlichsten scheint mir außer der Einbeziehung der Orgel als konzertierendem Instrument die Anlage der Tutti-Abschnitte zu sein. Im Gegensatz zu den Solo-Episoden, in denen übrigens die Orgel ähnlich den Streichern als Melodieinstrument mit teilweise obligatem Baß eingesetzt ist, bestehen die Tutti-Abschnitte aus einem Themenkomplex, der seiner Struktur nach (man könnte von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog sprechen) nichts anderes als ein Ritornell Vivaldischer Provenienz ist. Das Ritornell wird geradezu modellhaft auf sechs verschiedenen Tonstufen wiederholt und bildet den Rahmen, den die Solo-Instrumente mit virtuoser Figurationstechnik ausfüllen. Ähnliche, wenn auch nicht so ausgeprägte Ritornellstrukturen enthalten auch die Sonaten zu den beiden geistlichen Kantaten "Coelestis dum spirat aura" (Nr. 7) und "O qualis de coelo" (Nr. 8), die etwa zur gleichen Zeit wie die "Orgel-Sonate" entstanden sind.

Hier stellt sich natürlich die Frage, woher Händel dieses Kompositionsprinzip, das in Rom zu dieser Zeit noch unbekannt war, kannte. Daß es eine "inventio" Vivaldis war, ist eine Binsenwahrheit, die nicht weiter zu begründen ist. Aber hätte Händel im Frühjahr 1707 Vivaldi-Konzerte schon kennen können? Bekanntlich erschien die Sammlung "L'Estro armonico" nicht vor 1711, die Vivaldischen Solo-Konzerte konnten also nur handschriftlich verbreitet worden sein. Noch 1710 gelten sie als "rare Compositionen", deren "gantz neue Arth", wie Quantz wenige Jahre später schreibt, "mit ihren prächtigen Ritornellen" ihm zum Vorbild dienten[9]. Händel kann das Vivaldische Ritornellprinzip also nur aus handschriftlichen Partituren kennengelernt haben, oder von Vivaldi selbst. Ich neige eher der letzteren Annahme zu, nicht nur, weil Mainwaring ausdrücklich vermerkt, Händel habe noch vor seinem Romaufenthalt Venedig besucht, sondern auch aus der Überlegung, daß das Jahr 1706 in Händels Biographie gleichsam ein "tempus incognitum" ist. Aus zahllosen Reiseberichten der Zeit wissen wir aber, daß jeder Italienreisende, der die Alpen qua Brenner überquerte, sich zunächst Venedig und Florenz ansah, bevor er nach Rom und Neapel reiste. Ich halte es also für durchaus denkbar, daß Händel 1706 in Venedig die Bekanntschaft Vivaldis gemacht hat, der zu dieser Zeit bereits "maestro di violino" am "Ospedale della Pietà" war. Möglicherweise lernte Händel während dieses ersten Venedig-Aufenthaltes die erst jüngst entdeckte Sonate für obli-

gate Orgel, Violine und Oboe kennen, die Vivaldi für Mitglieder des Ospedale um 1707 geschrieben hat[10].

Abgesehen von dieser hypothetischen Bemerkung kann man von Händels früher Instrumentalmusik sagen, daß der italienische Einfluß auf sie besonders in der Übernahme der Concerto grosso-Manier Corellis (die er vielleicht schon von Leipzig her kannte) und in der Anwendung der Ritornello-Struktur Vivaldischer Provenienz zu sehen ist. An den instrumentalen Vorspielen zu den frühen Vokalwerken läßt sich aber auch beobachten, daß Händel als Praktiker primär die Aufführung und nicht, wie Bach, das gültig gestaltete Opus vor Augen hatte. Dieses aufführungsbedingte Komponieren ermöglichte es ihm, ganze Sätze oder Satzteile früher komponierter "Werke" wiederzuverwenden. Voraussetzung war natürlich, daß weder die Musiker noch das Auditorium die parodierten Sätze kannten. Dieses sozusagen "kompositorische Recyclingsverfahren" beherrschte Händel, wie wir gesehen haben, schon in jungen Jahren. In ihm kommt das Improvisatorische seiner genialen Begabung zu voller Geltung.

Anmerkungen

1) John Mainwaring, G.F. Händel. Nach Johann Matthesons Ausgabe von 1761 mit anderen Dokumenten hrsg. von Bernhard Paumgartner, Zürich (1947), S. 61.

2) Vgl. Tim Crawford, 'Lord Danby's Lute-Book': A New Source of Handel's Hamburg Music, in: Göttinger Händel-Beiträge II, hrsg. von Hans Joachim Marx, Kassel etc. 1986, S. 19-50.

3) Vgl. Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 357ff.

4) Hierzu neuerdings Werner Braun, Händel und der Dichter Barthold Heinrich Brockes, in: Händel und Hamburg. Katalog zu der Ausstellung anläßlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, hrsg. von Hans Joachim Marx, Hamburg 1985, S. 87ff.

5) Zu diesem Problemkreis siehe des Verf. Beitrag: Echtheitsprobleme im Frühwerk Händels, in: Konferenzbericht Halle/S., 1986.

6) Handel's Borrowings from Keiser, in: Göttinger Händel-Beiträge II, Kassel etc. 1986, S. 61.

7) Vgl. Baselts Beitrag Wiederentdeckung von Fragmenten aus Händels verschollenen Hamburg Opern in: Händel-Jb. 29 (1983), S. 7-24.

8) Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: Händel-Jb. 6 (1960), S. 118, Anm. 11.

9) Zit. nach Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beiträge Band 1, Berlin 1754, S. 205.

10) Antonio Vivaldi, Sonata C-Dur für Violine, Oboe und obligate Orgel, Fagott ad lib. (RV 779), hrsg. von Manfred Fechner, Leipzig 1978.

ANHANG

Chronologie der in Italien entstandenen instrumentalen Ensemblesätze
EA = Erstaufführung, EZ = Entstehungszeit
A-Wgm = Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek; MÜs = Münster, Santinisammlung; GB-Cfm = Cambridge, Fitzwilliam Museum; Lbl = London, British Library

1 Sonata der Kantate "Delirio amoroso" (HWV 99) EZ: vor 12. Februar 1707, Rom; EA: vor 18. Februar 1707 Palazzo Pamphilj; Quelle MÜs, Hs. 1905 (Direktionspartitur mit autogr. Korrekturen Händels); Hs. M A/198

2 Ouvertüre B-Dur (HWV 336) (Mittelteil: 1. Fassung der Sonata zu "La Resurrezione", Schlußteil: wieder aufgenommen in die Ouvertüre zu "Rodrigo). EZ: Anfang und Schluß der frz. Ouvertüre - Hamburg 1705/06? Mittelteil - Rom 1707?; Quelle: Lbl, R.M.18.b.8 (Aylesford Coll., Cembalo-Fassung von ca. 1718/20) und R.M.19.a.4 (Orchesterfassung)

3 Sonata del Overtura zum Oratorium "La bellezza raveduta" (HWV 46a) (2. Fassung der Sonata zu "La Resurrezione") EZ: vor 14. Mai 1707, Rom; EA: Mai 1707, Collegio Romano? Quelle: Lbl, R.M.19.d.9 (Autograph); MÜs, Hs. 1896 (Direktionspartitur)

4 Sonata im 1. Teil des Oratoriums "La bellezza raveduta" (HWV 46a) für Orchester mit obligater Orgel (wiederverwendet als "Concerto" im 2. Teil von "IL trionfo del tempo" (HWV 46b)) EZ: wie Nr. 3

5 La March. Einleitung zur Kantate "Diana cacciatrice" (HWV 79) EZ: Mai 1707, Rom; EA: Mai 1707, Vignanello bei Rom Quelle: Wgm, VI 6670 (A 186) (Autograph, unveröffentlicht)

6 Sonata zur Kantate "Tu fedele? Tu costante?" (HWV 171) EZ: vor 16. Mai 1707, Rom; EA: Palazzo Bonelli-Ruspoli Quelle: Lbl, R.M.20.e.2 (Autograph)

7 Sonata zur geistl. Kantate "Coelestis dum spirat aura" (HWV 231) EZ: vor 13. Juni 1707; EA: Vignanello, Festo S. Amtonij de Padua 1707 (13. Juni) Quelle: MÜs, Hs. 1887

8 Sonata zur geistl. Kantate "O qualis de coelo" (HWV 239) EZ: Juni 1707; EA: Vignanello, Pfingsten 1707? (12. Juni) Quelle: MÜs, Hs. 1888 (Autograph)

9 Ouvertüre zur Oper "Vincer se stesso" ("Rodrigo") (HWV 5) (1. Teil der frz. Ouvertüre identisch mit Anfang der Ouvertüre zu "Almira" (2. Fassung), Schlußteil identisch mit "Lentement" der Ouvertüre in B-Dur (HWV 336), vgl. Nr. 2) EZ: Sommer 1707, Rom/Florenz?; EA: November 1707, Florenz, Teatro Cocomero? Quelle: Lbl, R.M.20.c.5 (Autograph)

10 Sonata à 5 für Solo-Violine und Orchester (HWV 288), B-Dur EZ: Sommer 1707?, Rom? Quelle: Lbl, R.M.20.g.14 (Autograph)

11 Ouvertüre zur Kantate "Cor fedele" (HWV 96) - unveröffentl. EZ: vor 14. Oktober 1707; EA: Herbst 1707, Palazzo Bonelli, Rom Quelle: MÜs, Hs. 1900a (Direktionspartitur)

12 Sonata zur Kantate "Ah, crudel, nel pianto mio" (HWV 78) EZ: August 1708; EA: 2. September 1708, Palazzo Bonelli? Quelle: MÜs, Hs. 1897 (Autograph)

13 Sonata zum Oratorium "La Resurrezione di Nostro Signore Giesù Christo" (HWV 47) (3. Fassung des fugierten Mittelteils der Ouvertüre B-Dur (HWV 336), vgl. Nr. 2 und 3) EZ: März 1708, Rom; EA: 8. April 1708, Palazzo Bonelli Quellen: Cfm, Mus. MSS.30.H.1 (Autograph), von Chrysander veröffentlicht als Einleitung zu "Il trionfo" (Band 24); MÜs, Hs. 1873 (Direktionspartitur)

14 Introduzione zum 2. Teil von "La Resurrezione" (HWV 47) (identisch mit dem 3. Teil der Ouvertüre zu "La bellezza raveduta" (HWV 46a)) vgl. Nr. 13

15 Ouvertüre zur Kantate "Arresta il passo" (HWV 83) EZ: vor 14. Juli 1708: EA: Palazzo Bonelli Quelle: MÜs, Hs. 1912 (Direktionspartitur)

16 Sonata zur Kantate "Il Duello amoroso" (HWV 82) - unveröffentl. (2. Teil aus der Oper "Die verwandelte Daphne" (HWV 4)) EZ: vor 28. August 1708, Rom; Quelle; MÜs, Hs. 1906 (Direktionspartitur)

17 Sonata zur Kantate "O! Come chiare e belle" (BWV 143) EZ: August/September 1708, Rom; EA: 9.September 1708, Palazzo Bonelli Quelle: LBl, R.M.20.e.2 (Autograph)

18 Introduzione zur geistlichen Kantate "Donna che in ciel" (HWV 233) EZ: Januar 1709, Rom?; EA: 2. Februar (1709?), Chiesa di Aracoeli, Rom (Festo Purificatione della BWV) QUelle: MÜs, Hs. 1895

19 Sinfonia zur Oper "Agrippina" (HWV 6) (1. Teil geht auf Introduzione zu "Donna che in chiel" zurück.) EZ: Herbst 1709; EA: 26. Dezember 1709, Venedig, Teatro S. Giovanni Grisostomo Quelle: Lbl, Add. 16023

(Die Kantaten mit Instrumenten erscheinen demnächst in der 'Hallischen Händel-Ausgabe', Serie V, Band 3/4)

Sabine Henze-Döhring:

HÄNDEL UND DIE OPERA SERIA IN LONDON

Die Erfahrungen des Londoner Publikums mit der opera seria waren gering, als dort im Februar 1711 mit "Rinaldo" erstmals eine Oper Händels zur Aufführung kam. Noch in der Spielzeit 1708/9 wurden an Haymarket Opern zweisprachig - italienisch und englisch - dargeboten[1]. "Rinaldo" war erst die vierte vollständig in italienisch gesungene opera seria in London und bestätigte das in den vorangegangenen Jahren kontinuierlich gewachsene Interesse an der Gattung. Mit der Gründung der ersten Royal Academy 1719 waren die Aufführungen von opere serie vorerst institutionell und finanziell abgesichert; die musikalische Interpretation wurde durch die Verpflichtung erstrangiger Sänger glänzender gestaltet[2]. In einem wichtigen Punkt wurde jedoch keine Veränderung bewirkt: in der Praxis, den Opern Libretti zugrunde zu legen, die zuvor in Italien vertont worden waren und die man unter Berücksichtigung der Londoner Verhältnisse bearbeitete[3].

Reinhard Strohm hat bereits darauf hingewiesen, daß ein Vergleich zwischen Vorlage und Bearbeitung Aufschluß über Händels Verhältnis zur Gattung und sein musikalisches und dramaturgisches Denken gibt[4]. Obwohl die Bearbeitungstechniken äußerst vielfältig waren und aus ganz unterschiedlichen Intentionen erfolgten, wird ein zentrales Cha-

rakteristikum deutlich: das radikale Zusammenstreichen vor allem des Rezitativtextes auf das unerläßliche Minimum, das zum groben Nachvollziehen der Handlung nötig war. Dieses Verfahren - wie in der Forschung üblich[5] - pauschal als "Streichen überflüssiger Szenen" oder "Straffen" zu bezeichnen, ist nicht nur irreführend, weil häufig für das Verständnis der Handlung zentrale Passagen eleminiert und Arientexte ohne Rücksicht auf den dramatischen Zusammenhang ausgetauscht wurden, sondern impliziert zugleich ein Werturteil, das sich im Kontext der Gattung als äußerst problematisch erweist. Als Händel in London seine Karriere begann, hatte sich in Italien operngeschichtlich eine Entwicklung vollzogen, die einen radikalen Bruch mit der Tradition bedeutete. Die Arkadier orientierten sich bei der Konzeption ihrer Libretti dramaturgisch und inhaltlich an der tragédie classique. Der Dichtung wurde ein sehr hoher Stellenwert zugesprochen; Aufgabe der Musik war es, der Poesie zu besonderer Wirkung zu verhelfen. Rezitativ- und Arientext standen inhaltlich und formal in engem Bezug, insofern das aus dem Mono- oder Dialog entfaltete dramatische Potential sich in der Arie gleichsam entlud. Durch Reduktion des Textes auf manchmal weniger als die Hälfte, wie dies in London die Regel war, wurde mithin nicht nur der dramatische Gehalt verfälscht, sondern vor allem die Proportion von Rezitativ und Arie zerstört. Die nunmehr isolierten Arien folgten zu dicht aufeinander, ein Ergebnis, aus dem Händel auf spezifische Weise musikdramaturgischen Gewinn zog, das die Ästhetik der Seria jedoch auf erhebliche Weise modifizierte und der Gattung jenen poetischen Rang nahm, den sie sich in ihrer jüngsten Geschichte gerade erst erworben hatte.

Obwohl Händels opere serie keine lineare Entwicklung aufweisen[6], läßt sich dennoch innerhalb seines 30 Jahre währenden Londoner Opernschaffens als Grundtendenz eine zunehmende Entfernung vom zeitgenössischen italienischen Gattungsideal erkennen. Während Hayms Bearbeitung des "Giulio Cesare"-Librettos Giacomo Francesco Bussanis[7] durch das Entfernen komischer Elemente, durch das Streichen von Nebenhandlungen[8] und durch die Reduzierung der Anzahl der Arien der Tendenz zur dramatischen Konzentration entspricht, wie sie auch für die italienischen Revisionen älterer venezianischer Libretti charakteristisch ist, eleminierten Hayms Neufassung von Salvis "Rodelinda" sowie die anonyme Bearbeitung von Metastasios "Alessandro nell'Indie" zu "Poro" auch essentielle Elemente der Handlung und führten so zu einem empfindlichen Verlust an dramatischer Substanz. Mit "Orlando", Händels letzter für die Academy geschriebenen Oper, und den an Covent Garden aufgeführten "Ariodante" und "Alcina" wurde jene - in Italien im 18. Jahrhundert unübliche - Opernform herausgebildet, bei der in den Original-Libretti nicht vorkommende szenische Effekte wie die Zaubereien Zoroastros in "Orlando", die Pastoralszene in "Ariodante" oder die Begegnung Obertos mit den Löwen in "Alcina" einen hohen Stellenwert einnehmen. Allen Bearbeitungen gemeinsam ist das Bestreben, die weitschweifige Poesie der Settecento-Libretti in "Klartext" umzuformen und durch Umstellen von Arien dramatische Situationen pointiert über die Nummern zur Wirkung kommen zu lassen, ein Verfahren, mit dem sich die Bearbeiter über die Ästhetik der italienischen opera seria der Zeit hinwegsetzten. In Händels Londoner Opern kommt es mithin zu einer extremen Verschiebung der Proportion von Drama und Musik als Trägerin isolierter Affekte, und hierin scheint der Schlüssel für das Verständnis der Werke zu liegen.

Nicht alle Entscheidungen, bei denen aus musikalischen Gründen Arien substituiert wurden, sind als glücklich zu bezeichnen. Es sei hier auf ein Beispiel aus "Alcina" hingewiesen, auf den Austausch von Bradamantes Arie "Sì: son quella" (II, 2) aus dem Vorlage-Libretto Fanziglias[9] durch die Rache-Arie "Vorrei vendicarmi", die im dramatischen Kontext völlig unpassend ist. Es gibt jedoch eine Reihe von Bearbeitungen, an denen sich verdeutlichen läßt, welch gattungsgeschichtlich besondere Lösung Händel in

Anbetracht der Londoner Verhältnisse traf, indem er den Verlust an dramatischer Substanz auf der Textebene partiell dadurch kompensierte, daß er - etwa über Ariengruppen - dramatische Situationen mit musikalischen Mitteln zu pointieren vermochte, bei dem ihm das schnelle Aufeinanderfolgen der Arien geradezu entgegenkam. Entgegen kam ihm weiterhin, daß er in London an einem Kompositionsstil festhielt, als dessen Repräsentanten Bononcini, Gasparini und Scarlatti zu gelten haben und mit dem er während seines Italienaufenthaltes 1706-1710 vertraut wurde[10]. Dieser um 1700 verbreitete Opernstil war jedoch in Italien bereits um 1720 passé, wo sich in Verbindung mit der neuen Librettistik eine Kompositionsweise entwickelte, die auf versgerechte Vertonung und absolute Textverständlichkeit zielte. Im Zentrum stand mithin die Gesangsstimme, die von den Instrumenten sparsam - in der Regel stimmverdoppelnd oder akkordisch - begleitet wurde. Händel hingegen dachte instrumental; seinen Arienvertonungen liegen rhythmisch fixierte Formen, zumeist Tanztypen, häufig auch das Siciliano zugrunde; der Generalbaß ist der Gesangsstimme noch gleichberechtigt zugeordnet; die Orchesterstimmen stehen nicht in so enger Abhängigkeit zur Gesangsstimme, wie das in der italienischen opera seria seit den zwanziger Jahren der Fall ist und werden häufig als eigenständige Ausdrucksträger eingesetzt. Die Vorteile, die Händels retrospektive Kompositionsweise unter den Londoner Gegebenheiten bot, liegen auf der Hand: Indem er mit musikalischen Topoi arbeitete, die stets mit bestimmten dramatischen Momenten in Verbindung gebracht wurden - Siciliano und Sarabande als Ausdruck von Trauer und Hoffnungslosigkeit, Schmerz und Sehnsucht, Menuett zur Darstellung von Liebesaffekten, Gigue als Ausdruck heiterer Empfindungen - war seine Musik von vornherein beredt. Erst durch Händels oft subtilen Umgang mit diesen Topoi und erst in Verbindung mit einer spezifischen Gruppierung der Arien, wie sie in der Regel von den Bearbeitern vorgenommen wurde, war es jedoch möglich, daß der Handlung zugrunde liegende dramatische Konflikte oder besser: Affektkonstellationen sich herauskristallisieren konnten. Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht: Am Ende des II. Aktes von "Alcina", die die bekannte Liebesepisode des Ritters Ruggiero im Zauberreich Alcinas aus Ariostos "Orlando furioso" (6. und 7. Gesang) zum Inhalt hat, ist der Höhepunkt der dramatischen Entwicklung erreicht: Ruggiero hat sich endgültig von der Zauberin getrennt, die vergeblich ihre "larve" und "spettri" zu Hilfe ruft, mit deren Unterstützung sie den Geliebten zurückzugewinnen trachtet. Im Vorlage-Libretto Fanziglias wie bei Händel schließt der Akt mit einem Recitativo accompagnato und einer Arie Alcinas ("Ombre pallide")[11]. Den Abschied Ruggieros und die Reaktion Alcinas gestaltet Händel nun auf ganz eigentümliche, von der Vorlage abweichenden Weise. Der Bearbeiter hat die bei Fanziglia ebenso sinnvoll - nur eben anders[12] - plazierte Arie "Verdi prati" der Anrufungsszene vorgeschaltet mit dem Effekt, daß der wehmütige Abschied Ruggieros und das düstere Handeln Alcinas in nuce und vor allem - darauf kam es in London an - musikalisch vergegenwärtigt werden; das Umstellen der Arie war dazu nur Voraussetzung. Entscheidend für die dramaturgische Intention ist, wie Händel beide Arien ("Verdi prati" und "Ombre pallide") vertont hat, wie er gerade dadurch, daß er musikalische Topoi und den älteren konzertierenden Stil beibehält, die fragliche Wirkung erzeugt.

"Verdi prati" ist eine der bei Händel sehr häufig vorkommenden Sarabanden-Arien, die nahezu ausschließlich zur Darstellung schmerzhafter Empfindungen eingesetzt werden. Die italienischen Opernkomponisten und mit ihnen Händel haben die einstige Tanzform rhythmisch, im Zuordnen von Nebenstimmen und auch formal so weitgehend variiert, daß als Charakteristika nurmehr die Betonung der zweiten Zählzeit und das langsame Tempo zu nennen sind[13]. Das Einzigartige der Arie "Verdi prati" besteht darin, daß hier die Sarabanden-Arie auf den ursprünglichen Typus gleichsam rückstilisiert wird. Als Form

liegt nicht - wie bei Händel-Arien dieser Dimension üblich - die Da capo-, sondern eine Rondoanlage (a-b-a-c-a) zugrunde. Die strenge Periodik und die geforderte Wiederholung des ersten Abschnitts - auch dies äußerst ungewöhnlich in Arienkompositionen dieser Zeit - assoziieren den Tanzcharakter der Sarabande, ein Eindruck, der noch dadurch bestärkt wird, daß Händel die Arie im bei ihm sehr selten vorkommenden 3/2-Takt notiert. Stilisierende Faktoren sind weiterhin die altertümliche Faktur des Satzes Note gegen Note sowie der einheitliche Duktus, der nur zweimal in den Episodenteilen harmonisch durch Modulationen nach fis- und cis-Moll durchbrochen wird, und zwar in eindrucksvoller Weise gerade dort, wo textlich auf den Zerfall des Zauberreiches angesprochen wird. Es wurde irrtümlich behauptet, vermutlich angeregt durch die Initiale "verdi prati", daß die Arie eine Pastoral-Arie sei[14]. Genau das Gegenteil ist richtig: Indem Händel hier den Typus der Sarabanden-Arie in der genannten Weise auf ihren Ursprung zurückführt, stilisiert er den von ihr vermittelten Affekt der Trauer zum tiefsten Ausdruck von Ruggieros Wehmut angesichts der bevorstehenden Zerstörung von Alcinas Reich. Der Gehalt dieser Arie war von jedem rezipierbar, der mit den musikalischen Konventionen der italienischen Oper vertraut war, auch wenn er den Text nicht verstand.

Die Vertonung von Alcina Arie "Ombre pallide" vermittelt den dramatischen Gehalt musikalisch auf andere, nicht weniger plastische Weise. Sie ist nicht an Tanzcharakteren, sondern am Modell des strengen Satzes orientiert, das hier ganz spezifisch "dramatisiert" erscheint: Zum einen durch die Heraushebung der Gesangsstimme, die dem instrumentalen Gefüge teils kontrapunktisch, teils in freier Deklamation gegenübertritt, zum anderen durch die inhaltlichen Konnotationen des Satzes insgesamt, dessen engstufig chromatische Sechzehntelbewegung ebenso "Maḥlerey" - die "bleichen Schatten" - wie "Ausdruck der Empfindung" - Alcinas innere Erregung - sind. Die Art und Weise, wie Händel hier am Ende des II. Aktes der Oper "Alcina" die dramatische Situation musikalisch exponiert, ist kein Einzelfall. In seinen Londoner Opern lassen sich zahlreiche vergleichbare Beispiele finden. Verwiesen sei hier nur noch auf die Szene aus dem I. Akt von "Rodelinda", in der die Protagonistin am Grabmal ihres vermeintlich verstorbenen Gatten den Verlust Bertaridos beklagt (Arie "Ombre, piante"). Die Trauerrede wird von Bertarido, der sich nicht zu erkennen geben darf, aus einem Versteck beobachtet. Man erfährt nichts über die Umstände dieses Zusammentreffens, da die entscheidenden Rezitative aus dem Vorlagelibretto Antonio Salvis[15] gestrichen oder bis zur Unkenntlichkeit verkürzt wurden. Händel konzentriert sich statt dessen auf die affektive Situation, schaltet Rodelindas Arie "Ombre, piante" eine neue Arie - Bertaridos "Dove son io" - vor und unterstreicht somit bereits in diesem frühen Stadium jene besondere, dramatisch konstitutive Bedeutung des Liebesverhältnisses der Gatten.

Es versteht sich von selbst, daß mit musikalischen Mitteln der Verlust auf der Textebene nicht vollständig ausgeglichen werden konnte. Händels Musik vermag keine Ungereimtheiten aufzuwiegen wie z.B. in "Ariodante", wenn im III. Akt auf eine Szene aus dem I. des Vorlagelibrettos Salvis[16] angespielt wird, die in London gestrichen wurde. Die Opern "Poro" und "Rodelinda" bleiben auch durch Händels Komposition um die historische Verankerung der Liebesintrige reduziert. Händel gestaltete die Opern primär als Zusammenspiel seelischer Vorgänge, bei denen die Umstände, die sie hervorbrachten, eher im Hintergrund blieben.

So gewiß damit in der konkreten dramatischen Situation eine Vertiefung und Individualisierung des Affekts erreicht wird, so fraglich erscheint es gleichwohl, die Personen des Textes als "Typen", in der Vertonung jedoch als "Charaktere" zu bezeichnen[17].

Durch den Rekurs auf vorgegebene musikalische Modelle bleibt der Affekt auch und gerade als intensivierter statisch fixiert. Das Personenprofil entsteht nach wie vor aus der Addition der in der Nummer entfalteten Einzelaffekte, die freilich in ihrer Gesamtheit bei Händel konturierter und kontrastreicher sein mögen als bei anderen zeitgenössischen Seria-Komponisten. Im Unterschied zu den in ihrer Zeit nicht minder bedeutenden Opern etwa Porporas, Vincis oder Hasses teilt sich Händels Musik nicht mittelbar, nämlich in der Bindung an das Wort, sondern ganz unmittelbar mit. Diese Distanz zur metastasianischen Ästhetik mag einer der Gründe dafür sein, daß Händels Opern - anders als die nicht minder bedeutenden, aber ihrer Epoche stärker verpflichteten eines Hasse, Galuppi oder Jommelli - im 20. Jahrhundert eine Renaissance erleben konnten und - nimmt man die Zahl der Aufführungen zum Maßstab - von ihrer Wirkung auch heute nichts eingebüßt zu haben scheinen.

Anmerkungen

1) Vgl. dazu Sesto Fassini, Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento, Turin 1914, S. 1-23; vgl. auch Lowell Edwin Lindgren, A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and his Brother Antonio Maria Bononcini, Ph. D. Harvard, 1972, S. 165-175 und S. 227-246.

2) Schon für die erste Spielzeit wurde Margherita Durastanti verpflichtet; der Kastrat Francesco Bernardi (detto il Senesino) trat erstmals in der zweiten Spielzeit, in Bononcinis "L'Astarto" (Nov. 1720), auf; 1722/23 und 1726 stießen Francesca Cuzzoni bzw. Faustina Bordoni zum Ensemble.

3) Die einzige Londoner Oper Händels, die nicht auf einem Vorlagelibretto basiert, ist "Rinaldo".

4) Vgl. Reinhard Strohm, Händels Londoner Operntexte, in: Kgr.-Ber. Berlin 1974, Kassel etc. 1980, S. 305ff.; vgl. auch ders., Händel und seine italienischen Operntexte, in: Händel-Jb. 1975/76, Leipzig 1977, S. 101-159.

5) Vgl. z.B. Winton Dean, Händels kompositorische Entwicklung in den Opern der Jahre 1724/25, in: Händel-Jb. 1982, Leipzig 1982, S. 23-34; vgl. auch die Kommentare zu "Radamisto", "Giulio Cesare", "Siroe" und "Tolomeo" im Händel-Handbuch, Bd. 1, zusammengestellt von Siegfried Flesch und Bernd Baselt, Kassel etc. 1978.

6) Vgl. Strohm, Händel und seine Londoner Operntexte, a.a.O., S. 104.

7) GIULIO CESARE IN EGITTO / DRAMA PER MUSICA / Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore / L'ANNO M.DC.LXXVII. / DEL BUSSANO / ... / IN VENETIA, M.DC.LXXVII. / Per Francesco Nicolini.

8) Es handelt sich hierbei um Nebenhandlungen, die mit dem Hauptkonflikt nicht in Beziehung stehen.

9) L'ISOLA D'ALCINA / DRAMA / Da rappresentarsi in Roma nella Sala de' Signori Capranica il Carnovale dell'Anno 1728. / ... / IN FIRENZE, per Michele Nestenus.

10) Vgl. Reinhard Strohm, Francesco Gasparini, le sue opere tarde e Georg Friedrich Händel, in: Comune di Camaiore, Francesco Gasparini (1661-1727), Atti del primo convegno internazionale (Camaiore, 19.9.-1.10.1978) (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 6), Florenz 1981, S. 60-71, S. 75 und S. 83.

11) Nachdem Alcina wütend den Zauberstab weggeworfen und sich von der Bühne entfernt hat, erscheinen die Geister und formieren sich zum Tanz.

12) In Fanziglias Libretto steht diese Arie, die hier Alcinas Gegenspielerin, Bradamante, singt, am Ende des I. Aktes und verleiht Bradamantes Überzeugung Ausdruck, daß Alcinas Reich bald zerstört sein werde.

13) Vgl. dazu Karin Telle, Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels (= Beiträge zur Musikforschung 3), München etc. 1977, S. 22.

14) Telle, a.a.O., S. 18.

15) RODELINDA / REGINA DE' / LANGOBARDI / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NELLA VILLA / DI / PRATOLINO. / IN FIRENZE / Nella stamperia di Anton Maria Albizzini, 1710.

16) GINEVRA / PRINCIPESSA / DI SCOZIA / DRAMMA PER MUSICA / RAPPRESENTATO / NELLA VILLA / DI / PRATOLINO. / In Firenze M.DC.VIII. / Nella Stamperia di S.A.R. Per Anton Maria Albizzini.

17) Vgl. z.B. Winton Dean, Handel and the Opera seria, Berkeley etc. 1969, S. 57-61.

Herbert Schneider:

WIE FRANZÖSISCH IST HÄNDELS "TESEO"?

Händel, der in seiner Jugend zunächst eine Ausbildung in der Tradition der deutschen Organisten und Kantoren erhielt, ist mit der französischen Musik durch die an den mitteldeutschen Höfen stark verbreitete französisch geprägte Orchestersuite[1], durch seinen Freund Telemann[2] und die Tätigkeit an der Hamburger Oper in Berührung gekommen. In seinen Hamburger Opern zeigt sich seine Vertrautheit mit dem französischen Stil besonders an seinen Balletteinlagen[3]. Die von Bernd Baselt[4] identifizierten Stücke aus den Hamburger Opern machen deutlich, daß Händel offenbar das in Frankreich beliebte Parodieverfahren im Sinne der Textierung instrumentaler Tanzsätze, die heute nur noch als Cembalostücke überliefert sind, gekannt hat. Händels Zusammenstellung von Ouvertürensuiten aus dramatischen Werken geht auch auf die französische Praxis zurück, die in Deutschland imitiert wurde. In seiner italienischen Zeit wurde Händel in Rom durch die Arcadia mit der französischen Tragödie konfrontiert und hat dort im Jahre 1707 ein Chanson bzw. Airs komponiert und zu einer "Cantate française" zusammengefaßt, die, da sie mit Rezitativen verbunden sind, durch Arnold Geering[5] und S. Philip Kniseley als "zusammengehörendes Kantatenwerk" bzw. als "echte Kantate"[6] eingeschätzt wurden. Jedoch ist das Werk keineswegs charakteristisch für die weltliche französische Kantate, da diese durch die Da-Capo-Arie mit obligaten Instrumenten, zunächst meist Violinen, gekennzeichnet ist[7], Händels Werk aber aus einem Chanson und basso-continuo-begleiteten kurzen Airs, zwei davon zweiteilig und eines in einer rudimentären Da-Capo-Form besteht.

In England hat Händel vor dem Hintergrund einer frankreichfreundlichen Politik und, wie Reinhard Strohm[8] festgestellt hat, im Bannkreis des Earl of Burlington und des an der französischen Klassik orientierten Adels auch die Bearbeitung zweier französischer Tragédies en musique veranlaßt, von Quinaults und Lullys "Thésée" (1675) und Houdar de La Mottes und Destouches "Amadis de Grèce" (1699). Aus der Widmung des Librettos zum "Teseo" ist zu schließen, daß Niccolò Haym für die Übersetzung und Bearbeitung der Vorlage Quinaults verantwortlich war. Die Oper wurde am 10. Januar 1713 im King's Theater am Haymarket in London zum ersten Mal aufgeführt.

Ein genauer Vergleich der Libretti Quinaults und Hayms macht deutlich, daß sich Haym, wo immer ihm das möglich schien, eng an den Text Quinaults hielt, so eng, daß das Vokabular oft übereinstimmt[9]. Er war jedoch gezwungen, erhebliche Veränderungen bezüglich der Form der Dichtung im Hinblick auf die Da-Capo-Arie sowie anderer Konventionen der Opera seria vorzunehmen. Der Prolog mit einer Siegesfeier im Park von Versailles vor dem Hintergrund des Schlosses wurde gestrichen, da er für ein nichtfranzösisches Publikum ohne Interesse war. In der Tragödie selbst sind aus dem Kreis der Darsteller die Vertraute der Medea, Dorine (sie erscheint in Chrysanders Ausgabe der Oper als stumme Rolle mit dem Namen Fedra) und die Priesterin der Minerva ausgeschieden. Durch das Fehlen Dorines wird das Charakterprofil der Medea unscharf, die Entwicklung ihrer Person besonders im III. Akt sogar unverständlich. Infolge der Streichung der Tempelszene im I. Akt entfällt auch der erste Auftritt Minervas, deren Wiedererscheinen am Ende der Oper bei Quinault weit besser motiviert ist. Aus der öffentlichen Zeremonie im Tempel der Minerva wird im zweiten Teil des I. Akts bei Haym das Geschehen auf einen von einem Individuum vollzogenen emotionalen Höhepunkt verlagert. Die Synopse der Libretti zeigt, in welcher Beziehung die Akte und Szenen bei Quinault und Haym zueinander stehen:

Quinault	Haym
Prolog und I, 1	fehlen
I, 2-5	I, 1-4
I, 6-7	fehlen
I, 8	I, 5
I, 9-10	fehlen
II, 1-3	II, 1-3 ohne Dorine
II, 4-6	fehlen
II, 7-9	II, 4-6
III, 1	fehlt
III, 2	III, 1
	III, 2-4 neu
III, 3, 4, 7	III, 5
III, 5, 6, 8	fehlen
	IV, 1-2 neu
IV, 1-7	IV, 3-9 ohne Divertissement
V, 1-8	V, 1-8 zahlreiche Kürzungen

Im I. Akt fehlen 5, im II. Akt 4 Szenen, im IV. und V. Akt die Divertissements. Erweitert gegenüber Quinault ist die erste Szene im III. Akt, und ganz neu sind die Szenen 2-4 sowie im IV. Akt die ersten beiden Szenen. Gegenüber dem gedruckten italienisch-englischen Libretto hat Händel offensichtlich unmittelbar vor der ersten Aufführung einige zusätzliche Kürzungen des bereits vertonten Rezitativs vorgenommen, wodurch wichtige Einzelheiten für das Verständnis der Charaktere und ihrer Beziehungen zueinander verloren gingen[10]. Die Ergänzungen gegenüber Quinaults Libretto sind allein aus der Notwendigkeit zu erklären, den Hauptpersonen und Sängerstars nach längerer Abwesenheit von der Bühne Gelegenheit zu neuen Auftritten zu geben (z.B. Egeo zu Beginn des IV. Akts).

Eine einfache Statistik der Arien, Ensembles und Instrumentalsätze wirft ein Licht auf die musikalische Dramaturgie der beiden Opern.

Quinault/Lully (ohne Prolog)	Haym/Händel
Ouvertüre	Ouvertüre
12 Ritournelles (ohne Binnenrit.)	1 Sinfonia
4 Préludes	
10 instrumentale Airs und Tänze	
28 Airs	27 Dacapo-Arien
16 Duette	4 Duette
	4 Accompagnato-Rezitative
	2 Ariosi
6 Terzette	
1 Quartett	
20 Chöre (daneben Choreinwürfe)	2 Chöre

Dem Sologesang, seien es Rezitative oder Arien, wird bei Lully ein breites Spektrum von größeren Besetzungen und Instrumentalstücken gegenübergestellt. Die französische Oper erweist sich dadurch als weit weniger abhängig von den Sängerstars als die italienische. Sie verfügt außerdem über ein reiches Repertoire von Ausstattungsszenen mit Ballett und Maschineneffekten.

Dieser Vergleich zeigt bereits, daß Opera seria und Tragédie en musique unvergleichbare Formen sind. Die Klimax der französischen Oper verlangte große szenische Aktionen, die Zelebrierung von Staats- und religiösen Zeremonien, die in dieser Form mit der Seria unvereinbar waren. Haym und Händel haben im "Teseo" durch Accompagnato-Rezitative, Ariosi und zwei Chöre Elemente einbezogen, die auch in der Tragédie en musique vorhanden sind. Die Diskrepanz zwischen den Gattungen besteht aber darin, daß Händel, wie für die Seria charakteristisch, die emotionale und dramatische Intensität innerhalb von Sologesängen verwirklichte, nicht aber die Komplexität von Stimmungen und Überraschungen szenischer Art anstrebte. Bedingt durch die besondere Londoner Situation mit einem der italienischen Sprache nicht mächtigen Publikum ging es ihm auch nicht um letzte Konsequenz in der Motivation aller Handlungselemente.

Welche Elemente des französischen Stils haben in Händels Partitur ihren Niederschlag gefunden? Lullys "Thésée" bietet ein sehr gutes Beispiel für die musikalische Dramaturgie französischer Provenienz, die an einigen Elementen erläutert sei.

1. Die zyklische Verknüpfung von Szenen

Durch die geschickte Wiederholung von Formteilen erhalten Szenen, manchmal auch Akte eine bisweilen ausgeprägte zyklische Form. Im Prolog wechseln in der ersten Szene ein großer (A) und ein kleiner Formteil (b) mit Sologesängen und einem zentralen Terzett ab:

Prolog

Besetzung	Text	Takte	Formteil	
Chor	Les Jeux et les Amours	4+3	a	
Duo		2		
Chor		3		A
Duo } verschränkt		2+3		
Chor } verschränkt		6	b	
Un plaisir	Le maître de ces lieux	10	c	
A				A
Un plaisir	C'était dans ces jardins	8	d	
Chor			b	
Un plaisir	Ne nous écartons pas	4	e	
Terzett	Ah! quelles peines	30	f	
A				A

Durch das Alternieren zwischen Chor, Solisten und Terzett entsteht eine großgliedrige Szenenform. Im anschließenden Air der Venus kehren ihre ersten fünf Takte "Revenez Amours" refrainartig dreimal und das Eingangsritornell einmal wieder:

Besetzung	Text	Takte	Formteil
Ritournelle		7	a
Vénus	Revenez Amours	5	b
	Pourquoi quitter ces lieux	7	c
	Revenez...	5	b
Ritournelle		7	a
Vénus	Beaux lieux	6	d
	Hélas, les Amours n'y sont	4	e
	Hélas...	4	e
	Revenez...	5	b
	Mars lui-même	8	f
	Revenez...	5	b

Im ersten Akt wird die Verklammerung von Formteilen konsequent fortgeführt. Der Chor der Krieger hinter der Bühne ist in zwei Abschnitte gegliedert, "Avançons que rien nous étonne" und "Il faut périr". Der Gesamtchor bildet den Rahmen, der Chorteil c kehrt refrainartig viermal wieder:

	Besetzung	Text	Takte	Formteil	
I,1	Chor	Avançons...	10	a	
	Ritournelle		5	b	A
	Chor	Il faut périr	16	c	
I,2	Aeglé/Chor	Quelque soit mon destin	15	d	
	Chor	Il faut périr	9	c(2.Teil)	
I,3	Aeglé/Cléone	Est-ce aux Athéniens	63	e	
	Chor	Il faut périr	16	c	
I,4	Aeglé/Arcas	Le ciel ne veut-il point	22	f	
I,5	Cléone etc.	Laissons aller la princesse	120	g	
	A			A	

Innerhalb der 6. Szene wird das gleiche Verfahren erneut verwendet: Der Chor "Mourez perfides coeurs" kehrt als ganzer am Ende der Szene, sein zweiter Teil in deren Mitte wieder. Ähnlich ist in der Tempelszene (I,9) die Wiederholung des Teilchores "O Minerve savante" zum Abschluß des Akts angeordnet. Großangelegte Reprisen sind außerdem in III,5 (Wiederkehr des Duetts "Non je le promets" als Terzett), in III,7 (Chor "Sortons de la nuit" und "On nous tourmente sans cesse"), in III,8 (Chor "Que tout frémisse") sowie in V,5 ("Soyez unis à jamais"), 7 ("Secourez-nous") und 8 ("Vivez contents") wiederzufinden. Diese Verklammerung von Nummern einer Szene oder sogar von Szenen innerhalb eines Akts erzeugt eine Architektur, in der durch Entsprechungen die Einheit und Geschlossenheit hergestellt wird.

2. Die Arienformen

Der Vokalsolist hat in der französischen Oper vor Rameau keine so herausragende Funktion wie in der Opera seria. Ihm werden zentrale Monologe rezitivischen Charakters anvertraut, aber die Arien sind im Vergleich zu den Da-Capo-Arien Händels sehr kurz und bekanntlich - ohne vom Rezitativ streng getrennt zu werden - entweder in das rezitativische Ambiente oder aber in Chor- und Ensembleszenen eingegliedert. Die Konvention der Seria, den Hauptpersonen pro Akt eine bestimmte Anzahl von Arien zuzugestehen, gab es in Frankreich nicht. Thésée hat in der ganzen Oper z.B. nur zwei kurze Airs zu singen (IV,5), im "Teseo" Händels dagegen fünf Arien und ein Arioso. Der Formenreichtum der Arien und Duette ist bei Lully und seinen Nachfolgern sehr groß. Im "Thésée" lassen sich im einzelnen nachweisen: 1. Szenenartige Monologe mit einem kurzen ersten Teil,

der unverändert am Schluß wiederkehrt (Prolog, Szenen der Venus und des Mars); 2. Durchkomponierte Arien mit Reihung verschieden langer Glieder in einem Metrum, die meist durch die Neuvertonung von Textwiederholungen entstehen. Das interessanteste Beispiel ist der Air des Königs "Que l'hymen prépare" in V,5:

Text des Librettos	Text der Vertonung	Takte
Que l'hymen prépare Des noeuds pleins d'attraits:	idem	4
Soyez unis à jamais,	dreimal à jamais	4
Que l'hymen répare Tous les maux qu'il nous a faits:	idem	4
	Que l'Amour répare Tous les maux...	4 (Sequenz in Obersekund)
Soyez unis à jamais	dreimal à jamais	2+2 Rit. +2

Dieser Typ kommt auch mit zahlreichen Taktwechseln wie in Aeglés "Après de mortelles douleurs" (III,1) vor; 3. Airs in dreiteiliger Form (aba), wobei oft a sehr kurz ist und durch den sentenzartigen Inhalt eine Art Motto darstellt:

II,1 Médée

Text	Takte	Formteil
Doux repos, innocente paix, Heureux, heureux un coeur qui ne vous perd jamais	4	a
L'Impitoyable amour m'a toujours poursuivie, N'était-ce point assez de maux qu'il m'avait faits	4	b
Purquoi ce dieu cruel avec de nouveaux traits Vient-il encore troubler le reste de ma vie.	4	b
Doux repos...		a

4. der zweiteilige Air (ab) mit sehr verschiedener Proportion der Teile untereinander:

IV,4 Médée

Text	Takte	Formteil
De quoi ne vient point à bout Un Roi qui peut plaire?	5 wiederholt	a
La constance ne tient guère Contre un amant qui peut tout.	7 wiederholt	b

5. die dreiteilige Form abcc:

IV,6 Médée (Verbindung von Arie und Duett)

Text	Takte	Formteil
Gardez vos tendres amours, Goûtez-en les charmes,	4 4	a (mit Textwiederholung)
Aimez sans allarmes, Aimez-vous toujours.	4	b
Aimez sans allarmes, Aimez-vous toujours.	4	c (zweimal)

Der Air wird als Duett von Thésée und Médée wiederholt; 6. die Rondeauform in Miniatur (abaca, II,9 Médée "Dépit mortel"), bei Quinault durch die dreifache Wiederkehr von "Dépit mortel" bereits angelegt.

Die weitaus am häufigsten vorkommenden Formen sind die zwei- und dreiteilige Form, die aber beide in sehr differenzierten Abwandlungen verwendet werden. Bei den Chören läßt sich auch eine große Vielfalt von Formgebungen beobachten, von denen jene mit regelmäßiger Periodik fast nur in den Divertissements zu beobachten sind.

3. Die rhythmisch-metrische Struktur

Viele Instrumentalsätze und vokale Stücke des "Thésée" zeichnen sich durch eine metrische Vielfalt und rhythmische Raffinesse aus, die für die französische Oper charakteristisch ist. Dies sei nur an zwei Beispielen demonstriert. Im Prolog befindet sich ein Triosatz für zwei Oboen und Basso continuo, der sich gliedert in: 1. Teil 2+2+Hemiole+1 (= 4+3 Takte), 2. Teil 2+2+1 und 2+2+Hemiole+1 (=5+7). Auch im "Air des démons" (III,7) liegt eine aufregende unregelmäßige Gliederung vor: 1. Teil 4+Hemiole+1+1+Hemiole+1 (=7+4), 2. Teil 4+Hemiole+1 und 5+Hemiole+1 (=7+8).

4. Tonartenarchitektonik

Die einzelnen Akte des "Thésée" zeigen eine klare tonartliche Abfolge in verwandtschaftlichen Beziehungen, wie sie auch bei anderen Opern Lullys zu beobachten ist. Die Ouvertüre steht in C-Dur, der Prolog beginnt in C und schließt in g-Moll, wobei sich die Ouvertüre wieder anschließt. Der I. Akt beginnt und endet in C, der II. in e-Moll und schließt in a, der III. hat F-Dur als Ausgangs- und Zieltonart, während der IV. Akt in c-Moll beginnt und in der Variante endet. Schließlich führt der letzte Akt von G nach C-Dur zurück.

Von allen hier aufgezeigten Charakteristika der Tragédie en musique Lullys finden sich in Händels "Teseo" keine Spuren. In welcher Weise knüpft er dennoch an den französischen Stil an?

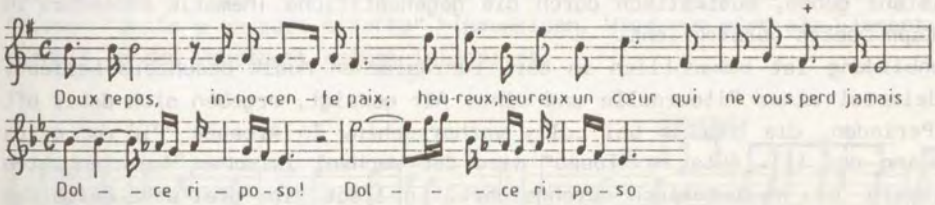
Bei Händels dreiteiliger französischer Ouvertüre zum "Teseo" fällt die Notierung des Largo-Teils im C-Metrum auf, die im Gegensatz zum in der Regel von Lully vorgeschriebenen 2-Metrum steht. Durch den Metrumwechsel erhält der erste Teil eine metrisch andere Faktur mit Folgen für die Akzentuierung der Takte und Phrasen sowie ein wesentlich langsameres Tempo. Damit spiegelt diese Ouvertüre die Veränderungen, die nach Lullys Tod in der Auffassung der französischen Ouvertüre eintraten und ihr den Ruf der Schwerfälligkeit und Steifheit einbrachten. Händel läßt die B-Dur Ouvertüre recht ungewöhnlich in der Dominante zu g-Moll schließen und fügt eine Sinfonia bellicosa in B-Dur an, in der der Lärm der kämpfenden Krieger zum Ausdruck kommt. Obwohl Händel für die Chöre des "Teseo" zwei Trompeten zur Verfügung standen, setzte er in dieser Schlachtenmusik (dies ist für ihn nicht ungewöhnlich, wäre aber bei Lully undenkbar) nur Oboen ein. Die Dreiklangs- und Trompetenmelodik des mehrmals imitatorisch durchgeführten Themas erinnert deutlich an das mit Trompeten besetzte Ritornell des Eingangschores der Krieger in Lullys erster Szene. Händel legt alle Themeneinsätze in das Bläsertrio von Oboen und Fagott, die dem Tutti gegenüberstehen. Die Bezeichnung der im G2-Schlüssel notierten "Haut contre" und der Bratschenstimme als Taille weist auf das französische Orchester hin, denn es handelt sich hier um die beiden oberen der drei Bratschenstimmen dieser Besetzung. Die Haute-contre wurde außerhalb Frankreichs, so z.B. in den in Amsterdam gedruckten Orchestersuiten im Violinschlüssel notiert und konnte laut Georg Muffat von Violinen oder Bratschen ausgeführt werden. Die nur in diesem Satz der

"Teseo"-Partitur anzutreffende Stimmenbezeichnung sowie die nur einmal vorhandene klassische Triobesetzung läßt die Vermutung aufkommen, bei dieser Sinfonia bellicosa handele es sich möglicherweise um einen Satz, der aus einem anderen Werk in den "Teseo" übernommen wurde. Zu Beginn des III. Akts schreibt Händel in der Arie "Le luci del mio bene" einmal den fünfstimmigen Streichersatz für zwei Violinen, Viola I und II und Bassi vor, in einem Stück, das keinerlei französische Elemente enthält und dessen Textinhalt keine besonders dunkle Klangfarbe erwarten läßt. In "Amadigi" gibt es einen ähnlichen Einzelfall, die Arie des Dardano "Pena tiranna io sento al core" (II,5), in der das Orchester mit Solooboe und "Bassons", Violino I-III, Viola und Bassi besetzt ist.

Zu Beginn des II. Akts läßt Händel, durch die von der Vorlage Quinaults angeregte Textgestalt bei Haym bedingt, Medea mit einem Arioso beginnen, das durch sieben Takte Secco-Rezitativ unterbrochen ist:

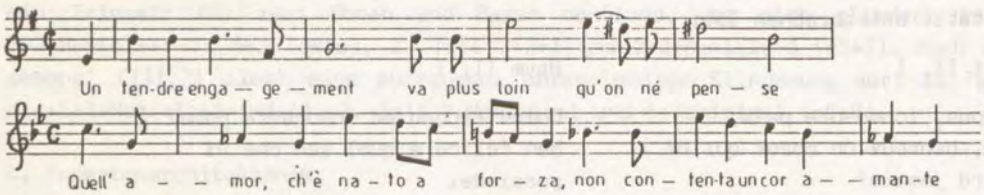
Quinault II, 1	Haym II, 1
Doux repos, innocente paix,	Dolce riposo ed innocente pace!
Heureux, heureux un coeur qui ne	ben felice è quel sen che vi
vous perd jamais!	possiede.
L'impitoyable amour m'a toujours	(Rec. secco)
poursuivie;	Sempre fù a me tiranno
N'était ce point assez de maux	il pargoletto Amore;
qu'il m'avait faits!	or'nuovi strali al core
Pourquoi ce dieu cruel avec de	d'aventar si compiace,
nouveaux traits	e non le sana alor ch'il malo
Vient-il encore troubler le reste	chiede.
de ma vie;	Dolce riposo...
Doux repos...	

Lully leitet seine entsprechende Cembalo-Arie mit einer dreistimmigen Ritournelle ein und setzt die "Ruhe" durch die Deklamation auf einen Ton und die Liegenote musikalisch um. Er sucht dadurch, einen Gegensatz zum rascher gesungenen und auf der Obersext einsetzenden "heureux un coeur" auszudrücken. Médées Deklamation bewegt sich über dem Generalbaß, ohne daß, wie bei Händel, der Mittelteil einen besonderen Gegensatz dazu bildet. Händel komponiert an gleicher Stelle ein ausdrucksvolles Arioso, in dem die Oboe den Liegeton der Singstimme einführt und dann die Verse in einer ganz Händelschen Weise mehrfach in neuen Melodiegestalten gesungen werden. Das Thema seines Arioso ist der Themengestalt Lullys verwandt:



Trotz der gleichen textlichen Voraussetzungen und ähnlicher Themenbildung ist die kompositorische Ausführung bei Lully und Händel extrem verschieden. Händel war von diesem Stück so fasziniert, daß er es noch einmal in veränderter Form verwendete[11] und mit Agileas "Deh v'aprite, o luci belle" (IV,4) eine weitere Arie mit sehr verwandter Themengestalt und Ausdruckshaltung schuf.

Winton Dean hat 1974 den Bericht eines französischen Reisenden nach London im Jahre 1728 veröffentlicht, in dem dieser Händels Musik aus französischer Sicht charakterisiert[12]: "La musique en est bonne et tout à fait dans le goût italien, à l'exception de quelques morceaux tendres dans le goût françois". Zu diesen "morceaux tendres" ist zweifellos auch Medeas Arie "Quell'amor, ch'è nato a forza" (II,1) zu rechnen. Die Themen des A- und B-Teils stehen in enger Beziehung zueinander. Die Arie entspricht dramaturgisch, jedoch nicht inhaltlich genau dem Air der Médée an entsprechender Stelle bei Lully, ein Air, das in Frankreich zum beliebten und vielparodierten Schlager geworden war. Lullys Melodie dieses Stückes gehört einem Typ an, der bei ihm in Airs tendres häufig zu finden ist und mit der abwärts springenden Quart und dem Halbtonschritt in Gegenbewegung Entsprechungen in Händels Arienmelodik aufweist:



Interessant ist im gleichen Akt Händels ein Blick auf das, was David Kimbell ein "unlove duet"[13] bezeichnet hat. Im Gegensatz zur französischen Oper zählen in der Opera seria Duette, in denen zwei Partner ihre beschlossene Trennung besingen, zu den Raritäten. In Quinaults Text sind sich beide Protagonisten einig, ihr Liebesverhältnis aufzulösen:

Quinault II, 2	Haym II, 2
Ne nous picquons point de constance;	Si ti lascio, } altro amore io
Consentons à nous dégager.	Si ti sprezzo, }
Goutons d'intelligence	chiudo in petto;
La douceur de changer.	.....
.....	
Heureux deux Amants inconstants	
Quand ils le sont en même temps.	

Bei Lully wird die Einigkeit des Paares musikalisch durch die Führung der Stimmen in Terzen und durch den imitatorischen Einsatz der Stimmen unterstrichen. Händel läßt die Partner auf Distanz gehen, musikalisch durch die gegensätzliche Thematik besonders im A-Teil des Da-Capo-Duetts verwirklicht.

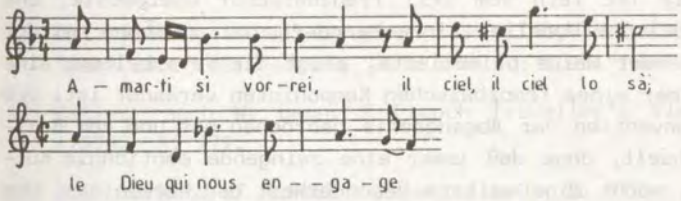
Die Hemiolenbildung ist bekanntlich in der französischen Musik besonders beliebt. Wie zuvor am Beispiel einer Ritournelle und eines Air gezeigt, ergeben sich dabei oft unregelmäßige Perioden, die ohnehin bei Lully vorherrschen. In Arcanas "Più non cerca libertà" zu Beginn des III. Akts im "Teseo" wird der Wechsel zwischen Hemiolentakten und kleinen Dreiern ganz systematisch durchgeführt. Es liegt eine dreifache Folge von 3/8, 3/4, 3/8, dann 3/8, 3/4, 3/4, 3/4, 3/8 vor, ein Ablauf, der im B-Teil der Arie durch eine lange Koloratur einmal unterbrochen wird. Die Systematik dieses rhythmisch sehr reizvollen Wechsels, die im Endergebnis jedoch eine Regelmäßigkeit ergibt, und der ausgeprägte Tanzcharakter des Stückes können als Zeichen für die Stilisierung einer französischen Eigenart angesehen werden.

Auffallende Gemeinsamkeiten zwischen Händel und Lully gibt es in der Invokationsszene Medeas, als sie mit Hilfe der Schatten der Unterwelt Agilea einschüchtern will. Während Lully in für seinen Stil charakteristischer Weise die tonmalerischen Motive im vorausgehenden Invokationsritornell konzentriert, d.h. sie vor dem Vokalteil vorausnimmt, und Médée dann in großen Sprüngen über dem Generalbaß deklamieren läßt, sind bei Händel diese Ausdrucksmittel in das Accompagnato-Rezitativ integriert. Die Sechzehntel- bzw. Zweiunddreißigstel-Skalen und die extremen, z.T. übermäßigen und verminderten Sprünge sind als gleicher Topos bei beiden Komponisten verwandt. Händel beginnt das Stück mit erregten Tonrepetitionen, die bei Lully thematisch erst im nachfolgenden Chor "Que tout frémisse" (III,8) und bei der Rückkehr Médées in V,6 eingesetzt sind, d.h. Händel konzentriert die von Lully verwandten Topoi im Accompagnato-Rezitativ.

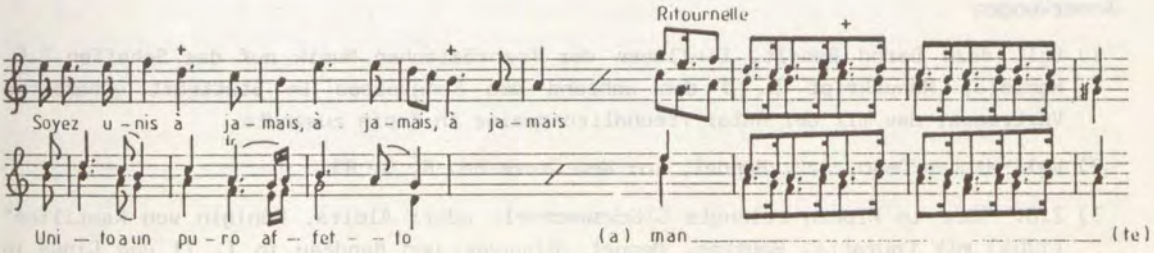
In ähnlicher Weise verfahren beide Komponisten im IV. Akt, in dem anfangs die Furienherrschaft fortbesteht. Die Furienfiguration, bei Lully als rasende Achtel im Air dansant des III. Akts präsent, herrscht in Medeas Arie "Dal cupo baratro venite, oh furie" in Sechzehntelnoten in wechselnden Stimmen vor.

Das ausdrucksstarke Es-Dur Arioso Teseos "Chi ritorna alla mia mente" der gleichen Szene verwendet bezeichnenderweise die punktierte Figur und ihre Verkleinerung aus dem Ritornell in c-Moll zu Beginn des IV. Akts von Lullys "Thésée", das in dem gleichen emotionalen Zusammenhang steht. Bei Händel ist Teseo durch die Zauberei der Medea gerade erwacht, steht aber unter dem Eindruck der Furien, während bei Lully dieses Ritornell den verzweifelten Ausruf Aeglés einleitet, die den Dämonen ausgesetzt ist.

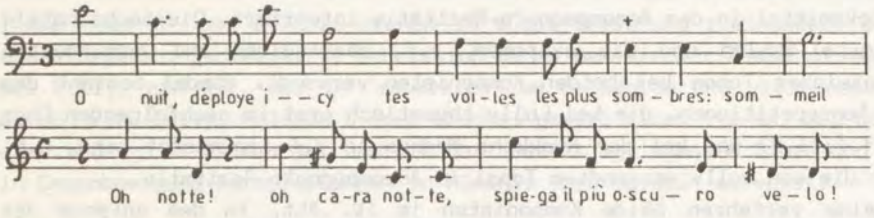
Ein weiterer Air tendre, jenem aus II,1 vergleichbar und diesmal in Form einer Sarabande gekleidet, ist Agileas Generalbaß-Arie "Amarti sì vorrei, il ciel lo sà" (IV,7). Die Gestalt des thematischen Hauptgedankens ist häufig bei Lully, aber nicht im "Thésée" nachzuweisen, sogar bei Sarabanden, und gehört in den Ausdruckbereich des schmachtenden Air tendre (LWV 45/25)[14]:



Zuletzt ist auf die bemerkenswerte Verwandtschaft zwischen dem Chor Lullys "Soyez unis à jamais" und dem affektverwandten und inhaltlich ähnlichen Duetto Clizias und Arcanes "Unito a un puro affetto" hinzuweisen. Wiederum wird ein Element aus Lullys Ritornell in den Vokalpart selbst integriert.



Daß die hier aufgezeigten Gemeinsamkeiten zwischen Lully und Händel nicht rein zufällig sind, zeigt eine musikalische Beziehung zwischen Destouches "Amadis" und Händels "Amadigi" in der Nachtszene (I,2 hier eine Da-Capo-Arie, dort ein Accompagnato), die textlich verwandt sind.



Hierbei handelt es sich aber offenbar um einen Topos, der im Lamento des "Orfeo" im II. Akt von Monteverdis Oper auf den Vers "n'andrò sicuro a più profondi abissi" durch den ungewöhnlichen melodischen Abstieg von h' über g', e' zum c' bereits nachweisbar ist.

Inwieweit die bei Prévost erwähnten kritischen Bemerkungen, Händel habe "emprunté le fond d'une infinité de belles choses, de Lully, & sur tout de nos Cantates Françoises, qu'il a l'adresse, disent-ils, de déguiser à l'Italienne"[15] allgemeine Gültigkeit haben, kann hier nicht entschieden werden.

Der "Teseo" Händels enthält trotz einer gründlichen Umarbeitung des Librettos noch viele Elemente der Tragédie en musique, die auch in der Musik ihren Niederschlag finden. Als einziger Rest der Divertissements blieb der Coro di Ateniensi im II. Akt als Ausdruck des "feste cantando e danzando" übrig. Händel integrierte die Dämonentopik aus Lullys Divertissements und Ritornellen im Arioso der Medea im II. sowie im V. Akt. Dem Ausstattungselement wurde, wie die zeitgenössischen Reaktionen auf die Aufführungen des "Teseo" beweisen, zu Händels Lebzeiten ein großes Gewicht gegeben.

Die Mehrzahl der Arien Händels ist fern vom Stil französischer Opernmusik, und selbst dort, wo er sich an französische Modelle erinnerte oder sich an ihnen bei der Themenbildung in für ihn bezeichnender Weise orientierte, zeigt die Verarbeitung eine völlig eigene Handschrift, die keiner eines französischen Komponisten verwandt ist. Die Häufigkeit, mit der Händel die Konvention der Abgangsarie gebrochen hat und vom Rezitativ und Dialog in die Arie wechselt, ohne daß immer eine zwingende emotionale Kulmination in der Arie stattfindet, macht eine weitere Besonderheit des Werkes aus, die aus der Herkunft von der Tragédie en musique zu verstehen ist. Die von Reinhard Strohm in Boston während der Diskussionen beim Early Music Festival konstatierte Selbständigkeit und Unabhängigkeit des "Teseo" von der zeitgenössischen italienischen Opera seria trifft in noch größerem Maße auf die Beziehungen zur französischen Oper zu.

Anmerkungen

1) Vgl. dazu Bernd Baselt, Einflüsse der französischen Musik auf das Schaffen G.F. Händels, Manuskript S. 3 des während des Kongresses in Stuttgart gehaltenen Vortrages, das mir der Autor freundlicherweise in Kopie zusandte.

2) Vgl. Winton Dean, Art. Handel, in: New Grove Bd. 8, S. 83.

3) Z.B. "Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder: Almira, Königin von Kastilien" (1705) mit Courante, Bourrée, Menuet, Rigaudon und Rondeau in I, 11 und Gigue in

II, 4, vgl. Baselt, Händel-Handbuch I, Kassel und Leipzig 1978, S. 51 und 56 und Baselt, Wiederentdeckung von Fragmenten aus Händels verschollenen Hamburger Opern, in: Händel-Jb. 29 (1983), S. 13-14.

4) Vgl. Wiederentdeckung von Fragmenten, a.a.O., S. 10ff.

5) Arnold Geering, Georg Friedrich Händels französische Kantate, in: Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 128.

6) S. Philip Kniseley, Händels französische Kantate, in: Händel-Jb. 20 (1974), S. 104, vgl. auch Baselt, Händel-Handbuch II, Kassel und Leipzig 1984, S. 577-578.

7) Vgl. dazu James R. Anthony, La Musique en France à l'époque baroque, Paris 1981, S. 466ff. Die ersten französischen Kantaten erschienen perst 1706 im Druck.

8) Vgl. Reinhard Strohm, Händel und seine italienischen Operntexte, in: Händel-Jb. 21/22 (1975/76), S. 111f.

9) David R.B. Kimbell hat die Libretti zum "Teseo" und zu "Amadigi" eingehend untersucht, vgl. The Libretto of Handel's Teseo, in: ML 44 (1963), S. 371-379 und The 'Amadis' Operas of Destouches and Handel, in: ML 49 (1968), S. 329-344.

10) Vgl. Kimbell, The libretto of Handel's Teseo, a.a.O., S. 378. Winton Dean (Some Aspects of Handel Scholarship today, in: Händel-Jb. 31 (1985), S. 131-137) hat die für Arnolds Ausgabe benutzte sehr frühe Kopie des "Teseo", die D. Linike, der Hauptkopist des Haymarket Theater, abschrieb, in der Coke Collection entdeckt. Diese Partitur enthält neun Rezitativabschnitte in fünf verschiedenen Szenen, darunter auch solche der Fedra in II,1 und V,2, die bei Chrysander fehlen. Dean gibt weitere wichtige Abweichungen an und erklärt die beiden Versionen der Finalszene des V. Akts.

11) Vgl. Baselt, Händel-Handbuch I, S. 138, in freier Form wiederverwendet in der Arie "Care luci" der Kantate "Aure soavi e lieti" HWV 84.

12) Zitiert nach W. Dean, A French Traveller's View of Handel's Operas, in: ML 60 (1979), S. 177.

13) The Libretto of Handel's Teseo, a.a.O., S. 379.

14) Herbert Schneider, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV), Tutzing 1981 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 14).

15) Antoine François Prévost, Le Pour et contre: ouvrage périodique d'un goût nouveau, Paris 1733, I, S. 207. Ich danke John H. Roberts für den Hinweis auf Prévost.

Klaus Kropfinger:

HANDEL THE PROGRESSIVE?
Zu Händels italienischen Kantaten*

Die Frage, die mit diesem Thema formuliert wird, zielt nicht darauf, Händel endlich und um jeden Preis zu dem zu verhelfen, was für Bach mittlerweile als selbstverständlich gilt und durch die Feiern dieses Jahres bestätigt wird. Es geht nicht darum, der Formel "Bach the Progressive" auf jeden Fall ein "Handel the Progressive" zur Seite oder gar gegenüberzustellen. Gefragt wird vielmehr, ob es Elemente in Händels Kantatenschaffen gibt, die ihn vom italienischen Umfeld abheben, das ihm während seiner italienischen Zeit, also zwischen Herbst 1706 und Frühjahr 1710, zum intensiv wahrgenommenen Orientierungsfeld wurde; Elemente, die im italienischen Einflußbereich doch bereits das Profil Händels deutlich hervortreten lassen und die weiterwirkten, die gleichsam offene Wertigkeiten, Anknüpfungsqualitäten enthielten, die Händels Schaffen für Komponisten späterer Generationen attraktiv machten.

Gefragt wird also nach einer, wie auch immer beschaffenen "Differenzierung des musikalischen Denkens"[1], das von Händels italienischen Kantaten ausging - nicht etwa soll ihm das Bewußtsein eines Avantgardisten zugeschlagen werden, eine Bestimmung, die bekanntlich ihren Widerspruch in sich selbst trägt. Nach Hans Magnus Enzensberger kann das "avant" der Avantgarde "erst a posteriori markiert werden"[2]. Doch spielt hierbei, so wäre hinzuzufügen, die historische Perspektive eine wesentliche Rolle. Sie abzustecken, sie zwecks genauerer Zuordnung, wie auch zur Distanzbestimmung zu präzisieren, ist eine Markierung mit Hilfe der Quellen erforderlich, die immer noch beträchtliche Lücken aufweisen. So wollen und können diese Ausführungen vorerst auch nicht mehr als diese historische Perspektive in einzelnen Bereichen und Tiefenlinien beleuchten.

Das Quellenproblem wird sogleich offenbar, wenn man sich dem Komponisten zuwendet, der gerade für Händel als Kantatenkomponist historischen Hintergrund und Umfeld darstellte: Alessandro Scarlatti. Scarlattis über 600 Kantaten sind zum allergrößten Teil nicht datiert, oder doch bis jetzt zumindest nicht fest datierbar[3]. Die früheste zeitlich fixierbare Kantate fällt offenbar ins Jahr 1688; es ist die Kantate "Lascia piú di tormentarmi, rimembranza"[4]. Die Mehrzahl der d a t i e r t e n Kantaten entstand in den Jahren nach 1700, und namentlich in den Jahren 1700-1710. Es ist dies die Zeit, in der sich Scarlattis Kantatenform zur Folge von zwei, zuweilen auch mehr Koppelungen Rezitativ plus Arie, also der Folge R-A-R-A, oder der Verbindung A-R-A verfestigt hatte. Diesen Formenschemata sind auch Händels italienische Kantaten weitgehend verpflichtet, doch ob Händel gerade hier in strikter Abhängigkeit von Scarlatti gesehen werden muß, ist nicht sicher. Die Verwendung der Formen war gestreut, indes repräsentierte Scarlatti aufgrund seines Ansehens und seiner enormen Produktivität die weltliche Kantate sicherlich zu einem erheblichen Maße.

Ellen T. Harris ist in einer wichtigen Studie mit dem Titel "The Italian in Handel"[5] der Frage des Scarlattischen Einflusses auf Händel nachgegangen. Sie konzentriert sich auf drei mit Händelschen Kantaten textgleiche Werke Scarlattis, die kurze Zeit nur vor Händels Eintreffen in Italien entstanden[6]. Ihre Antwort auf den oft behaupteten Einfluß des Italieners auf den Deutschen: "The surprise is that these parallel cantatas by Scarlatti and Handel have almost nothing in common. Moreover, they reflect underlying differences in compositional approach that would appear to be typical of each composer's larger output"[7].

Es ist jedoch zu fragen, ob bei einem ausgreifenderen Vergleich, der die Kriterien weniger eng faßt, nicht ein Aspekt möglichen Einflusses erscheint und damit ein zumindest punktuell modifiziertes Bild entsteht.

Es gibt unter Scarlattis Kantaten, die vor Händels Eintreffen in Italien entstanden, wenigstens eine, die unter diesem Aspekt Beachtung verdient. Sie trägt den Titel: "La pazzia overo La stravaganza" und ist auf den 11. August 1706 datiert[8]. Sie geht mit der Verkettung von drei Paaren Rezitativ + Arie über den üblichen zweipaarigen Rahmen hinaus, zeigt aber, da sie mit einer Arie beginnt, den Aufbau: A-R-A-R-A-R-A. Es wäre zu fragen, ob diese Kantate Scarlattis, die innere menschliche Zerrissenheit thematisiert[9], aus der es keinen Ausweg gibt, und von der mehrere Abschriften erhalten sind, nicht Händel über den Kreis der "Arcadia" oder die "conversazione" bei dem Marchese Francesco Maria Ruspoli oder auch bei Kardinal Pietro Ottoboni bekannt geworden ist. Auffallend ist jedenfalls, daß mehrere Kantaten Händels, die selbst 'Überlänge' aufweisen, ausgerechnet auch in jenem Punkt mit dieser Scarlatti-Kantate übereinstimmen, der für Händels Werke eher Seltenheitswert besitzt: in der tonartlichen Geschlossenheit. Nicht nur Händels Kantaten "Udite il mio consiglio" (HWV 172) und "Vedendo amor" (HWV 175) schließen in der Ausgangstonart, auch die berühmte "Lucrezia"-Kantate ("O numi eterni", HWV 145) schließt in der Tonart, in der sie begann. Auf der Basis dieser mit Scarlatti korrespondierenden tonartlichen Geschlossenheit in der erweiterten Kantatenform einiger der zentralen Kantaten Händels, die möglicherweise auf Scarlattis Einfluß zurückgeht, wird nun freilich andererseits ein wichtiges Moment, das Händel von Scarlatti a b h e b t, akzentuiert. Gemeint ist die Tatsache, daß alle drei Kantaten in einem Rezitativ enden[10]. Im Falle der "Lucrezia"-Kantate ist dieses Rezitativ als Accompagnato-Rezitativ ausgebildet und von geradezu exzessiver Kraft der rachegeleiteten Exklamation. So wird der mit der harmonischen Geschlossenheit gegebene Rahmen in allen drei Fällen durch das Reziativ überschritten. Die Darbietung verebbt mit einer Ahnung des Szenischen[11]. Die Vorstellung des Hörers wird auf Zukünftiges gelenkt, ohne daß dieses freilich Gestalt gewänne.

Ein solcher Schluß beinhaltet im Grunde immer eine Steigerung und die Steigerung wird besonders deutlich da, wo sie - wie in der "Lucrezia"-Kantate aber auch wie in "Udite il mio consiglio"- mit Arioso-Partien gekoppelt ist: Verinnerlichung und Aufschrei bewirken eine Intensivierung aus dem Kontrast. Es ist bemerkenswert, daß - soweit die bisher berücksichtigten Kantaten erkennen lassen - Scarlatti wenigstens in den Kompositionen nach 1700 die Verknüpfung von Rezitativ und Arioso eher an den Anfang als ans Ende stellt. Wenn man seinen Kantaten auch eine Orientierung auf den Schluß hin zweifellos nicht absprechen kann, so ist sie bei Händel doch sicherlich gerichteter, zwingender.

Dieser Sachverhalt korrespondiert aber nun mit dem bereits zuvor erwähnten und auch in der Literatur mehrfach angesprochenen: mit der Tatsache, daß Scarlattis Kantaten im Gegensatz zu denen Händels - von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen - harmonisch zur Ausgangstonart zurückkehren[12]. Es versteht sich von selbst, daß eine solche Gestaltung ohne einen harmonischen Plan nicht auskommt. Am deutlichsten und gewissermaßen am konsequentesten erscheint er dann, wenn Scarlatti im ersten Rezitativ zwischen Anfangs- und Endpunkt eine Distanz von mehreren Quinten spannt. Vom Endpunkt aus wird dann über eine Folge von Quintschritten zur Ausgangstonart zurückgeleitet. So etwa in der Kantate "Nel centro oscuro". In g-Moll beginnend wendet sich das einleitende Rezitativ nach e-Moll, die erste Arie steht in a-Moll. Das zweite Rezitativ schließt in F-Dur an, um von hier aus nach d-Moll zu führen und so zur zweiten und letzten Arie in g-Moll zu vermitteln. Es gibt im harmonischen Gerüst der Scarlatti-Kantaten natürlich die ver-

schiedensten Varianten des Weges zurück zur Ausgangstonart, so in Gegenrichtung zum vorhergehenden, wobei der Quintbogen im ersten Rezitativ in Subdominantrichtung sich spannt, oder im Anschluß an ein Eingangsrezitativ, das in der Ausgangstonart verharrt, so daß abwärts- und aufwärtsgerichteter Quintschritt aus der doppelten Abfolge von Rezitativ und Arie gewonnen werden, wie in der Kantate "Lasciate di tormentarmi". Und es gibt auch die Verbindung über Paralleltonarten und mediantische Relationen.

Händel kannte, anders als Scarlatti, das Erreichen des Endpunktes über eine Folge von Quintschritten auf diese Weise seltener, in diesem Maße nicht. Im Grunde fehlte ihm das, was man bei Scarlatti cum grano salis als 'automatische Quintverkettung' bezeichnen könnte. Dementsprechend ist bei ihm auch die Funktion des Einleitungsrezitativs eine andere. Es umreißt nicht die Spannweite eines harmonischen Rahmens, der dann durch die Rückkehr zur Ausgangstonart verwirklicht wird. Es gibt viel eher einen Anstoß, bestenfalls umspannt es, wie in "E partirai, mia vita" (HWV 111[a]) nach oben und unten in Quintdistanz ausgefaltet, die Tonart der nachfolgenden Arie. Mit dem Fehlen der Rahmenfunktion des ersten Rezitativs geht aber zweierlei einher. Einmal eine Öffnung des harmonischen Verlaufs, kehrt dieser doch - von Ausnahmen abgesehen - nicht zum Ausgangspunkt zurück; dann aber - und das ist besonders wichtig - eine Stärkung der Richtungsfunktion des einzelnen Rezitativs. Diese Richtungsfunktion äußert sich vor allem darin, daß Händels harmonisches Gefüge im Verhältnis von Rezitativ und Arie vielfältiger vernetzt ist.

Das kommt auch in der direkten Verbindung zwischen Rezitativ und Arie zum Ausdruck. So dürfte es schwerfallen, bei Händel etwa nach einer c-Moll-Arie ein mit einem b-Moll-Akkord beginnendes Rezitativ zu finden[13]. Oft ist die Verbindung zwischen Arie und nachfolgendem Rezitativ mediantisch, aber es findet sich auch der Quint- und Quartanschluß. Scarlattis harmonischer Verlauf könnte als übergreifend-zielfixiert, der Händels als zielstrebig suchend und durchwirkend bezeichnet werden. Im Sinne solcher Vernetzung ist es auch zu verstehen, wenn - wie in "Da sete ardente afflito" (HWV 100) - das Rezitativ vor der letzten Arie in der Unterquinte, der B-Teil der Arie selbst aber in der Oberquinte schließt. Daß Händel derlei Momente bewußt waren, ist einer Gegenüberstellung der ersten und zweiten Fassung von "E partirai, mia vita" zu entnehmen. Hier besteht zwischen erster und zweiter Arie ein doppelter Quintabstand: die erste Arie steht in g-Moll, die zweite in a-Moll. In der ersten - in die italienische Zeit fallenden - Version überbrückt Händel diese Distanz, indem er im zweiten Rezitativ von d-Moll nach C-Dur geht, um dann in der letzten Arie mit dem in e-Moll endenden B-Teil eine Quintverbindung zu erreichen. Dieses nicht gerade zwingende harmonische Gefälle gestaltet Händel nun aber in der zweiten Fassung der Kantate, die in die Zeit "London nach 1710" gehört[14], völlig neu. Die Relation g-Moll/a-Moll zwischen beiden Arien bleibt bestehen, was sich aber wandelt, ist die harmonische Binnenstruktur. Als ersten Schritt fixiert Händel den B-Teil der ersten Arie nicht auf g-Moll, er führt ihn vielmehr nach D-Dur, d.h. er führt die harmonische Entwicklung eine Quinte nach oben und erreicht damit die Unterquinte der Zieltonart a-Moll. Von diesem ersten Korrekturschritt ausgehend wendet Händel aber nun das zweite Rezitativ nach E-Dur, so daß sich in der Folge erste Arie - zweites Rezitativ - zweite Arie nun im Grunde die Abfolge Subdominante - Dominante - Tonika einstellt. Es wäre interessant zu wissen, wann diese zweite Fassung entstand, zeigt sich doch hier, daß Händel die Tonartenpläne seiner italienischen Kantaten auch nach der italienischen Zeit nicht aus den Augen verlor.

Tonartenkonstellationen, die nicht in einem vorgeprägten Bogen zur Ausgangstonart zurückkehren, die sich vielmehr eher im Bilde einer gespannten Linie entwickeln, sind nun aber auch in Händels Opern und Oratorien auszumachen. Das wird deutlich, wenn wir

wiederum Händel mit Alessandro Scarlatti vergleichen. Es wird erkennbar, daß Scarlattis Opern, wie übrigens auch für seine Oratorien festzustellen, in den allermeisten Fällen am Ende des dritten Aktes wieder in die von der einleitenden "Sinfonia" festgelegte Tonart münden[15]. Das trifft bei Händel im Bereich der Oper nur für 20 %, im Falle der Oratorien nur für 7 % der Werke zu. Dabei sind auch die im Verhältnis von Anfang und Schluß gleichsam 'offenen' Opern harmonisch organisiert, wenn auch auf unterschiedliche Weise und sicherlich auch mit unterschiedlicher Konsequenz und Dichte. Das wird vielfach in der Binnenstruktur deutlicher als durch die übergreifenden harmonischen Relationen. Während in Scarlattis Opern, etwa in "La principessa fedele" (1710) und "Tigrane" (1715) innerhalb der einzelnen Akte durch harmonische Rückführung geschlossene Blöcke entstehen, die auch mit der Handlungskonstellation korrespondieren, findet sich für eine solche Gestaltung bei Händel kein Anhaltspunkt. Geht man aber von der Frage aus, ob hier im Sinne seiner Kantatengestaltung kleinere Einheiten formbildend geworden sind, so bieten sich Lösungsmöglichkeiten an. Freilich keine eindeutigen und einwertigen. Das ist wegen der Konstellationsvielfalt und des Beziehungsreichtums in Händels Kantaten, nun in weitaus umfassendere dramatische Verläufe übertragen, auch gar nicht anders denkbar.

Im Spannungsfeld der dramatischen Konstellationen wird nun etwas wirksam, was man als Dramaturgie der Harmonik bezeichnen könnte. Und der Ort, wo dies immer wieder besonders deutlich auszumachen ist, sind Händels Oratorien. So u.a. in "Jephtha". Iphis sind vorwiegend die Tonarten e-Moll, E-Dur und A-Dur zugeordnet; aber im Banne von Verzweiflung und abgrundtiefer Verdüsterung, wie sie der II. Akt heraufbringt, singt sie ihre Unterwerfung unter das Opfer in der Tonart der Mutter: h-Moll. Und h-Moll ist auch darauffolgend, zu Beginn des III. Aktes in Jephthas Klage-Recitativo accompagnato die Tonart. Eine solche Dramaturgie der Tonarten und der Tonkonstellationen türmt indes auch gewaltige Blöcke auf, wie im III. Akt von "Saul". Zweimal lichtet sich c-Moll über größere Distanz hinweg zu C-Dur auf: Zuerst in dem großen Bogen der von Sauls Arioso und Accompagnato-Rezitativ der Verzweiflung bis zum Trauermarsch reicht, dann von der Klage des Chores "Mourn, Israel, mourn, thy beauty lost" bis hin zu dem Aufruf der Wiedererweckung Israels. Und sicherlich korrespondiert Davids Bitte, die Nachricht von Sauls Tod nicht zu verbreiten wie auch sein Fluch auf den Hügel von Gilboa - in der Folge von Es-Dur und g-Moll - mit dem Recitativo accompagnato Samuels, in dem dieser Saul die Hilfe abschlägt und das auf Es beginnt und in g-Moll endet.

An solchen Beispielen wird deutlich, in welche Dimensionen die Rezitative jetzt im Sinne einer Dramaturgie des Ganzen in ihrer Verbindung miteinander hineinwachsen. Es kann deswegen auch nicht verwundern, daß Beethoven, neben anderen Momenten, Händels Rezitativ, dessen Funktion als Gelenkstelle und harmonische Entwicklungsstation eingehend studierte. Die formalen Gelenkstellen stellten ja für Beethoven immer einen Punkt besonderer kompositorischer Bedeutung und Anstrengung dar. Davon geben die Skizzen beredtes Zeugnis. Und nicht nur Beethovens eigene Kompositionen im Prozeß ihrer Entstehung werden hier dokumentiert, es fällt auch Licht auf den Orientierungshorizont, in dem sie entstanden. Und erhellt werden wohl auch spezifische Punkte des Beethovenschen Interesses für Händel, den er für den größten Komponisten hielt. Beethoven kannte - wie bei Kirkendale umfassend aufgelistet[16] - ein relativ breites Spektrum des Händelschen Werkes, d.h. seiner Oratorien. Besonders eingehend aber hat er sich nachweisbar mit "Messias" befaßt. Er kopierte einzelne Stellen, Ausschnitte, darunter auch Verbindungs-Gelenkstellen. So das Ende des Accompagnato-Rezitativs "All they that see him" samt anschließendem Chorbeginn "He trusted in God". Darüber hinaus fertigte sich Beethoven eine Abschrift des Accompagnato-Rezitativs "Thy rebuke hath

broken His heart" an, das Rezitativ, in dem, mit As-Dur an das c-Moll des vorangehenden "He trusted in God" anschließend noch einmal die ganze Spannweite der harmonischen Entwicklung zusammengefaßt und zur nachfolgenden e-Moll-Arie "Behold and see" übergeleitet wird. Diese letztere Kopie steht zwischen Beethovens Skizzen zu op. 67 und 69[17], die zuerst genannten stehen im Kontext der "Missa solemnis". Nimmt man die Daten beim Wort, d.h. datiert man diese etwa ins Jahr 1822, jene aber in die Zeit zwischen 1805 und 1807 - beides nur sehr ungefähre Daten - so wird ein anhaltendes Interesse Beethovens für Händel dokumentiert.

Was Beethoven durch solches Interesse für Händel gewann, läßt sich an verschiedenen Punkten seines Werkes[18], und namentlich des Spätwerkes ablesen. Abzulesen ist es an der Funktion, die das Rezitativ in seinem Spätwerk, in der "Missa solemnis", in der 9. Symphonie, in der Klaviersonate op. 110 und namentlich auch im Streichquartett op. 132 erhielt. Im Streichquartett stellt das "Piú allegro"-Rezitativ eine stringente, auf das Finale hindrängende Verbindung her. Wenn Beethoven sich auch hier an Händels "Kunst des Rezitativs" orientierte, dann an einer grandiosen Steigerung dessen, was seine Wurzeln in Händels italienischen Kantaten hat.

An Erzherzog Rudolf schrieb Beethoven im Jahre 1819: "Genie hat doch nur unter ihnen (nämlich den Alten) der deutsche Händel und Seb. Bach gehabt"[19].

War Händel also (auch) progressiv? Zur Arrièregarde gehörte er jedenfalls nicht.

Anmerkungen

*) Frau Sabine Henze-Döhring und Herr Friedrich Lippmann von der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom haben mir sehr großzügig Mikrofilme der Kantaten Alessandro Scarlattis zugänglich gemacht. Dafür sei herzlich gedankt.

1) Vgl. Carl Dahlhaus, Fortschritt und Avantgarde, in: C. Dahlhaus: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz-London-New York-Tokyo 1978, S. 46.

2) Vgl. Hans Magnus Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde, in: Einzelheiten, Frankfurt a. Main 1962, S. 301.

3) Vgl. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, 16, S. 562-565.

4) Vgl. The New Grove (s. Anm. 3), S. 563. Eine 1685 zu datierende Kantate (New Grove, S. 563), die "Mal fondati sospetti" überschrieben ist, ist Scarlatti offenbar nicht mit Sicherheit zuweisbar. Die Kantate "Dalla speme Deluso", die im New Grove-Verzeichnis ohne Datum aufgeführt wird, datiert Inkeles ohne Begründung in die Zeit um 1683 (vgl. Mary Anne Teresa Inkeles, A Study, Realization and Performance of Unpublished Cantatas for Soprano and Basso Continuo ca. 1690-1706 of Alessandro Scarlatti, Columbia University Teachers College 1977, S. 17). Auch die von Malcolm Boyd angegebenen Datierungen von Scarlatti-Kantaten sind teilweise unbestimmt oder überholt, so für die Kantate "Gia vicina è quell'hora", die bei Boyd der Zeit "before about 1697" zugeschlagen wird, tatsächlich aber exakt auf den 15. Juni 1699 datiert ist, (vgl. M. Boyd, Form and Style in Scarlatti's chamber Cantatas, in: MR 25 (1964), 18f. und New Grove, 16, 563). Diese knappe Liste, die die Unsicherheiten und Schwierigkeiten bei der Datierung gerade auch der frühen Kantaten Scarlattis unterstreicht, ließe sich erweitern.

5) Ellen T. Harris, The Italian in Handel, in: JAMS 33 (1980), S. 468-500.

6) Es sind dies die Kantaten: "Ne tuoi lumi" (1704), "Filli adorata e cara" (23. April 1705) und "Fra tante pene" (23. Juni 1706).

7) Harris (s. Anm. 5), S. 473.

8) Vgl. New Grove, 16, S. 563.

9) Das Rezitativ vor der letzten Arie ist zweiteilig. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß der zweite Teil nach dem G-Schluß des ersten Teils zur Ausgangstonart der Kantate, fis, zurückkehrt. So wird tonartlich die im Text thematisierte Spannung zwischen der Verrücktheit ("follia") des Herzens und der Betrübtheit ("afflitta") der Seele unterstrichen. Die Seele möchte dem Herzen entfliehen. Doch die als "Canone" gebaute letzte Arie demonstriert musikalisch-technisch, was der Text sagt: Dies Bemühen ist vergeblich. Die Kantate "La Pazzia" thematisiert also innere menschliche Zerrissenheit, aus der es keinen Ausweg gibt.

10) Malcolm Boyd weist daraufhin, daß das Rezitativ als Schlußstück der Kantate bei den italienischen Komponisten etwa nach 1700 weitaus seltener wird (vgl. M. Boyd, Form and Style in Scarlattis Chamber Cantatas (s. Anm. 4), S. 23).

11) So u.a. auch Händels Kantate "Qualor l'egre pupille" (HWV 152), eine ebenfalls mit einer Kantate Scarlattis textgleiche Komposition. Reinhard Strohm bezeichnet Händels Lösung, an den Schluß der Kantate ein "Rezitativ einfachster Art" zu stellen, mit der er sich von Scarlattis Schluß-Arioso abhebt, als die "gewagtere, theatralischere". (Vgl. R. Strohm, Alessandro Scarlatti und das Settecento, in: Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg 1975, Tutzing 1979, S. 160).

12) Vgl. hierzu zuletzt E.T. Harris (s. Anm. 5, S. 477), die ihrerseits auf Boyds entsprechende Beobachtung verweist (vgl. M. Boyd, "La Solitudine": A Handel Discovery, in: MT 109 (1968), S. 113).

13) So in Scarlattis Kantate "Al fin m'ucciderete", datiert 20. Juli 1705.

14) Vgl. Händel-Handbuch Bd. 2, Kassel etc. 1984, S. 513.

15) Vgl. hierzu Scarlattis Opern "Gli equivoci nel sembiante" (1679), "La Caduta de' Decemviri" (1697), "La principessa fedele" (1710), "Il Tigrane" (1715), "La Griselda" (1721), "L'Eraclea" (1700).

16) Vgl. Warren Kirkendale, Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music, Revised and expanded second edition translated from the German edition ..., Durham 1979, S. 215ff.

17) Vgl. Kirkendale (s. Anm. 15), S. 216, ferner: Hans Schmidt: Verzeichnis der Skizzen Beethovens, in: Beethoven-Jb. 1965/68, S. 42.

18) Vgl. auch W. Kirkendale, Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition, in: Beethoven-Symposium Wien 1970. Bericht, Wien 1971, S. 144ff.

19) Emerich Kastner, Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Dr. Julius Kapp, Leipzig 1923, S. 511. Ausdrücklich und allein auf Händel verweist Beethoven in einem anderen Schreiben an Erzherzog Rudolf, ebenfalls aus dem Jahre 1819, in dem es heißt: "Ich bitte I.K.H. nicht auf die Händelschen Werke zu vergessen, da sie Ihrem so reifen musikalischen Geiste gewiß immer die höchste Nahrung darbieten, welche zugleich immer in die Verehrung dieses großen Mannes übergehen wird" (das., S. 518).

Ellen T. Harris:

HARMONIC ORGANIZATION OF HANDEL'S OPERAS*

Handel was very conscious of harmonic relationships. Individual da capo arias follow regular harmonic patterns, and clear patterns govern the relationship of the previous recitative to the following aria. These patterns emphasize the chain-like character of opera seria, but they are not the only ones governing the structure of Handel's opera. Handel also thought in terms of large-scale dramatic and harmonic organzation, carefully planning the relationships of the arias to one another.

Handel composed the arias first, leaving space for the recitative by writing out the text. Only when the arias were completed did he return to compose the recitatives and make the necessary harmonic links. This compositional practice underscores the importance of the aria keys to the structure of the operas. Indeed, past writers, especially Rudolf Steglich and Hugo Leichtentritt, have examined Handel's aria keys in order to uncover large-scale harmonic plans. However, they have been hindered by looking for patterns governed either by symmetrical structure or a single tonic, and their work has been largely discredited, for example, by Manfred Bukofzer and Winton Dean. Recently Eric Chafe has demonstrated the importance of tonal conflict in the harmonic organization of the passions of J.S. Bach, but he, too, argues against the existence of similar harmonic patterns in Handel's operas.

Handel's operas do not regularly exhibit stable harmonic patterns in a single key, or even in a group of related keys. Rather Handel's key relationships coincide with the dramatic tension and conflict in the libretto. Each set change determines a group of arias; at the end of a set all of the characters have exited and a new set begins. Sometimes these sets are harmonically closed; sometimes they are symmetrical; sometimes, in periods of the greatest tension, they group together to form larger structures. In almost all cases they are built around a strong tonal conflict representing the tension in the drama. Moments of greatest stress are indicated by placing consecutive arias in keys a half step or tritone apart.

In these sets, as on lower harmonic levels, Handel shows a predilection for certain patterns that recur with some frequency. And his borrowing practices often indicate his concern for such patterns, as, for example, where he transposes arias by half step when this does not in the context of the entire opera alter the range of the singer at all. The large-scale harmonic patterns of Handel's operas illustrate chronological changes in Handel's conception of musical-dramatic structure, with the most important break occurring with the opening of the Royal Academy in 1720. They also show Handel as a musical dramatist who is concerned with overall dramatic structure, and, finally, they indicate perhaps the most important difference between Handel and contemporary, and especially Italian, opera composers.

* The full-length version of this paper is still in preparation.

George J. Buelow:

HANDEL'S BORROWING TECHNIQUES: SOME FUNDAMENTAL QUESTIONS DERIVED FROM A STUDY OF "AGRIPPINA" (VENICE, 1709)*

Winton Dean, in his "New Grove Dictionary" article, laments the fact that much ink has been spilled over discussions about Handel's borrowings of music from himself and from other composers. True it is that the issue of Handel as borrower, as well as Handel the plagiarizer, has run a course through most of the critical writings about Handel and his music, beginning already in his own lifetime. The history of these fascinating and important issues touching upon aesthetic, sociological, and even moral concepts has not as yet been analyzed in any depth[1]. And while the search for Handel's sources of musical ideas in other composers' music began in the early 19th century, the quest continues unabetted as the list of Handel's indebtedness to others grows ever longer[2].

Only in the past decade, however, has a new attitude evolved towards Handel's borrowings, especially in the writings of Walther Siegmund-Schultze[3], Bernd Baselt[4], and more recently Reinhold Kubik[5], John Roberts[6], and others. The issue, for the first time, begins to take on a positive dimension in a critical stance that sees in Handel's extensive and manifold adaptations of his and other composers' works vital clues to defining the unique genius of his compositional craft and his stylistic individuality.

We stand on the threshold of what should be illuminating new approaches to the study of Handel's oeuvre. The examination on "Agrippina" outlined here substantiates this writer's belief that before more progress can be achieved in changing what has been an abiding issue of curiosity and even embarassment into a new line of inquiry for Handel's music, we must ask some important and often difficult questions, seek at least tentative answers, press forward for a better methodology, and above all, become a closer community of Handel scholars. The purpose in this paper, then, is to present some of the results of working with the concept of borrowings in Handel's opera "Agrippina" and to discuss problems of terminology and analysis.

Handel exemplified the temperament of the German Baroque composer, for he embodied the pre-Romantic ideal of the composer as craftsman. It is well known that to compose music in the Baroque era meant working as much as a craftsman as an artist. The basis of German music before the end of the Baroque seldom depended primarily on originality. Rather it was usually the composer's aim to show what could be achieved with one or more musical ideas. This artistic ideal was not, of cource, valid just for music. For in all of the arts constructive principles - creating the new out of models, out of imitations, out of ideas from the past or more recent times - were part of the still flourishing humanism linked solidly to the forces of Greek and Latin guidelines for rhetoric and oratory, which in turn influenced all forms of expressive creativity.

We do not know why Handel, apparently more than any other composer, adopted a method of composing that often emphasized the craft of reworking, revising, adapting, and transcribing musical ideas of his own and of others. None of these procedures was new to music[7], and actually Handel's art stands as a culmination of these traditional values of compositional craft. Also, no one with an intimate knowledge of his music will deny Handel's prodigious genius for originality, most particularly melodic originality. But the ever-growing weight of evidence does suggest that Handel resorted more frequently than other composers to his own previously composed scores and to those

by other composers in order to implement a musical thought, an "invention" or 'Erfindung', which then stimulated his creative imagination. Rather than judging this fact a problem, or as a weakness of his genius, one can now see the advantage in being able to look into Handel's musical development by tracing various employments and re-employments of musical ideas, in some cases through most of his career.

"Agrippina", Handel's most important public success in the opera house before his triumph with "Rinaldo" in London, was warmly received in Venice with reportedly 27 performances during the carnival season 1709-1710. As Chrysander showed already in the last century and as Baselt[8] has proved with more extensive evidence, "Agrippina" is astonishingly rich in illustrating Handelian techniques of borrowing. In combining work of the former with that of Hans Joachim Marx[9], John Roberts[10], and my own, for identifying sources employed in "Agrippina", one cannot but come to the startling conclusion that little if anything in his opera is not based on a pre-existent "invention" by either Handel himself or another composer. 85 percent of the arias (41 out of total of 48) are traceable directly to another source, and considering the loss of scores by Keiser, Mattheson, and Handel himself, one can say without fear of exaggeration that the entire opera "Agrippina" was in a sense borrowed, and that we lack only the ability now to identify sources for the remaining seven arias. Yet this is not to say that "Agrippina" is a pasticcio, and it would be misleading to conclude that the opera in its entirety is simply a parody of models found in a variety of pre-existent sources.

In a chart published in the "Göttinger Händel-Beiträge", volume II, I trace many of the direct sources of the arias in "Agrippina", and also attempt to summarize the nature of Handel's employment of these sources. Some important conclusions about Handel's early career as a composer in Italy can be derived from this evidence, but also a series of difficult questions arise from this analytical profile of an opera's musical antecedents. We see that Handel's debt to the music of Keiser and to a lesser extent to his Hamburg friend, Mattheson, is significant. There are 13 known borrowings from Keiser, six of them from "Octavia", as Chrysander discovered. Since the operas of Keiser and especially Mattheson are in part lost or otherwise unavailable, one can conjecture further still untraced relationships between these Hamburg colleagues and Handel's early works.

It is clear, however, that Handel turned most of the time to his own music when writing "Agrippina", but this conclusion is compromised by the qualification that some of his earlier works can be shown to have origins in music by other composers. Nevertheless, the tally is impressive: he draws upon two motets and 18 cantatas, and from the cantatas uses one of them twice, one of them three times, and one, four times as a source. He takes musical materials four times from "Il trionfo del tempo e del disinganno", three times from "La Resurrezione", four times from "Aci, Galatea e Polifemo", and five times from his immediately preceding opera "Rodrigo". There is one citation from his first opera "Almira". Even these sources often have what can be called a "musical lineage", one might say a family tree. In tracing the development of musical idea along these lines there are difficulties, especially at this early period of his career, the greatest being the need for a more precise chronology for the cantatas. It should be stressed that the picture may not be entirely accurate as to compositional relationships between the major works written in close time proximity, the cantatas in relationship to the oratorios, the opera "Rodrigo", and also "Aci, Galatea, a Polifemo", and the interrelationships of the latter works as well. There is some help,

of course, in the music itself, but it will require a considerable refinement of style analysis before one will be able to see clearly Handel's developing musical style in many of these earlier reuses of the same musical materials.

Nevertheless, it is surprising to find an instance in "Agrippina" where the composer seems to have created an aria as a kind of patch-work quilt (No. 10 - "Vaghe, perle"), and this example of composing with blocks of pre-existent materials suggests further difficulties of both analysis and comprehension, problems of a type that do not become less important in his later works. For in this example Handel has put together an aria with musical elements of five layers of previous scores, beginning with an aria from Keiser's "Octavia", and including two different cantatas, the opera "Rodrigo" and "Aci, Galatea e Polifemo."[11]

Even before attempting to describe Handel's various techniques of adapting source materials for further development in his own works, there are basic questions of terminology and definitionas that must be clarified. The Handel literature is burdened with such terms as parody, borrowings, plagiarism, and even these words are often employed in a variety of meanings and with varying degrees of accuracy. Often the terminology seems to stand between the musical facts and attempts to describe the musical achievements. It would be helpful to abandon the imprecise and often misleading word "borrowing" ('Entlehnung'), although it is so engrained in Handel scholarship that we shall undoubtedly have to retain it. Of cource in a strict sense of the word, Handel did not "borrow", but rather he takes over motives, themes, ritornellos, fugue subjects, and sometimes longer passages or even - rarely - entire works. The majority of these cases can be described as reworkings, adaptions, and very often newly derived compositions based on some previous invention or musical idea. Much of the Handel literature has misled and continues to mislead scholars, musicians, and amateurs alike by calling all of these compositional practices "borrowings"[12]. Some of the Handel literature has suggested and continues to suggest to the uninformed that his music is a conglomeration of reused scores, patched together with scissors and glue.

The first task, if we wish to expand our comprehension of Handel as composer, is exceedingly complex and even controversial: to attempt to determine when a musical relationship is relevant and meaningful. That is, how can we distinguish between Handel's conscious or subconscious use of previously composed musical materials and his absorption of common musical idioms of Baroque music, those commonplaces of motives and thematic passages, engrained in early 18th century language. Regrettably, we still function on a rather primitive level of analytical sophistication when discussing features of Baroque musical style, and yet we do recognize that Baroque music shares melodic, textural, and harmonic commonplaces. Some would describe them as clichés; Handel's Hamburg colleague and later distinguished German composer-theorist, Johann Mattheson, referred to them as 'moduli'[13]. Within this commonality of Baroque musical language there are numerous 'topoi' occurring in Handel's music and the music of contemporaries, such obvious ones as string agitations and vocal coloraturas for rage arias, the fluttering wind instruments and string passages for imitating birds, running water, gentle breezes, and numerous others, sometimes more subtle and related to rhetorically-inspired figures and actual word emblems. The Handel literature on borrowings has not always been careful to distinguish between superficial musical similarities and clearly obvious connections between works based on identifiable and musically unique resemblances.

There are in the literature connections made between Handel's music and frequently vague thematic constructions, which might be described in more recent terminology as 'Grundgestalten', in which often the simplest of Baroque melodic formulas are interpreted as having a direct line of relationship between works often separated by decades. And the clearly formulaic, even if distinctive, aspect of Handel's own musical style has been little observed in these presumed borrowing relationships. There is also a growing tendency to find isolated measures from one composer's work within the interior texture of Handel's music. That Handel employs the latter practice at times seems clear enough, but caution here as in all other cases of identifying actual reuses of musical materials must be maintained. What is needed, above all, is first to bring recognition and order to an already large number of more easily discerned and analyzed relationships that are indisputable aspects of Handel's creative compositional technique.

The question, then is: When is a thematic equality between two works evidence of a commonality of musical language and when does it illustrate Handel's adoption of a musical idea or passage from another work? Several examples will assist in illustrating the problem. In Example I, the opening to aria No. 22, "Cade il mondo", is followed by the obviously related model, the aria "Caddi, è ver", from "La Resurrezione". Roberts[14] has proposed that his aria from "La Resurrezione" is borrowed from one in Keiser's opera "Nebucadnezar" (1704), and Example Ic gives the opening section of "Fallt ihr Mächtigen". The opening motive is clearly inspired by a 'topos' of "the fall" in the text, and Handel probably recalled Keiser's aria because of the similarities of the texts. That Handel did borrow this idea from Keiser and did not simply hit upon a similar 'Grundgestalt' for the 'topos' of falling is seen perhaps most convincingly (as Roberts has shown) by the harmonic sequence followed in the two works. Yet, it is also true that the original aria from "La Resurrezione" used in "Agrippina" is a magnificently expanded concept of an original Keiser "invention" and fully justifies the classification of a "new work", certainly not a "parody". The same opening motive also occurs in the aria "Chi già fù del biondo crine consigliero" from "Il trionfo del tempo" (see Example Id), but here the opening motive is embedded in quite a different aria from the one in "Agrippina", sharing only the opening motive with the other works.

However, other resemblances found between Handel and other composers are often too vague in musical terms to give incontrovertible proof of direct adaptations and developments of specific musical ideas from work to work. It would be helpful, at least at this stage in the study of Handel's musical style, to avoid the too vague, the too general, and the too brief relationship that is easy to find in his music. Decisions of this kind will not be easy, and in many cases a question of relevance will remain, but we must be more careful in proclaiming Handel's "borrowings" in so many instances where the relationship is based solely on a melodic motive or a measure of similarity and nothing more. Otherwise, the explosion of citations for borrowings which are beginning to appear in recent articles will inundate all of us in a flood of undigestible minutiae.

Two additional cases will illustrate this point. The aria No. 38, "Spererò" is, according to Baselt[15], connected as a borrowing to the aria from "Rodrigo", "Empio fato". But as a comparison of these two compositions reveals, the only similarity between them would appear to be the initial motive in the voice part, a melodic fragment endemic to numerous melodic ideas from throughout Handel's oeuvre; but this does not in this case make for a true relationship, since the aria in "Agrippina" is totally different in every other aspect from the one in "Rodrigo". The opening of aria No. 45,

"Bel piacere" Baselt lists as a borrowing from "Un leggiardo giovinetto" in "Il trionfo del tempo". But again the relationship seems insufficient to be characterized as a borrowing. It is true that the opening motive in each is almost identical in pitches, but everything in the case of the aria in "Agrippina" suggests a new musical conception (or at least a different one as yet unidentified); actual melodic continuity, the remarkable rhythmic concept, the harmonic basis and the bass pattern, and the overall musical substance are far removed from the aria in "Rodrigo", and this kind of musical similarity is too imprecise to be endorsed as a direct connection between the two works.

Another aspect of all discussions involving questions of Handel's compositional procedures concerns terminology, especially the application of the term parody to his music. In Baselt's distinguished article on parody techniques[16], he defines three forms of parody used by the composer:

1. The use of an entire piece or movement, sometimes with the same text in another work.
2. The use of an especially expressive musicel movement with a pregnant theme, subjecting it to a new creative process, with insertions, extensions, and detailed modifications, which achieves a "quasi new piece".
3. The use of individual themes, accompaniment figures or other characteristic short melodic motives, to build a fully new movement.

Within the latter two types of parody one will, of course, find an enormous variety of adaptions, repetitions, and new musical materials. And as a needed step towards greater clarification in the Handel literature, we need an expanded, more precise, and separate terminology for these quite different concepts of compositional procedures. In any case, 'parody' should be restricted to only those literal or almost literal reuses of a musical model, with a different text, in which any modification is minor and does not disturb either the structure or the musical substance of the original. This seems to bew a more accurate and useful application of the word 'parody', although in a Baroque historical context, we should probably better employ the term 'contrafactum'. To distinguish the relatively rare, literal repetition of the same piece, retaining the text from a previous work as well, the obvious term "Reuse" should be maintained.

For Baselt's second type of parody, I would use instead simply "reworking". Finally, the last classification would best be labelled a "new work", based on a previous musical idea. For those arias for which a clear decision can be made, one finds in "Agrippina" 2 reuses, 11 parodies, 12 reworkings, and 15 new compositions, which is obviously a more accurate and meaningful view of the work than to state there are 41 "borrowings". In the case of the parody movements, a few of them have newly composed B sections when this section is present, another consideration that needs to be stated when one has called an aria a "parody"[17]. These examples of Handel's compositional procedures, of course, do not begin to suggest the almost limitless variety of creative techniques and impulses found in numerous other approaches to composing which lie before us like a great encyclopedia of Handel's unique genius. We have as yet only a glimpse into this wealth of new knowledge about Handel's musical achievements.

Notes

*) This paper appears in a considerably expanded form, with related illustrative chart and music examples in: Göttinger Händel-Beiträge II, Kassel etc., 1986, p. 105-128.

1) See the author's article, Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century, presented at the 50th Annual Meeting of the American Musicological Society, Philadelphia, Pa., October, 1984. This paper appears in summary in the author's The Case for Handel's Borrowings: The Judgement of Three Centuries, in: The Conference Report of The Handel Tercentenary Conference, London, 1985 (London, 1987). It appears in its entirety in Florilegium musicologicum, Festschrift Hellmut Federhofer, Tutzing 1987.

2) Friedrich Chrysander is often credited with the first discussions of Handel's borrowings, first in his articles in the AmZ 13 (1878/1879), showing Handel's indebtedness to the music of Francesco Urio, and later (1880) with the supplementary volumes to the complete Handel edition, including many scores Chrysander found Handel had borrowed from extensively. However, knowledge of Handel's practice was already well-documented, with references to it in the 18th century by Mattheson, Scheibe, Burney, and Hawkins, as well as in the earlier 19th century by Crotch, Novello, George Macfarren, Schoelcher in his biography of Handel, Ebenezer Prout, and others. In the early part of the present century two works of considerable impact in these discussions were: Sedley Taylor, The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers, Cambridge 1906, and Percy Robinson, Handel and his Orbit, London 1908.

3) Walther Siegmund-Schultze, Zu Händels Schaffensmethode, in: Händel-Jb. 7/8 (1961/1962), Leipzig 1962, p. 69.

4) Bernd Baselt, Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern, in: Händel-Jb. 21/22, (1975/1976), Leipzig 1977, p. 19. This documentation of Handel's borrowings is incorporated into Baselt's Händel-Handbuch 1, Kassel etc. 1978. Further evidence of Handel's borrowings is contained in Volume 2 of the Händel-Handbuch, Kassel etc. 1984, also by Baselt.

5) Reinhold Kubik, Händels Rinaldo, Geschichte, Werk, Wirkung, Neuhausen-Stuttgart, 1982.

6) John H. Roberts, Handel's Borrowings from Telemann: An Inventory, in: Göttinger Händel-Beiträge I, Kassel etc. 1984, p. 147.

7) See for example: Werner Braun, Zur Parodie im 17. Jahrhundert, in: Kgr.-Ber. Kassel 1962, Kassel etc. 1964, p. 154; and Lewis Lockwood, On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese, ed. Jan LaRue et al., New York 1966, p. 560.

8) Baselt, "Zum Parodieverfahren".

9) Hans Joachim Marx, Ein Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1 (1976), p. 69.

10) John H. Roberts, Handel's Borrowings from Keiser, in: Göttinger Händel-Beiträge II, Kassel etc. 1986, and also from numerous valuable personal communications.

11) Ibid., for Roberts detailed examination of his aria.

12) See for example Winton Dean's appendix so labelled in his Handel's Dramatic Oratorios and Masques, London 1959, as well as the recent two volumes of the 'Händel-Handbuch', one for the operas, one for the oratorios, vocal chamber works, and church music, where 'Entlehnungen' are listed for a majority of Handel's works,

but with no critical apparatus to distinguish the various kinds of compositional techniques employed.

13) Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, p. 123.

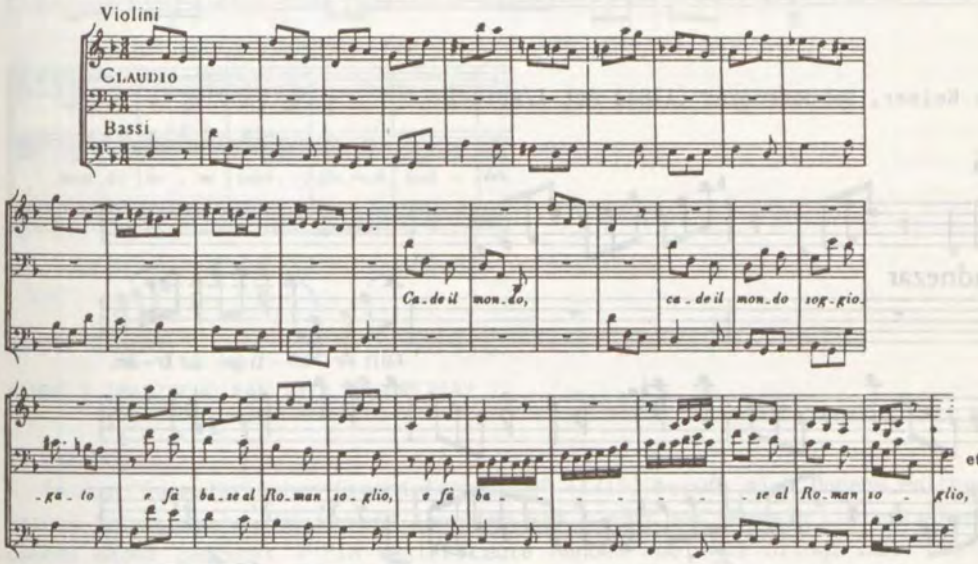
14) See footnote 10.

15) See Baselt, Händel-Handbuch I.

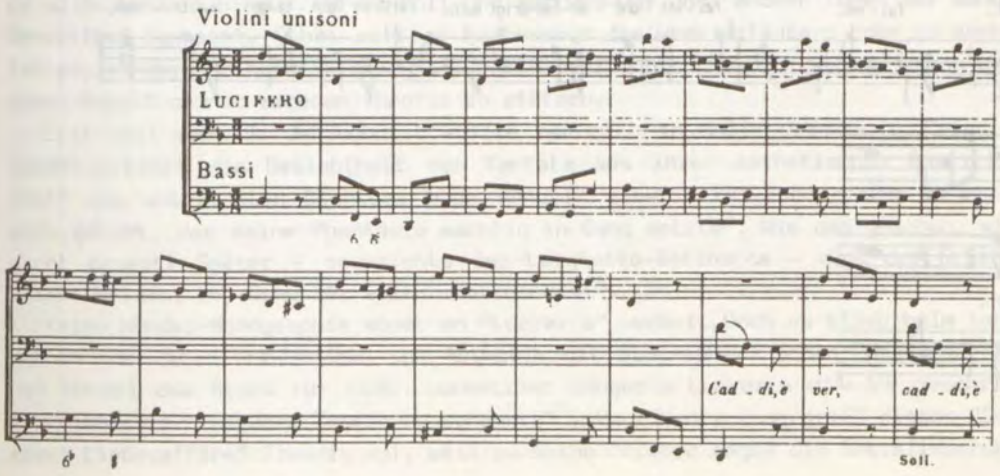
16) Baselt, "Zum Parodieverfahren".

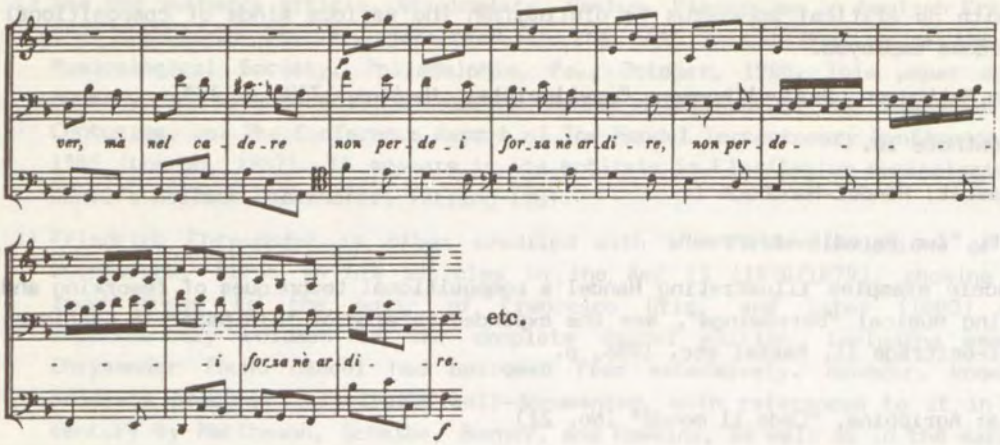
17) For music examples illustrating Handel's compositional techniques of reworking and adapting musical "borrowings", see the expanded version of this paper in Göttinger Händel-Beiträge II, Kassel etc. 1986, p.

Example Ia: Agrippina, "Cade il mondo" (No. 22)

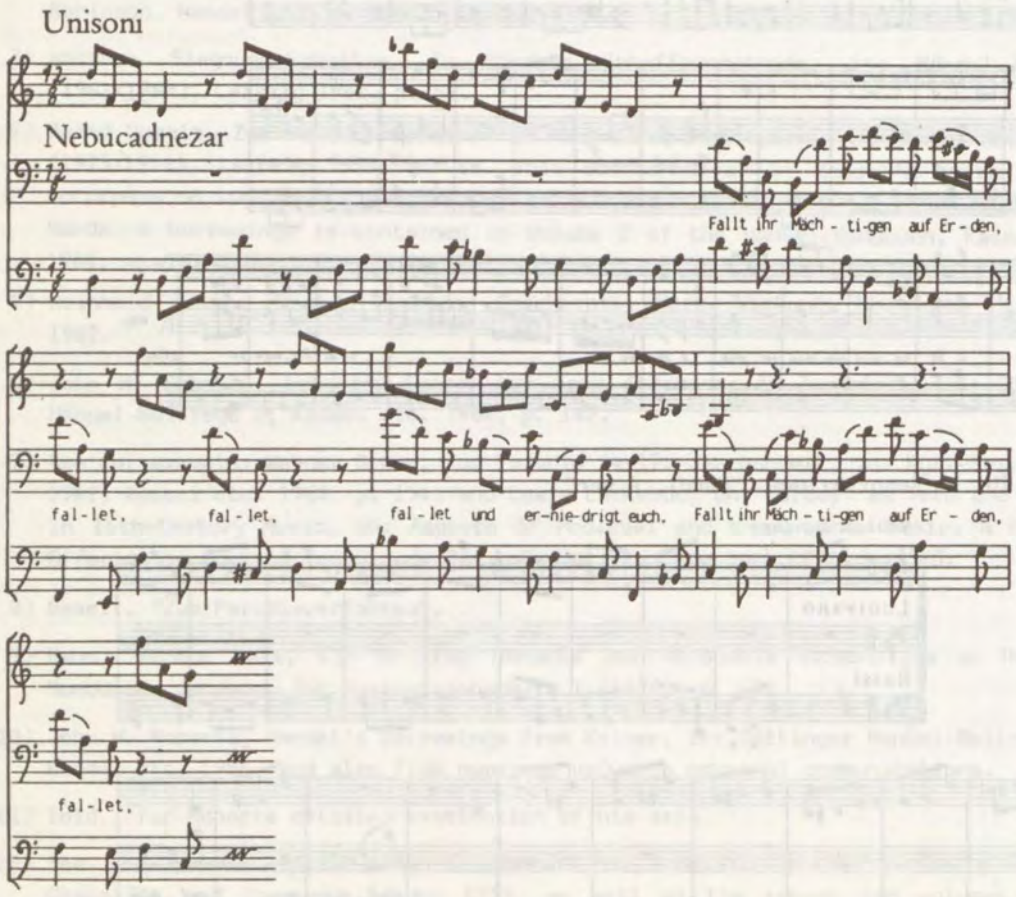


Example Ib: La Resurrezione, "Caddi, è ver"

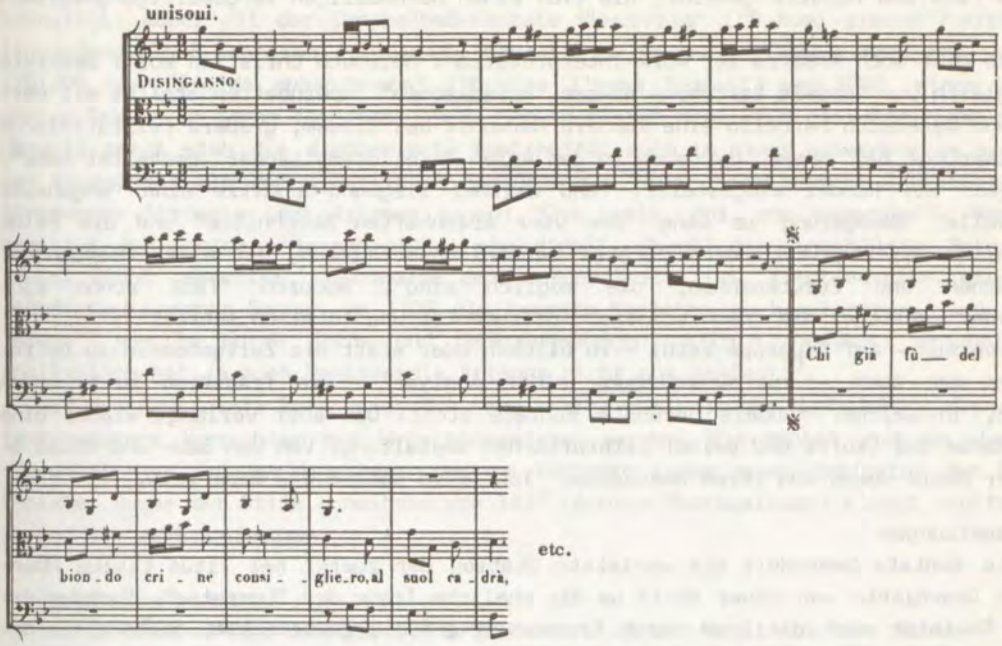




Example Ic: Keiser, Nebucadnezar (1704) Act I/Aria 1



Example Id: Il Trionfo del Tempo, "Chi già fù del biondo crine"



Werner Braun:

HÄNDELS TRAGISCHE KANTATE: "LUCREZIA"

1. Meinungen

In der "Exemplarischen Organisten=Probe" (1719) beruft sich Johann Mattheson im Zuge seines Interesses an 'modernen' Tonarten wie f-Moll auf Händels Lucrezia-Kantate, die - obwohl nicht gedruckt - "in vieler Leute Händen" sei. Er bringt dann aus der zweiten Arie (c-Moll) den Beginn des Mittelteils (9 Takte), der As-Dur herausstellt[1]. In der Neuauflage 1731 - in einer der beiden Ausgaben der "Großen Generalbaß=Schule" - bezieht er sich darüber hinaus auf es-Moll und auf Des-Dur und "andere Tone" der monologischen Generalbaß-Kantate[2]. Dabei will er keineswegs das Werk erläutern oder es auch nur empfehlen, sondern er benutzt dessen große Verbreitung und den berühmten Namen Händels, um einen Aspekt seiner eigenen Theorie zu stützen.

Erst seit dem 19. Jahrhundert wollte man sich in Musik versenken. Friedrich Chrysander erklärt die Beliebtheit der Kantate aus ihrer ästhetischen Qualität. In dem Stoff des unbekannten Dichters habe Händel "einen wirklichen großen Gegenstand" vor sich gehabt, der seine Phantasie mächtig in Gang setzte[3]. Wie das geschah, wird jedoch nicht gesagt. Später - angesichts des Larghetto-Ostinatos - rügt der Gelehrte sogar seinen Helden; der Gang sei allzu instrumental[4].

Keine Händel-Monographie kommt an "Lucrezia" vorbei. Doch es blieb beim lobenden Erwähnen oder beim Verwechseln von Ästhetik mit Biographik. Schon Chrysander vermutete, daß Händel das Stück für eine Florentiner Sängerin Lucrezia d'André geschrieben hat, "die ihm ihre besondere Zuneigung schenkte"[5]. Paul Henry Lang griff dieses "Gerücht von einer Liebesaffäre" freudig auf, weil es seine Polemik gegen die Sakralisierung Händels

zu stützen schien[6], wohingegen Walter Serauky die These vertrat, mit "Lucrezia" sei die Dichterin Faustina Maratti gemeint, die 1703 einen hochadeligen Vergewaltigungsversuch abwehrte[7].

Aber es gibt auch Ansätze zur Werk-Interpretation. Hellmuth Christian Wolff bemerkte beim Vergleich von Händels Vertonung dieses "klassischen", opernhaften Stoffes mit derjenigen von Benedetto Marcello eine kühnere Harmonik bei diesem, größere rezitativische Intervallsprünge bei jenem, der auch in den Arien "viel dramatischer" gestaltet habe[8]. Wieder ganz auf Händel eingestellt, fand Walther Siegmund-Schultze eine "ungeheuer wirkungsvolle" Steigerung im Gang "der vier arienhaften Abschnitte" und die reine Affektschilderung abgelöst durch "echtes menschliches Erleben, mit allen Übergängen, Widersprüchen und Zurücknahmen, die möglich sind", wodurch "fast schon eine Verdi-Scena" vorliege, die "nach vollerer Instrumentierung förmlich schreit"[9].

Statt voraus - auf Giuseppe Verdi - zu blicken oder statt die Zeitgenossen zu befragen, kann man auch - zur Grundlegung einer Analyse - die Tradition zu erkunden versuchen, in welcher Händels berühmte Kantate steht. Das aber verlangt wieder eine Kenntnisnahme des Stoffs und seiner literarischen Gestaltung. Von den Bau- und Ablaufsformen der Musik sowie von ihrem besonderen 'Ton' wird später die Rede sein.

2. Voraussetzungen

Händels Kantate behandelt die vorletzte Station der zuerst bei Titus Livius überlieferten Geschichte von einer Wette um die eheliche Treue der "Lucretia". Nachdem der römische Diktator sich die Frau durch Erpressung gefügig gemacht hat, gesteht sie dem Gemahl die Gewalttat und ersticht sich, worauf die Diktatur in Rom gestürzt wird. In den vielfältigen Gestaltungen dieser Ereignisse[10] sind teils die erotischen, teils die psychischen, teils die moralischen und teils die politischen Momente betont. Bereits im frühen Christentum geriet die Tugend Lucretias ins Zwielicht; sie galt nicht unbedingt als keusch und ihr Selbstmord als Todsünde[11]. In der Kantatenfassung des Stoffs, wo ja keine Handlungen, sondern nur deren seelische Ursachen und Folgen dargestellt werden konnten und wo 'kalte' Erörterungen unerwünscht waren, ging es um Lucrezias Verfassung unmittelbar vor ihrem Freitod. Händels Librettist gestaltet die Affekte Wut, Verzweiflung, Ratlosigkeit, Todesmut, Bitte, Schmerz und Haß.

In der ausführlichen kompositorischen Darstellung solch negativer psychischer Grenzzustände befindet sich die Lucrezia-Kantate in einer großen Tradition, die mit Claudio Monteverdis Monodie "Lamento d'Arianna" (1608) beginnt und mit Georg Bendas Melodram "Ariadne auf Naxos" (1775) endet (beziehungsweise mit deren Nachahmungen). Gemeinsam ist den Lamento-Szenen erstens die Konzentration auf das Gefühlsleben einer aus Mythos oder Geschichte bekannten weiblichen Gestalt, zweitens die reiche, auch in sich konträre Skala der vorgeführten Leidenschaften und drittens der tragische Zug. Die Heldinnen sind - ob betrogen, verstoßen oder geschändet - in ihrer menschlichen Würde tödlich verletzt. Sie sehen keinen anderen Ausweg als die physische Selbstvernichtung. Die zu diesem Entschluß führenden Überlegungen, Anrufungen, Erinnerungen und Empfindungen sind die Inhalte des jeweiligen Solodramas (an dessen monologischer Struktur auch das gelegentliche Auftreten von Gegenspielern nichts ändert)[12].

Dieser weite Rahmen umgreift je nach Epoche unterschiedliche musikalische Gattungen. Monteverdi selbst hatte dem neuartig expressiv gestalteten Sprechgesang von 1608 dreißig Jahre später mit dem "Lamento della Ninfa" ein ganz anderes Modell entgegengestellt: durch die ausdrucksvoll verwendete ostinato-Technik, an die dann Henry Purcell in England angeknüpft hat. Als in Italien etwa ab 1650 Rezitativ und Arie als eigenständige Gebilde anerkannt waren, bot die Solokantate dem Lamento ein neues Gehäuse, so

etwa bei Alessandro Scarlatti mit "Didone abbandonata" oder "La morte di Mitilde" oder "Lamento di Cleopatra". Händel hat sich an der Entwicklung ebenfalls mit drei Werken beteiligt: außer mit der Generalbaß-Kantate "Lucrezia" ("O Numi eterni") mit den Violinen-Generalbaß-Kantaten "Agrippina condotta a morire" ("Dunque sarà pur vero") von 1707/08 und "Armida abbandonata" ("Dietro l'orme fugaci") von 1707, einem Werk, das Johann Sebastian Bachs Interesse fand. Und in diesen drei etwa gleichzeitigen Beiträgen Händels zeigt sich die dichterische Kontinuität auch in einer scheinbar so geringfügigen Einzelheit wie dem plötzlichen Bewußtwerden einer beschämenden Affektverblendung. Alessandro Striggio läßt Arianna sagen: "Che parlo, ahi, che vaneggio?", Händels Librettist die Armida: "Ma che parlo, che dico?". Obwohl das einschlägige Material noch längst nicht gesichtet, geschweige denn aufgearbeitet ist, liegt es nahe, die verselbständigten Lamento-Szenen um 1700 als Lamento-Kantaten zu beschreiben, auch wenn die "Klage" jeweils durch Zorn- und Haßkundgebungen weithin zugedeckt erscheint. Aber schließlich hat ja auch Monteverdis Arianna nicht nur geklagt[13].

Auf die über viele Zwischenstufen vermittelte musikalische Nachwirkung dieses Lamento-Klassikers kann hier nur kurz hingewiesen werden. Sie deutet sich an etwa in den ungewöhnlichen Intervallsprüngen und im Ostinato (oder quasi-Ostinato) der Lucrezia-Kantate. Sogar der Stile concitato von 1637 (Achtes Madrigalbuch) klingt vielfach nach. Darauf ist zurückzukommen.

3. Bestandsaufnahme

Die Generalbaß-Kammerkantate um 1700 bestand in der Regel aus vier Sätzen[14] nach dem bekannten Schema: Rezitativ (= R) - Arie (= A) - R - A, und sie verlangte darin erst einen heftigen, dann einen moderaten Gesang für eine hohe Stimmlage (Sopran). Mit dieser Regelform ließ sich das Lamento nicht gut vereinbaren. Die hier zu gestaltenden Affekte waren mannigfaltiger als gewohnt, sie wechselten rascher, und der gemeinsame Nenner hieß "Tragik" statt "Idyllik". Im italienischen Opernmonolog bot hier das Streicher-Accompagnato einen Ausweg; es wertete den Sprechgesang auf und erlaubte längere leidenschaftliche Kundgaben auch außerhalb der Arie (und es verdeutlichte darüber hinaus den hohen Rang der dargestellten Person).

Die reine Generalbaß-Kantate mußte ohne dieses Steigerungsmittel auskommen. In der Tragédie lyrique des Jean Baptiste Lully - "Armide" (1686), II/6 - wirkte die reich auskomponierte Emphase der klanglichen Armut entgegen. Aber das französische Rezitativ, nie "trocken", aber auch nie maßlos, folgte den Bedingungen dieser Sprache. Händel hatte andere Mittel zu suchen.

Um sie kennenzulernen, sei der folgende Formplan zur Lucrezia-Kantate betrachtet. In der ersten Zeile kommt zu Rezitativ und Arie noch das Arioso hinzu, das offensichtlich die Arie vertritt. Zeile 2 nennt die Vortragsbezeichnungen. Daß eine davon auch in der ersten Zeile erscheint, ist unlogisch, aber schon ein Hinweis auf die partielle Regelwidrigkeit der Komposition. Schließlich - an dritter Stelle - erscheinen die Haupttonarten:

R - A - R - A --	R	-	(Arioso) -	R	-	Arioso/Furioso
Adagio Allegro	o.B., Furioso, Adagio		Larghetto Sostentato			
f -> c	g / c		g	Es --> f		Es --> f

Von den acht Angaben der ersten Zeile umschreiben die ersten vier die formale Norm einer Kantate, wobei die doppelte Paarigkeit (zweimal Rezitativ und Arie) schon im Libretto festgelegt ist: Bitte an den Himmel - Bitte an die Hölle. Das Material der

ersten Arie, motivisch sehr dicht gefügt, ist noch in sechs anderen Werken Händels belegt[15]: Händel markiert s e i n e Norm. Auf die singuläre zweite Arie beziehen sich Matthesons Bemerkungen. Ihr wild-konzertanter Gestus kündigt die Furioso-Abläufe des zweiten Kantatenteils an.

Nun vermittelt schon das dürre verbale Gerüst unserer Skizze ein Bild von Zerrissenheit. Der stabile Halt einer Arie fehlt, die Grenzen zum Sprechgesang verfließen. Rezitativ 3 besteht aus drei unterschiedlichen Ablaufsformen: 1) Secco ohne Bezeichnung, 2) Concertato-"Furioso" (virtuose Zweistimmigkeit von Singstimme und Basso), 3) Secco-"Adagio". Mit offenem Schluß geht es weiter in das Arioso-"Larghetto". Ihm liegt eine einzige Verszeile zugrunde, die das vorangegangene Rezitativ beschließt: "Alla salma infedel porga la pena" (Zur sterblichen Hülle vergelte Todespein meine Treulosigkeit).

Läßt sich die 'Handlung' des ersten Kantatenteils als "Hilfeersuchen" umschreiben, so die des zweiten als "Selbsthilfe". Abermals liegt Zweiteiligkeit vor: erstens R^3 und $Arioso^1$ = Entschluß zur Tat, zweitens R^4 und $Arioso^2$ = Abschied. R^3 konstatiert zunächst das Ausbleiben außerirdischer Hilfe, bevor die Konsequenz daraus gezogen wird. R^4 bietet einen freundlich-wehmütigen Rückblick auf den Vater und den Gatten. $Arioso^2$ schildert die Verzweiflung der Alleingelassenen, das abschließende Furioso verflucht den Ruchlosen (drittes Vorkommen des Wortes "empio", nach A^1 und A^2).

Mit diesem Wechsel der Seelenlage Lucrezias korrespondiert der Wechsel der musikalischen Mittel. Im ersten Kantatenteil stellt Händel die formale Stabilität durch seine Harmonik in Frage. Gleich im ersten Rezitativ folgen sich ungewöhnliche Intervalle Schlag auf Schlag. Im zweiten Kantatenteil tritt die Veränderlichkeit eines anderen Parameters ins Bewußtsein: die des Tempos, wohingegen die Harmonik nur noch vereinzelt ausbricht. All dies hat "Bedeutung": Im ersten Teil verweist der Widerspruch zwischen Form und Inhalt auf das Verlassensein Lucrezias; die angerufenen außerirdischen Mächte hören nicht. Im zweiten ergreift diese Frau selbst die Initiative; die gewohnte Form ist verlassen, aber die neue stimmt zum Inhalt.

Man kann noch ein Stück weitergehen und den zweiten Kantatenteil als fantasieartige Variante des ersten sehen: $Arioso^1$ auf A^1, $Arioso^2$ mit Furioso auf A^2 beziehen. Händels Wagnis, das die alte Lamento-Tradition - vor der kantatenartigen Verfestigung - zu beschwören scheint, wird ausgeglichen durch eine für Händel sonst ungewöhnliche Disziplin in der Wahl der Tonarten[16]. In f-Moll beginnt und schließt das Werk, und die größeren 'Ausweichungen' entfernen sich nicht allzu weit von dieser Leitlinie.

4. Folgerungen

Obwohl - wie gesagt - Händels drei Lamento-Kantaten etwa der gleichen Zeit entstammen, hat jede ihren eigenen Charakter und Stil. An der "Agrippina" fällt der fantasieartige sechste 'Satz' auf, ein aus Arioso, Secco und Arienfragmenten zehnfach gemischtes Gebilde. Der zweite Teil der "Lucrezia" verläuft ähnlich, doch gebändigt von einer überlegenen Regieführung. Wieder anders sind die Grenzen zur "Armida" gezogen. Hier gibt es zwar wie in "Lucrezia" ein "Furioso"-Rezitativ mit Streichern (vierter von sieben Sätzen), doch der Seelenkonflikt der Heldin löst sich am Schluß in einer elegisch-beschwingten "Siciliana". In der "Lucrezia" hämmert stattdessen der alte Stile concitato. Wir vernehmen ihn auch in anderen Werken Händels, so 1709 in Ottones Accompagnato-Furioso der venezianischen Oper "Agrippina" (II/5); doch hier sind es nur kurze Episoden in dieser aufgeregten Art. In der Kantate prägt das wilde Tremolo einen ganzen Abschnitt, der zudem das Werk beschließt oder - besser gesagt - beendet.

Nun sind Rezitativschlüsse in Händels Kantaten nicht selten; es findet sich etwa ein Dutzend Belege, die jedoch bis auf eine Ausnahme ("Dalla guerra amorosa": Arioso) sämtlich im secco-Stil gehalten sind und meist eine Sentenz zum Inhalt haben. Mattheson hat 1739 solche Formen nur zugelassen, wenn sie "gantz unvermuthet abbrechen, und eben dadurch die Zuhörer auf eine angenehme Art überraschen"[17]. In "Lucrezia" geschieht das auf bestürzende und überhaupt singuläre Art: unter der Generalüberschrift "Arioso", mit der Spezialbezeichnung "Furioso" und mit den Mitteln eines Accompagnatos ohne Begleitinstrumente.

Wie in allen damaligen Vokalwerken war auch in diesem die Großform durch das Libretto festgelegt. Es sah für den ganzen zweiten Kantatenteil keine geschlossene Musiknummer vor. Daß der Komponist gleichwohl arienähnliche Gebilde einbauen konnte, hat das auf einem Vers beruhende ostinato-Arioso Händels gezeigt. Marcello tat Entsprechendes mit dem Schlußvers der Dichtung und brachte so als 'Finale' ein mit Koloraturen durchsetztes geradtaktiges "Presto". Mag es sich auch dabei - wie behauptet wurde[18] - um "eine geschickte Schlußsteigerung" handeln; zu erschüttern vermochte sie wohl nicht. Nach einer alten Musikerregel erkennt man aus dem Schluß einer Komposition deren "Ton" (= die Tonart). Auf Händels "Lucrezia" angewandt und "Ton" auch in allgemeinerer Bedeutung genommen, läßt sich diese f-Moll-Kantate als Paradigma einer tragischen Vokalkomposition auffassen. Wie ist Händel dazu gekommen?

Schon einige Jahre zuvor hatte sein hallischer Kommilitone Barthold Feind an die "Lucretia"-Geschichte entsprechende kunsttheoretische Überlegungen geknüpft und für eine Oper über dieses Thema sowohl die Lustige Person als auch den festlichen Chorabschluß verworfen. Zwei bis drei Personen sollten am Ende in großer Bestürzung zurückbleiben[19]. Die erste, noch in Halle entstandene Fassung seines Lucretia-Librettos scheint sich daran gehalten zu haben[20], die zweite, von Reinhard Keiser vertonte (1705) gibt dem Hamburger Publikumsgeschmack nach (wenn auch längst nicht so bereitwillig wie Casimir Schweitzelspergs "Romanische Lucretia" aus Durlach von 1715, die man als eine Lucretia-Travestie auffassen kann). Spiegeln sich also in Händels kompromißloser italienischer Lucrezia-Kantate Gespräche mit Feind über dessen hallisches Lucretia-Textbuch[21]?

Ein zweiter Auslöser könnte in der Dichtungstheorie der römischen Arcadia gesehen werden. Obwohl sie vor allem durch die latente Kritik am heroisch-komischen Operntyp Venedigs musikgeschichtlich wichtig geworden ist[22], schien sie auch im Bereich der Solokantate anwendbar. Das Auftreten nur eines einzigen und dazu edlen 'Charakters' mußte den Reformern zusagen. Sogar ihr Wunsch nach Anhebung des Rezitativs auf Kosten der Arie[23] scheint in Händels "Lucrezia" berücksichtigt. Allerdings widersprach nun wieder die Maßlosigkeit dieses 'römischen' Werks[24] einer klassizistischen Norm: Händel war sein eigener 'Theoretiker'.

Jedenfalls haben diese Überlegungen einen weiteren Monteverdi-Bezug ans Licht gebracht. Wie in der "Arianna" von 1608 wird in der hundert Jahre jüngeren Komposition durch die philosophischen und theologischen Interpretationsmuster der Zeit hindurch auf die 'wirkliche' Verfassung der Welt geblickt - jeweils anders künstlerisch subtil - und ein Bekenntnis zur Trostlosigkeit gewagt. Darin und nicht in den satztechnischen Details oder in irgendwelchen biographischen Hintergründen liegt wohl die historische Bedeutung von Händels Kantate.

Anmerkungen

1) Otto Erich Deutsch, Handel. A Documentary Biography, London 1955, S. 99.

2) Friedrich Chrysander, G.F. Händel, Leipzig ^{2}/1919, S. 161.

3) Ebd., S. 160.

4) Ebd., S. 236f.

5) Ebd., S. 161f.

6) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben, Basel 1979, S. 54.

7) Walter Serauky, Georg Friedrich Händels italienische Kantatenwelt, in: Händel-Ehrung der DDR, Leipzig 1961, S. 112.

8) Hellmuth Christian Wolff, Die Lucrezia-Kantaten von Benedetto Marcello und Georg Friedrich Händel, in: Händel-Jb. 9 (1957), S. 74-88.

9) Walther Siegmund-Schultze, Zu Händels Kantatenschaffen, in: desselben Verfassers Georg Friedrich Händel, Thema mit 20 Variationen, Halle 1965, S. 117.

10) Hans Galinsky, Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur, Breslau 1932.

11) Reinhard Klesczewski, Wandlungen des Lucretia-Bildes im lateinischen Mittelalter und in der italienischen Literatur der Renaissance, in: Livius, Werk und Rezeption, Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag, München 1983, S. 319..

12) Edgar Istel, Die Entstehung des Deutschen Melodramas, Berlin 1906, S. 94.

13) Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 165.

14) Gloria Rose, The Italian Cantata of the Baroque Period, in: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, München 1973, S. 671.

15) Bernd Baselt, Händel-Handbuch 2, Kassel etc. 1984, S. 266f.

16) Vgl. Ellen T. Harris, The Italian in Handel, in: JAMS 33 (1980), S. 477.

17) Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 214.

18) Wolff, a.a.O., S. 83.

19) Barthold Feind, Deutsche Gedichte 1, Stade 1708, S. 186f. und S. 112.

20) Werner Braun, Händel und die frühdeutsche Oper, in: Karlsruher Händel-Vorträge, 1985, S. 60.

21) Daß Händel "Die kleinmühtige Selbst=Mörderin Lucretia" ... von Feind (1705) kannte, vermutet Ursula Kirkendale: The Ruspoli Documents on Handel, in: JAMS 20 (1967), S. 247, Anm. 93.

22) Nathaniel Burt, Opera in Arcadia, in: MQ 41 (1955), S. 145-170.

23) Ebd., S. 154f.

24) (John Mainwaring und) Johann Mattheson, Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung ..., Hamburg 1761, S. 149. Das Werk ist hier als "Serenata" bezeichnet. - Gegen die These vom römischen Ursprung der "Lucrezia" hat sich nach Chrysander (a.a.O., S. 160) wieder Ellen T. Harris gewandt: Händel in Florenz, in: Händel-Jb. 27 (1981), S. 49.

Ellen T. Harris:

BAROQUE VOCAL PERFORMANCE PRACTICE*

Vocal performance practice in the Baroque era can be discussed at three levels: 1) good singing style, 2) vocal production, and 3) musical interpretation. Good singing style, including perfect intonation, good breathing technique, clear enunciation of the words, and proper expression of the text, does not differ from period to period. There are elements of vocal production and interpretation, however, that are idiosyncratic to the baroque.

The quality of baroque vocal production that differs most from modern singing techniques is the clear distinction of the two registers. Although Tosi (1723) and Mancini (1774) argue that the registers should be united, it is clear from their other commentary that this blending occurs only in the four or five notes over the break; that is, both writers state that it would be a "great rarity" for a singer to be able to carry the chest voice throughout the entire range. Only toward the very end of the century did this practice become more frequent, and the ability, especially in the tenor voice, is remarked upon with great astonishment.

The use of volume in the baroque is related to the distinction of registers. Tosi and Mattheson (1739) both state that the voice should produce high notes with increasing softness and low notes with strength. In 1791, after singers began to carry the chest voice up into the high register, it was remarked that singers were no longer "developing their voices so as to be soft at the top and full at the bottom, (but) achieving the opposite effect."

The use of vibrato may also be related to registral distinction. Many writers, including Bacilly (1668) and Mattheson, clearly describe vibrato (tremolo) as a vocal ornament to be used sparingly, but especially in anticipation of the trill. Bernhard (1649) says bluntly that vibrato should be totally eliminated in good singing. However, as early as 1592, Zacconi suggests that vibrato can be the "true portal to the passaggi" and used constantly. Although a continual vibrato was probably rare in the baroque, it certainly existed in some singers. After the chest voice was pulled into the high registers, the continual vibrato became common.

Beyond good singing style and vocal production, the baroque singer was trained to exercise great discretion of musical interpretation in terms of articulation, dynamics, tempo, rhythm, and ornamentation. In general, articulation was strongly marked, especially in divisions, and slurring was rare. In texted passages, articulation was linked to the clear articulation of the words. Dynamics, tempo, and rhythm were all treated with great flexibility. The contemporary authors and the surviving scores argue strongly against a limitation to the so-called "terrace dynamics" once so popular in

* The full-length version of this paper will by published in: The Grove-Norton Handbook of Performance Practice, London and New York, 1988.

twentieth-century performances of baroque music and against a mechanical regularity or "normalization" of rhythm and tempo. Not only do the treatises discuss the gradual increasing and diminishing of volume, but dynamic markings in scores of Gabrieli to Vivaldi indicate flexible and gradual dynamic shadings. And from the time of Frescobaldi and Caccini to Tosi and Mancini, composers and performers discuss taking the beat "now slowly, now quickly" and freely varying the rhythm within the measure (tempo rubato).

Finally, ornamentation must play an important part in the performance of almost all baroque vocal music. The contemporary examples that survive offer clear models and make it possible to deduce a set of rules governing the practice of ornamentation.

A good and effective musical performance of baroque vocal music today does not depend on the singer being able to recreate baroque vocal production, although that is, of course, an important goal. On the other hand, a proper understanding of baroque musical interpretation in terms of articulation, dynamics, tempo, rhythm, and pitch ornamentation is essential.

Christoph-Hellmut Mahling:

ZUR AUFFÜHRUNG UND STELLUNG DER ORATORIEN HÄNDELS IM 19. JAHRHUNDERT

Die Frage nach Aufführung und Stellung der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert kann hier nur in Umrissen skizziert und beantwortet werden. Außerdem müssen die Untersuchungen im wesentlichen auf den deutschsprachigen Raum begrenzt bleiben. Grundlage für die Ausführungen bildet vor allem eine stichprobenhafte Auswahl aus Berichten der zeitgenössischen deutschsprachigen Presse[1].

Wesentliche Impulse zur Beschäftigung mit Händels Oratorien sind bekanntlich durch zwei Ereignisse gegeben worden: einmal durch den Bericht Charles Burneys über die 1784 in London veranstaltete Gedächtnisfeier zu Ehren Händels[2] und durch den Beginn einer Ausgabe Händelscher Werke durch Arnold (1786). Beeindruckt war man offensichtlich von der großen Anzahl der von Burney genannten Ausführenden, worauf zumindest eine Nachricht in "Cramers Magazin der Musik" schließen läßt[3]. Stimmen die dort genannten Zahlen (268 Instrumentalisten, 225 Sänger) auch nicht genau mit denjenigen Burneys überein, so wird doch deutlich, in welchen 'Dimensionen' hier musiziert wurde. Als eine erste direkte Reaktion auf diese Berichte ist in Deutschland wohl die Aufführung des "Messias" durch Hiller 1786 in Berlin zu bewerten. Natürlich hatte es auch schon zuvor Aufführungen Händelscher Oratorien gegeben[4], aber in kleineren Besetzungen, die allerdings den Besetzungen in den Aufführungen Händels wesentlich näher kamen[5]. Erstaunlich ist, wie wenig Einfluß auf die Beschäftigung mit Händels Oratorien in der Praxis zunächst die Aufführungen der Werke Händels in der Bearbeitung Starzers (1779) und vor allem in der Bearbeitung Mozarts ("Messias", "Alexanderfest") in Wien gehabt haben. Fanden diese Aufführungen doch aufgrund der Statuten der Tonkünstlersozietät in verhältnismäßig großer Besetzung statt.

Sieht man von diesen mehr oder weniger 'zufälligen' Aufführungen im 18. Jahrhundert ab, so werden Händels Oratorien ein wesentlicher Bestandteil des Musiklebens, insbesondere der Musikfeste[6], im 19. Jahrhundert, wenngleich auch hier zunächst Werke von Carl Philipp Emanuel Bach, Karl Heinrich Graun, Benda, Dittersdorf und insbesondere Haydn

die Programme beherrschten. Ab 1819 gehören Händels Oratorien aber dann zum festen Bestandteil zum Beispiel der niederrheinischen Musikfeste; und dies, obwohl die Beschaffung des entsprechenden Aufführungsmaterials damals noch mit großen Schwierigkeiten verbunden war[7]. Die Liste der von 1819 bis 1847 aufgeführten Oratorien enthält folgende Werke: "Messias", "Samson", "Jephta", "Alexanderfest", "Judas Makkabäus", "Israel in Ägypten", "Deborah", "Salomon", "Belsazar", "Josua" und den 100. Psalm. Eine respektable Anzahl, zumal wenn man in Rechnung zieht, daß alleine schon die Partituren dieser Werke keineswegs in größerer Anzahl verbreitet waren[8].

Es gibt wohl wenig Beispiele in der Musikgeschichte, die, wie im Falle der Händelschen Oratorien, das Bemühen um eine zeitgemäße 'Aufbereitung' sogenannter alter Musik, von "Meisterwerken aus alter Zeit" wie es 1821 heißt, derartig verdeutlichen. Die Anzahl der Bearbeiter von Händeloratorien läßt sich heute nicht mehr in vollem Umfange ergründen, nur einige sind uns noch namentlich bekannt. Die Legitimation für einen derartigen Umgang mit den Oratorien Händels leitete man dabei weitgehend von der Bearbeitung des "Messias" und des "Alexanderfestes" durch Mozart, aber auch daraus ab, daß Händel selbst gelegentlich Umstellungen, Ergänzungen oder Veränderungen (z.B. Transpositionen) anläßlich verschiedener Aufführungen vorgenommen habe. Andere Bearbeitungen wurden daher auch zunächst an denjenigen Mozarts gemessen, die zumindest im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als 'Muster' oder 'Modell' angesehen und entsprechend auch bei Aufführungen verwandt wurden. So heißt es zum Beispiel 1834 in der "Neuen Zeitschrift für Musik" über die am 5. Juli beim Musikfest in Magdeburg veranstaltete Aufführung von Händels "Josua"[9] unter anderem: "Der erste Festtag war der Aufführung des Josua vom unsterblichen Händel gewidmet. Schade, daß das Werk nicht von einem neuern Meister nach dem Muster der Mozart'schen Bearbeitung des Messias und des Alexanderfestes instrumentirt war! Die Instrumentirung von Rungenhagen befriedigte nicht, da er bald zu wenig, bald zu viel gethan hatte." Die Bearbeitungen bezogen sich allgemein in erster Linie auf eine Ergänzung der Instrumentation, insbesondere auf die Hinzufügung von Bläsern und hier wiederum ganz speziell von Klarinetten und Posaunen. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Bearbeitungen von Mosel, die gegen Ende der zwanziger Jahre erschienen. Sie gaben eine 'zeitgemäße' Instrumentierung, griffen aber darüberhinaus auch in die Substanz der Werke ein, da zum Teil gestrichen, zum Teil Neues hinzugefügt oder auch neu gegliedert wurde (z.B. durch Zusammenziehen größerer Abschnitte). Dirigenten wie Lindpaintner, Rietz, Hiller - später Robert Franz - oder auch Ries fügten bei ihren Aufführungen stets Orchesterstimmen hinzu. So heißt es zum Beispiel 1825 in der "Rheinischen Flora" über eine Aufführung des "Alexanderfestes": "Nur Mozart wagte sich an das schwierige Unternehmen, die Blasinstrumente zum Alexanderfest zu setzen, welches früher meistens bloß Quartettbesetzung hatte. Unserem wackeren Ries, der bei der diesmaligen Aufführung die Blasinstrumente noch verstärkte, indem er die Posaunen hinzukomponierte, gebührt das Lob, daß er dabei in den Geist von Händel und Mozart würdig eingedrungen ist. Er verfuhr dabei ebenso umsichtig wie planmäßig, die Posaunen sind nicht überfüllt angebracht, noch weniger dienen sie, um nichtssagenden Tumult hervorzubringen. Ihr Hauptzweck ist, Leben und Ausdruck zu erhöhen, und diesen erreichen sie vollkommen." Wenn Ries allerdings dann an anderer Stelle vorschlägt: "Es ließe sich aus manchen Oratorien eine schöne Sammlung auswählen, müßte natürlich im Instrumentieren tüchtig nachgeholfen werden..."[10], so zeigt dies, wie 'sorglos' man mit den Werken Händels umgehen konnte und zeigt letztlich auch einen Mangel an Verständnis für den Gesamtverlauf eines in sich geschlossenen oratorischen Werkes. Dieser Mangel machte sich auch dann bemerkbar, wenn in der Praxis nur einzelne Nummern aus Händeloratorien

aneinandergereiht wurden. Gerechtfertigt wurde dieses Verfahren meist mit dem Hinweis, Händels Oratorien wiesen ohnehin keine Einheit in der Handlung auf: "Auch die Pietät kann übertrieben werden", heißt es in der "Rheinischen Musik-Zeitung" von 1851, "und das Geschrei über die Verletzung der Einheit, über das Zerreißen eines schönen Ganzen, wie es zu ertönen pflegt, wenn Händels Werke durch Auslassungen verkürzt werden, dieses Geschrei der Historiker ist in Wirklichkeit sehr selten berechtigt, denn mit der gepriesenen Einheit der Handlung und der dadurch bedingten Einheit des Charakters sämtlicher Musikstücke in einem und demselben Oratorium ist es bei Händel eben nicht weit her". Und trotzdem richten sich die Bestrebungen, Händels Oratorien wieder authentisch aufzuführen, zunächst darauf, ihre ursprüngliche Gestalt wiederherzustellen bzw. zu bewahren. Die Frage der ergänzenden Instrumentierung ist dagegen durchaus zweitrangig, wenngleich auch hier die 'Originalgestalt' letztlich - wenn auch nur von einer Minderheit - als das anzustrebende Ziel gesehen wird. So heißt es 1835 über die Aufführung des "Salomon" in Köln unter anderem: "Es war zum ersten Mal in neuerer Zeit (wenigstens in Deutschland), daß Altvater Händel wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erschienen ist: Solomon wurde streng nach der unveränderten Originalpartitur[11] in den Orchesterstimmen gegeben, mit hinzutretender Orgel an den Stellen, wo der Komponist selbst augenscheinlich und notorisch mit diesem Instrument einfiel, also bei seiner Partitur darauf rechnete ..."[12] Die Orgelbegleitung hatte Felix Mendelssohn hinzugefügt. Wie uneinheitlich jedoch das Bild hinsichtlich der Aufführungen Händelscher Oratorien war, zeigt ein Bericht aus dem Jahre 1880[13], der ebenfalls eine "Salomo"-Aufführung, und zwar in Hamburg, zum Gegenstand hat: "Mehrkens hat durch feinsinnige Instrumentation der Händel'schen Partitur dem 'Salomo' in wirkungsvoller Weise nachgeholfen und durfte sicher auf den Dank der Musiker rechnen, wenn die Art und Weise seiner Vervollständigung der Orchesterbegleitung auch weitern Kreisen durch Drucklegung der Partitur zugänglich gemacht würde. Das Oratorium muß, wenn es sich eines Eindrucks auf die Zuhörer versichern will, voll dramatischer Handlung sein und das Interesse des Publikums bis zum Schluß steigern. Leider findet sich von dieser Hauptforderung an ein Kunstwerk dieser Gattung in diesem Händelschen Oratorium sehr wenig und der Hörer empfindet in Folge der weitspurigen Ausführung der Texte und der endlosen vielen Arien mehr Langeweile als Interesse". So verwundert nicht, daß an Händels Oratorien immer mehr die Bedeutung der Chorpartien hervorgehoben wird, zumal diese auch durch die große Besetzung der Chöre - die Zahl der Ausführenden schwankt in der Regel zwischen 200 und 600 - und die dadurch erreichte Wirkung bei der Aufführung noch unterstrichen wurde. So heißt es in einem Brief des Bonner Universitätsmusikdirektors Breidenstein aus dem Jahre 1833 zu "Israel in Ägypten"[14]: "Die Masse der Chöre gibt dem Gesangspersonale volle Beschäftigung und die Großartigkeit des Werkes läßt den Mangel vieler Solostücke allenfalls verschmerzen". Händels Chorbehandlung wird bewundert, insbesondere ihre "Kraft der Erhabenheit". "Die Massen schreiten in ihren einfachen Harmonien mit solcher Abwechslung und doch in solcher Einheit und Melodie wie Riesenkörper einher, und erheben und erschüttern bis ins tiefste Mark"[15]. Nicht also die Arien, sondern die Chöre wurden als die wichtigsten Bestandteile der Oratorien angesehen.

Eine 'Beruhigung' und Vereinheitlichung auf dem Gebiet der Bearbeitung Händelscher Oratorien trat mit dem Wirken Friedrich Chrysanders ein. 1867 hatte er für die Aufführung des "Judas Makkabäus" bei den niederrheinischen Musikfesten die Textübersetzung geliefert, und 1870 vermelden die "Signale für die musikalische Welt", daß "Israel in Ägypten" am 26. November in Wien aufgeführt wurde, "genau nach der Chrysanderschen Ausgabe..." Im Jahre 1889 fand eine Aufführung von "Debora" in einer vorläufigen Bearbeitung durch Chrysander statt. Ab 1894 richtete Chrysander dann die Oratorien Hän-

dels systematisch für den praktischen Gebrauch ein und ab 1895 benutzte dieses Notenmaterial Fritz Volbach in Mainz, der als erster bei seinen Mainzer Händelfesten diese Neugestaltungen in der Praxis erprobte und damit zum engsten Verbündeten Chrysanders wurde. Diese 'Neugestaltungen', die als 'stilrein' angesehen wurden[16], setzten sich allgemein durch, und entsprechende Hinweise finden sich nahezu in allen Presseberichten[17]. Diese 'Neugestaltungen' erstrecken sich im wesentlichen auf[18]:

a) Verringerung der Zeitdauer (auf ca. 2 Stunden) durch Verkürzungen (Text, Wegfall von Rezitativen und Arien, Reduzierung der Chöre);
b) Hinzufügung melismatischer Verzierungen und Auszierungen von Schlußkadenzen bei Arien;
c) geeignete Textübersetzungen;
d) Wiederherstellung des bei Händel verwendeten Orchesters (wobei Klavier als Generalbaßinstrument akzeptiert wurde).

Neben Chrysanders Bemühungen finden sich allerdings auch weiterhin andere 'Bearbeitungen', so etwa von Robert Franz (1890: "Messias") oder später von Karl Straube (1910: "Belsazar"). Hinweise auf Aufführungen "Nach der Originalpartitur" werden immer spärlicher[19]. Die Gegensätze 'historisch getreu' oder 'modern zeitgemäß' werden erstmals 1910 in den "Signalen für die musikalische Welt" im Zusammenhang mit einer Aufführung des "Messias" in Wien artikuliert: "Händels Messias hat Herr Josef Reiter, Direktor des Mozarteums in Salzburg, neu bearbeitet, vor allem orchestral neu kostumiert. In einer Einleitung zum Programm wendet sich Reiter gegen jene Renaissancebestrebungen der musikalischen Praxis, die alte Musik mit den Mitteln ihrer Zeit lebendig gemacht wissen wollen. So hat er denn die Originalpartitur Händels samt der hinzugefügten Bezifferung gewissermaßen als einen Kompositionsentwurf betrachtet, den er dann für modernes Orchester ausführte. Reiter bricht also vollständig mit Händels Partitur, ohne mit seiner Instrumentierung immer zu überzeugen, komponiert auch Stimmen hinzu, ändert manche harmonische Kadenz und besonders gern die Dynamik". Aber er streicht auch den ganzen 3. Teil bis auf die Arie "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" und setzt das "Halleluja" an das Ende des Werkes.

Die Oratorien Händels waren im Musikleben des 19. Jahrhunderts ständig präsent, wie eine stichprobenmäßige Erfassung entsprechender Nachrichten in der Presse verdeutlicht (vgl. Tabelle 1+2). Dabei zeigt sich eindeutig die Vorrangstellung des "Messias" und des "Judas Makkabäus". Danach folgen "Israel in Ägypten" und das "Alexanderfest". Aber auch eine vergleichende Übersicht mit oratorischen Werken anderer, vor allem zeitgenössischer Komponisten zeigt eine erstaunliche Vorrangstellung der Oratorien Händels (vgl. Tabelle 3). Mendelssohn, Haydn, Schumann, Beethoven und Bach folgen auf den nächsten 'Tabellenplätzen'.

Bedauerlicherweise wird in keinem der durchgesehenen Berichte Näheres über die Aufführungspraxis im Detail ausgeführt (etwa zur Frage der Generalbaßbesetzung und -ausführung, zur Verzierungspraxis der Sänger etc.). Man beschränkt sich darauf, die Anzahl der Mitwirkenden zu nennen, einzelne Arien oder Chöre als besonders wirkungsvoll hervorzuheben, die Leistung der Solisten, des Dirigenten und Orchesters zu bewerten und den Gesamteindruck mitzuteilen. Auch ästhetische Fragen kommen kaum zur Sprache. Händels Oratorien galten als Monumenta vergangener, alter Musik, Monumenta, die gerade durch ihre Monumentalität nicht nur in formaler Hinsicht, sondern vor allem auch hinsichtlich der Chöre und einzelner Arien in der Gegenwart noch bedeutsam und wirkungsvoll waren und höchstens einer 'Aktualisierung' bedurften. Fehlschlüsse, wie etwa, Händel habe insbesondere seine Chöre nur unvollständig instrumentiert, oder die

Auffassung, es herrsche durch Weitschweifigkeit der Musik Händels ein Mangel an Dramatik, den es durch entsprechende Kürzungen zu beheben gelte, lieferten dafür die nicht sehr überzeugenden Argumente. Daß Händels "Messias" 1860 im übrigen als besonders repräsentativ für die evangelische Kirchenmusik herausgestellt wurde, dürfte ein Einzelfall sein[20].

Fassen wir zusammen:

1. Die Aufführung händelscher Oratorien nimmt, nach Impulsen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im 19. Jahrhundert ständig zu. Hierbei spielen die Musikfeste, insbesondere die niederrheinischen, eine besondere Rolle.

2. Die Oratorien werden nur selten in ihrer Originalgestalt aufgeführt. Ausgehend von den Bearbeitungen Mozarts werden zahlreiche andere Bearbeitungen vorgenommen. Diese beziehen sich zunächst primär auf die Ergänzung der Instrumentation, greifen dann aber auch in die formale Anlage und in die musikalische Substanz der Werke ein. Durch die Ausgabe und die 'Neugestaltungen' Chrysanders, die als eine Rückkehr zum 'Original' angesehen wurden, tritt eine 'Beruhigung' und eine Konzentration auf diese Fassungen ein.

3. Über eine spezielle Aufführungspraxis der Oratorien Händels wird außer globalen Besetzungsangaben kaum etwas ausgesagt. Einige Hinweise können hier allerdings die von Fritz Volbach in Mainz in die Praxis umgesetzten Vorstellungen Chrysanders geben.

4. Die Größe von Chor und Orchester beläuft sich in der Regel auf eine Anzahl zwischen 200 und 400 Mitwirkenden (bis zu 600!), Zahlen, die keineswegs denjenigen aus der Zeit Händels entsprechen, dem Gedanken der Monumentalität aber durchaus entgegenkamen. Die verhältnismäßige Unkompliziertheit der Chor- und Orchesterparte spielte dabei keine geringe Rolle, da dadurch verstärkt auch Liebhaber mitwirken konnten.

5. Die ästhetische Bewertung der Oratorien bleibt im wesentlichen auf ihre Rolle als Monumenta alter, vor allem aber durch die Wuchtigkeit der Chöre auch in der Gegenwart wirkungsvoller Musik beschränkt.

6. Im Musikleben des 19. Jahrhunderts haben im Bereich der geistlichen Musik Händels Oratorien immer einen ersten Platz eingenommen. Die am häufigsten aufgeführten Werke waren dabei der "Messias" und "Judas Makkabäus".

Anmerkungen

1) Hierbei handelt es sich insbesondere um die "Allgemeine Musikalische Zeitung" (Leipzig), die "Neue Zeitschrift für Musik" (Leipzig) und die "Signale für die musikalische Welt" (Leipzig). Für Hilfe bei der Durchsicht des Materials sei Frau Ursula Kramer herzlich gedankt.

2) Burney hatte in seinem Bericht über die Aufführung des "Messias" nicht nur Angaben zur Besetzung genannt, sondern auch einen Plan der Aufstellung von Solisten, Chor und Orchester beigefügt.

3) Carl Friedrich Cramer, Magazin der Musik, Bd. 2, 1. Teil, Hamburg 1784, S. 162ff. Dort heißt es: "Da man alle hiesige Dilettanten öffentlich aufgefordert hat, zur Verherrlichung des Festes das Ihrige beizutragen, so hatten sich bereits bis zum 25. März dazu gemeldet: 96 Violinen, 33 Bratschen, 31 Violoncelli, 30 Oboen, 28 Bassons, 14 Trompeten, 12 Waldhörner und 5 Paar Pauken, welches zusammen 268 Instrumente ausmacht... An Sängern haben sich bereits 225 gemeldet".

4) Zum Beispiel: 1774: "Judas Makkabäus" in Berlin; 1779: "Judas Makkabäus" in Schwerin und Wien; 1775: "Messias" in Hamburg; 1780: "Messias" in Berlin.

5) In London wurde der "Messias" 1754 mit 20 Sängern einschließlich der Solisten und mit ca. 40 Instrumentalisten, davon 25 Streicher, aufgeführt.

6) So unter anderem: 1808: Beginn der Schweizer Musikfeste (Nägeli); 1810: Frankenhausen (Bischoff); 1812: Gründung der niederrheinischen Musikfeste.

7) Texte mußten übersetzt, die Stimmen nach der Partitur kopiert werden. Zum Beispiel waren zahlreiche Militärmusiker zeitweise als Kopisten tätig.

8) Über mögliche Besitzer von Partituren Händelscher Werke gibt zum Beispiel ein Brief des Bonner Universitätsmusikdirektors Breidenstein Auskunft, der 1833 dem Comité der niederrheinischen Musikfeste, das wegen der Partitur von "Israel in Ägypten" angefragt hatte, antwortete: "Die Partitur besitze ich nicht selbst, sondern hatte sie bei meiner Bearbeitung (Klavierauszug) von Herrn Ries entlehnt. Ohne Zweifel besitzt sie wohl Thibaut in Heidelberg... vielleicht auch Schelble (Chorleiter) in Frankfurt, Schott in Mainz, Breitkopf u. Härtel in Leipzig". - Ferdinand Ries, der selbst in England gewesen war und offensichtlich über eine respektable Sammlung von Werken Händels verfügte, ist hier wohl eine besondere Mittlerrolle zuzusprechen.

9) Das Gesang- und Orchesterpersonal bestand aus 500 Personen.

10) Autogr. Slg. Aachen; 26.12.1828.

11) Hierzu ist zu bemerken, daß es sich bei dieser 'Originalpartitur' keineswegs um eine das Autograph genau wiedergebende Partitur gehandelt haben muß. 'Originalpartitur' und 'Originalgestalt' sind bei Händels Opern nicht immer problemlos zu ermitteln.

12) Alfred Julius Becher, Das niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet, Köln 1836.

13) Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1880, S. 449.

14) Stadtarchiv Düsseldorf, Musikfestakten 1833 (14.3.). Zitiert nach Julius Alf, Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Teil II (= Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 43), Düsseldorf 1941, S. 39.

15) Aachener Zeitung (15.5.1837). Zit. nach Alf, a.a.O., S. 38.

16) Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1899, S. 108.

17) In den "Signalen für die musikalische Welt", Leipzig 1899, S. 7, wird sogar von "der das Original wiederherstellenden Ausgabe" Chrysanders gesprochen.

18) Siehe hierzu Ullrich Nilles, Die Händelaufführungen in Mainz unter Fritz Volbach, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Nr. 47, Mainz 1983, S. 261 ff.

19) Ein entsprechender Hinweis fand sich in der durchgesehenen Literatur 1870 in den "Signalen", S. 342, in einem Bericht aus Königsberg über eine Aufführung von Händels "Acis und Galathea".

20) Hierzu heißt es in der "Neuen Zeitschrift für Musik", Leipzig 1860, S. 79 u.a.: "Denn nicht nur wurden mit meisterhafter Vollendung nach Reinheit des Tones, der Tonverschmelzungen, der Auffassung und der Durchführung sämmtliche Chöre gesungen, sondern dieselben ließen durch diese Mustergültigkeit in ihrer Totalität einen neu erstarkten evangelischen Volksgeist und Glauben athmen, welcher in dieser Zeit, wo man in der katholischen Kirche die Absicht hat, ungerechterweise die Instrumentalmusik neben der Vocalmusik fallen zu lassen, nur dazu dienen kann, die culturhistorisch weihevollen Oratorien unserer größten Meister ausschließlich als Kirchenmusik der evangelischen Kirche wieder zugänglich zu machen. Diese heilige Musik erhält erst ihre wahre Weihe in der Kirche, in den Gott geweihten Räumen. Hier hat sie eine ganz andere Tragbarkeit und Macht, sich zu entfalten, als im Concertsaale".

Tabelle 1

ÜBERSICHT SÄMTLICHER ERFASSTER HÄNDEL-AUFFÜHRUNGEN (GR. VOKALWERKE)

	1834 NZfM	1834 AMZ.	1848 AMZ	1850 NZfM	1860 NZfM	1863 AMZ	1870 NZfM	1870 SIGN	1880 NZfM	1880 SIGN	1899 NZfM	1899 SIGN	davon in England 1870 SIGN	davon in England 1880 SIGN
Acis and Galatea							5	4				2	1	
Alexander's Feast	1		1		2	1	3	4	3	3		1	1	
L'Allegro					1				1	1				
Anthem	1					1	1	1		1				
Athalia						1	2	3					1	
Belshazzar	2	1												
Deborah		1						2			2	2	1	
Esther					2							1		
Hercules						1								
Israel in Egypt	1	1			2	3	5	5	2	3	2	3	2	1
Jephtha					1	1		3					3	
Jubilate							1		1			1		
Joshua	1	2				1	2	2	4	1	2	1		
Judas Maccabaeus	1		1		1	1	9	10	4	3	1	2	4	2
Messiah	3	1	1	2	8	5	4	10	7	12	1	8	7	4
Ode for St.Cecilia's Day						2	3	1	1	2		3		
Samson				1	3	4		1	4	3		2		
Saul									1		1			
Solomon					2	2		2	2	3			2	
Susanna					2									
Te Deum	1	1			1	1	1	2	1	2			2	

Tabelle 2

ÜBERSICHT DER ERFASSTEN HÄNDEL-AUFFÜHRUNGEN IN DEUTSCHLAND

	1834 NZfM	1834 AMZ	1848 AMZ	1850 NZfM	1860 NZfM	1863 AMZ	1870 NZfM	1870 SIGN	1880 NZfM	1880 SIGN	1899 NZfM	1899 SIGN
Acis and Galathea							4	2				2
Alexander's Feast	1		1			1	1	1	3	3		1
L'Allegro					1							
Anthem	1					1	1	1		1		
Athalia						1	1					
Belshazzar		1										
Deborah		1						1				1

	1834 NZfM	1834 AMZ	1848 AMZ	1850 NZfM	1860 NZfM	1863 AMZ	1870 NZfM	1870 SIGN	1880 NZfM	1880 SIGN	1899 NZfM	1899 SIGN
Esther					2							1
Hercules						1						
Israel in Egypt					1	3	2		2	2	2	2
Jephtha						1						
Jubilate												1
Joshua	1	2				1	2	2	3	1	2	1
Judas Maccabaeus			1			1	8	5	4		1	2
Messiah	2	1		2	6	4	3	3	3	6	1	6
Ode for St.Cecilia's Day						1	3	1	1	2		2
Samson				1	2	4			4	3		1
Saul									1		1	
Solomon					2	2			1	1		
Susanna					2							
Te Deum	1	1				1						

Tabelle 3

	1834 NZfM	1834 AMZ	1848 AMZ	1850 NZfM	1860 NZfM	1863 AMZ	1870 NZfM	1870 SIGN	1870 SIG/GB	1880 NZfM	1880 SIGN	1880 SIG/GB	1899 NZfM	1899 SIGN
Adam											1			
Astorga							2				1			
Bach	2	2		2	8	10	8	6	1	14	19	2	8	25
Beethoven	1	1	1	1	4	3	10	7	2	4	6	2		9
Benedict									2					
Berfield												1		
Berlioz										1	1		1	2
Berneker											1			
Berthold											1			
Blumner					1									
Boenig														1
Brahms							2	3		5	3	4	6	9
Bruch							3			3			1	10
Bruckner													2	1
Caldara						1								
Carissimi							1							
Cherouvrier											1			
Cherubini					1	5	4	1		3	3	2	3	
Costa												1		
Deerly										1		1		
Dubois														1
Dvorak														1
Franck														2
Gade							1							
Giuliatti														1
Goldmark													2	
Goldschmidt							1	1						
Gounod								1		1	1			
Gouvy											4			
Graun	1	2		1	5	4	2	3		1	4			1
Grell										1	1			1
HÄNDEL	13	11	3	5	24	24	33	26	23	33	27	7	9	28
Haydn	6	5	1	12	5	9	9	8	5	18	10	3	9	28
Hegar														2
Herzogenberg													1	1
Heinze										1				
Hiller					1		2			2			1	2

	1834 NZfM	1834 AMZ	1848 AMZ	1850 NZfM	1860 NZfM	1863 AMZ	1870 NZfM	1870 SIGN	1870 SIG/GB	1880 NZfM	1880 SIGN	1880 SIG/GB	1899 NZfM	1899 SIGN
Holmes												1		
Hopfe				1										
Kiel										1			1	1
Klughardt													6	5
Kunze														1
Lachner		1												
de Lange													1	2
di Lasso														
Leo										1		1		
Liebau	1	1												
Liszt							6			7	2		5	7
Löwe	1	1		1	2		1	1						
Lorenz													1	1
Lortzing														1
Lotti										1	1			
Mayer													1	1
Meinardus						1		1		1	1			
Mendelssohn			16	15	10	8	17	12	7	21	11	4	8	11
Mozart	1	1			4	1	6	2		14	6	1	3	2
Naumann			1											
Neukomm				1		1								
Nick														1
Nicolai											2			
Palestrina							1			2	1	2		
Pasciutti														1
Pergolesi					1		1							
Perosi													11	27
Reincke					1		1							
Reinthaler					1	1				1				
Reißmann										1				
Rossini						1	1	8	2	2	2	2		
Rubinstein						1	1	2		5	4		1	4
Rühmstedt				1										
Rungenhagen		1												
Saint Saens										1	1			
Schachner							2	2						
Schicht							1							
Schneider	4	3		9	3		2	1						
Schreck													2	
Schubert						2								2
Schütz					1					1			1	1
Schumann			2	2	11	3	15	8	2	23	9	2	9	6
Seelmann										1				
Sponr	1	1	1	2	1		3	1	1	1	1	1	2	
Stehle														
Stolze				1										
Sullivan									4			1		
Tietz				1										
Tinel														4
Verdi										3	5	1	8	15
Vogler											1			
Vogt						1	3	1		2	1			
Wagner														3
Woyrsch													1	1
Zenger							1	1						

Martin Zenck:

ZUR ANEIGNUNG HÄNDELS IN DER NATIONALEN LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

Nach dem "Ende des ideologischen Zeitalters"[1], das durch die Differenz der jeweiligen Nationalismen und politischen Systeme gekennzeichnet war, erscheint heute eine freiere Reflexion der "Aneignung Händels durch die Nationen"[2] eher möglich als zu Zeiten, da idiosynkratische Chauvinismen bei den nationalsozialistischen Händel-Feiern[3] die Musik und die Person "Händels" beschlagnahmten oder der Streit um die Kunst, richtig zu erben, das Werk Händels von seinen entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Bedingungen im 18. und 19. Jahrhundert ablöste, ohne zu sehen, daß dogmatisierte Aneignungen durch die Nationen bereits zum schlechten Erbe des romantischen und nationalgeschichtlichen Historismus gehörten. War die aufgeklärtere Konzeption des vermischten Stils im späten 18. und frühen 19. Jahrhundet von der Einsicht bestimmt, daß der Nationalgeschmack und der Nationalstil ohne die bereichernde Verbindung mit anderen Nationalstilen unvollkommen[4] seien, so ist diese Erkenntnis gegenwärtig der vom Internationalismus und von der Idee der "Weltmusik"[5] geprägten Avantgarde längst selbstverständlich geworden.

Im Unterschied zur kompositorischen Händel-Rezeption der Neuen Musik und der Avantgarde - zu nennen wären in diesem Zusammenhang entsprechende Werke von Arnold Schönberg[6], Lukas Foss[7], Mauricio Kagel[8] und Christobal Halffter[9] -, welche an den ausdrucksmäßigen und kompositionstechnischen Errungenschaften Händels interessiert war, bezog sich die Aneignung Händels im 19. Jahrhundert dagegen auf nationalspezifische Aspekte: Auf den Nationalstil oder die Nationalstile, auf den Nationalgeschmack und auf die Gattung des Oratoriums, aus dessen Restauration und Revitalisierung man sich eine Stärkung der Einheit der Nation erhoffte. Vielleicht war dabei die Vorstellung bestimmend, daß der entstehungsgeschichtlich aus verschiedenen Nationalstilen gespeisten Musik Händels in der Rezeptionsgeschichte eine Aneignung durch die jeweiligen Nationen entsprechen müsse, so daß das zwar nach Nationalstilen differenzierbare, aber doch kosmopolitische Werk Händels wieder auseinander dividiert wurde in nationale Aneignungen und Vereinnahmungen.

Die Verschiebung von der aufgeklärten Konzeption des vermischten Stils im 18. zur ideologischen Verengung eines hypostasierten Nationalstils im 19. Jahrhundert hing mit dem Bedeutungswandel des Begriffs der Nation und seiner Diskussion innerhalb der Nationalliteratur aufs engste zusammen. War im vorrevolutionären Frankreich die Frage bestimmend, wie der Begriff der Nation staats- und kulturpolitisch durch die Kriterien der Grenze, der Herkunft der Bevölkerung, der Sprache, Sitten und Gebräuche erfaßt werden könne und war es bis dahin selbstverständlich, daß die Nation durch die seigneurs und évêques repräsentiert würde, so kommt diese Funktion nach 1789 allen Ständen und vor allem dem Bürgerstand zu: "La (souveraineté) réside essentiellement dans la nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément" heißt es in den "Déclarations de l'homme et du citoyen"[9a], denen Kant in der Anthropologie die Definition geben sollte: "Diejenige Menge oder auch der Theil derselben, welcher sich durch die gemeinschaftliche Abstammung für vereinigt zu einem bürgerlichen Ganzen erkennt, heißt Nation (gens)"[10].

Innerhalb dieser Entwicklung hat sich nach Helmut Rücker[11] dann zunächst ohne nationalideologische Implikationen erstens eine Nationalliteratur herausgebildet, in der sich das Bürgertum als Nation erkannte (als Beispiel hierfür sei Gottfried August Bür-

ger genannt, der bereits 1776 ein "großes Nationalgedicht"[12] für die Deutschen forderte; diese Linie läßt sich fortsetzen bis hin zu Friedrich August Kannes Aufsatz "Über das Oratorium"[13] in der Wiener "Allgemeinen musikalischen Zeitung" von 1823, in dem er die Hoffnung ausspricht, Beethoven möge parallel zur projektierten deutschen Nationaloper nach Grillparzers "Die schöne Melusine" auch ein deutsches Nationaloratorium auf den Text "Der Sieg des Kreutzes" von Carl Bernhard nach dem Vorbild der Händelschen Oratorien vollenden.), zweitens hat sich dann nach der emanzipatorischen Funktion der Nationalliteratur bei den Autoren Herder, Wieland, Goethe und Hegel eine Einsicht durchgesetzt, die der Nationalliteratur innerhalb der Weltliteratur nur eine begrenzte Bedeutung zusprach, eine Einsicht, die schließlich drittens von der dann in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommenden nationalen Literaturgeschichtsschreibung fast vollständig ignoriert wurde.

Im folgenden greife ich als Beispiel für den dritten Punkt das Buch "Händel und Shakespeare. Zu einer Ästhetik der Tonkunst"[14] heraus, das Georg Gottfried Gervinus 1868 innerhalb seiner Konzeption einer "Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen" verfaßte, um daran zu zeigen, wie auf Grund der nicht entschiedenen Verhältnisbestimmung von Historie und Ästhetik die aufgeklärte Position einer Weltliteratur ersetzt wird durch den monumentalen Historismus einer deutschnationalen Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung.

Das genannte Händelbuch wurde von dem Historiker, Literaturwissenschaftler und Musikenthusiasten Gervinus, der zusammen mit Hauptmann, Dehn und Chrysander eine erste deutsche Händel-Gesamtausgabe initiierte, nach eigenen Angaben[15] nach dem Abschluß seiner deutschen Literaturgeschichte[16] und nach Vollendung seines vierbändigen Werkes über Shakespeare[17] nach 1848 konzipiert und 1868, ein Jahr nach Erscheinen von Friedrich Chrysanders dreibändiger Händel-Biographie[18] veröffentlicht. Sein Titel "Händel und Shakespeare", sowie sein an Schubart[19] und Hand[20] anknüpfender Untertitel "Zur Ästhetik der Tonkunst" überraschen nicht weniger als die Konzeption des umfangreichen Bandes, denn einmal gelten mehr als zwei Drittel der Durchführung des Untertitels, die das theoretische Fundament für die abschließende "Parallele"[21] zwischen Händel und Shakespeare bildet, zum anderen befremdet diese Parallelisierung, weil sie sich keinem momentanen und rein assoziativen Vergleich verdankt, wie er etwa im 18. und 19. Jahrhundert zwischen den Künsten, etwa zwischen Mozart und Raphael, üblich war, sondern weil sie, zuweilen äußerlich und gewaltsam, auf 180 Seiten ständig gesucht wird. Schon bei der ersten Lektüre drängt sich der Verdacht auf, daß der Autor die Affinitäten nicht aufdeckt, damit diese sich gegenseitig eben auch auf Grund ihrer Verschiedenheit in ihrem Erkenntnisgehalt erhellen, sondern um nach dem vierbändigen Shakespeare-Werk das Händel-Bild durch den Vergleich mit Shakespeare geschichtlich zu überhöhen. Dabei liegt der nirgend explizierte Grund für die Parallelisierung nicht etwa bei Goethe vor, den Gervinus ob seiner klassischen, in sich ruhenden "Iphigenie"[22] zum Ideal von Literatur schlechthin emporstilisierte, sondern bei William Coxe[23], Charles Burney[24] und vor allem, wenn auch nur biographisierend, bei Herder vor, der im zehnten Stück seiner "Früchte aus den sogenannt goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts" vermerkte:

> "In der Westminster-Abtei wurde (Händel) begraben, wo ihm auf sein Verlangen und auf seine eigenen Kosten ein Denkmal errichtet wurde. Die großmütige Nation, die den Fremden so hold ist, vergaß auch hier bei einem Manne, der fünfzig Jahre in ihr gelebt, für sie gearbeitet, und ihrer Tonkunst unläugbar den ihr angemessenen Schwung gegeben hatte, sie vergaß auch auf Händels Grabe des Deutschen (German's) nicht. In Schlafrock und Pantoffeln sitzt er nachlässig da, die Lyra in seiner Hand, unter ihm die Flöte; glücklicherweise Shakespear gegenüber"[24a].

Die Gegenüberstellung der Monumente von Händel und Shakespeare, die Herder ironisierte und der er keine stilistische Parallele aufsetzte, sollte Gervinus beim Wort nehmen und zu "Dioskuren"[25] emporheben. Überrascht schon die Händel und Shakespeare in gleicher Weise zugeschriebene ästhetische Realisierung eines "schönen Ebenmaaßes"[26], also die Erfüllung der Klassizitätsnorm, so befremdet diese Behauptung noch mehr, wenn der Goethe- und Shakespeare-Forscher Gervinus Shakespeare Klassizität zuspricht, obwohl gerade Goethe in seinem Beitrag "Shakespeare und kein Ende"[27] als These festhielt, daß sich bei diesem Kriterien der Antike und Moderne so durchkreuzten, daß die Extreme in keiner schönen und harmonischen Mitte zur Ruhe kämen.

Die Parallelisierung von Händel und Shakespeare verfolgt also nicht nur die Absicht, den von Gervinus bisher für verkannt gehaltenen Händel aufzuwerten, ihm durch den Vergleich d i e geschichtliche Stellung zu geben, die ihm gebührt und ihn damit dem Kanon klassischer Autoren einzureihen, einem Kanon, wie er mit Karl Heinrich Pölitz 1806 erschienenem "Lehrbuch zur statarischen und kursorischen Lecture Teutscher Klassiker"[28] in der deutschen Literaturgeschichte aufgestellt wurde, sondern um ihm noch innerhalb dieses Kanons einmal eine alles überragende Position zuzusprechen, zum anderen um ihn als Ausdruck deutscher Kultur und als Eigentum deutscher Nation auszuweisen, wobei Shakespeare in diese vereinnehmende Germanisierung eingeschlossen wird:

> "Ich habe in der Einleitung zu meinem Shakespearebuche Händel mit dem britischen Dichter zusammen genannt als die von zwei blut- und bildungsverwandten Nationen ausgegangenen und wetteifernd bewunderten, geistverwandten Meister in zwei verwandten redenden Künsten, die in beiden Künsten die sicheren Bahnzeiger einer glücklichen Fahrt sind. Seitdem lag es mir stets im Sinn, in einer weiter greifenden Parallele zu zeigen, daß diese Zusammenstellung Beider ein nicht bloß auf zufällige Ähnlichkeiten gegründeter schimmernder Gedanke ist, sondern daß Beider Geistesverwandtschaft tief auf dem gemeinsamen Grunde germanischer Volksart, auf einer gleichen Gesundheit der angeborenen geistigen Natur, auf einem ähnlichen inneren Bildungsgange, selbst auf einer Ebenmäßigkeit in Neigungen und Schicksalen beruht"[29].

Dabei wird die absichtsvoll nationale Aneignung Händels noch deutlicher durch einen Vergleich zwischen einer Textstelle aus dem Händelbuch und ihrer fast wörtlichen Übernahme in Gervinus' Vorwort zur siebenbändigen Sammlung von Gesängen aus Händels Opern und Oratorien, die 1877 in Leipzig erschienen waren. Neben einigen anderen Änderungen ist eine besonders gravierend. In der frühen Parallele hieß es, daß Händels "bahnzeugender Genius für die spätere Tondichtung nicht nur, sondern selbst für die Dichtung geworden sei, wie es Shakespeare für das Drama der neueren Zeiten war"[30]. In der elf Jahre später verfaßten Vorrede ist die Bedeutung, die Händel für die spätere Dichtung allgemein hatte, auf die "deutsche Dichtung"[31] begrenzt.

Diese deutschnationale Vereinnahmung nicht nur Händels, sondern Händels mit Shakespeare zusammen erscheint als noch befremdender, wenn Gervinus in seiner Widmungsrede an den in Sachen der Händel-Gesamtausgabe mitarbeitenden Friedrich Chrysander erklärt, daß er in dessen Händel-Biographie den "streng historischen Sinn"[32] erkenne, der auch für ihn in all seinen kulturgeschichtlichen Schriften und so auch für das Händelbuch leitend gewesen sei. Gerade aber der Widmungsadressat Chrysander hatte ein Jahr vor Gervinus vor einer allzu gewaltsamen Parallelisierung nicht nur zwischen Purcell und Shakespeare gewarnt, sondern auch indirekt vor einer, die für das deutschnationale Kulturerbe in Anspruch genommen wird. Wenn Chrysander gegen Burneys Behauptung von Purcell als dem Shakespeare der Musik die von Händel als dem Shakespeare der Musik[33] setzt, so heißt dies im Unterschied zu Gervinus' Einverleibung von Händel und Shake-

speare in eine deutsche Heroengeschichte des Geistes, daß Chrysander entweder Händels Leistungen auf dem Gebiet der englischen Musik mit denen Shakespeares im Bereich des englischen Dramas vergleicht oder ihm international in der Weltliteratur im Sinne eines überepochalen Klassikbegriffs eine Bedeutung zumißt, wie sie Shakespeare innehat. Die Einverleibung von Shakespeare und Händel in ein corpus deutscher Kultur wird schließlich an zwei weiteren Punkten besonders deutlich: Einmal darin, daß die aufgezeigten Parallelen unter den Stichpunkten Bildungsgeschichte, Klassizität, Realismus und Volkstümlichkeit schief oder falsch gelegt wurden, so daß zum anderen die übrig bleibende Parallele im behaupteten "Übergang von einer romanischen in eine germanische Kunstweise"[34] oder in ein "germanisches Kunstprinzip"[35] besonders ins Gewicht fällt. Gemessen an Chrysanders behutsam archivalisch-musikologisch und gründlich-deutsch argumentierender Gelehrsamkeit, die ohne die Breitenwirkung von Gervinus popularästhetisch[35a] verfaßten Schriften blieb, grenzt Gervinus "galoppierder Enthusiasmus"[36] zuweilen an einen nationalen Chauvinismus.

Dabei liegt der Ursprung von Gervinus' Nationalismus nicht in einer patriotischen Deutschtümelei, sondern in einer normativ ästhetischen Position des Klassischen, aus der er heraus Geschichte als Heroengeschichte schreibt. Die verabsolutierende Ästhetisierung der Geschichte, die nicht erkannte Notwendigkeit der Historisierung der Ästhetik, ist verantwortlich für die Ideologie des Nationalen und zeigt, entsprechend einer Einsicht von Jürgen Habermas[37], daß der Ursprung von Ideologien oft nicht in ihnen selbst begründet ist, sondern in dem scheinbar davon unabhängigen Bereich der Erkenntnistheorie. Hatte Nietzsche bereits in seiner ersten "Unzeitgemäßen Betrachtung" von der "bescheidenen Größe" eines David Strauß und der "unbescheidenen Minimität"[38] eines Gervinus gesprochen, so ist die durchgeführte Kritik an Gervinus in der zweiten der "Unzeitgemäßen Betrachtungen" entfaltet, der einzigen ohne unmittelbaren Adressaten im Titel. In ihr unterscheidet Nietzsche die "antiquarische Historie" von der "monumentalen" und beide wiederum von der "kritischen Historie"[39]. Versinkt der archivalische Historist gegenwartslos in die Vergangenheit hinab, so türmt der monumentale Historist den Reichtum der Vergangenheit für die Gegenwart auf und überhöht sie. Diesem Typus der "monumentalen Historie" ist Gervinus Händelbuch zuzuordnen. Kompensatorisch für die abgelehnte Gegenwartsliteratur, gemeint ist die romantische, nach-Goethische Dichtungsperiode, sucht Gervinus in der Geschichte nach Heroen, die seiner gegenwartslosen Gegenwart eine Sinnfülle geben könnten. Damit sie ihm noch näher und lebendiger sind, vereinnahmt er sie für seine deutsche Literaturgeschichtsschreibung.

Innerhalb der gegebenen Thematik "Die Aneignung Händels durch die Nationen" vom 18. bis zum 20. Jahrhundert konnte nur ein Aspekt der Wirkungsgeschichte Händels im 19. Jahrhundert und zwar der der Aneignung Händels in der deutschnationalen Literaturgeschichtsschreibung umfassender dargestellt werden. Eine positionelle Bestimmung von Gervinus' Händelbild[39a] innerhalb der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Händels zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert muß vorerst noch ein Desiderat der Händel-Forschung bleiben, weil erstens noch kein Dokumentenband über Händel im 19. Jahrhundert vorliegt (etwa analog zum bis 1800 reichenden Bach-Dokumentenband[40]), weil zweitens über die Aufnahme Händels bei einzelnen Autoren wie Reichardt[41], Zelter[42] und Thibaut[43] nur monographische, nicht aber rezeptionsgeschichtlich diskursive Beiträge verfaßt worden sind und drittens, weil umfassendere Untersuchungen etwa über die Händel-Rezeption in Frankreich[44], England[45], Italien[46] und Deutschland[47] im 19. Jahrhundert noch fehlen, damit ein wertender Vergleich zwischen den verschiedenen nationalen Aneignungen möglich wäre. Ergänzend sei abschließend noch angemerkt, daß innerhalb der gestellten Rahmenthematik "Ästhetische und intellektuelle Gegenwart der Musik Händels" die kompo-

sitorische Händel-Rezeption im 20. Jahrhundert[48] einbezogen werden müßte, also ein Sachverhalt, dessen Bedeutung innerhalb der Bach-Forschung[49] als selbstverständlich gilt, in der Händel-Forschung aber weniger bekannt sein dürfte.

Anmerkungen

1) Peter Bender, Das Ende des ideologischen Zeitalters, Berlin 1981.

2) Thema eines Forschungsschwerpunkts innerhalb des von Ludwig Finscher und Reinhard Strohm geleiteten Händel-Symposions.

3) Vgl. Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 1982, S. 350ff.

4) Vgl. Christian Friedrich Michaelis, Ueber den französischen, italienischen und deutschen Musikstyl, in: Leipziger Kunstblatt, insbesondere für Theater und Musik, No. 72, Donnerstags, den 26. Februar 1818, S. 297.

5) Vgl. Johannes Fritsch, Stockhausens Weltmusik, in: Weltmusik, hrsg. von P. Ausländer u. J. Fritsch, Feedback Papers (Sonderheft), Köln 1981, S. 115ff.

6) Konzert für Streichquartett und Orchester nach Händels Concerto grosso op. 6, Nr. 7.

7) Baroque Variations, 1. Satz.

8) Variationen ohne Fuge für großes Orchester über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms.

9) Fantasie über einen Klang von Georg Friedrich Händel. Das Modell stellt der langsame Eröffnungssatz aus dem Orgelkonzert d-Moll, op. 7, Nr. 4 dar.

9a) Zitiert nach U. Dierse u. H. Rath, Artikel "Nation, Nationalismus, Nationalität", Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 409.

10) Ebda., Sp. 408.

11) Helmut Rücker, Art. "Nationalliteratur", Historisches Wörterbuch der Philosophie, Sp. 414ff.

12) Ebda., Sp. 415.

13) Wiener "Allgemeine musikalische Zeitung", No. 98, 6ter December 1823, Sp. 777; vgl. dazu ausführlich vom Verf.: Die Bach-Rezeption des späten Beethoven, Kap. Die Wirkungsgeschichte Händels als Folie der Urteilsgeschichte Bachs, S. 80ff. (Habilitationsschrift, TU Berlin 1982; Druck in Vorbereitung in den BzAfMw).

14) Leipzig 1868; im folgenden abgekürzt als "Gervinus".

15) Gervinus, S. VII.

16) Vgl. G.G. Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Leipzig 1835ff.

17) Leipzig 1849/50.

18) Friedrich Chrysander, G.F. Händel, 3 Bde., Leipzig 1858-1867 (im folgenden abgekürzt als "Chrysander").

19) Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806.

20) Vgl. Ferdinand Gotthelf Hand, Aesthetik der Tonkunst, Leipzig 1837ff.

21) Gervinus, S. 323ff.

22) Vgl. Georg Gottfried Gervinus, Rezension von W. Bohtz "Geschichte der neurn deutschen Poesie" und von K. Herzog "Geschichte der deutschen National-Literatur, in: Heidelberger Jahrbücher der Literatur XXVI (1833), S. 1198; vgl. auch Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, a.a.O., Bd. 1, S. 5.

23) Vgl. den Nachweis: Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie im 18. Jahrhundert, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Wilhelmshaven 1979, S. 293.

24) Vgl. ebda., S. 235.

24a) Johann Gottfried Herder's sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst, siebzehnter Theil, Stuttgart und Tübingen 1830, S. 184f.

25) Gervinus, S. VI.

26) Gervinus, S. VII.

27) Johann Wolfgang von Goethe, Schriften zur Literatur. Zweiter Teil, dtv-Gesamtausgabe nach der Vorlage der Artemis-Ausgabe, Bd. 32, S. 182ff.

28) Leipzig 1806; vgl. vom Verf.: Zum Begriff des Klassischen in der Musik, in: AfMw XXXIX (1982), S. 285.

29) Gervinus, S. VI.

30) Gervinus, S. 329.

31) Georg Gottfried Gervinus und Victorie Gervinus, Zu Händels Schaffensmethode. Aus dem Vorwort zur siebenbändigen Sammlung von Gesängen aus Händels Opern und Oratorien, Leipzig 1877 (zit. nach Händel-Jb. 23 (1977), S. 158).

32) Gervinus, S. VI.

33) Vgl. Chrysander, I, S. 256.

34) Gervinus, S. 353.

35) Gervinus, S. 346.

35a) Diese Position vertritt Gervinus ganz dezidiert, indem er sich durch die Volkstümlichkeit der Musik Händels zu einem "Laienstandpunct" (S. XI) berechtigt fühlt. In diesem Punkt berührt sich Gervinus mit den späteren, ebenfalls popularästhetischen Intentionen Friedrich Spielhagens, die der Überwindung von E- und U-Musik, von philosophischer Ästhetik und einer Ästhetik des Trivialen dienen sollen; vgl. zu diesem Problem allgemein die äußerst reflexions- und materialreiche Abhandlung von Bernd Sponheuer: "Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: AfMw XXXVII (1980), S. 1ff.

36) Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, Fr. Nietzsche, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. I, S. 157.

37) Vgl. Jürgen Habermas, Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt am Main 1965.

38) Friedrich Nietzsche, a.a.O., S. 156.

39) Friedrich Nietzsche, Zweite unzeitgemäße Betrachtung, a.a.O., S: 219ff.

39a) Selbst in bezug auf Gervinus' theoretische und kulturhistorische Arbeiten kann die Position seines Händel-Buches unterschiedlich bewertet werden: Erstens aus seiner Biographie, genauer von seinen politischen Ambitionen vor 1848, die ihm 1837 als Mitglied der "Göttinger Sieben" und nach 1853 wegen eines Hochverratsprozesses die Professur kostete (vgl. Jörg Jochen Müller (Hrsg.), Germanistik und deutsche Nation 1806-1848. Zur Konstitution bürgerlichen Bewußtseins, Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 2, Stuttgart 1974, S. 40; auf Grund seiner Schrift "Einleitung in die Geschichte des 19. Jahrhunderts" lautete die Anklage am 12. Jänner 1853 "gegen Professor G.G. Gervinus in Heidelberg wegen Aufforderung zum Hochverrath und wegen Gefährdung der öffentlichen Ruhe und Ordnung". (Vgl. der Hochverratsprozeß gegen Gervinus, hrsg. von W. Boehlich, Frankfurt am Main 1967, S. 7); in diesem Zusammenhang des politisch enttäuschten Gervinus wäre dann auch die groß angelegte Parallele zwischen Händel und Shakespeare zu verstehen. - Die dort betriebene Überhöhung der Geschichte durch die Ästhetik, also die heroisierende Einverleibung Händels und Shakespeares in eine deutsch-nationale Literatur- und Geschichtsschreibung wäre nach dieser Bewertung in der Phase vor 1848 nicht denkbar gewesen. Nach 1848, nach dem Scheitern der Revolution, sei die Parallele, so die Ausführung von Klaus Kropfinger in einer Diskussion, so zu verstehen, daß Gervinus nach 1848 in der Rettung des "englischen Händel" für die deutsche Heroengeschichte eine ästhetische Kompensation gesucht habe.

Zweitens kann im Gegensatz zu dieser Interpretation die Überhöhung der Geschichte durch die Ästhetik, die Annexion Händels und Shakespeares an die deutsche Kulturgeschichte als Resultat einer Entwicklung ausgewiesen werden, die sich in den Schriften vor 1848 bereits deutlich abzeichnet, womit die deutschnationale Ideologisierung Händels nicht politisch durch "1848" motiviert wäre, sondern sich aus Gervinus' Verständnis des Verhältnisses von Ästhetik und Historie erklären läßt.

Vergegenwärtigt man sich einen Augenblick, daß von Gervinus eine ausgeführte Historik (Grundzüge der Historik, Leipzig 1837) und mit der Parallele zwischen Händel und Shakespeare 1868 eine "Ästhetik der Tonkunst" vorliegt (sie umfaßt immerhin 322 Seiten), zum anderen die Tatsache, daß in Gervinus' umfangreichen Rezensionen der Literaturgeschichten von Bohtz und Herzog in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur von 1833 (XXVI, S. 1194ff.) und im ersten Band der "Geschichte der poetischen Nationalliteratur" von 1835 prinzipielle Erörterungen zur Beziehung von Ästhetik und Historie enthalten sind, dann wird deutlich, daß bereits vor 1848 eine so entschiedene Position vorliegt, die es erlaubt, in ihr die dann später so verhängnisvoll betriebene Ästhetisierung der Geschichte zu erkennen. Dabei weisen drei Aspekte auf die spätere Vereinnahmung Händels hin, die mit dem unbestimmt gelassenen Verhältnis von Kultur/Kunst und Geschichte zusammenhängen: Einmal die vom historischen Kontext abgelöste Betrachtung des Ästhetischen ("Das Gedicht aus sich selbst heraus verstehen."); zum anderen im scheinbaren Widerspruch dazu die gerade um die vollkommenen, d.h. klassischen Kunstwerke zentrierte Darstellung der Historie und schließlich die Auffassung, daß politische Revolutionen auch bisher geltende Klassizitätsnormen zerstören und daß diese Zer-

störung nach einem Ausgleich im Ästhetischen verlangt, der in den früheren "klassischen" Werken eine neue, entsprechende Idealisierung findet. War es bei Gervinus bis 1835 noch der späte Goethe, der gegen den Verfall der romantischen Kunst eines Jean Paul gesetzt wurde, so werden 1868 Händel und Shakespeare nicht nur zum Gegenstand eines sentimentalischen, sondern monumentalen Historismus erhoben. - Nach dem Vortrag in Stuttgart wurde der Einwand erhoben, daß Vereinnahmungen Händels für die deutsche oder englische Nation zum Erbe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gehörten und daß in Thibauts Schrift "Über Reinheit der Tonkunst" das Modell für Gervinus' Parallele zwischen Händel und Shakespeare zu suchen sei. Dem wäre zu erwidern, daß Formeln, wie sie auch im Hinblick auf "Bach als dem Orpheus der Deutschen" verwendet wurden, auch bei Händel (s.o.) zu den Topoi der Musikliteratur gehörten und dort entweder ohne nationalideologische Implikationen gebraucht wurden oder, wenn der Bezug zur "Nation" explizit gegeben war, in ihrer nationalemanzipatorischen Funktion (vgl. S. 273f.) verstanden werden müssen. - Wenn Thibaut Händel und Shakespeare zu den großen Klassikern zählt und von "Händel als dem Shakespeare der Musik spricht" und in diesem Zusammenhang ausführt, daß er es "ganz verdient habe, neben dem großen Dichter in der Westminsterabtey zu ruhen", (Anton Friedrich Justus Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst, unveränderter repr. Nachdruck der 7. Ausgabe von 1893, Darmstadt 1967, S. 71), dann zeigt dies, daß Thibaut ganz in der entsprechenden Topostradition von Coxe, Burney und Herder (s.o.) steht, die sich von der gewaltsam nationalideologischen Parallele bei Gervinus prinzipiell unterscheidet.

40) Vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III, Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1972.

41) Vgl. G. Hartung, Händel, Mozart und J. Fr. Reichardt in: Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Halle 1977, S. 128ff.

42) Vgl. W. Bollert, Die Händel-Pflege der Singakademie unter Zelter und Rungenhagen, Festschrift der Singakademie Berlin 1966, S. 69ff.

43) Vgl. Werner Rackwitz, A.F.J. Thibauts Beitrag zur Händel-Renaissance im 19. Jahrhundert, in: Händel-Jb. 1980, S. 59ff.

44) Vgl. Albert Palm, Händels Nachwirkung in Frankreich. Ein Beitrag zu Momignys Händel-Verständnis, in: Händel-Jb. 1967/68, S. 61ff.

45) Vgl. u.a. H. Darenberg, G.Fr. Händel im Spiegel englischer Stimmen des 18. Jahrhunderts, in: Archiv für Kulturgeschichte, hrsg. von Helmut Grundmann, Köln 1952.

46) Vgl. u.a. A. Craig Bell, Handel in Italy, in: Music Review 28 (1981), S. 41ff.

47) Vgl. Theophil Antonicek, Zur Pflege Händelscher Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 250, Wien 1966, S. 5ff.

48) Vgl. vorliegender Text, S. 273.

49) Vgl. vom Verf.: "Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte". - Zur Bedeutung Bachs in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bach im 20. Jahrhundert, in: 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Kassel 1984, S. 102-126.

Reinhold Kubik:

HÄNDELS OPERN ALS ÄSTHETISCHE GEGENWART?

Das Jubiläum von Händels 300. Geburtstag war unter anderem Anlaß für eine Welle von Aufführungen seiner Opern, auch an Häusern, die selten oder noch nie eine Händeloper im Repertoire hatten. Daß die bedeutendste Werkgruppe im Oeuvre Händels teilweise und stufenweise der Vergessenheit entrissen wird, soll nicht bestritten werden; ob sie allerdings für unsere Zeit zur ästhetischen Wirklichkeit geworden ist bzw. noch werden kann, möchte ich eher bezweifeln. Die Opera seria - im frühen 18. Jahrhundert ein Welterfolg - weckt heute allenfalls museales Interesse oder dient der Blutauffrischung unserer im 19. Jahrhundert erstarrten Opernspielpläne[1]. Dies kann nicht nur an äußeren Gegebenheiten liegen, es muß vielmehr primär in ihrem Kunstcharakter, in ihrer ästhetischen Beschaffenheit wurzeln. Das Interesse richtet sich heute fast ausschließlich auf Händels Musik und nicht auf das Drama, das in seiner spezifischen Ausformung durch die Opera seria-Konvention für uns schwer oder gar nicht als solches erlebbar ist. Da aber zum Theaterereignis die Interaktion zwischen Bühne und Publikum wesenhaft dazugehört, haben Händels Opern im heutigen Repertoirebetrieb eben keinen festen Platz; es fehlt jene knisternde Spannung, die nur durch das Mit-Leiden des Auditoriums entsteht.

Ästhetik und Dramaturgie der Opera seria sind die Ursache dafür, daß Händels Opern heute nur mit Eingriffen produziert und rezipiert werden, durch die wesentliche ästhetische Positionen des frühen 18. Jahrhunderts preisgegeben werden. Diese Eingriffe sind der Indikator für Verständnis und Unverständnis der Gattung, für den Grad des Zugangs, und somit für die heutige ästhetische Wirklichkeit. Deshalb möchte ich im Folgenden die wichtigsten ästhetischen Grundzüge von Händels Opern kurz skizzieren und deren Realisierung bzw. Ignorierung durch eine repräsentative Produktion dieses Jubiläumsjahres darstellen, nämlich an Harnoncourts und Mirditas "Giulio Cesare" im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien[2].

In meiner Arbeit über Händels "Rinaldo"[3] habe ich vier ästhetische Grundpositionen der Opera seria aufgestellt: eine ideale, reale, rationale und mediale Komponente.

Wenden wir uns der i d e a l e n K o m p o n e n t e zu; damit ist die durch Stilisierung erreichte Künstlichkeit der Opera seria gemeint. Das gesamte dramatische und musikalische Material einer Opera seria wird durch Stilisierung verkünstlicht. Das größte Gewicht hat dabei die Aufteilung des Dramas in Rezitative und Arien, wodurch das eigentlich dramatische vom eigentlich musikalischen Geschehen getrennt wird: Während sich in den Arien die Musik in ihrer Darstellung der Affekte ausbreitet, wird der dramatische Ablauf durch sie unterbrochen und die innere und äußere Situation wie in einem Standfoto festgehalten; in den handlungstragenden Teilen dagegen "versickert"[4] gleichsam die Musik. Das äußere Drama findet also in den quasi musiklosen Rezitativen, das innere Drama in den handlungslosen Musiknummern statt.

Der singende Mensch - an sich eine Stilisierung - ist durch den virtuosen, mit Koloraturen und Verzierungen überhäuften Gesangsstil der Opera seria von besonderer Künstlichkeit - und ihm galt das Hauptinteresse des damaligen Publikums. Damit hängt eng die Typisierung der Stimmlagen bei Gleichgültigkeit gegenüber dem natürlichen Geschlecht der Rolle oder des Sängers zusammen. Die Verwendung der hohen Stimmlage für hochgestellte und junge Personen mag uns heute fremd sein, ist jedoch essentieller Bestandteil der Stilisierungsästhetik der Barockoper. Bei den vier Inszenierungen von "Giulio Cesare" (1724, 1725, 1730, 1732) wurde die Titelpartie selbstredend von einem Kastraten gesungen. Cornelia, von Händel zunächst als Sopran konzipiert, von einer Altistin; ihr

Sohn Sesto - ursprünglich für männlichen Alt gedacht - wurde 1723 von einer Sopranistin, 1724-32 von einem Tenor gesungen. Tolomeo, dessen Partie im Altschlüssel notiert ist, wurde 1723 von Gaetano Berenstadt gesungen, der in seiner Laufbahn abwechselnd als Altist und als Bassist auftrat, 1724 von einem Baß, 1730 und 32 jedoch von einer Altistin!

Stilisiert wird die Szenenfolge, die häufig mit voller Bühne beginnt, die sich nach und nach leert, bis schließlich nur noch ein Sänger übrig geblieben ist. Stilisiert sind die Szenentypen (Verführungsszene, Beschwörungsszene etc.), stilisiert der Dramentypus (z.B. heroische Oper, Zauberoper). So kommt es zu einer Begrenzung des Repertoires an dramatischen Konstellationen überhaupt: "Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Szenen von anderen gesehen", beklagt sich noch Sulzer[5] über das "ewige Einerley gewisser Materien". Jeder Stoff - er sei antik oder christlich, historisch oder märchenhaft - wurde mit den gleichen Stilmitteln verkünstlicht. Die Opera seria hat kein wirkliches Verhältnis zur Historie, zu ethnischen Eigenheiten, zu verschiedenen Religionen, zu sozialen Unterschieden und dergleichen. Alle Personen agieren in einem quasi der Zeit und dem Ort, ethnischen und individuellen Eigenheiten entrückten Raum, weder dichterisch noch musikalisch, weder durch die Kostümierung noch mimisch oder habituell besonders unterschieden. Die Bezogenheit auf die Ästhetik der Opernkonvention ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in jedem Fall größer als die Neigung zu Charakterisierung und Differenzierung. Deswegen konnten etwa Dekorationen, Kostüme und Musiknummern in anderen Opern Verwendung finden, deswegen konnte andererseits eine Oper nur in einer gerade aufgebauten Balldekoration gegeben werden ("Amadigi" am 23.2.1717), deswegen auch verhalten sich Händelopern gegenüber jeglicher Stilisierung der Ausstattung in unseren Tagen relativ freundlich.

Das musikalische Material unterliegt derselben Stilisierung wie das dramatische: Der Dominanz der stereotypen Da-Capo-Form widerspricht auch Händel bei aller Variabilität im Detail niemals prinzipiell. Über die musikalische - vor allem tonale - Geschlossenheit[6] dieser Form hinaus empfand das 18. Jahrhundert die durch improvisierte Auszierungen intensivierte Wiederholung des A-Teils als Steigerung und Krönung und nicht als blasse Erinnerung an den Anfang[7]; und da der dichterische Hauptgedanke einer Arie im A-Teil enthalten ist, "so muß der Satz nothwendig ins Dacapo gebracht werden, damit bey dessen Wiederholung das, was auf die Arie folget, mit dem Satz zusammenhänge"[8]. Affekte sind nichts anderes als stilisierte Gefühle: Die Opera seria kennt geradezu eine Grammatik von musikalischen Vokabeln, die bestimmten Affekten und Bildern zugeordnet werden können. So kommt es zu einem hochstilisierten Vokalstil, der voll von bedeutungsträchtigen Figuren wie auch von rein virtuosen Ornamenten und Koloraturen ist. Endlich wäre noch auf das Festhalten am recitativo secco hinzuweisen, welches ja auch nichts anderes ist als eine stilisierte Rede.

Nun ist aber die Stilisierung der Feind von Illusion, von Individualität, von psychologisch motivierbarer Dramaturgie, und von Humor. Der Feind also einiger Hauptanziehungspunkte für heutige Theaterbesucher.

Die zweite K o m p o n e n t e, von mir die r e a l e genannt, beschreibt die Metapher als eigentliche Realitätsebene der Barockoper. Die Bildhaftigkeit ist das zentrale Gestaltungsmittel aller barocken Künste: das Verfahren, abstrakte und emotionale Inhalte durch Metaphern, Allegorien, Embleme und überhaupt Gleichnisse jeder Art zu versinnlichen. Der spezifische Realismus der Barockoper besteht darin, daß sie die Bildinhalte der Metaphern des Librettos konkret musikalisch darstellt; deshalb ist ihre Realitätsebene im Kern irreal, da sie uns mit Anschaulichkeiten konfrontiert, die etwas

anderes meinen[9]. Ein Beispiel aus "Giulio Cesare" möge das Gesagte erläutern: Nachdem Caesar im 3. Akt der ihm durch Tolomeo gestellten Falle entkommen ist, befreit er Kleopatra. Diese hatte vorher ein deprimiertes Rezitativ gesungen - nun kann sie freudig aufatmen. Das Libretto verwendet die Metapher eines vom Gewitter beschädigten Schiffes, das nun glücklich im Hafen angelangt ist. Die konkrete sinnliche Gestalt der Arie ist die Schilderung eines Gewitters durch Koloraturen, Sprünge, Triller und andere bildhafte Figuren. Hätte der Textdichter eine andere Metapher gewählt, um dieselbe Aussage zu machen - etwa "Genesung nach schwerer Krankheit" -, dann würde an dieser Stelle eine völlig andere Musik erklingen: In keinem der Fälle wird Kleopatras Seelenzustand unmittelbar zum künstlerischen Gegenstand; dieser ist eben das Gewitter.

Die Metapher wird zur faktischen, sinnlichen Substanz der Barockoper; dadurch wird eine direkte Begegnung mit der Gefühlswelt der Personen des Dramas erheblich erschwert.

Die Barockoper ist drittens der m i m e t i s c h e A u s d r u c k d e s R a t i o n a l i s m u s: Sie erscheint in der Operngeschichte als der konsequenteste Versuch, irrationale Bereiche wenigstens tendenziell zu rationalisieren. Die folgenden Schlagworte mögen das Gesagte verdeutlichen: Affekt statt Gefühl - Typus statt Charakter - Situation statt Handlung.

Die Affektenlehre als rationalistische Schematisierung des emotionalen Bereichs läßt den Reichtum des menschlichen Gefühlslebens zu einem Katalog von Gefühls-Modellen erstarren, welche zudem - wie eben ausgeführt - häufig auch noch stellvertretend durch Metaphern versinnlicht werden. Da die Personen der Opera seria nicht primär als handelnde, sondern als empfindende Menschen dargestellt sind, enthüllt sich ihre Wesenheit als Summe der in ihren Arien dargelegten Affekte. Das Ergebnis ist kein individueller Charakter, sondern ein Typus. Er erleidet keine seelischen Entwicklungen; seine Reaktionen sind sprunghaft und psychologisch selten motivierbar; bezeichnend sind die abrupten Gesinnungswechsel - die sofortige Verliebtheit, die plötzliche Einsicht, der jähe Haß. Ebenso schnell sind die Gefühle wieder wie weggeblasen. Der Librettist erfindet nicht so sehr eine fließende Handlung, in welcher eine Aktion aus der anderen hervorwächst; er schafft vielmehr typische Situationen, in denen Typen typisch reagieren und typischen Affekten in typischer Musik Ausdruck verleihen.

Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß Händel durch seine schöpferische Phantasie und kompositorische Kraft bei der Affektdarstellung im Verhältnis zu seinen Zeigenossen zu einer Ausweitung und Bereicherung des Typischen gelangt, zu einer relativen Beseeltheit und Individualisierung seiner Bühnengeschöpfe. Dennoch ist sein Standpunkt grundsätzlich nicht anders als der seiner komponierenden Kollegen: Deshalb kann man beim besten Willen von echten Charakteren bei Händel nicht sprechen.

So erscheinen uns Heutigen die dramatischen Konstellationen der Opera seria häufig als Pseudokonflikte, die zudem zwischen verschiedenen Personen und verschiedenen Opern beliebig und klischeehaft austauschbar sind. Die immanente und permanente rationalistische Schematik läßt echte Spannung kaum aufkommen.

Schließlich die m e d i a l e K o m p o n e n t e - die Opera seria als eine Art Massenmedium ihrer Zeit, durchaus vergleichbar mit der Rolle von Film und Fernsehen in unserer Zeit[10]. Als abendliche Massenunterhaltung stand sie völlig konkurrenzlos da. Voraussetzung war sowohl die leichte Zugänglichkeit als auch die leichte Verständlichkeit. Daß die relativ großen Opernhäuser (jenes in Hannover hatte 1.300 Plätze) in zahlreichen Städten im 18. Jahrhundert jedermann entweder ohne Bezahlung oder für nur geringes Entgelt zugänglich waren, hat Hellmut Christian Wolff schon 1964 nachgewiesen[11]. So war beispielsweise in Wien, Stuttgart, Hannover und Berlin der Eintritt bis

etwa 1780 frei, in Venedig, Hamburg, Paris und London mußten zwar Karten gekauft werden, aber neben den teuren Logen waren auch billige Plätze in großer Zahl zu haben. In London war es üblich, daß die Bediensteten, die vor der Vorstellung ihren Herrschaften die Plätze freihielten, unentgeltlich in den oberen Rängen der Aufführung beiwohnen konnten, in Ausnahmefällen sogar in den Logen. Die Barockoper war also nicht ausschließlich "eine esoterische Kunst dekadenter Aristokraten (... sondern) eine Kunst für das breite Publikum"[12]. In Italien und in Wien hat sich diese Breitenwirkung ja noch bis in unsere Tage erhalten - so gibt es in Wien beispielweise neben den beinahe unerschwinglichen Sitzplätzen allabendlich rund 600 Stehplätze zum Einheitspreis von circa 2 DM. - Um dem breiten Publikum allerdings gefallen zu können, mußte die Oper gewissen Voraussetzungen genügen: so hatte sie etwa Erwartungshaltungen des Publikums zu erfüllen; die Aussagen mußten so bequem rezipierbar sein, daß die Konsumenten eigener intellektueller und emotionaler Bemühungen weitgehend enthoben blieben: dies auch ein Grund für die Wiederholbarkeit bekannter und erfolgreicher Stoffe, ähnlich wie bei einer Neuverfilmung. Die formalen und inhaltlichen Anforderungen hatten auch für Ungebildete überschaubar zu bleiben (über die Hintergründe unterrichtete das Soggetto im Textbuch). Wichtig war ferner die Identifizierbarkeit mit den vorgezeigten Bildern und Personen; dabei sind die Traumbilder auf einer für die Menge unerreichbaren Höhe gehalten, wodurch garantiert wird, daß das Interesse nie erlahmen wird. Mit dem Wunsch nach Identifizierbarkeit hängt auch der für Barockoper wie Massenmedien gleich signifikante Starkult zusammen: der Star als Projektion des Wunsches nach Anerkennung der eigenen Leistung. Besonders auffällig ist ferner die Revuehaftigkeit vieler Opern der Händelzeit, die häufig nicht viel mehr waren als eine Aneinanderreihung musikalischer und szenischer Attraktionen, denen Einheitlichkeit und Logik der Handlung oft geopfert wurden. Endlich wäre noch das Abdecken irrationaler Angstgefühle durch die Verwendung von Themenbereichen wie Zauberei, Jenseits, Kriminalität zu nennen.

Was war also die ästhetische Realität der Opera seria für die damaligen Ausführenden und für das damalige Publikum? Beginnen wir gleich mit diesem: Natürlich gab es zu Händels Zeiten echte Kenner und Liebhaber einerseits, und andererseits Menschen, die lediglich aus gesellschaftlichen Rücksichten einer Opernaufführung beiwohnten. Den Hauptteil des Publikums indes stellte eine Schicht einfacher Menschen, eine Schicht, die heute nicht im Traum daran dächte, ein Opernhaus zu betreten, und wenn schon, dann allenfalls wegen "Carmen" und nicht wegen "Rodelinda". Für dieses Publikum war eine Opernvorstellung eine echte Volksbelustigung, die 5-6 Stunden dauerte, während der man aß und trank und sich unterhielt; und es war durchaus üblich, dieselbe Oper mehrmals hintereinander zu besuchen. Das Hauptinteresse galt dabei erstrangig den Sänger-Stars, deren Leistung gleichsam unter sportlichen Gesichtspunkten bewertet und erörtert wurde. Der zweite Anziehungspunkt war das Drama selbst in seiner szenischen Verwirklichung: die Bühnenbilder mit den Maschineneffekten, die reichen Kostüme, Entrées und andere, oft von Vorstellung zu Vorstellung wechselnde tänzerische oder gesangliche Einlagen. Die Musik selbst war für das breite Publikum von nachgeordnetem Interesse (wie auch die Namen der Komponisten in Libretti, Zeitungsankündigungen u. dgl. häufig nicht genannt sind). Daß sich die Verhältnisse heute ins Gegenteil verkehrt haben, braucht im Einzelnen nicht ausgeführt werden. Dirigenten und Regisseure - soweit es letztere damals überhaupt gab - spielten eine untergeordnete und dienende Rolle; sie hatten lediglich dafür zu sorgen, daß eine Vorstellung halbwegs reibungslos ablief. Durch die üblichen Einlagen, Änderungen und Umstellungen bekamen die Aufführungen eine starke improvisierte Dimension, die einen Teil der Publikumsspannung ausmachte. Heute versucht ein Dirigent - im besten Fall - Händels Willen zu ergründen und die historisch fern

liegende Musik gleichsam zu rekonstruieren, dieses den Ausführenden beizubringen und dann die weitgehend festgelegte Aufführung zu leiten. Der Regisseur - und die Ausstatter - haben sich vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten in den Mittelpunkt gestellt: Der Regisseur entwickelt ein Regiekonzept, wobei eigene, dem Werk nicht unbedingt immanente inhaltliche Dimensionen und Ideen heute besonders geschätzt sind; er entwickelt Charaktere - die es in der Barockoper nicht gibt - und versucht meistens, ein im modernen Sinn psychologisch geführtes Drama zu inszenieren, wobei ihn die Trennung in Rezitative und Arien, die vielen Da-Capos und andere Eigenheiten der Opera seria in der Regel stören. Die Sänger endlich stellten zu Händels Zeiten vor allem sich selbst und ihren persönlichen virtuosen Gesangsstil dar; sie traten häufig in eigenen Kostümen auf und hatten ein ziemlich großes Mitspracherecht bei der Gestaltung ihrer Rolle, etwa bei der Zusammenstellung der Arienfolge (wogegen sich Händel zu wehren versuchte). Heute möchte ein Sänger mit seinen stimmlichen und schauspielerischen Mitteln eine Rollenfigur verkörpern, d.h. im Idealfall in der Rolle, in der Musik und im Regiekonzept aufgehen. Auch hier haben sich Ziele und Mittel verschoben.

Bleibt noch, abschließend jene Änderungen zu skizzieren, die dem Dirigenten Nikolaus Harnoncourt und dem Regisseur Federik Mirdita bei ihrer Wiener Inszenierung von "Giulio Cesare" offenbar notwendig erschienen waren.

Die Aufführung richtete sich an ein Publikum, das sich aus echten Musikliebhabern und gesellschaftlichen Mitläufern zusammensetzte, vorwiegend sogenannte Bildungsbürger mit Primärinteresse an Händels Musik. Eine mehr als dreistündige Opernaufführung mutete man ihnen nicht zu, weshalb zahlreiche Kürzungen - hauptsächlich im 3. Akt - vorgenommen wurden. Diese Kürzungen betrafen vor allem 1. die Nebenrollen, deren insgesamt 18 Arien auf 11 zusammenschmolzen, 2. zahlreiche Rezitative. Durch beide Maßnahmen wurde die Handlung einiger Intrigen befreit: Sie wurde zwar überschaubarer, aber auch spannungsloser - wie ein reguliertes Flußbett. Als Drittes wandte man eine problematische Kürzungsmethode an: Von den insgesamt 24 dargebotenen Da-Capo-Arien waren bei 14 (= 58 %) die Da-Capos gestrichen (wurden sie musiziert, dann weitgehend ohne variierende Da-Capo-Auszierungen).

Das Orchester - der Concentus musicus - war auf historischen Instrumenten um historisierende Spielweise und Aufführungspraxis bemüht. Nicht so die Sänger auf der Bühne: Ihre durchgestützte und durchvibrierte moderne Gesangstechnik widersprach der historisierenden Klanglichkeit, die aus dem Orchestergraben tönte. Als besonders gravierender Eingriff muß die Ausführung der Männerpartien Cesare/Sopran und Tolomeo/Alt durch Bariton und Baß gewertet werden. Daß man hier einer sozusagen "naturalistischen" Opernästhetik ein klangliches, gesangliches, satztechnisches und dramenästhetisches Charakteristikum des Originals geopfert hat, befremdet angesichts der bei Harnoncourt üblichen Rigorosität der historisierenden Klangvorstellung und ist ein schweres Indiz dafür, daß man einem heutigen Opernpublikum die künstlichen Personen der Barockoper mit ihren durch andere ästhetische Vorstellungen verfremdeten Stimmlagen nicht vorzusetzen wagte. Der Eintönigkeit der Secco-Rezitative versuchte man durch klangliche Abwechslung entgegenzuwirken: In einem einzigen Rezitativ konnten - entgegen der historischen Praxis - Cembalo, Laute, Harfe und Orgel alternieren, und zwar nach inhaltlichen Gesichtspunkten (Orgel bei ernsten, Harfe bei fröhlichen Aussagen etc.).

Die Bühne bot modernes Illusionstheater, dessen asketische Neoneffekte ein barockes Publikum wahrscheinlich gelangweilt hätten - der Mut zum Spektakel fehlte angesichts des Ernstes, mit dem man glaubte, für ein gebildetes Publikum "hohe" Kunst machen zu müssen. Die Regie brach durch Aktionen während der dadurch gestörten Instrumentalnachspiele in die Arien ein, um die szenische Langeweile zu verkürzen, wodurch andererseits

der so wichtige Applaus nicht möglich war, da der Sänger nicht mehr auf der Bühne weilte. Der statisch eingesetzte Chor sollte wahrscheinlich an Händel als Oratorienmeister erinnern, bedeutet aber ein klangliches und szenisches Mißverständnis: denn bekanntlich gab es in Händels Opera seria keinen Chor, sondern die mit "Coro" bezeichneten Nummern wurden von den Solisten gesungen, und szenisch wäre nur ein bewegtes Bild mit Maschinen und Komparsen die optische Entsprechung zur bewegten Musik, deren Dynamik in seltsamem Kontrast zu der Kargheit des Bühnengeschehens stand.

Das Ergebnis: Für ein modernes Publikum mußte diese Händeloper von vielem entkleidet werden, was unlösbar zur Ästhetik der Opera seria gehört. Für das gebrochene Verhältnis bezeichnend ist allein schon die Kluft zwischen Bühne und Orchestergraben: Alle wesentlichen Abweichungen und Änderungen, Kompromisse und Mißverständnisse betrafen in der Regel die Bühne, auf der versucht wurde, der Opernästhetik unserer Zeit irgendwie gerecht zu werden; das Orchester hingegen tat so, als ob es 1724 wäre.

Nun gibt es ja auch Inszenierungen, die anders sind, mit ausgezierten Da-Capos und Countertenören, gewiß. Ob aber die Händeloper zu wirklich dauerhaftem Leben erweckt werden kann, muß angesichts der bereis 60jährigen Wiederbelebungsgeschichte bezweifelt werden: Wurden nicht in ihr schon alle nur denkbaren Realisierungsmodelle durchexerziert? Die Opera seria ist uns in ihren wesentlichen Grundzügen fremd geworden und fremd geblieben[13]. Wir bestaunen heute eine historische Kuriosität, wir nehmen beinahe mit Befremden die wie aus einem Füllhorn herausquellenden Herrlichkeiten von Händels Musik zur Kenntnis, an ihnen klammern wir uns fest und versuchen zu vergessen, daß k e i n Theaterereignis stattfindet. Wenn man - wie dies Martin Walser vor kurzem tat[14] - die Brauchbarkeit eines Kunstwerkes für viele Menschen und viele Zeiten als Kriterium gelten läßt, dann kann das Fragezeichen hinter dem Titel dieser Überlegungen auch nach den Bemühungen des Jahres 1985 nicht getilgt werden.

Anmerkungen

1) Dies äußerte etwa Claus Helmut Drese zuletzt vehement im Beiheft zur Festwoche für Alte Musik, Innsbruck, 1984, S. 56-61 in einem Artikel "Rückbesinnung der Oper. Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geiste des Barocks".

2) Premiere: 19.5.1985, Wiederaufführungen am 22., 24., 26., 28. und 30. Mai. Musikalische Leitung: Nikolaus Harnoncourt; Inszenierung: Federik Mirdita; Bühnenbild: Hans Hoffer; Kostüme: Gera Graf; Choreinstudierung: Erwin Ortner; Concentus musicus Wien, Arnold-Schönberg-Chor, Wien. Sänger: Benjamin Luxon (Cesare), Marjana Lipovšek (Cornelia), Ann Murray (Sesto), Rudolf Katzböck (Curio), Roberta Alexander (Cleopatra), Roderick Kennedy (Tolomeo), Thomas Hampson (Achilla), Anton Scharinger (Nireno).

3) Reinhold Kubik, Händels Rinaldo. Geschichte-Werk-Wirkung, Neuhausen-Stuttgart (1982). Insbesondere der 3. Abschnitt befaßt sich mit der angesprochenen Problematik (S. 180-184, 206-239).

4) Hermann Abert, Gesammelte Schriften und Vorträge, hrsg. von Friedrich Blume, Tutzing 1968, S. 244.

5) Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig ^{2}/1792-94, Bd. III, S. 574.

6) Reinhard Strohm, Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730), in: Analecta Musicologica 16 I/II, Köln 1976, S. 181-184.

7) Willi Flemming, Die Oper. Leipzig 1933 (= Barockdrama Bd. V), S. 58.

8) (Christian Gottlieb Krause), Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753, S. 288.

9) Flemming, a.a.O., S. 42.

10) Reinhard Strohm, Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 11f.

11) Hellmut Christian Wolff, Das Opernpublikum der Barockzeit, in: Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1964, S. 442-452.

12) Wolff, a.a.O., S. 452.

13) Strohm, a.a.O., S. 17.

14) Martin Walser, Vortrag im Herkulessaal der Residenz München am 22.8.1985 (Sendung im ORF am 23.8.1985 um 18.30 Uhr).

MATERIALIEN ZUR HÄNDELREZEPTION HEUTE
(Redaktion: Reinhard Strohm)

Der Zweck der nachfolgenden Verzeichnisse ist es, etwas von der heutigen Verbreitung Händelscher Musik in verschiedenen Ländern sichtbar zu machen.

Musikdokumentation ist eine hauptberufliche, an erhebliche Geld- und Sachmittel gebundene Tätigkeit; mit professionellen Standards können und sollen die hier gesammelten Materialien nicht konkurrieren. Uns ging es vielmehr darum, wenigstens stichprobenartig zu erforschen, welche Werke Händels in jüngster Vergangenheit so etwas wie 'ästhetische Gegenwart' besessen oder erworben haben. Viele Aspekte und Länder mußten unberücksichtigt bleiben; eine wirklich internationale Dokumentation der Händelrezeption gibt es leider derzeit nicht. Aufführungen können nur für großformatige Werke dokumentiert werden - jedoch mag man aus der Editionstätigkeit in der Kammermusik Schlüsse auf Umfang und Tendenzen des privaten Musizierens ziehen (vgl. den Beitrag von Kubik). Die etwas verschiedene thematische und chronologische Abgrenzung der Einzelbeiträge ergab sich notgedrungen aus dem verfügbaren Quellenmaterial, bzw. aus dessen Mangel.

Die Aufführungen der Händelfestspiele in Halle und Göttingen sind selbstverständlich in deren Programmheften und anderen Veröffentlichungen dokumentiert. Ein anderer wichtiger Gradmesser der Händelrezeption, die Schallplatteneinspielungen, konnte deshalb hier entbehrlich erscheinen, weil Dr. Otto Gossmann (Köln) eine umfassende Diskographie erarbeitet, die in Fortsetzungen in "Göttinger Händelbeiträge" (hrsg. von Hans Joachim Marx) erscheint; der erste Abschnitt (Opern und Schauspielmusiken) erschien in Band I, 1984. Überhaupt erhält das hier zusammengestellte Material wohl erst durch Vergleich mit anderen Dokumentationen - sowie vielleicht mit den persönlichen Erfahrungen des Lesers - ein gewisses Profil.

Ohne den Schlüssen des Lesers vorgreifen zu wollen, sei doch vermutet, daß, von einigen Zentren der Händelpflege abgesehen, der Bekanntheitsgrad von Händels Musik auffallend ungleich auf die Werkgruppen verteilt ist, und daß sich hieran in der jüngsten Vergangenheit offenbar wenig geändert hat. Mit Sicherheit ist die Verbreitung der Werke auf der Schallplatte derjenigen durch Ausgaben - und andere Aufführungen - voraus. Es bleibt zu hoffen, daß das Händeljahr 1985 hier Entwicklungen in Bewegung bringt, und daß verstärkte internationale Zusammenarbeit dazu verhilft, daß dieses uns allen anvertraute Erbe auch an alle weitergegeben werden kann.

Otto Gossmann / Anthony Hicks:

AUFFÜHRUNG HÄNDELSCHER OPERN UND ORATORIEN 1984-85

Die folgende Liste, zusammengestellt nach vorläufigen Programmen, berücksichtigt nur Aufführungen, die zu Beginn des Jahres 1985 fest geplant waren und vor September 1985 stattgefunden haben. Sie dürfte somit etwa den Stand dessen widerspiegeln, was in verschiedenen Ländern v o r B e g i n n des Jubiläumsjahres für aufführungswert gehalten wurde. Eine Bilanz des Händeljahres selbst zu ziehen (etwa im Vergleich mit der hier gegebenen Liste), könnte eine lohnende Aufgabe kommender Veröffentlichungen sein. Das Verzeichnis wurde aus zwei unabhängig vorbereiteten Listen von Otto Gossmann und Anthony Hicks kompiliert und dabei unwesentlich gekürzt.

Datum	Ort	Ausführende	Werk
Aug. 84	Innsbruck	A. Curtis	Rodrigo
31.10.-10.11.84	London, Sadler's Wells	C. Farncombe	Radamisto Imeneo
Sept. 84	Oldenburg		Agrippina
Sept./Okt. 84	Hagen	M. Fischer-Dieskau	Xerxes
25.11.84	New York, Carnegie Hall (konzertant)	C. Mackerras	Orlando
27.1.85	N.Y., Carnegie Hall	R. Leppard	Ariodante
28.4.85	N.Y., Carnegie Hall	S. Simon	Alessandro
Feb. 85	Utrecht/Amsterdam	N. Kraemer	Orlando
5.2.-6.3.85	Reggio Emilia	C. Farncombe	Rinaldo
	Modena	C. Farncombe	Rinaldo
	Ferrara	C. Farncombe	Rinaldo
	Parma	C. Farncombe	Rinaldo
	Piacenza	C. Farncombe	Rinaldo
12.-14.2.85	Malmö	C. Farncombe	Jephtha
20.2.85	London, Covent Garden	J. Rudel	Samson
22.2.85	Berlin, Kom. Oper	H. Haenchen	Giustino
21.-25.2.85	Dresden/Berlin (Dt. Staatsoper)	P. Schreier	Alcina
22.-27.2.85	Halle, 34. Händel-festspiele	W.-D. Hauschild	Samson
	Halle	Dorothea Köhler	Esther
	Halle	M. Otte	La Resurrezione
	Halle	O. Koch	Jephtha
	Halle	D. Knothe	Messias
	Halle	Chr. Kluttig	Il Pastor Fido
	Halle	Chr. Kluttig	Alessandro
	Halle	J.E. Gardiner	Israel in Egypt
	Halle	Chr. Kluttig	Floridante
	Halle	C. Timms (Opera North)	Tamerlano
	Halle	O. Koch	Saul
	Halle	Chr. Kluttig	Partenope
	Halle	J. Przybylski (Theatre Wielki, Warschau)	Amadigi
23.2.85	London Coliseum	C. Mackerras (English National Opera)	Xerxes
23.2.85	London, Royal Festival Hall	Bach Choir	Messiah
23./27.2.85	Leipzig	H. Gurgel	Almira
23.2.85	New York, Carnegie Hall (konzertant)	John Nelson	Semele
23.2.85	Washington, Kennedy Center	S. Simon	Julius Caesar
Feb. 85	Stockholm, Königl. Oper		Julius Caesar
Feb. 85	Rom		Julius Caesar
Feb. 85	New York City Opera		Agrippina
Feb. 85	Indiana University		Tamerlano
	Indiana University		Esther

Datum	Ort	Ausführende	Werk
Feb./März 85	Freiburg	J. Seers	Susanna
13.-29.3.85	Oslo		Solomon
	Oslo		Theodora
	Oslo		Judas Maccabaeus
	Oslo		Dettingen Te Deum
	Oslo		Dixit Dominus
	Oslo		Birthday Ode
April 85	Venedig	C. Mackerras	Orlando
7.-13.3.85	Leeds,	C. Timms	Tamerlano
	Manchester,	Opera North	
	Nottingham		
17.3.85	Zürich, Tonhalle	Kobelt	Saul
24.3.85	Washington,	S. Simon	Occasional
	Kennedy Center		Oratorio
März 85	Paris, Théâtre des	J.C. Malgoire	Ariodante
	Champs-Elysées		
20.-27.4.85	London, St. George's	D. Darlow	Aci, Galatea
	Hanover Square		e Polifemo
	London	D. Darlow	Alexander Balus
	London	D. Darlow	L'Allegro, il Penseroso
			ed il Moderato
April 85	Kopenhagen	C. Farncombe	Saul
Feb./März 85	Karlsruhe,	C. Farncombe	Xerxes
	Händelfestspiele		
	Karlsruhe	C. Farncombe	Julius Caesar
	Karlsruhe	C. Farncombe	Rinaldo
26.-28.4.85	University of	G. Pratt	Berenice
	Keele, England		
1.-4.5.85	London, St. John's	A. Shelley	Flavio
	Smith Square		
8.-18.5.85	Glasgow, Newcastle	R. Hickox	Orlando
9., 11.5.85	Lausanne, Théâtre	J.C. Malgoire	Ariodante
	Municipal		
9., 11.5.85	Birmingham, Barber	I. Keys	Poro
	Institute		
18.5.85	Manchester Cathedral		Samson
2.6.85	Lausanne, Théâtre	C. Mackerras	Belshazzar
	Beaulieu		
7.6.85	Halle, Theater des		Partenope
	Friedens		
8.6.85	Bad Lauchstädt		Floridante
9.6.85	Bad Lauchstädt		Teseo
Juni 85	Boston Early Music	N. McGegan	Teseo
	Festival		
Juni 85	Paris, Châtelet	C. Mackerras	Rinaldo
Juni 85	Göttingen,	J.E. Gardiner	Tamerlano
	Händelfestspiele		

Datum	Ort	Ausführende	Werk
	Göttingen	S. Kuijken	Alessandro (konz.)
	Göttingen	Th. Albert	Deidamia (konz.)
Juni 85	Aachen	H. Suter	Xerxes
Juni 85	Athen	C. Farncombe	Xerxes
28., 29.6.85	Bath, Theatre Royal	Kent Opera	Agrippina
Juni/Juli 85	Venedig, Teatro Malibran	B. Klebel	Agrippina
11.7.85	London, Banqueting House		Esther (szenisch)
15.-18.7.85	London Tercentenary Handel Festival	R. Hickox	Alcina
17.-20.7.85	Londen Tercentenary Handel Festival	C. Farncombe	Rodrigo
20.7.85	London Tercentenary Handel Festival	D. Darlow	Theodora
Juli 85	Salzburg, Landestheater		Saul
Juli 85	München	H. Haenchen Kom. Oper Bln.	Giustino
Juli 85	Purchase, New York	N. McGegan	Teseo
	Purchase, New York	Craig Smith	Julius Caesar
	Purchase, New York	Julian Smith	Tamerlano
19.7.85	London Royal Albert Hall		Messiah
Juli/Aug.85	Wien, Festwochen	N. Harnoncourt	Julius Caesar
20.7.85	Chester Cathedral		Messiah
23.7.85	Chester Cathedral		Israel in Egypt
27.7.85	London, Covent Garden	J.C. Malgoire	Teseo
16.-18.8.85	Brühl, Schloß	H. Müller-Brühl Cap. Clementina	Acis and Galatea (szenisch)
17., 18.8.85	Brühl, Christuskirche	W. Fromme	Messias
Sommer 85	Schwetzingen, Festspiele	A. Östman	Agrippina
	Drottningholm	A. Östman	Agrippina
	Köln, Oper	G. Fischer	Agrippina
Sommer 85	Batignano		Flavio
Sept. 85	Zürich, Tonhalle	M. Kobelt	Judas Maccabaeus

Ellen T. Harris:

AUFFÜHRUNGEN VON HÄNDELOPERN UND -ORATORIEN IN DEN USA UND KANADA, 1970-1985

(Nach Angaben des Central Opera Service, New York. Die von Prof. Harris zusammengestellte ursprüngliche Liste wurde der Übersichtlichkeit halber auf Monatsangaben beschränkt und auch sonst leicht gekürzt.)

Agrippina	
Pippin Pocket Opera, San Francisco (konzertant)	Aug. 1979
Pocket Opera, San Francisco	Febr. 1972
Pocket Opera, Berkeley (CA)	Mai 1983
Philadelphia College of the Performing Arts	Nov. 1983
Rinaldo	
Handel Society, New York, Carnegie Hall	März 1972
Houston Grand Opera	Okt. 1975
Handel Society, Kennedy Center Washington	Febr. 1977
Pocket Opera, San Francisco	Juni 1980
Festival Ottawa Opera, National Arts Center	Juli 1982
Pocket Opera, San Francisco	Juni 1982
Pocket Opera, Berkeley (CA)	Mai 1983
Oregon Bach Festival, Eugene (OR)	Juni-Juli 1983
Metrop. Opera, New York	Jan.-Febr. 1984
Lyric Opera of Chicago	Mai 1984
Metrop. Opera Tour	Apr.-Mai 1984
Toronto, International Festival (Metrop. Opera)	Juni 1984
Il Pastor Fido	
Marymount Manhattan Theater, New York	Aug. 1983
Teseo	
Pocket Opera, San Francisco	Apr. 1979
Pocket Opera, San Francisco	Juli 1980
Pocket Opera, San Francisco	Febr. 1983
Radamisto	
Handel Festival Orchestra, Washington	Febr. 1980
Handel Festival Orchestra, New York, Carnegie Hall	Febr. 1980
Giulio Cesare	
Cincinnati Symphony	Mai 1971
New York City Opera	Okt. 1971, März 1972, Nov. 1980
Spring Opera Theatre, San Francisco	Apr. 1978
Pocket Opera, San Francisco	Juli 1979, Apr. 1981, März 1984
San Francisco Opera Summer Festival	März/Juni 1982
California State University, San Bernardino (CA)	Jan. 1983
Chicago Opera Repertory	Okt. 1983
Henry Street Settlement Opera, New York	Jan. 1984
Rodelinda	
Curtis Institute of Music, Philadelphia	Dez. 1971
University of Illinois, Urbana (IL)	Apr. 1983
California State University, San Bernardino (CA)	Jan. 1983

Alessandro

Carnegie Hall, New York (konzertant)	Apr. 1985

Admeto

Pocket Opera, Little Fox Theatre, San Francisco (konz.)	März 1979

Lotario

Monadnock Music Festival, Jeffrey (NH)	Juli-Sept. 1979

Poro

Friends of Handel, Kennedy Center, Washington	Jan. 1978

Ezio

Handel Society, New York, Carnegie Hall	Jan. 1973

Orlando

Handel Society, New York, Carnegie Hall	Jan. 1971
Lansing Community College, Lansing (MI)	1977-78
Pocket Opera, San Francisco	Aug. 1980, Febr. 1983
American Repertory Theatre, Cambridge (MA)	Dez. 1981- März 1982
Washington University Baroque Festival, St. Louis (MO)	Febr. 1983
Handel Festival, Kennedy Center, Washington (konz.)	März 1984
Carnegie Hall	Nov. 1984
San Francisco Opera; Lyric Opera of Chicago	Herbst 1985

Ariodante

Kennedy Center, Washington	Juli 1971
Skyline College Opera Theatre, San Bruno (CA)	März 1980
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Jan. 1981
Pocket Opera, San Francisco	Jan. 1984
Carnegie Hall	Jan. 1985

Alcina

Handel Society, New York, Carnegie Hall (konz.)	März 1974
Pocket Opera, San Francisco	Aug. 1979, Febr. 1983, Apr. 1984
New York City Opera	Sept.-Okt. 1983

Atalanta

Pocket Opera, San Francisco	Juli 1982

Xerxes (Serse)

Michigan State University, East Lansing (MI)	Apr. 1974
Curtis Institute of Music, Philadelphia	Dez. 1974
Lansing Community College (MI)	Nov. 1976
University of Minnesota, Minneapolis (MN)	Febr. 1977
Colorado Festival	1978
Pocket Opera, San Francisco	März 1982

Imeneo

New England Chamber Opera Group, Boston	März 1975
La Guardia Community College, Long Island Cuty (NY)	Aug. 1978

Deidamia

Pocket Opera, San Francisco	Aug. 1983
Pocket Opera, Berkeley (CA)	Mai 1984

Esther

Collegiate Chorale, Carnegie Hall, New York	Nov. 1982

Acis und Galatea

Musica Aeterna Orchestra and Chorus, Carnegie Hall	März 1970
National Arts Center Orchestra, Ottawa, Kanada	Dez. 1970
Friends University Music School, Wichita, Kansas	Febr. 1971
Caramoor Festival, Katonah (NY)	Juni 1972
Mostly Mozart Festival, Avery Fisher Hall, New York	Aug. 1973
New England Regional Opera, Middleboro (MA)	1973-74
New York Chamber Soloists, Kennedy Center, Washington D.C.	Apr. 1974
Guelph Springs Festival, Ontario, Kanada	Apr.-Mai 1975
Baltimore Choral Arts Society, Maryland	Jan.-Febr. 1976
Vermont Mostly Mozart, Burlington (VT)	Juli-Aug. 1976
Eckerd College, St. Petersburg (FL)	Mai 1976
Amor Artis Chorale and Orchestra, New York	Febr. 1977
New York Chamber Soloists, New York	1978-79
Charlotte Opera, Charlotte (NC)	Mai 1980
Pocket Opera, San Francisco	Aug. 1981
Castle Hill Festival, Ipswich (MA)	Aug. 1981
Handel Festival, Washington	Okt. 1981
Monadnock Festival, Petersborough (NH)	Aug. 1982
California State University, San Bernardino (CA)	Jan. 1983
Amor Artis Chorale and Orchestra, Tully Hall, NY	Juni 1984

Semele

Wilkes College, Wilkes Barres (PA)	März 1971
California State University Workshop	Jan. 1976
University of California, Santa Barbara	Apr. 1977
Valparaiso University Opera, Indiana	März 1978
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Febr. 1979
Washington Opera	Dez. 1980
Pocket Opera, San Francisco	Aug. 1981
Mannes College of Music, New York	März 1982
Washington Opera, Kennedy Center	Nov.-Dez. 1983
Aspen, Colorado	Aug. 1984
Carnegie Hall	Febr. 1985

Hercules

University of California, Berkeley (CA)	Mai 1970
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Jan. 1983
Abraham Goodman House, New York	Okt. 1983

Alexander's Feast

Toronto International Festival	Juni 1984

Deborah

Maryland Handel Festival, Univ. of Maryland	Nov. 1983

Athalia

Handel Society, New York, Carnegie Hall	Jan. 1972
Newberryport Choral Society (MA)	Mai 1976
Castle Hill Music Festival, Ipswich (MA)	Juli-Aug. 1977

Saul

Handel Society, New York, Carnegie Hall	Apr. 1973
Dennison University, Granville, Ohio	Nov. 1975
University of California, Berkeley (CA)	Mai 1976
Handel Society, Kennedy Center, Washington	Jan. 1977
Lansing Community College (MI)	März 1983

Samson

New School Community Chorus, New York	Jan. 1972
Handel Society, New York, Carnegie Hall	Apr. 1974
St. Bartholomew Choir, New York	Febr. 1976
National Arts Centre, Ottawa, Kanada	Jan. 1976
Dallas Civic Opera	Nov. 1976
Birmingham Concert Chorale, Alabama	Mai 1978
Handel Society, Kennedy Center, Washington	Apr. 1980
Bloomsburg State College (PA)	Apr. 1982

Belshazzar

Handel Society, New York, Carnegie Hall	Febr. 1973
Bloomsburg State College (PA)	Apr. 1978
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Apr. 1981

Judas Maccabäus

Handel Society, New York, Carnegie Hall	März 1976
Handel Society, Kennedy Center, Washington	März 1980

Joshua

Oratorio Society of New York, Carnegie Hall	März 1981

Alexander Balus

Oratorio at Kennedy Center Concert Hall	Jan. 1984

Susanna

University of Kentucky, Lexington	Apr. 1978

Solomon

Handel Society, New York	März 1971
The Oratorio Society of Washington, Kennedy Center	März 1973

Handel Society, Kennedy Center	Apr. 1977
Musica Sacra Chorus & Orchestra, Avery Fisher Hall, NY	März 1984

Theodora

Camerartists of Los Angeles (CA)	Mai 1975
Abraham Goodman House, New York	Nov. 1982
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Apr. 1983

Jephtha

Chicago Symphony Orchestra	März-Apr. 1972
Handel Festival, Kennedy Center, Washington	Apr. 1979
Brooklyn College School of Performing Arts, New York	Dez. 1979

Sabine Henze-Döhring:

AUFFÜHRUNGEN VON HÄNDELOPERN UND -ORATORIEN IN ITALIEN, 1970-1983
(Nach Angaben in Zeitschriften)

Szenische Aufführungen

1980	Mailand, Scala	Judas Maccabaeus
1981	Mailand, Piccola Scala	Ariodante
1982	Mailand, Piccola Scala	Ariodante
1983	Venedig, Teatro Malibran	Agrippina

Konzertante Aufführungen

Oper:

1971	Rom, RAI	Giulio Cesare
1971	Neapel, RAI	Rodelinda (Auswahl)
1973	Turin, RAI	Ariodante
1975	Neapel, RAI	Agrippina (Rev.)
1983	Mailand, RAI	Rodelinda

Oratorium:

1970	Florenz, Maggio Musicale	Deborah
1971	Mailand, Stagione Sinfonica	Jephtha
1971	Rom, Stagione Sinfonica	Messiah
1971	Neapel	Saul
1971	Treviso, Autunno Musicale	Messiah
1974	Trient, Festival di Musica Sacra	Messiah
1974	Rom, Stagione Sinfonica	Samson
1975	Rom, RAI	Messiah
1975	RAI (Estate Carinziana 1974)	Il trionfo del tempo
1976	Perugia, Sagra Musicale Umbra	Hercules
1976	RAI (Übertragung Harnoncourt, Wien)	Belshazzar
1977	Palermo, Amici della Musica	Messiah

1978	Turin, Settembre musica	Messiah
1979	Rom, RAI	Judas Maccabaeus
1981	Rom, RAI	Israel in Egypt
1981	Rom, RAI	Belshazzar
1982	Perugia, Sagra Musicale Umbra	Israel in Egypt

Donald Burrows:

HANDEL'S CHURCH MUSIC - MODERN PERFORMANCES IN BRITAIN

Most of Handel's church music requires orchestral accompaniment and, largely for that reason, performances in the context of routine liturgical services are infrequent. There are occasional performances at special festival services: it is interesting to note, for example, that two items were included in the service at St. Paul's Cathedral for the 1985 Festival of the Sons of the Clergy. Handel's English church music is particularly suitable for performances by present-day cathedral and collegiate choirs. Occasions for such choirs to give concert performances are relatively rare, but regular arrangements between the leading choirs and recording companies have provided some excellent recordings. The cathedral and collegiate choirs are also significant because they provide soloists for provincial performances: this is particularly important with regard to the male alto voice, for which Handel wrote important solo music. The repertory of Handel's church music is most active in the concert programmes of a wide range of secular performing groups, from expert ensembles such as the London Handel Choir through university, college and school choirs to amateur choral societies in provincial towns.

Choices within the repertory are to a large extent controlled by the availability of performing material: until recent years, the effective choices of a provincial choral society were more or less confined to the works that I have grouped below into "Category 1". Although publications since 1970 have widened the available repertory, economic considerations tend to encourage choral societies to remain within the same circles: old editions are available more cheaply, or freely through library stocks, while choral societies may not be able to commit themselves to the expense of hiring/buying a newer publication. Nevertheless, publications, broadcasts and recordings which have brought a wider selection of the repertory into occasional prominence may prove effective in the longer term.

The popularity of the more accessible items of Handel's church music with choral societies is not difficult to understand: the music is rewarding to sing, gives a sense of 'occasion', does not require a symphony orchestra of nineteenth-century proportions for accompaniment and, most importantly, the items are relatively short. It is therefore ideal material for the programmes of institutions that are not able to perform (or rehearse) a complete oratorio. One or two Coronation Anthems may frequently be found mixed with the music of other composers within programmes of about 90 minutes duration.

The categories given below are my own. As it is at present impossible to register exactly the programmes of provincial performances, the distinction between my categories 1 and 2 is inevitably slightly impressionistic, but I have based my category

1 on the works most frequently in demand for sale or hire from Novello and Company, the leading English publisher of this area of Handel's music. I gratefully acknowledge the particular assistance given by the staff of Novello and Co. and the British Broadcasting Corporation in the compilation of this list. Information on broadcasts was kindly assembled by Robert Marshall (BBC Radio 3).

In the following list, 'R' indicates that there has been at least one commercial recording of the work concerned since 1973. 'E' indicates that a published performing edition is currently available. Dates of modern editions are given: where no date appears, an older (i.e. pre-1960) edition is still available. A date followed by * indicates that the new edition replaced or supplemented a pre-existing one. Where no publisher is named, the vocal score in general use is published by Novello & Co. Anthem numberings referred to are those given by Chrysander in HG Vols. 34-5. 'DB' identifies performances conducted by the present author.

Category 1

Works easily accessible in performing editions and receiving frequent performances.

a) Coronation Anthems. Many performances, recordings and broadcasts. "Zadok the Priest" and "The King shall rejoice" performed most frequently. R.E. Also available in miniature score (Eulenburg, 1980).

b) Dixit Dominus. Frequent performances. Broadcasts at least 1 per year. R.E. 1977*

c) Funeral Anthem 'The ways of Zion'. Fairly frequent performances. Broadcast every 1-2 years. R.E. 1979*

d) Chandos Anthem 9. Frequent performances and broadcasts - average more than one broadcast per year. R.E.

e) Chandos Anthem 11. Frequent broadcasts since recording 1966, but performances rare before publication of edition. R.E. 1978.

f) Dettingen Te Deum. Frequency of performances etc. approximately as c), above. R.E. 1962*. Also available in miniature score (Eulenburg, 1970).

g) Utrecht Te Deum and Jubilate. Frequency of performances etc. approximately as c) above. R.E. 1968* (TD), E(Jub.).

Category 2

Works available in performing editions, but less frequently heard.

a) Chandos Anthem 8. Old edition still available, but few performances. Broadcast only in 1974/5 BBC series. E.

b) Sing unto God (Wedding anthem). Occasional performances. R.E. 1971 (Oxford University Press).

c) Anthem on the Peace. Recent edition, and a considerable number of performances since publication. (First modern performance DB 1973) E 1981.

d) Foundling Hospital Anthem. Occasional performances, more frequent since recording (1978) and new edition. First modern performances of original 'short' version DB 1980. R.E. 1983 (Edition Peters - Full Score as well as vocal score).

e) 'Caroline' Te Deum. 5 performances known since 1975, no broadcasts. E 1963, but not well known because it is not a British edition and is not always available from agents.

f) Anthem 5B. First modern performance probably DB 1981. E 1984 (Church Music Society, (RSCM)), only recently available.

g) Nisi Dominus. Occasional performances, but limited by availability of old edition. E* (1985) only recently available.

Category 3

Works heard occasionally, but performing editions limited.

a) Chandos Anthems 2, 5, 6, 10. Broadcast occasionally (quite frequently between 1969 and 1977). Editions relatively inaccessible. R.

b) Anthem 6B. 3 BBC broadcasts traced since 1974, occasional performances. New edition planned: present performing material difficult to obtain and often musically unsatisfactory.

c) Dettingen Anthem. Performed Handel Opera Society 1977 and a few subsequent performances. Performing material difficult to obtain. R.

d) Laudate Pueri (D major). Recurring uncertainty over availability of Stein edition. New edition planned. R.

Category 4

Works heard infrequently. Chrysander's edition (HG in reprint) the most accessible edition.

a) Chandos Anthems 1, 3, 4, 7. No British recordings. No broadcasts since BBC series in 1974/5. No satisfactory modern editions. New edition of Anthem 7 planned.

b) Anthems 4A, 11B, A major Te Deum. First modern performance probably DB 1975. Since then no more performances of Anthem 4A known, but 2 performances of Anthem 11B and 4 of A major Te Deum.

c) Anthems 6C, 6D. One of these broadcast 6.9.1970. Anthem 6C performed DB 1974 etc., but few performances otherwise.

d) B flat ('Chandos') Te Deum. Occasional performances, but music not currently in publication.

e) Wedding Anthem 'This is the Day'. Performed Handel Opera Society, 1979; BBC broadcast performance 1985. New edition planned.

Notes:

Of the Latin/Italian church music not covered above, "Silete Venti" has received occasional performances and broadcasts (broadcasts now up to about 1 per year). "Salve Regina" rather fewer, and the remainder only isolated performances. "Donna che in ciel", "O qualis de coelo sonus" and "Coelestis dum spirat aura" can be obtained in imported editions, but are not well known and rarely performed.

"The Roman Vespers of 1707" (University College Cardiff Press, 1985) is a large anthology of Handel's Latin works from 1707 arranged in a sequence for concert performance. As well as republishing material already available, this includes the first publication of the motet for soprano and orchestra, "Saeviat Tellus". The antiphon "Haec est regina Virginum", also for soprano soloist and orchestra, is included in this publication, and has been published separately (full score and vocal score, Breitkopf and Härtel, Wiesbaden). 1985 has also seen performances in Britain of Handel's Latin Church set within the context of the Carmelite Vesper liturgy reconstructed (with the appropriate plainsong chant) by Graham Dixon. Some of these performances included the recently rediscovered antiphon "Te decus virginum" (as yet unpublished).

*

This list takes no account of hymn tunes composed by Handel, or arranged by later hands from his other music. The tune "On the resurrection" (composed by Handel for Charles Wesley's hymn "Rejoice, the Lord is King") is included in many English hymn-

books under the name "Gopsal", and is possibly the most frequently-performed item of Handel's music today through its inclusion in church services. A separate edition of the Handel/Wesley hymns will be published before the end of 1987. (Novello).

Reinhold Kubik:

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL - VERSUCH EINER BIBLIOGRAPHIE DER NOTEN-AUSGABEN DEUTSCHSPRACHIGER LÄNDER (AUSSER DDR) - AUGUST 1984

Ziel: Auflistung der praktischen Notenausgaben Händelscher Werke aus der BRD, der Schweiz und Österreich, um herauszufinden, wieweit Händels Musik greifbar ist für das Musikleben (dieser Länder), bzw. um Schwerpunkte für künftige Editionsunternehmungen setzen zu können. Erfaßt sollten Ausgaben nach 1945 werden, es sind aber gewiß Ausgaben dabei, die älter sind, da sie immer noch nachgedruckt werden und daher in den betreffenden Verlagskatalogen noch heute aufscheinen. Überprüft werden konnte leider nicht a) die faktische Lieferbarkeit und b) das Vorhandensein von kompletten Aufführungsmaterialien (käuflich oder leihweise).

Bei der bibliographischen Angabe wurde - entgegen den üblichen Gepflogenheiten wissenschaftlicher Publikationen - auf das Erscheinungsjahr (das in praktischen Ausgaben oft nicht angegeben ist) und auf den Herausgeber (mit Ausnahmen) verzichtet. -

Das Verzeichnis gliedert sich wie folgt:

1. Vollständige Werke Händels, geordnet nach den Nummern des Händel-Werkverzeichnisses (HWV) von Bernd Baselt, 3 Bde., Kassel etc. und Leipzig 1978-1986
2. Werke, die dem HWV nicht zugeordnet werden konnten
3. Teile von Werken
4. Sammelbände
5. Bearbeitungen

Ein Kurzresümee schließt sich dem Verzeichnis an. -

Abkürzungen häufiger Verlags-Sigel:

BA = Bärenreiter
B&H = Breitkopf und Härtel (Wiesbaden)
Dobl. = Doblinger (Wien)
EE = Edition Eulenburg
HH = Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven
Hinr. = Verlag Hinrichs
HM = Hortus musicus
NMA = Nagels Musik-Archiv
Pet. = Edition Peters, Frankfurt/Main
Sch. = Edition Schott, Mainz

1. Vollständige Werke Händels nach HWV:

HWV	Kurztitel	erschienen bei (Verlag) - (evtl. Herausgeber)
6	Agrippina	BA
7	Rinaldo - 3. Fassung 1731	B&H
8a	Il Pastor fido	BA
8b	Terpsicore	BA
9	Teseo	BA
11	Amadigi	BA, B&H
12	Radamisto	B&H
15	Ottone	B&H, BA (dt. Bearb. v. Rückert/Margraf)
16	Flavio	BA
17	Giulio Cesare	BA, B&H, Pet., Hinr.
18	Tamerlano	B&H
19	Rodelinda	BA, Pet., Hinr.
20	Publio Cornelio Scipione	BA, B&H
21	Alessandro	B&H
22	Admeto	B&H
23	Riccardo I.	BA
24	Siroe	B&H
25	Tolomeo	BA
27	Partenope	BA
28	Poro	BA, B&H
29	Ezio	BA, B&H
31	Orlando	BA, B&H
32	Arianna	BA
33	Ariodante	BA, B&H
34	Alcina	BA, B&H
40	Serse	BA, B&H, Pet., Hinr.
41	Imeneo	B&H
42	Deidamia	BA
48	Brockes-Passion	BA
49	Acis and Galatea	Pet., Hinr.
51	Deborah	BA
52	Athalia	BA
53	Saul	BA
54	Israel in Egypt	Pet., Hinr.
55	L'Allegro Penseroso etc.	BA (dt. Bearbeitung von H. Bornefeld)
56	Messiah	BA, B&H, Pet., Hinr., EE
57	Samson	Pet., Hinr., EE
61	Belshazzar	BA, Pet., Hinr.
63	Judas Maccabaeus	Pet., Hinr.
64	Joshua	Pet., Hinr.
66	Susanna	BA
67	Salomon	BA, B&H
68	Theodora	BA
69	The Choice of Hercules	BA (dt.)
70	Jephta	BA

HWV	Kurztitel	erschienen bei (Verlag) - (evtl. Herausgeber)
74	Ode for the Birthday...	BA
75	Alexanderfest	BA
76	Ode for St. Cecilia's Day	Pet.
97	Crudel tiranno amor	BA
102	Dalla guerra amorosa	BA
134	Nel dolce dell' oblio	Dobl., Sch.
140	Nò se emenderá jamas	Dobl.
145	O numi eterni	Sch.
170	Tra le fiamme	BA
171	Tu fedel? tu costante?	BA
179	Ahi, nelle sorti umane	Pet.
181	Beato in ver chi può	Pet.
182b	Caro autor di mia doglia	Pet.
186	Fronda leggiera	Pet.
189	No, di voi non vo'fidarmi	Pet.
190	dito	Pet.
192	Quel fior che all'alba ride	Pet.
202-210	9 deutsche Arien	Drei-Masken-Vlg. (Mü), B&H, BA
231	Coelestis dum spirat aura	Edmund-Bieler-Vlg. (Köln)
232	Dixit Dominus	BA, EE
233	Donna, che in ciel	Arno-Volk-Vlg. (Köln)
237	Laudate pueri	Pet.
239	O qualis de coelo sonus	Edmund-Bieler-Vlg. (Köln)
241	Salve Regina	B&H
246	O be joyful (Ps. 100)	H&H, Hänssler
249	O sing unto the Lord (Ps. 96)	Hug, Hinr., U.E., BA (dt.)
250	I will magnify thee	? in Darmstadt (Dt; siehe MGG Art. Händel)
251	As pants the hart	BA, Hinr., ? Darmstadt (s.o.), B&H
252	My song shall be alway	? in Darmstadt (dt., hg. Fiebig/Schneider)
254	O praise the Lord	B&H
256	Let God arise	B&H
257	O praise the Lord, ye angels	U.E.
258	Zadok the Priest	B&H, EE
259	Let thy hand	EE
260	The king shall rejoice	EE
261	My Heart is inditing	EE
263	Sing unto God (Wedd. Anth.)	B&H
264	The ways of Zion (Funer. An.)	BA, B&H, Hänssler
268	Blessed are they	Hinr.
278	Utrechter Tedeum	BA, EE, Hinr., U.E., Merseburger
279	Jubilate	
283	Dettinger Tedeum	BA, EE, Pet., Hinr., Carus
288	Concerto à 5 ("Violink.")	Sch.
289-294	Orgelkonzerte op. 4	BA, EE, Sch., Pet., B&H, Hinr.
294	op. 4/6	NMA
306-311	Orgelkonzerte op. 7	EE, Sch., B&H
312-317	Concerti grossi op. 3	BA, EE, B&H, Hinr.

HWV	Kurztitel	erschienen bei (Verlag) - (evtl. Herausgeber)
318	"Alexanderfest-Konzert"	EE, Pet.
319-330	Concerti grossi op. 6	BA, EE, Pet., B&H, Hinr.
319	op. 6/1	Sch.
320	op. 6/2	Kunzelmann
325	op. 6/7	Sch.
332	Concerto à due cori (B)	BA
333	Concerto à due cori (F)	BA
335a	Conc. (D) f. div. Bläser	Carus
336	Ouverture (B) f. Ob.+Str.	Hug
348-350	Wassermusik	BA, EE, Hinr.
351	Feuerwerksmusik	BA, EE, Pet., HH, B&H, Hinr.
359-373	Sonaten op. 1	BA (Hinnenthal), BA (Best)
	daraus: 7 Violinsonaten	Henle, B&H, NMA
359a	op. 1/1a	Pet.
359b	op. 1/1b	Pet.
360	op. 1/2	Pet., Sch.
362	op. 1/4	Pet., Sch., HH
363	op. 1/5	Pet.
364	op. 1/6	Pet.
365	op. 1/7	Pet., Sch., HH, Moeck, Haslinger
366	op. 1/8	Pet.
367	op. 1/9	Pet.
369	op. 1/11	Pet., Sch., HH, Haslinger
374-376	"Hallenser Sonaten"	BA, Pet., Hinr.
377-379	"Fitzwilliam-Sonaten"	Sch., HH, NMA, Hinr., Hänssler
383	Triosonate (F) f. Ob/V/Bc	B&H
386-391	Triosonaten op. 2	EE, Pet., Sch.
387	op. 2/2	NMA
388	op. 3/3	HM
389	op. 3/4	NMA
390	op. 3/5	NMA
390a	op. 3/5a	NMA (Flesch)
391	op. 3/6	Sch.
392-394	Triosonaten ("Dresdener")	EE
395	Triosonate (e) f. 2 Fl.+Bc	Pet.
396-402	Triosonaten op. 5	Pet., NMA, Sch.
413	Grave - Gigue f. 2 V+Bc	Carus (Klaus Hofmann)
424	Ouv.(D)f. 2 Klarin.+Cor.da c.	Schott (Haas)
426-433	Suiten I. Folge	Henle, BA, B&H, Hinr.
428	Suite d-moll	B&H
432	Suite g-moll	B&H
434-442	Suiten II. Folge	Henle, B&H, Hinr.
448	Suite d-moll	Hinr.
452	Suite g-moll	Hinr.
481	Capriccio F-Dur	Hinr.
483	Capriccio g-moll	Hinr.
484	Chaconne C-Dur	Henle

HWV	Kurztitel	erschienen bei (Verlag) - (evtl. Herausgeber)
485	Chaconne F-Dur	Hinr.
488	Courante F-Dur	Hinr.
490	Fantasie C-Dur	Hinr.
496	Lesson a-moll	Hinr.
572	Prélude g-moll	Hinr.
577	Sonata C-Dur	Hinr.
578	Sonata con Trio e Gavotta	Hinr.
585	Sonatina B-Dur	Hinr.
605-610	6 Fugen	B&H, U.E., Hinr.

2. Nicht identifizierte Ausgaben (nicht dem HWV zuzuordnen):

Kurztitel	erschienen bei (Verlag) - (evtl. Herausgeber)
Konzert f. Fl, Str.+Bc (D)	Bodensohn (Baden-Baden 1974)
Konzert f.Ob, Str.+Bc (Es)	Litolff (Stein 1935), B&H, Hinr.
Der Engel kam über sie	NMA (Steglich; nachkomp. Arie f. "Messiah")
2 Fugen f.2 Personen (vierh.)	HH
Sonate f. Fl.+Bc. G-Dur	BA (Kubik)
Ich will verkünden dein Lob (4st. Chor, Instr., Org.)	Pet.

3. Teile aus Werken:

HWV	Kurztitel	Werkteil	Verlag, Herausgeber
1	Almira	Ouverture und Tänze	HH
		7 kleine Stücke	Hug
5	Rodrigo	Suite	Hug
8b	Terpsicore	Suite	Ed. Kunzelmann
19	Rodelinda	Ouverture	Ed. Kunzelmann
20	Publio Corn. Scipione	2 Ouverturen, Allegro und Sinfonia	HH
38	Berenice	Ouverture	Hug
39	Faramondo	Ouverture	Kneusslin
40	Serse	Ouverture und Sinfonia	Kneusslin
56	Messiah	Halleluja	Hug, Pet., Carus
75	Alexanderfest	Ouverture und Andante	HH
251c	Anthem VI B	Was betrübst du dich	Hänssler (Hellmann)
255	Anthem X	Nur eins erbitt ich	Hänssler (Hellmann)

4. Sammelbände:

Band-Titel	Verlag, Herausgeber
30 Gesänge aus Opern und Oratorien	Pet.
20 Italienische Duette und Terzette	Pet.
2 Trios für 2 Soprane und Baß (dt.)	Pet.

Band-Titel	Verlag, Herausgeber
8 Psalmen-Ouverturen f. Ob., 2 Viol. und Bc	Hug
12 Märsche für Streicher	NMA
12 Original-Triostücke für 2 Blockflöten und Klavier	HH (Hillemann)
Klavierwerke ... in 4 Bänden	BA
... in 2 Bänden	BA (Best)
... in 5 Bänden	Pet. (Serauky)
9 verschiedene Auswahlbände aus dem Klavierwerk	Pet.
12 Fantasien und 4 Stücke f. Klavier	Hug
"Aus dem Nachlaß von Händel" (Klaviermusik)	Nägeli
"Klavierbuch aus der Jugendzeit"	Pet.
Händel-Klavieralbum	U.E. (Scholz)
Leichte Klavierwerke in Einzelausgaben	B&H
Leichte Klavierstücke...	B&H (Heinz Walter)
Leichte Spielstücke für Klavier	Hug (Peter Heilbut)
Die leichtesten Klavierstücke...	U.E. (Scholz)
Ausgewählte (leichte) Klavierwerke...	HH

5. Bearbeitungen:

Titel	Verlag, Herausgeber
"Er weidet seine Herde" f. Frauenchor u. Klavier	Hug
"Halleluja" (Messiah) f. Frauenchor und Klavier	Hug
"Erschallt, Trompeten" f. Frauenchor und Klavier	Hug
"Uns hat Gott den Helden hergesandt" f.Frauench. u.Klav.	Hug
"Hört ihr Menschenkinder all" (bearb. 18. Jhd.)	Hänssler (Hellmann)
Weihnachtspastorale (Messiah) f. 3 V, Va, Vc, Klav./O.	Kahnt (Schering)
5 Stücke f. 3 Melodieinstr. aus d. Feuerwerksmusik	Moeck (Ochs)
Concerto h-moll f. Viola und Orchester "op. 1"	Sch. (Doflein)
Concerto in "Judas Maccab." (334) f. Orgel solo	BA (Fr. Hudson)
Orgelkonzerte op. 4 und 7 für Orgel allein übertr.	Willy Müller, Heidelberg (Hermann Keller)
"Aylesford-Suite" f. Trompete u. Orgel	HH (Eberhard Kraus)
Händel-Duette f. 2 Violinen	HH (Twarz)
Kleine Tänze f. 2 Violinen	HH (Unger/Twarz)
Kleine Tänze f. 3 Violinen	HH (Unger/Twarz)
Suite of Airs and Dances für Streichquartett	Pet.
14 ausgewählte Händel-Kompositionen f. Viol. + Klav.	HH
Entreactsmusik aus Julius Cäsar f. Viol. + Klavier	HH
"Hallenser Sonaten" f. Violine + Klavier	Pet.
Aries de Ballett (Amadigi, Arianna, Arminio, Il pastor fido, Scipione) f. Viol. + Klavier	Hug
Largo (Giulio Cesare) f. Viol. + Klavier	Hug
Tanz- und Spielstücke aus "Almira" f. Viol. + Klav.	Hug
Leichte Märsche und Tänze aus Opern und Suiten für 2 Violinen und Klavier	Lienau, Berlin (E. Paetzold)
dto. für 3 Violinen und Klavier	dto.
2 Cellosonaten (g-moll, B-Dur)	B&H

Titel	Verlag, Herausgeber
Adagio und Allegretto f. Cello + Klavier	Pet.
Sonate F-Dur für 2 Celli und Klavier	Pet.
Sonate g-moll für 2 Celli und Klavier	Pet.
8 Stücke f. Flöte oder Violine + Cello	EE (Eric Guignard)
6 Fughetten f. Altblockflöte + Klavier	Sch. (H.G. Weiler)
Blockflötenstudien "Aus Opern und Oratorien GFH."	Sikorski
9 Sätze aus "Almira" f. Sopranblockfl. + Bc	Moeck
"Stay, Shepherd, stay"; Ouverturen und Arien aus Opern GFHs. f. Altblockflöte solo	Moeck (Struck)
Sonate C-Dur (op. 1/7) f. Altblockfl., Cemb. + Gambe	Moeck (Mönkemeyer)
7 Spielstücke 3stimmig f. Blockfl. od. and. Instr. m. od. ohne Bc.	Moeck (Mönkemeyer)
"Sono liete fortunate" (194) f. 2 Blockfl. + Bc.	Moeck (Mönkemeyer)
Suite aus d. 4.+7. Cembalosuite f. Blockfl. (SAT)	Moeck (Goodyear)
Händel-Büchlein f. Blockflöte	Fidula, Boppard (Holzmeister)
"Für angehende Händelfreunde" f. Blockfl.	HH (Hillemann)
Chaconne aus "Almira" f. 2 Altblockfl. + Bc.	HH (Hillemann)
Stücke f. Altblockfl. + Bc	Sch. (Hillemann)
Sonate d-moll (378) f. Altblockfl. + Gitarre	Dobl. (Schaller)
Sonate F-Dur (op. 1/11) f. Altblockfl. + Gitarre	Dobl. (Schaller)
2 Gesänge aus den deutschen Arien f. S, V/Fl + Git.	Dobl. (Scheit)
Sonate A-Dur (op. 1/3) f. Viol. + Gitarre	Dobl. (Schaller)
Sonate c-moll (386a) f. 2 Viol. + Gitarre	Dobl. (Brojer)
op. 1/2 f. Blockfl. + Gitarre	Dobl. (Scheit)
op. 1/4 f. Blockfl. + Gitarre	Dobl. (Scheit)
op. 1/7 f. Blockfl. + Gitarre	Dobl. (Scheit)
12 Stücke f. Sopranblockfl. + Klavier	HH (Hillemann)
Triosonate in F-Dur f. 2 Altblockfl. + Bc	HH (Hillemann)
Stücke und Tänze f. 2 Blockflöten	Sch. (Hillemann)
Triostücke f. S+A-Blockfl. + Klavier	Sch. (Hillemann)
Kleine Stücke f. 2 Blockflöten	Pet. (Adolf Hoffmann)
7 Triostücke f. 2 Blockfl. + Bc	Moeck
9 Duette nach den "Pieces for Harpsichord" f. S+A-Blockfl.	Moeck (Werner Schultz)
Kleine Stücke f. S+A-Blockflöte	HH (Fr. Koschinsky)
6 Stücke f. Blockflöten- oder Streichquartett	Moeck (Ochs)
Quartettsätze aus den Klaviersuiten und -fugen f. Blockflötenquartett oder -orchester	Sch. (Ehrenfried Reichelt)
Ouverture zu "Rodrigo" f. 1-3 Blockflöten	NMA (Danckert)
op. 4/5 f. Blockflötenchor und Streicher	HH (R. Barthel)
Sonate D-Dur (?) f. Flöte und Gitarre	Sikorski (Zanoskar)
Sonate (op. 1/7) C-Dur f. Tenorblockfl. + Klavier	Schneider, Wien (Guericke)
8 leichte Stücke f. Altblockflöte + Gitarre	Schneider, Wien (Brojer)
Siciliana f. Blockflöte + Gitarre	Schneider, Wien (Brojer)
Sonate g-moll f. Flöte + Gitarre	Dobl. (Jose de Azpiazu)
Sonate e-moll f. Flöte + Gitarre	B&H (Frank Nagel / Ph. Neuni)
Sonate D-Dur f. Flöte + Gitarre	Karthause-Vlg., München

Titel	Verlag, Herausgeber
Das Händel-Buch für Gitarre	Sikorski (Schwarz-Reiflin)
Sarabande mit Var. (a.d. XI. Suite) f. Gitarre	Schneider, Wien (Brojer)
Air m. Var./Sarab./Passepied/Menuet f. Gitarre	Schneider, Wien (Brojer)
2 Gavotten, Courante, Gigue, Menuett f. Gitarre	Symphonia, Basel (Azpiazu)
Passacaglia (?) f. Gitarre	Symphonia, Basel (Azpiazu)
Allemande e-moll für 2 Gitarren	Sch. (Tarraga)
Sonate f-moll (?) für 3 Gitarren	Ries & Erler (Behrend)
7 Tänze aus Opern für 3 Gitarren	Ries & Erler (Behrend)
Largo (Messiah) f. Klavier	Hug
Leichte Spielstücke für Klavier	Hug
Orgelkonzerte op. 4 + 7 Klavier vierhändig	Pet.
Suite aus der "Wassermusik" f. Klavier vierhändig	Pet.

Kurzresümee:

Die O p e r n Händels sind in Notenausgaben erstaunlich gut repräsentiert (anders als in den Theaterspielplänen!), wobei die Spätwerke erheblich schlechter vertreten sind. - Der größte Teil der O r a t o r i e n ist - wie zu erwarten - erhältlich, erstaunlicherweise fehlen einige wichtige Werke (etwa "Il trionfo del tempo..." oder "Joseph and his Brethern" oder "Alexander Balus"). -
Äußerst benachteiligt sind die K a m m e r k a n t a t e n. Von den 124 im HWV angeführten Soli, Duetten und Terzetten gibt es nur zwei Bändchen mit einmal 6, einmal 20 Stücken, sowie 8 Einzelausgaben (also maximal 27%) dabei sollte man meinen, daß diese Gattung für manchen Verlag sicherlich gut zu verkaufen wäre. -
Ebenso unbeachtet ist die lateinische Kirchenmusik geblieben, während die A n t h e m s wieder recht vollständig vorliegen. -
Die K o n z e r t e und S o n a t e n sind erwartungsgemäß fast alle erhältlich, sowohl in Band- als auch in Einzelausgaben. -
Die wichtigsten K l a v i e r w e r k e sind in vielen Bandausgaben greifbar, - einige Titel weisen auf die Bedeutung von Händels Klaviermusik für den Klavierunterricht hin.

Eine große Rolle scheint Musik von Händel im Bereich von Haus- und Kammermusik, für Schulen und Dilettantenkreise einzunehmen. Dies wird aus den zahlreichen Bearbeitungen (vor allem für Blockflöte und für Gitarre) wie auch aus Editionen von Werkteilen (Tänze und Ouverturen aus Opern und Oratorien) ersichtlich. So wenig den Wissenschaftler solche Arrangements interessieren, so wichtig sind sie offenbar für die Musikpflege; sie prägen in hohem Maß das Händel-Bild der ausübenden Musiker und Musikliebhaber, wie sie auch für die Beurteilung der Händel-Rezeption überhaupt nicht vernachlässigt werden dürften. -

Reinhard Strohm:

AUSWAHLVERZEICHNIS VON EDITIONEN HÄNDELSCHER WERKE AUßERDEUTSCHER VERLEGER (besonders in England und den USA), ca. 1970-1984

Abweichend vom vorangehenden Verzeichnis für die deutschsprachigen Länder können hier nur solche Titel zitiert werden, die weniger verbreitete Werke vollständig enthalten oder sonst durch editorische Leistung erwähnenswert sind. Einzelstücke aus größeren Werken (z.B. einzelne Opernouverturen), Sammelbände und Bearbeitungen, die besonders in der geistlichen Vokalmusik und Kammermusik sehr zahlreich sind, werden übergangen (vgl. aber Hinweise im Anhang). Die Namen wichtiger Herausgeber sind in Klammern zitiert. Die Nummern entsprechen dem Händel-Werkverzeichnis (HWV) von Bernd Baselt, 3 Bde., Kassel etc. und Leipzig 1978-1986

Abkürzungen:
E = Eulenburg, London (Taschenpartituren)
LEA = Lea Pocket Scores (Taschenpartituren)
N = Novello, London
OUP = Oxford University Press
S = Schirmer, New York
SB = Stainer & Bell, London

HWV	Kurztitel	Verlag (Herausgeber)
8b	Terpsicore (Suite)	Kalmus; E
15	Ottone (3 ornamented arias)	OUP (Dean)
18	Tamerlano (Faks. des Autographs)	Garland (Brown)
41	Imeneo	OUP (Lewis)
44	Musik zu 'Comus'	OUP (Hicks/Timms)
45	Alceste	Kalmus (H. David)
49a	Acis and Galatea	N (Shaw)
56	Messiah (ornamented solos)	SB (Wishart)
	Messiah (Faks. der Auff. part.)	Scolar Press (Shaw)
58	Semele	OUP (Lewis)
63	Judas Maccabaeus	E (Walker)
68	Theodora	Zen-on, Tokyo
75	Alexander's Feast	N (Burrows)
76	St Cecilia Ode	LEA
124	Lo k down, harmonious	Penn State UP (Stevens); LEA
145	O numi eterni (Lucrezia)	S (Leppard)
232	Dixit dominus	S; N; E
238	Nisi dominus	N (Shaw); Assoc. Music Publ., NY
250b	I will magnify thee	Church Music Soc., Royal Schools of Music, London
256	Let God arise	N
258-61	Coronation Anthems	S; E; LEA
263	Sing unto God	OUP
264	Funeral Anthem	N (Shaw); S (Herrman)
266	Peace Anthem	N (Burrows)
268	Blessed are they (Foundling A.)	Peters (Burrows)

HWV	Kurztitel	Verlag (Herausgeber)
278-79	Utrecht Te Deum und Jubilate	E; N (Shaw); S
283	Dettingen Te Deum	E; Costallat, Paris
289-94	Orgelkonzerte op. 4	E (Williams); Kalmus; LEA; Lucks Music Library, Detroit
289-94	(Walsh-Bearb. 1738)	A-R Editions, Michigan
295-96	Orgelkonzerte Nr. 13, 14	OUP (Best)
306-11	Orgelkonzerte op. 7	E (Williams); Kalmus
312-17	Concerti grossi op. 3	Kalmus; Lucks Music Lib.
318	Alexanderfest-Konzert	Kalmus; Lucks Music Lib.; E
319-30	Concerti grossi op. 6	E; Kalmus; Lucks Music Lib.; Broude Bros., NY
332	Concerto a due cori in B	Kalmus
348-50	Wassermusik	E (Fiske); Kalmus; LEA; Lucks
351	Feuerwerksmusik	N; Kalmus; LEA; Lucks Music Lib.
359-73	Sonaten op. 1	SB (Salter); Ed. Musica, Budapest
359-73	op. 1 (Faks. des Erstdrucks)	Early Music Facs., Ann Arbor
359-73	daraus: Compl. Flute Sonatas	Faber/S (Lasocki)
359-73	daraus: 3 Oboe Sonatas	Nova Music, London (Lasocki)
367	op. 1 Nr. 9 Fassung d-moll	OUP (Howatt), mit 'Fantasia and Sonata' f. Viol. in A
386-91	Triosonaten op. 2	E (Lam)
392-94	'Oresdener' Triosonaten	E (Lam)
395	Triosonate in e	Peters (A.C. Bell)
396-402	Triosonaten op. 5 (2 Blockf.)	Faber (Hogwood)
411	Forest Music	S/Chappell (Young)
426-33	Klaviersuiten 1. Folge	SB
452	Suite in g	OUP

Anhang:

1. Einzelausgaben von zahlreichen Arien (Part. und St.) aus Opern und Oratorien (Acis, Agrippina, Alcina, Esther, G. Cesare, Judas M. Samson, Serse, Scipione u.a.): Lucks Music Library, Detroit

2. Zu Reprints: Vollständige Nachdrucke der Chrysander-Ausgabe existieren von Gregg International und Kalmus; die letztere Ed. ist aber nicht mehr vollständig lieferbar. (Die o.a. Kalmus-Editionen sind größtenteils Neuausgaben.) Dover Reprints bieten zumindest die Concerti grossi und die Klaviermusik nach Chrysander an. Alle o.a. LEA-Ed. sind ebenfalls reprints nach Chrysander. Die Eulenberg-Partituren sind jedoch revidierte Neuausgaben.

3. Von Interesse sind fener die folgenden Garland-Editionen: A[7]. Pasticcio 'Catone' (L. Leo u.a.) (Brown).

Handel Sources, hrsg. von J. Roberts, 9 Bde. (im Druck) (FaksimileAusgaben der Werke von Keiser, Gasparini, Porta, Lotti, Graun, A. Scarlatti, G. Bononcini u.a, aus denen Händel entlehnt hat).

Kurzresumé:

Berücksichtigt man, daß die Ausgaben deutschsprachiger Verleger durch deren

Auslandsvertretungen in England und den USA meist leicht erhältlich sind (eher als umgekehrt), so erklärt sich der Mangel an Ausgaben vieler Opern und Oratorien. Die bekannteren Vokalwerke sind außerdem meist noch durch die älteren Klavierauszüge, vor allem von Novello, vertreten. Novello (Editionsleitung Watkins Shaw) ersetzt diese fortschreitend durch kritische Neuausgaben (meist nicht in Partitur, doch ist Aufführungsmaterial erhältlich). Ähnliches gilt in beschränkterem Umfang für OUP und Schirmer.

Es bleiben aber noch sehr viele Einzelwerke und ganze Werkgruppen (Solokantaten, geistliche Werke mit lateinischem und deutschem Text, italienische Oratorien) übrig, bei denen anglo-amerikanische Verleger auffallend vorsichtig sind. Anstatt solche Lücken zu füllen, machen sich die Verleger aller beteiligten Länder mit den bekanntesten Werken fortlaufend Konkurrenz. Dies gilt sogar mit Einschluß der Hallischen Händel-Ausgabe, die in anglo-amerikanischen Bibliotheken selten vorhanden ist und die von Verlegern hier anscheinend kaum bei der Planung von Neuausgaben berücksichtigt wird. Es ist anzunehmen, daß sowohl für privates Studium als auch für Aufführungen den Bänden der HHA fast immer die Chrysander-Reprints bzw. die selteneren Neuausgaben vorgezogen werden.

In der Hausmusik und an den Schulen gilt dasselbe wie oben von Kubik zum deutschsprachigen Bereich festgestellt.

Freie Forschungsberichte

Johann Sebastian Bach

Leitung: Dietrich Kämper
Teilnehmer: Christian Ahrens, Reinhard Böß, Heinrich Deppert, Fred Flindell, Klaus Häfner, Jaroslav Mráček, Ingeborg Pfingsten

Christian Ahrens

ZUR MUSIKALISCHEN DRAMATURGIE VON J.S. BACHS JOHANNES-PASSION*

Seit Friedrich Smends bahnbrechender Arbeit[1] wissen wir, daß J.S. Bach die Chöre der Johannes-Passion nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten ordnete und sie mit den übrigen Sätzen zu größeren, in sich geschlossenen Komplexen verband. Bei genauer Betrachtung erweist sich zudem, daß Bach sowohl hinsichtlich der großformalen Disposition - d.h. der Abfolge der verschiedenen Satztypen Rezitativ, Arioso, Chor und Choral - als auch der Gestaltung der einzelnen Sätze (z.B. im Bereich der Satztechnik, der Stimmführung, der Harmonik) einer immanenten musikdramatischen Logik folgt. So schiebt er etwa in die traditionelle Folge Rezitativ ⟶ Arie dann ein Arioso ein, wenn zuvor im Rezitativ die Wortausdeutung breiten Raum einnimmt, mithin das Secco um ariose Elemente bereichert und bis an die Grenze zum Accompagnato erweitert ist.

Von entscheidender Bedeutung sind im übrigen die Worte Jesu, die einer seit Carl v. Winterfeld[2] gültigen opinio communis zufolge sich nicht von den Rezitativen der übrigen Personen unterscheiden. Zwar ist richtig, daß Bach die Worte Jesu nicht durch das Mittel des Accompagnato gleichsam theologisch verklärt, gleichwohl heben sie sich durch eine stereotype Einbettung in die sie umgebenden Satztypen deutlich von den Worten des Evangelisten und der übrigen Soliloquenten ab: in 87 % der entsprechenden Fälle folgt auf die Worte Jesu ein Choral. Und auch die Abweichungen von diesem Schema lassen sich als Folge einer besonderen musikdramatischen Konstellation interpretieren.

Der Vergleich mit der Matthäus-Passion zeigt, daß Bach die Möglichkeiten, die sich aus der Verwendung des Accompagnato für die Worte Jesu ergeben, konsequent nutzt, um die stereotype Folge Rezitativ ⟶ Choral aufzulockern: in fast 30 % der Fälle steht nach dem Accompagnato ein Arioso[3].

Überprüft man jene Passionen zeitgenössischer Komponisten, die Bach mit Sicherheit gekannt und z.T. in Leipzig aufgeführt hat (die Händel zugeschriebene Johannes-Passion von 1704; Vertonungen des Brockes-Textes von Händel, Keiser, Mattheson und Telemann; Markus-Passion von Keiser)[4] sowie die apokryphe Lukas-Passion, so ergibt sich, daß Bach den einzelnen Werken jeweils bestimmte Anregungen entnahm[5], daß er aber in der Gestaltung der Worte Jesu und damit in der musikdramatischen Konzeption[6] ganz eigene Wege ging. Denn entweder vertonten die anderen Komponisten die Worte Jesu in durchaus unspezifischer Weise[7], indem sie Secco und Accompagnato ohne erkennbares System mischten (beide Formen des Rezitativs zugleich aber auch für die Vertonung anderer Passagen nutzten) und Schriftworte gelegentlich sogar als Arien komponierten (so Händel, Keiser,

* Eine längere Fassung dieses Aufsatzes wird im Bach-Jahrbuch erscheinen.

Mattheson und Telemann in ihren Brockes-Passionen, ebenso Händel (?) in der Johannes-Passion). Oder aber sie charakterisierten Jesus konsequent durch die Verwendung des Accompagnato (Keiser, Markus-Passion), was für Bach aus bisher unbekannten Gründen im Falle der Johannes-Passion nicht in Frage kam. Die erstaunlichsten Übereinstimmungen ergeben sich zwischen Bachs Johannes- und der apokryphen Lukas-Passion, in der auf 80 % der Rezitative mit Jesu Worten ein Choral folgt und die Abweichungen von dieser Norm offensichtlich ebenfalls dramaturgischen Erwägungen entspringen.

Die Johannes-Passion beweist, daß die oft beobachtete Vorliebe Bachs für Choräle entweder in einer ihm eigenen musikdramatischen Konzeption wurzelt, oder aber, sollte ihm die Vorherrschaft des Chorals gleichsam von außen aufgedrängt worden sein, daß er daraus einen größtmöglichen musikalischen Nutzen zieht. Im übrigen könnte die apokryphe Lukas-Passion, deren musikalische Bedeutung insgesamt nicht eben hoch eingeschätzt wird, hinsichtlich der Hervorhebung von Jesu Worten Bach durchaus als Vorbild für seine Johannes-Passion gedient haben[8].

Ebenfalls aus dramaturgischen Gründen verwendet Bach in der Johannes-Passion ein musikalisches Element gleichsam in der Funktion eines "Leitmotives". Dieses weist am Beginn der Passion auf die kommenden Ereignisse hin und begleitet den Prozeß des Leidens und Sterbens. Ein Vergleich mit jenen Sätzen aus dem 1. Teil der Passion, die uns in einer Frühfassung überliefert sind, zeigt, daß Bach das Motiv erst nachträglich dort einfügte, wo es nunmehr erstmals erklingt, und es auch in einigen nachfolgenden Stücken in seiner Wirkung verstärkte. Im übrigen dienen weitere, zumeist kleinere Korrekturen in der Endfassung ebenfalls der Steigerung musikdramatischer Wirkungen.

Anmerkungen

1) Friedrich Smend, Die Johannes-Passion von Bach, in: Bach-Studien, Kassel 1969, S. 11-23.

2) Carl v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1847 / Reprint Hildesheim 1966, Bd. III, S. 364.

3) Das überlieferte Textbuch Picanders zu Bachs Markus-Passion (1732; abgedruckt in: Gustav Adolf Theill, Die Markuspassion von J.S. Bach, Steinfeld 1978, S. 73-91) läßt übrigens eine Disposition erkennen, die nahe bei jener der Johannes-Passion liegt. Es dürfte mithin wenig wahrscheinlich sein, daß Bach die Worte Jesu als Accompagnato vertonte bzw. vertonen wollte.

4) Vgl. hierzu Andreas Glöckner, Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken, in: BJ 1977, S. 75-113, besonders S. 107f.

5) Vgl. hierzu u.a. Walter Serauky, Die "Johannes-Passion" von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild, in: BJ 1954, S. 29-39, sowie Henning Frederichs, Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons, München-Salzburg 1975, S. 115, Anm. 1. Daß die Verwendung des Accompagnato für die Worte Jesu in Bachs Matthäus-Passion ihr Vorbild in der Markus-Passion von Reinhard Keiser hat, merkte bereits Heinz Becker an (Art. "Keiser", in: MGG, Bd. 7, Sp. 799).

6) Nach Frederichs (a.a.O., S. 167) ist keine "klug abwechselnde, mit Kontrast und Steigerung arbeitende Disposition der Nummernabfolge festzustellen". Vielmehr sei die eher willkürliche "Zusammensetzung einzeln konzipierter Stücke zu einem Ganzen ... die normale Praxis" gewesen.

7) Vgl. Frederichs, a.a.O., S. 96.

8) Zwar datiert Alfred Dürr (Chronologie, S. 52) die von Bach selbst angefertigte Partitur auf die Zeit um 1730 (also n a c h Entstehung der Johannes-Passion), doch handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Abschrift eines bereits früher entstandenen Werkes, dessen Wurzeln Andreas Glöckner (a.a.O., S. 97) im thüringischen Raum vermutet.

Klaus Häfner:

VERSCHOLLENE QUELLEN DER BACHSCHEN MESSEN

Unter anderem bedingt durch die unglücklichen Altersumstände seines Sohnes Wilhelm Friedemann, ist das Schaffen Johann Sebastian Bachs leider nur partiell auf uns gekommen. Während man die auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik zu vermutenden Verluste lediglich zu konstatieren vermag, gibt es bei der Vokalmusik immerhin konkrete Hinweise auf den verschollenen Werkbestand. Ich denke dabei weniger an diejenigen Kompositionen, deren einstige Existenz durch dokumentarische Belege zu unserer Kenntnis gelangte wie z.B. die lateinische Ode BWV Anh. 20, sondern an greifbarere Spuren, nämlich an:

1. Die Choral-Sammlung, die C.Ph.E. Bach 1784-1787 veröffentlichte (CPEB). In ihr sind ohne Zweifel zahlreiche Sätze aus nicht mehr vorhandenen kirchlichen Vokalkompositionen Bachs enthalten.
2. Textdrucke von geistlichen und weltlichen Vokalwerken, die Bach vertont oder doch möglicherweise vertont hat, deren Musik jedoch nicht vorliegt. Ihre Zahl ist nicht gering.
3. Parodieverdächtige Sätze innerhalb des überlieferten Bachschen Vokalschaffens, also Sätze, deren Originalcharakter zweifelhaft ist, ohne daß das wie etwa im Fall des "Weihnachts-Oratoriums" BWV 248 anhand der bei vielen Sätzen erhaltenen Urbilder zu belegen wäre.

Die zuletzt genannte Gruppe ist die interessanteste, weil in ihr - zumindest möglicherweise - letzte Reste verlorener Werke den Untergang der Primärquellen überdauert haben. Es sind ganz verschiedenartige Indizien, die auf das Vorliegen von Parodie schließen lassen können. Dabei kann es sich um ganz äußerliche Dinge handeln, wie auffälligen Reinschrift-Charakter des betreffenden Stücks im Autograph, Unsicherheit bei der Disposition der musikalischen Mittel und damit verbundene Korrekturen, Schreib-, insonderheit Transpositionsfehler usw., oder um innere Gründe wie Inkongruenz von Text und Form, Unebenheiten in der Deklamation und andere Anzeichen, die die Vermutung aufkommen lasen, daß die betreffende Musik mit Hilfe des Parodieverfahrens in die uns überlieferte Gestalt gebracht wurde.

In meiner noch unveröffentlichten Arbeit "Neue Beiträge zum Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach"[1] versuchte ich, solche parodieverdächtigen Sätze mit Texten, die Bach vertont hat bzw. vertont haben könnte, deren Musik aber nicht erhalten ist, also die unter Punkt 2 und 3 genannten Spuren, miteinander in Verbindung zu bringen, um Anhaltspunkte für etwaige Zusammengehörigkeiten zu finden. Ein zugegebenermaßen gewagtes Unterfangen, zumal d a s Element, das Friedrich Smend bei ähnlichen Untersuchungen

unentbehrliche, wenn auch nicht immer zuverlässige und stichhaltige Hilfe geleistet hat, die prosodische Übereinstimmung von Original- und Parodietext, in Wegfall kam, da die Beziehungen dieser Art, die allerdings nur einen Teil der tatsächlichen Parodiebezüge ausmachen, längst aufgespürt worden sind, diese Möglichkeit also ausgeschöpft ist.

Als Ergebnis meiner Bemühungen glaube ich, trotzdem immerhin etwa 40 Sätze des vorliegenden Bachschen Vokalschaffens auf nur in Form von Texten überlieferte Sätze zurückführen zu können, deren Musik somit, wenn auch oft wohl eingreifend verändert und umgestaltet, noch vorhanden ist. Für das Verständnis der betreffenden Kompositionen ist dies - vorausgesetzt, daß meine Beobachtungen stichhaltig sind - von großer Bedeutung, handelt es sich bei den identifizierten Texten doch in der Regel um diejenigen, auf die die Musik e r f u n d e n wurde, d.h. um die Originaltexte.

Eine zentrale Stellung nehmen in meinen Untersuchungen die Messen Bachs ein. In einem Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1977, der zum Ausgangspunkt meiner diesbezüglichen Forschungen wurde, schrieb ich über sie: "Bei der Komposition der fünf Messen BWV 232-236 hat Johann Sebastian Bach in so hohem Maße auf früher Geschaffenes zurückgegriffen, daß diese fünf Werke geradezu als Sammelbecken älterer, mehr oder weniger stark umgearbeiteter Musik zu gelten haben"[2]. Das hat sich inzwischen tatsächlich bestätigt. Bei den sogenannten "kleinen" Messen BWV 233-236 ist das allerdings nicht neu. Sie bestehen jeweils aus sechs Sätzen, davon ist bei nicht weniger als 19 die Parodievorlage erhalten, ein weiterer Satz, das Kyrie der F-Dur-Messe, geht auf eine ebenfalls vorhandene Frühfassung - BWV 233a - zurück. Dieser Sachverhalt ist bereits seit Johann Theodor Mosewius bekannt, und der naheliegende Schluß, daß schon aus Gründen der Analogie bei den verbleibenden vier Sätzen ebenfalls Parodie vorliegen dürfte, wurde denn auch - außer beim "Kyrie" der A-Dur-Messe BWV 234 - von Philipp Spitta gezogen[3]. Zum bloßen Analogieschluß treten bei "Kyrie" und "Domine Deus" der Messe A-Dur BWV 234/1+3 diplomatisch-musikalische Indizien, beim "Gloria"-Chor und "Domine Deus" der Messe F-Dur BWV 233/2+3 - hier ist Bachs Eigenschrift nicht überliefert - solche formal-musikalischer Natur, die den Parodiecharakter der vier Sätze verraten.

Im dritten, 1847 (dem Todesjahr Mendelssohns) erschienenen Band seines Werkes "Der evangelische Kirchengesang" erwähnt Carl von Winterfeld die sozusagen durchgängige Parodie bei den "kleinen" Messen Bachs, und man hört deutlich sein Aufatmen, wenn er fortfährt: "Von Beziehungen solcher Art ist die H moll=Messe frei..., ein ganz selbständiges Werk also..."[4] Daß dies keineswegs der Fall ist, hat die Forschung inzwischen nachgewiesen. Nach Smends Satzzählung besteht das Werk aus 27 Sätzen, angesichts der trinitarischen Zahl 27 (= 3x3x3 oder 3^3) halte ich sie entgegen anderen Zählungen für die von Bach gewollte. Da bei ihr das zweimal erklingende "Osanna" auch doppelt gezählt wird, und da Bach im "Dona nobis pacem" dieselbe Musik wie im "Gratias" verwendete, handelt es sich um insgesamt 25 Einzelstücke.

Davon sind ganz zweifellos original die beiden Sätze des "Symbolum Nicenum" mit gregorianischen Choralzitaten, nämlich das "Credo I" BWV $232^{II}/1$ und das "Confiteor" BWV $232^{II}/8$, ferner der nachträglich eingeschobene Chor "Et incarnatus est" BWV $232^{II}/4$ und das "Sanctus" BWV 232^{III}, das ja wesentlich früher als die übrige Messe entstand. Nach Faktur und Ausdehnung dürften darüber hinaus "Kyrie I" und "Et in terra pax" BWV $232^{I}/1+5$ als Originalkompositionen anzusehen sein, also sechs der 25 Sätze. Nachweislich Parodie, weil die Vorlage direkt oder indirekt erhalten ist, sind die Sätze "Gratias" BWV $232^{I}/7$, "Qui tollis" BWV $232^{I}/9$, "Credo II" BWV $232^{II}/2$, "Crucifixus" BWV $232^{II}/5$ und "Et expecto" BWV $232^{II}/9$, ferner das "Osanna" BWV $232^{IV}/1=3$ (hier hat

Werner Neumann die Beziehung zu BWV 215/1 klären können und mit BWV Anh. 11/1 erstmals eine v e r s c h o l l e n e Quelle der h-Moll-Messe namhaft gemacht!), außerdem das "Agnus-Dei" BWV $232^{IV}/4$ und das "Dona nobis pacem" BWV $232^{IV}/5$ (wo Bach, wie bereits gesagt, auf dieselbe Musik wie im "Gratias", nämlich auf BWV 29/2 zurückgegriffen hat). Das sind sieben weitere Sätze. Ganz sicher als Parodie anzusehen, obwohl das Urbild nicht vorliegt, ist das Duett "Et in unum Dominum" BWV $232^{II}/3$, denn ein Bruchstück der Vorlage findet sich in der Partitur der 1733 entstandenen Kurprinzen-Kantate BWV 213.

Die Parodiefrage stellt sich bei den verbleibenden elf Sätzen, d.h. beim "Christe", "Kyrie II", "Gloria in excelsis Deo", "Laudamus te", "Domine Deus", "Qui sedes", "Quoniam tu solus sanctus" und "Cum Sancto Spiritu", den Sätzen 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11 und 12 der "Missa" BWV 232^{I}, beim "Et resurrexit" und "Et in Spiritum Sanctum", den Sätzen 6 und 7 des "Symbolum Nicenum" BWV 232^{II}, und schließlich beim "Benedictus" BWV $232^{IV}/2$: zusammen mit dem zuvor genannten Duett "Et in unum Dominum" BWV $232^{II}/3$ und den vier Sätzen der beiden "kleinen" Messen BWV 233/2+3, BWV 234/1+3, also bei insgesamt 16 Sätzen. Es läßt sich zeigen, daß der Parodieverdacht in allen Fällen zu Recht besteht, und in der Tat wurde bei der Mehrzahl der genannten Stücke inzwischen von den verschiedensten Autoren und in den verschiedensten Zusammenhängen Parodie vermutet, ohne daß diese Behauptungen präzisiert werden konnten, da Originale fehlen, die Herkunft der Musik somit nirgends zu klären war. Bei einer Sprechzeit von 20 Minuten muß ich mir leider versagen, darauf im einzelnen einzugehen, und mich mit dem Hinweis begnügen, daß das Partiturautograph der "h-Moll-Messe", das mit Ausnahme des "Sanctus" ganz bestimmt die Erstniederschrift der Komposition darstellt, in weiten Teilen nahezu das Bild einer Reinschrift bietet.

In dem oben erwähnten Aufsatz gelang es mir, wahrscheinlich zu machen, daß zwei der 16 Sätze, das Duett "Domine Deus" BWV $232^{I}/8$ und der Chorsatz "Et resurrexit" BWV $232^{II}/6$ auf Sätze der beiden nur als Textbücher überlieferten Huldigungskantaten BWV 193a und BWV Anh. 9 zurückgehen, die sich damit als zwei weitere verschollene Quellen der h-Moll-Messe erwiesen. Wie ich schon andeutete, bildete diese Entdeckung den Ansatzpunkt für weitere Untersuchungen, und ich bin jetzt in der Lage, für sämtiche der verbleibenden 14 Sätze eine textlich erhaltene Vorlage zu benennen, die ich als den Originaltext der betreffenden Komposition ansehe. Mangels überlieferten Materials müssen diese Vermutungen natürlich im Bereich der These und Hypothese bleiben, außerdem gibt es, was den Grad der Wahrscheinlichkeit anbelangt, Unterschiede zwischen den einzelnen Zuweisungen.

Es wäre nichts gewonnen, wenn ich Ihnen nun meine "Funde" in Form einer tabellarischen Übersicht vortragen würde, erlauben Sie mir daher, die Art meines Vorgehens an e i n e m Beispiel zu demonstrieren (eigentlich hatte ich zwei bis drei vorgesehen, doch erlaubt es die Zeit nicht), ich möchte Sie deshalb im folgenden mit meinen Neuerkenntnissen beim Chorsatz "Cum Sancto Spiritu" BWV $232^{I}/12$ bekannt machen.

Den die "Missa" abschließenden, großangelegten fünfstimmigen Chor mit vollem Orchester auf die Worte "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen" rechnet Smend zu "den für dies Werk zweifellos original komponierten Stücken"[5], und die Bach-Forschung ist ihm bisher darin gefolgt. Dabei hatte Neumann bereits 1938 in seiner Abhandlung "J.S. Bachs Chorfuge" eine äußerst bemerkenswerte Ansicht über den Satz vertreten, er schreibt: "Der Chorsatz 'Cum sancto spiritu' aus der h - M o l l - M e s s e bildet insofern eine interessante Variante des Bachschen Kombinationsverfahrens, als hier die formgebende Instrumentalsinfonie aus Rücksicht auf die Binnenstellung des Satzes weggelassen ist und so nur der vorfugische Chor, der ganz offensichtlich aus

Einbau in einen Instrumentalsatz entstanden ist, uns die Vergleichsmöglichkeit mit den Anbauten an die beiden Fugenexpositionen bereitstellt"[6]. Der Zusammenhang des Zitats soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden, was uns interessiert, ist die Tatsache, daß Neumann, ohne es direkt auszusprechen, den Chor offenbar als Bearbeitung einer unbekannten Vorlage betrachtete, deren Orchestervorspiel bei der Übernahme in BWV 232 weggelassen wurde, ein Vorgang, der sich bekanntlich ja auch bei anderen auf dem Wege der Parodie entstandenen Messesätzen wiederholt.

Wenn man den formalen Ablauf der Komposition untersucht, fällt auf, daß sie trotz ihres symmetrischen Aufbaus in tonartlicher Hinsicht einen etwas unausgewogenen Eindruck macht: Ganz gegen Bachs sonstige Gewohnheit ist bereits in Takt 9 die Dominante erreicht, und erst der Schlußabschnitt bewegt sich wieder in der Grundtonart, die dazwischen nur gelegentlich berührt wird.

Allein schon dieser Umstand bestätigt Neumanns Beobachtung, d.h. es ist mehr als wahrscheinlich, daß zu Beginn eine Einleitungssinfonie in D-Dur fehlt, zumal für einen nichtmotettischen, also mit obligaten Instrumenten besetzten Chorsatz von solchen Dimensionen die reinen Orchesterpartien auffallend, um nicht zu sagen, unangemessen kurz sind. Das instrumentale Vorspiel läßt sich mit einiger Sicherheit aus dem motivischen Material des Satzes rekonstruieren. Erst wenn man das so gewonnene Eingangsritornell dem Satz voranstellt, erhält er eine tonartlich in sich abgerundete Gestalt, die deutlich macht, wie empfindlich im Grunde das architektonische Gleichgewicht der Komposition in BWV 232 gestört ist, was dem Hörer nur deshalb nicht bewußt wird, weil ihre unmittelbare Verbindung mit dem D-Dur des "Quoniam" die Verstümmelung weitgehend verdeckt.

Doch bildet die in Wegfall geratene Instrumentaleinleitung nicht das einzige Indiz dafür, daß Parodie vorliegt: Da ist die relativ vielschichtige Anlage mit ihrem Wechsel von nichtfugierten und fugierten Teilen, die wohl kaum durch die fast formelhaften Schlußworte des "Gloria"-Textes bedingt sein dürfte, ferner der Vokalsatz, der wie beim Chor "Et resurrexit" unübersehbar die Spuren nachträglicher Erweiterung zur Fünfstimmigkeit an sich trägt. Man beachte vor allem die beiden Fugati: Während das zweite fünf Themeneinsätze aufweist, hat das erste lediglich deren vier, die fünfte Stimme (NB: Sopran II!) tritt frei hinzu mit einem aus dem Themenkopf gewonnenen Kontrasubjekt, auf das ich zurückkommen werde. Wäre es umgekehrt, möchte man noch eher von originärer Fünfstimmigkeit reden, obwohl auch dann eine vierstimmige Vorlage durchaus denkbar wäre, wie der Eingangschor der Trauungskantate "Gott ist unsre Zuversicht" BWV 197 belegen kann, dessen Vokalteil bei vierstimmigem Satz von einer Fugenexposition mit f ü n f Themeneinsätzen eröffnet wird. In unserem Fall aber, wenn gleich in der ersten Durchführung das Thema nicht alle Stimmen durchläuft, und die fünf Einsätze der zweiten sich wie bei dem genannten Chor genausogut auf vier Systemen hätten abspielen können, ist es ziemlich sicher, daß der Gesangspart (und dann natürlich nicht nur in den Fugatoabschnitten) ursprünglich vierstimmig war. Dafür sprechen auch verschiedene charakteristische Versehen, die Bach bei der Niederschrift des Satzes unterliefen. Im Gegensatz dazu sind "Kyrie I" und "Et in terra pax" real fünfstimmig konzipiert, was Bach bekanntlich als Grundvokalbesetzung der "h-Moll-Messe" vorschwebte. Trotzdem kann man - wie wir gesehen haben - nicht generell konstatieren, daß die fünfstimmigen Sätze sein m ü ß t e n (beim "Et expecto" ist das ja direkt nachweisbar!), und daß Bach bei Abweichungen davon stets unter Parodiezwang gehandelt habe. Es wäre ihm bestimmt ein Leichtes gewesen, etwa das "Qui tollis" fünfstimmig anzulegen, wenn er das gewollt hätte. Bei der Frage nach dem Vorliegen von Parodie gilt es, in jedem Fall auch andere

Gesichtspunkte zu berücksichtigen, und genau das trifft hier zu: Fehlendes Eingangsritornell, formaler Ablauf und sekundäre Fünfstimmigkeit zusammengenommen ergeben, daß der Chor "Cum Sancto Spiritu" keine Originalschöpfung ist.

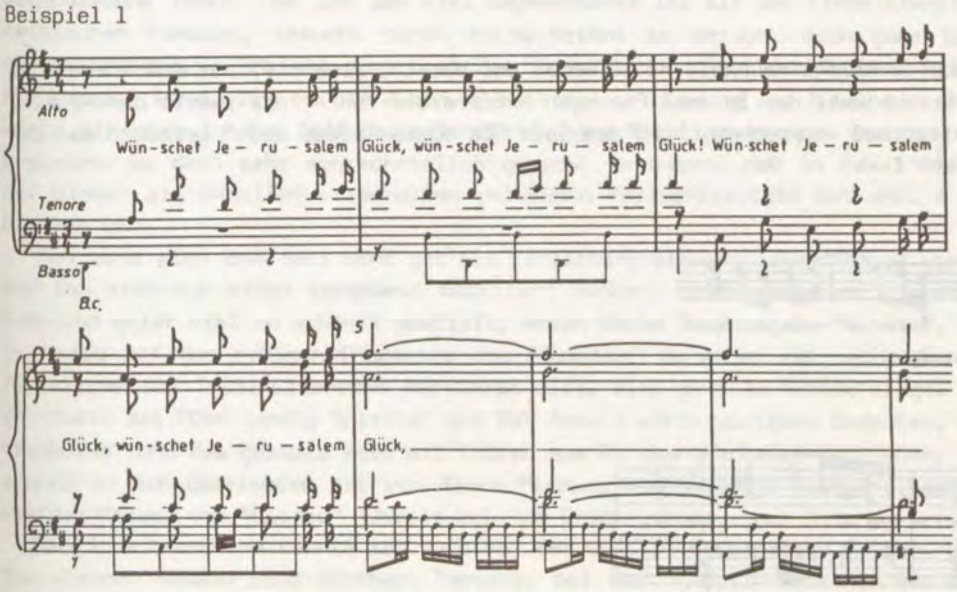
Das verschollene Urbild kann nur eine Bibelwortvertonung gewesen sein. Die trompetenglänzende Besetzung - ganz bestimmt keine Zutat der Messe-Fassung - weist auf eine Festtagsmusik, während das Gewicht des Satzes nahelegt, daß es sich um den E i n g a n g s c h o r des betreffenden Werkes gehandelt hat. Der Text, auf den meiner Überzeugung nach die Musik von BWV $232^{I}/12$ erfunden wurde, erfüllt alle die genannten Voraussetzungen: Es ist das Dictum Psalm 122, Vers 6-7, das die verschollene Ratswahlkantate "Wünschet Jerusalem Glück" BWV Anh. 4 auf eine Dichtung Picanders eröffnet. Daß es als Chor komponiert war, ergibt sich aus einem Textdruck von 1741, in dem der Satz ausdrücklich als "CHORVS" bezeichnet wird. Der fragliche Text lautet:

Ps. 122. v. 6.& 7.

Wünschet Jerusalem Glück. Es müsse wohl
gehen, denen, die dich lieben. Es müsse
Friede seyn inwendig in deinen Mauern, und
Glück in deinen Pallästen.

Es soll im folgenden nicht der Versuch gemacht werden, das Bibelwort in allen Einzelheiten, Silbe für Silbe, Note für Note zu unterlegen, was bei der Lage der Dinge auch gar nicht möglich wäre, sondern ich will einzelne Stellen zur Begründung der Richtigkeit meiner Behauptung herausgreifen. Die ersten Takte müßten mit dem deutschen Text etwa so gelautet haben (ich sage mit Absicht e t w a s o, denn die Rekonstruktion der v i e r s ti m m i g e n Fassung ist an vielen Stellen nur annähernd oder gar nicht möglich; es geht mir hier aber nur um die Verbindung von Text und Musik, nicht um die Wiederherstellung des Originalsatzes!):

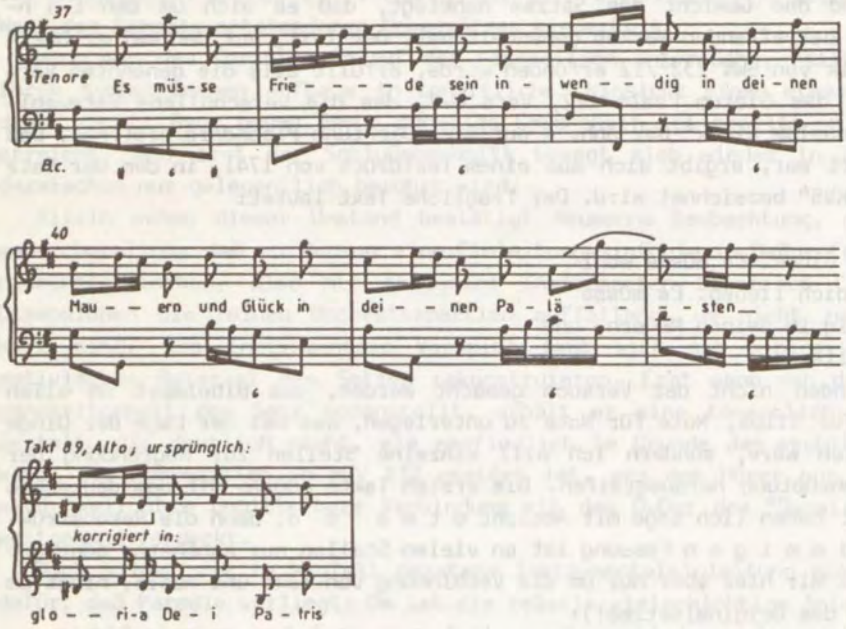
Beispiel 1



Die auffällige harmonische Eintrübung der auf Takt 25 folgenden fünf Takte, die sich in Takt 74-79 (vgl. Notenbeispiel 5!) und 111-116 wiederholt, fällt bei meiner Textierung jeweils mit den Worten der zweiten Hälfte des zweiten Textabschnitts ("denen, die dich lieben") zusammen, was mir als äußerst passend erscheint. Das Fugenthema dagegen

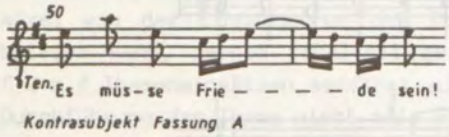
läßt sich vortrefflich mit dem dritten Teil des Psalmworts verbinden, wobei die ursprüngliche, dann aber geänderte Balkung des Alts im ersten Viertel von Takt 89 möglicherweise einen Beleg für die von mir gewählte Silbenverteilung am Schluß darstellt:

Beispiel 2

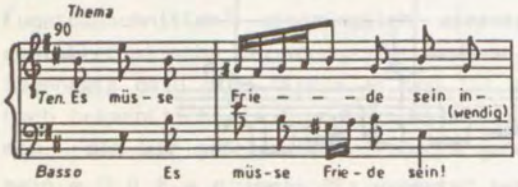


Das Thema selbst erklingt neunmal, hinzu kommt das bereits erwähnte, aus dem Themenkopf gewonnene Kontrasubjekt, das in zwei Fasungen - die erste fünf-, die zweite neun-, also insgesamt vierzehnmal - erscheint und dem Satz "Es müsse Friede sein" geradezu auf den Leib geschrieben ist:

Beispiel 3



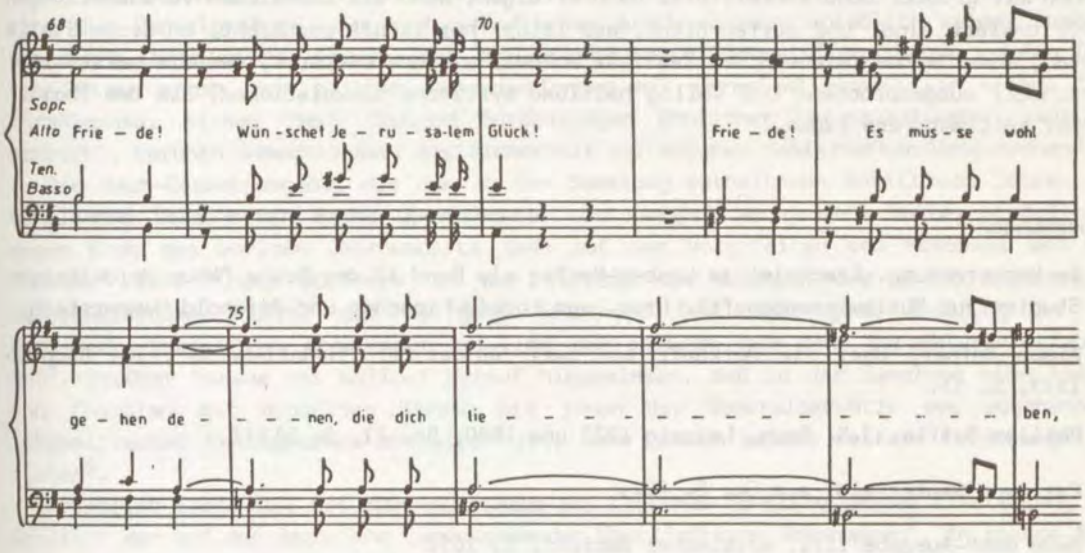
Beispiel 4



Auch die Takte 68ff. nehmen sich mit unserem Text gut aus, wenn man die beiden Akkordblöcke auf "Amen" in Takt 68 und 72 mit dem Wort "Friede" verbindet und zunächst den

ersten, dann den zweiten Abschnitt des Dictums anhängt, doch ist hier auch mit einer tiefergreifenden Umgestaltung des Urbildes zu rechnen:

Beispiel 5



Bei dieser Unterlegung kommen auf die verschiedenen Abschnitte der Komposition verschiedene Texte. Daß ihr das viel angemessener ist als der Einheitswortlaut der lateinischen Fassung, braucht nicht extra betont zu werden, doch ganz abgesehen von diesem Umstand, durch den zumindest der Sekundärcharakter des Messesatzes noch einmal transparent wird, ist es die durchweg nahtlose Verbindung der Musik mit unserem Bibelwort, die mich in der Auffassung bestärkt, das Richtige gesehen und, wenn auch nicht bewiesen, so doch sehr wahrscheinlich gemacht zu haben, daß in BWV 232^{I}/12 ein Stück der bisher als gänzlich verschollen geltenden Ratswahlkantate BWV Anh. 4 erhalten geblieben ist.

Man kann sich den Satz sehr gut als Einleitung eines solchen Werkes vorstellen, man muß ihn sich nur etwas langsamer musiziert denken: Leider wird er in seiner jetzigen Funktion meist viel zu schnell gespielt, woran Bachs Tempoangabe "Vivace", die freilich in bezug auf den ruhigen Charakter des "Quoniam" zu sehen ist und außerdem wohl das Plötzliche des Tutti-Einbruchs markieren will, eine gewisse Schuld trägt. Die Herkunft der Musik des "Cum Sancto Spiritu" aus BWV Anh. 4 würde übrigens bedeuten, daß "Missa", "Symbolum" und das gesamte Werk mit Chören aus Ratswahlkantaten schließen, und das paßt ebenso zu der überlegten Art von Bachs Planung wie etwa die Tatsache, daß in den vier kleinen Messen das "Gloria" jeweils mit dem Eingangschor einer Kirchenkantate endet.

Ähnliche Nachweise könnte ich auch bei den übrigen Messesätzen führen. Das Ergebnis: Die kleinen Messen sind durchweg Parodie, bei der "h-Moll-Messe" 19 der 25 Sätze. Die fraglichen vier Stücke der ersteren stammen nach meinen Erkenntnissen aus vier bisher nicht als von Bach vertont angesehenen Libretti, die letzteren aus insgesamt 14 Werken, aus acht geistlichen und sechs weltlichen, darunter die verschollenen Kantaten BWV 193a, BWV Anh. 4, 9 und 11; drei von ihnen - die Hohenthal-Musik und zwei weitere - sind bisher nicht in BWV erfaßt.

Ein solcher Sachverhalt macht deutlich - und damit will ich schließen - wie vorsichtig man selbst bei diesem, von vielen als Bachs größte Schöpfung angesehenen Werk mit hintergründigen theologischen Deutungen in der Art Smends, Blankenburgs oder gar der Internationalen Gesellschaft für theologische Bachforschung e.V. zu sein hat. Sie können mit größter Behutsamkeit erst dann erfolgen, wenn die sachlichen Voraussetzungen dafür geklärt sind, und dürfen nicht, was leider nur zu oft geschieht, an deren Stelle treten, sonst werden sie von der Realität schnell als das entlarvt, was sie meist sind: vorschnell ausgesprochene und völlig haltlose mystische Spekulationen, die dem Thomaskantor bestimmt fern lagen.

Anmerkungen

1) In Vorbereitung. Erscheint im Laaber-Verlag als Band 12 der Reihe "Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft". Hrsg. von Ludwig Finscher und Reinhold Hammerstein.

2) Klaus Häfner, Über die Herkunft von zwei Sätzen der "h-Moll-Messe", in: Bach-Jb 1977, S. 55.

3) Philipp Spitta, J.S. Bach, Leipzig 1873 und 1880, Bd. II, S. 512ff.

4) Carl von Winterfeld, a.a.O., S. 422.

5) Neue Bach-Ausgabe II/1, Kritischer Bericht, S. 105.

6) Werner Neumann, J.S. Bachs Chorfuge, Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs, 2. Auflage, Leipzig 1950. (Bach-Studien, Bd. 3, S. 71).

Heinrich Deppert:

EINIGE ANMERKUNGEN ZU JOHANN SEBASTIAN BACHS VIERSTIMMIGEN CHORALGESÄNGEN

Zu den am meisten rätselhaften Quellen der Musik Johann Sebastian Bachs gehört bis heute jene umfängliche Sammlung Vierstimmiger Choralgesänge, die in den Jahren 1784-87 mit einer Vorrede des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen ist. Und diese Rätselhaftigkeit betrifft sowohl ihren Inhalt als auch die Form seiner Überlieferung.

Der Versuch, die Herkunft des Inhalts der Sammlung aufzuklären, beginnt im vorigen Jahrhundert mit den Arbeiten von Johann Theodor Mosewius, der, anknüpfend an Johann Nikolaus Forkels Hinweis zu den ersten beiden Teilen der Choralgesänge, die Choräle seien "meistens aus des Verf. Kirchenjahrgängen genommen"[1], zu der mit Bestimmtheit ausgesprochenen Überzeugung gelangte, Philipp Emanuel Bach habe "die ganze Sammlung von Choralgesängen ... aus seines Vaters Kirchenkantaten zusammengetragen"[2]. Abgesehen von der Unmöglichkeit, unter dieser Voraussetzung die Herkunft auch nur des größeren Teils der Sätze zu erweisen und die mancherlei Abänderungen in den Mittelstimmen zu bewerten, geriet Mosewius dabei an ein Problem, das sich aus dem Komponieren Bachs ergibt, nämlich der mehrfachen Bearbeitung gleicher Melodien, ohne daß sich die Sätze dann ganz glichen oder ganz unterschieden. Über den Vergleich zweier solcher scheinbar gleichen

Choräle schreibt Mosewius: "Die letztere Bearbeitung ist zu abweichend vom Originale, dass ich sie kaum für dieselbe halten kann, wenn gleich sie theilweise mit diesem ganz übereinstimmt"[3].

Von solchen Vergleichen aus mußte ein zweifelhaftes Licht auf den (oder die) Herausgeber der Sammlung fallen. Und es besteht der Verdacht, daß auch Ludwig Erks Einschätzung der Choralgesänge, der nach gründlichen Quellenstudien anläßlich seiner Ausgabe von Bachs Chorälen den Vorwurf der "Fälschung", der "Verunstaltung" einer großen Zahl von Sätzen erhob, von solchen Verwechselungen mit veranlaßt wurde: von seinen fünf Paradigmata, seinen "sehr üppigen Sprösslingen ähnlicher Verunstaltungen", wie er schreibt, beruhen immerhin zwei mit Sicherheit auf solchen fehlerhaften Vergleichen[4].

Die Bach-Gesamtausgabe, die den in der Sammlung enthaltenen Anteil von Sätzen aus erhaltenen Vokalwerken Bachs überschaubar und nachprüfbar gemacht hatte, ermöglichte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts jene auf den Vorarbeiten von Mosewius und Erk fußende Liste Franz Wüllners in der Vorrede zur Edition der nicht anderweitig nachzuweisenden Stücke, die Wolfgang Schmieder fast ohne jede Änderung in das Bach-Werke-Verzeichnis übernommen hat, und die seitdem kaum mehr Korrekturen erfahren hat[5]. Darüber hinaus hat Wüllner darauf hingewiesen, daß in der Sammlung eine Anzahl von Chorälen mit denselben Bässen wie jenen der Generalbaßsätze des sogenannten Schemellischen Gesangbuches enthalten ist, ohne jedoch daraus weitere Folgerungen zu ziehen[6].

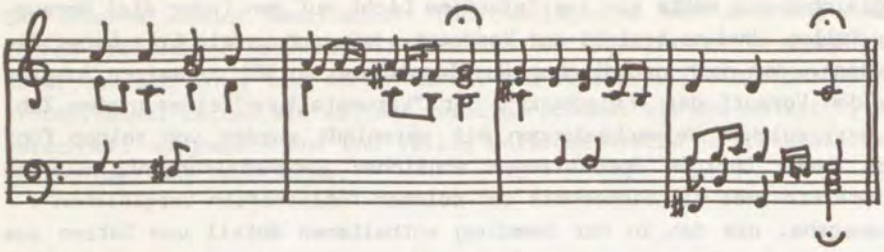
Friedrich Smend hat bei der Neuausgabe der Erkschen Sammlung dessen Einstellung zur Qualität der auf den Bach-Sohn zurückgehenden Überlieferung übernommen[7]. In seinem Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1966 ist er in Beweisnot geraten, die unterstellten "Verfälschungen" des Herausgebers auch zu belegen: in seinen drei dazu beigebrachten Beispielen sind zwei offensichtliche Stichfehler enthalten und zwei Verbesserungen von Satzfehlern, die Smend allerdings nicht bemerkt hat[8].

Dennoch gilt seitdem als ausgemacht, daß "C.P.E. Bach als Redaktor zahlreiche Eingriffe in den Notentext vorgenommen und die originale Setzweise seines Vaters verfläscht" habe[9].

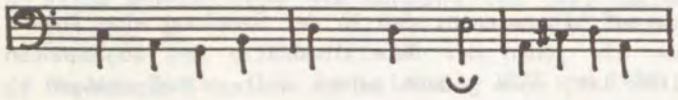
Diese absichtsvoll verkürzende Darstellung mag deutlich gemacht haben, daß in der Einschätzung der Qualität der Vierstimmigen Choralgesänge von 1784-87 als Quelle mehrere Momente zusammengewirkt haben; neben dem geschichtlichen Vorgang der Wiedererwerbung von Bachs Vokalwerk eine wohl fehlerhafte Vorstellung vom Inhalt der Sammlung und eine - wie sich zeigen läßt - wohl ebenfalls unrichtige Einschätzung und Bewertung der Absicht und Bedeutung der Sammlung.

Dazu kam, daß bis vor kurzem noch alle Versuche als gescheitert angesehen werden mußten, das Zustandekommen der Sammlung auch quellenmäßig zu belegen, da die direkten Druckvorlagen offensichtlich verloren sind[10]. Erst kürzlich hat Hans-Joachim Schulze auf die Handschrift 46^{II} der Berliner Amalienbibliothek aufmerksam gemacht, die - bei allen noch offenen Fragen - als Zwischenstation beim Zustandekommen der Sammlung zu gelten hat[11], und dies - über Schulzes Nachweise hinausgehend - auch für jene Teile, die nicht der Leipziger Handschrift R18 entnommen sind; denn einerseits enthält AmB 46^{II} vollständig das Repertoire der erstmals gedruckten Teile III und IV der Sammlung, andererseits sind die Korrekturen an der einst von Carl Philipp Emanuel Bach so hart kritisierten Birnstiel-Ausgabe des zweiten Teils von 1769[12] wohl alle darin enthalten. Darüberhinaus vermag die Handschrift vielfach einen Begriff dafür zu geben, welche Schwierigkeiten, aber auch welche Unsicherheiten durch das mehrfache Abschreiben der Sätze für die endgültige Druckfassung entstanden[13]. Und man hat wohl mit einer ganzen Schicht von Abweichungen zu rechnen, die aus diesem Vorgang herrühren. Dafür wenigstens

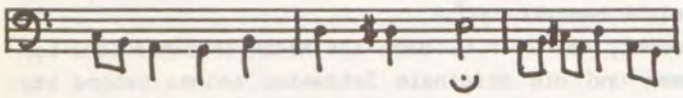
ein Beispiel: Auf S. 107 der Handschrift ist im Choral "Meinen Jesum laß ich nicht" (BWV 70/11) in den Takten 10-12 der Baß vergessen worden[14].



Der Hersteller der Druckvorlage - es ist wohl Kirnberger gewesen[15] - konnte ihn aus den Oberstimmen allerdings erraten[16].



Und er hat gut geraten: Von der Bachschen Stimme unterscheidet sich seine Fassung lediglich durch einige mehr oder weniger akzidentielle Änderungen, es fehlen ein Vorzeichen, drei Durchgänge und eine Brechung.



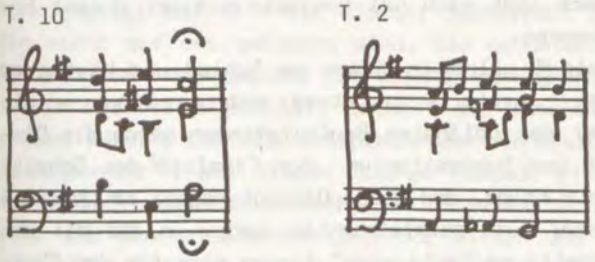
Zu dieser durch die Zufälligkeiten bei der Entstehung bedingten Schicht von Abweichungen gegenüber den erhaltenen Originalfassungen gibt es unzweifelhaft auch Änderungen, die von den Herausgebern absichtsvoll vorgenommen worden sind. Carl Philipp Emanuel wollte nämlich gewissermaßen unter dem Vorwand der Herausgabe eines Choralbuches, wie er es 1769 in einer Nachricht für das Publikum ausgedrückt hat, "ein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern" zum Nutzen der "Studirenden der Setzkunst" schaffen[17]. Diese einzige große nach dem Tode Bachs im 18. Jahrhundert entstandene Werksammlung gehört damit - wie übrigens fast alles andere von Bach Gedruckte aus jener Zeit auch - zum Bereich der Bachschen Schule, in deren Kompositionsunterricht neben dem Generalbaß das Setzen von Chorälen zu den Elementarerfordernissen gehört hat[18]. Verständlicherweise durften in einem solchen Buch keine Fehler, keine zweifelhaften Stellen enthalten sein. Es sollte daher einigermaßen Wunder nehmen, wenn der vor allem Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber wiederholt erhobene Vorwurf, von seiner "dabei aufgewandten Sorgfalt sei nicht viel Rühmens zu machen" tatsächlich zuträfe[19].

In der genannten Vorrede der Sammlung hat sich Carl Philipp Emanuel zur Revision der vorher gedruckten Teile bekannt, und man wird daher seine Tätigkeit als Herausgeber am ehesten an seiner Korrektur des von ihm als fehlerhaft bezeichneten, einst ohne seine Mitwirkung zustande gekommenen zweiten Teils von 1769 überprüfen können.

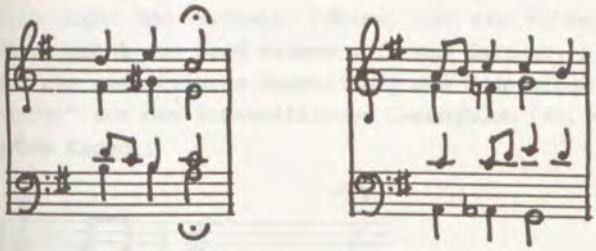
Entgegen den bisher dazu gegebenen Darstellungen zeigt ein Vergleich der Einzelheiten, daß der Hamburger Bach bei der Korrektur dieses Teils mit aller Sorgfalt zu Werke gegangen ist, auch wenn sich offenbar während des Stiches eine Fehlerquelle ergeben hat, die er nicht voraussehen konnte[20]. Neben der Korrektur von über 20 gängigen Stichfehlern hat Carl Philipp Emanuel zahlreiche Verbesserungen nach den Originalfassungen seines Vaters vorgenommen (etwa 10), die als Fehler nicht kenntlich waren, also durch Korrekturlesen gefunden werden mußten[21]. Darüberhinaus ist eine ganze Anzahl von Satzfehlern beseitigt worden (etwa 7 Fälle), zu deren Korrektur sich der Hamburger Bach seinem Vater gegenüber verpflichtet fühlen mußte[22]. Ich gebe als Beispiel die beiden von Smend in dem genannten Zusammenhang angeführten Fälle (beide aus BWV 248/33)[23].

Nr. 143 (1769)

T. 10 T. 2



Nr. 139 (1785)



Im ersten Fall wurde die Quintparallele zwischen Tenor und Baß korrigiert, wobei ein anderes Versehen unterlief - in der Handschrift AmB 46[II] ist hier der Baß vergessen[24] -, im zweiten die Quintparallele e'+h'-f'+c'' zwischen Alt und Sopran. Der erste Fall macht zudem noch deutlich, daß die Korrekturen zum Teil "blind" erfolgt sind, also ohne Kenntnisnahme der Originalvorlage. (In BWV 248/33 geht der Tenor in der Kadenz in T. 10 vom h ins a.)

Dazu kommen noch einige kleinere Änderungen aus die Harmonie betreffenden Gründen[25] und andere aus melodischen Gründen[26], die wie Nachbesserungen aussehen[27]. - Auffällig sind verhältnismäßig starke Veränderungen zur Vereinfachung und Verdeutlichung der Stimmführung in den Mittelstimmen des Satzes Nr. 134 (132) "Kyrie Gott Vater in Ewigkeit", die ganz so aussehen, als ob Carl Philipp Emanuel in diesem Falle - wie auch in anderen Fällen - gewußt hat, daß es sich dabei um eine Generalbaßaussetzung handelt, daß also die Mittelstimmen zu diesem Satz nicht von seinem Vater stammen.

Es mag sein, daß solche Änderungen, Korrekturen und kleinere Nachbesserungen einer nur philologischen Betrachtung unerträglich sind, vor allem dann, wenn dieser deren Sinn nicht einsehbar ist. Die wenigen genannten Beispiele mögen jedoch belegen, daß solche Änderungen keineswegs willkürlich vorgenommen wurden, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Revision dieses Teils von dem sorgfältigen Bemühen bestimmt war, die Sätze in

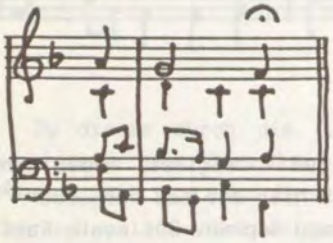
einer auch für die Lehre möglichst richtigen Form an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen.

Der zweite Teil meiner Anmerkungen beschäftigt sich mit der Frage, ob und wie weit aus den in der Sammlung enthaltenen Sätzen selber Rückschlüsse auf die Herkunft der Stücke gezogen werden können.

Die Sammlung enthält eine Reihe von Chorälen, die - wie man aus den erhaltenen Vorlagen weiß - ursprünglich nicht für vier Stimmen allein gesetzt waren, sondern mit einer oder weiteren obligaten Stimmen begleitet wurden[28]. Diese Stücke mußten von den Herausgebern zumeist bearbeitet werden, da die Harmonie des Chorsatzes wegen der obligaten Stimmen bisweilen unvollständig war und ergänzt werden mußte. Diese Bearbeitungen sind zum Teil so weitgehend, daß ihre Zuordnung strittig war, in einem Fall sogar bis heute übersehen wurde[29]. Dennoch läßt sich bei wenigstens einer dieser Ergänzungen eine gewisse Regelmäßigkeit erkennen.

In der "Clausula formalis perfectissima", also in jenem am Schluß und häufig am Zeilenende gesetzten Kadenzgebilde, das heute - in etwas anderem Sinne - als Ganzschluß bezeichnet wird, wird in einer der obligaten Begleitstimmen gerne die Diskant-Kadenz angebracht, also der Schritt vom Subsemitonium zur Finalis, der Schritt von der VII. in die I. Stufe. Das hat zur Folge, daß diese Diskant-Kadenz im Chorsatz entweder nicht, oder aber nicht in dieser Form gesetzt werden kann. In der mit dem Quintsextakkord versehenen "Clausula formalis perfectissima" lassen sich für den Chorsatz zwei verschiedene Bildungen angeben, die beide den Vorhalt vor der Diskant-Kadenz in einer der Obligatstimmen ermöglichen:

BWV 172/6, T. 14



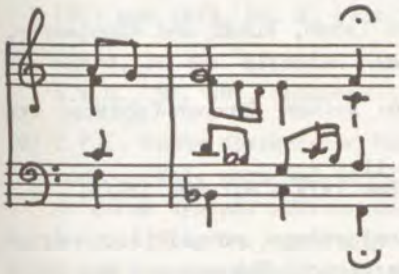
BWV 24/6, T. 5

Während die zweite dieser Bildungen als vollständiger vierstimmiger Satz bestehen kann, bedarf die erste der Ergänzung, und diese geschieht so, daß dabei genau die zweite Bildung herauskommt. (Vierstimmige Choralgesänge, Nr. 322, T. 14). Damit besäße man in

dieser Form der hier im Alt stehenden Diskantkadenz (unter den angegebenen Voraussetzungen) - sie lautet in auf die Finalis bezogenen Tonleiterstufen VI-VII-V, im Gegensatz zu den sonst durchgängig verwendeten Formen I-VII-I und I-VII-V (auch I-VII-III) - ein scheinbar sicheres Kriterium, die Bearbeitungen von ursprünglich mehr als vierstimmigen Sätzen zu erkennen[30].

Leider sind so eindeutige Bildungen nicht häufig[31]. Und es kommt als weitere Unsicherheit dazu, daß Bach in wenigen seltenen Ausnahmen diesen "unvollständigen Quintsextakkord" auch in anderem Zusammenhang benutzt hat[32]. Immerhin kann man mit Hilfe dieser Methode wenigstens zwei Sätze mit einiger Wahrscheinlichkeit als solche ursprünglich vielstimmigen Stücke klassifizieren[33]. Sie stehen in einem Teil der Sammlung, der ohnehin die meisten dieser Bearbeitungen enthält, und damit in den Verdacht gerät, noch mehr solche Sätze aufzuweisen[34]. Diese Sätze wären dann - und das sollte hier gezeigt werden - mit einiger Sicherheit geistlichen Vokalwerken Bachs entnommen, die nicht auf uns gekommen sind. Sie gehörten also zu jenen Verlusten, von denen die Sammlung nach allgemeiner Auffassung noch so viel enthalten soll[35].

Wie bereits angedeutet, enthält die Sammlung eine Anzahl von Choralsätzen mit denselben Bässen wie die entsprechenden Generalbaßsätze des sogenannten Schemellischen Gesangbuches[36]. Bei diesen Stücken handelt es sich also um Generalbaßaussetzungen. Und es ist sehr unwahrscheinlich, daß diese Aussetzungen von Bach selbst stammen: die Sätze sind als Generalbaßsätze gedruckt worden und waren damit in jener Zeit dem Kundigen zugänglich, allenfalls könnte Bach sie in seinem Unterricht herangezogen haben, in dem die Schüler das Aussetzen der Mittelstimmen in solchen Sätzen zu üben hatten[37]. Es läßt sich sogar der Nachweis führen, daß die Mittelstimmen in mindestens einem dieser neun Sätze nicht von Bach stammen: In dem Satz Nr. 232 "Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz", der die vierstimmige Bearbeitung des Generalbaßsatzes "Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder" aus dem Schemellischen Gesangbuch (Nr. 40) darstellt, steht im Takte 6 die folgende Kadenz:



In dieser auf die Finalis F bezogenen "Clausula formalis perfectissima" stehen im Sopran, Alt und Baß drei für die Bachsche Musik typische melodische Kadenzformen: Tenor-, Diskant- und Baß-Kadenz. Im Tenor dagegen findet sich eine melodische Kadenz, die wohl als eine verzierte Alt-Kadenz anzusehen ist, die jedoch in verbürgten Kompositionen Bachs (meines Wissens) an keiner einzigen Stelle nachgewiesen werden kann[38]. Dabei ist dieses melodische Förmelchen, das in den Mittelstimmen, zumeist im Tenor steht, in den Vierstimmigen Choralgesängen keineswegs selten: es findet sich noch in weiteren 21 Sätzen, in einigen sogar bis zu drei und vier mal, die alle nur in dieser Sammlung erhalten sind, also in keinem anderen Werke Bachs überliefert werden[39].

Da am Vergleich zwischen den an anderer Stelle erhaltenen Choralsätzen und deren Fassung in den Vierstimmigen Choralgesängen gezeigt werden kann, daß es sich bei dieser

Form der Alt-Kadenz nicht um eine Einfügung der Herausgeber handelt, andererseits die wenigen Stellen in der Bachschen Musik, die als ausgesetzte Generalbässe gelten können, auch keine Belege für eine derartige "Generalbaßmanier" Bachs bieten[40], bleibt am Ende nur der Schluß übrig, daß es sich sowohl bei dem Satz "Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz" - das bewußte "Förmelchen" steht übrigens nochmals in T. 11 - als auch bei den anderen Sätzen, in denen diese Form der Alt-Kadenz vorkommt, um Generalbaßaussetzungen handelt, die nicht auf Bach selbst zurückgehen. Wenn man in Rechnung stellt, daß diese Form der Alt-Kadenz nur gelegentlich in solchen Generalbaßaussetzungen auftritt - bei neun Schemelli-Chorälen nur in einem Falle -, ergibt sich für die Sammlung ein mutmaßlich ganz erheblicher Anteil an solchen Generalbaßaussetzungen[41].

Unter diesem Blickwinkel finden auch die von Wachowski an den Kadenzen in den Chorälen gemachten Beobachtungen ihre Erklärung[42]: denn es sind weder die beschriebene Tendenz zu den kleinen Notenwerten in den Kadenzen noch die Vorhaltsbildungen in den Fermaten als Veränderungen der Herausgeber an Sätzen nachzuweisen, die außerhalb der Sammlung erhalten sind. Diese Merkmale erklären sich sehr leicht als Bestandteile von Generalbaßaussetzungen, hinsichtlich der Vorhalte in den Fermaten sogar als Merkmale von Generalbaßchorälen: von den neun in den Vierstimmigen Choralgesängen enthaltenen Chorälen des Schemelli-Gesangbuches weisen immerhin sechs solche Vorhalte auf.

Die Frage nach der Herkunft dieses vermutlich nicht unbeträchtlichen Anteils der Sammlung an Generalbaßchorälen Bachs kann nur hypothetisch beantwortet werden: sie können aus der Unterrichtspraxis Bachs hervorgegangen sein, auf die bereits hingewiesen wurde, sie können allerdings auch jenem "Vollständigen Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbaße an 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien" entstammen, das der Musikalienhändler Bernhard Christoph Breitkopf im Jahre 1764 als Werk Bachs zum Preise von 10 Talern angeboten hatte und das seitdem verschollen ist[43].

Anmerkungen

1) Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Neuausgabe Kassel etc. 1962, S. 92.

2) Johann Theodor Mosewius, Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen, Berlin 1845, S. 5.

3) Mosewius, a.a.O., S. 27. - Mosewius vergleicht hier BWV 197a/4 mit BWV 129/5.

4) Ludwig Erk, Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien ..., Leipzig 1850, Vorrede, S. II und III. - Erk vergleicht BWV 416 mit BWV 245/9 (Nr. 47 der Ausgabe Becker), BWV 258 mit BWV 178/7 (Nr. 337, recte 336 der Ausgabe Becker). - (Bei der ebenfalls genannten Nr. 361 der Ausgabe Becker dürfte es sich um ein Versehen Erks handeln.)

5) Bach-Gesamtausgabe (= BGA) Bd. XXXIX, Leipzig 1892, S. LII-LX. Wolfgang Schmieder, BWV, Leipzig 1950, S. 380-387. Vgl. dazu: Friedrich Smend, Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J.S. Bachs, BJ 1966, S. 10, Anm. 10. - Gerd Wachowski, Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 67. - Hans-Joachim Schulze, 150 Stück von den Bachischen Erben, BJ 1983, S. 95, 97, 100.

6) BGA, a.a.O., S. LXIII-LXIV.

7) J.S. Bach, Mehrstimmige Choräle ... völlig neu durchgesehene und berichtigte Ausgabe, besorgt von Friedrich Smend, Leipzig 1932, Vorrede.

8) Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 14f. - In AmB 46^{II} der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (siehe weiter unten) ist das von Smend im ersten Beispiel monierte ais noch enthalten (AmB 46^{II}/S. 89), der Stichfehler in Smends zweitem Beispiel, die Verdoppelung des h in Baß und Tenor, erklärt sich aus einem Versehen in AmB 46^{II}/S. 86, wo an dieser Stelle die Baß-Note e vom Schreiber vergessen wurde.

9) Die vierstimmigen Choräle ..., a.a.O., S. 57.

10) Vgl. dazu: Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O.

11) 150 Stück ..., a.a.O., S. 88ff.

12) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann. Supplement zu NBA. Bd. III (= Dok. III), Kassel etc. und Leipzig 1972, Nr. 753, S. 202.

13) Vgl. dazu auch das von Schulze über die Verläßlichkeit von R18 Ausgeführte, a.a.O., S. 90, und das Beispiel S. 92 (R18, 58).

14) Wir geben das obere System im Violinschlüssel wieder, statt des in AmB 46^{II} gebrauchten Sopranschlüssels. - Vgl. auch Anm. 8.

15) Vgl. dazu Schulze, a.a.O., S. 88, Anm. 35, auch ders., Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig u. Dresden 1984, S. 22.

16) J.S. Bachs vierstimmige Choralgesänge, vierter Theil, Leipzig 1787, S. 200, Nr. 347.

17) Dok. III, a.a.O., S. 202.

18) Forkel, a.a.O., S. 72. - Vgl. dazu auch Philipp Spitta, J.S. Bach, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1879, Bd. 2, Leipzig 4/1930, S. 596f.

19) Smend, zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 15. - Vgl. dazu auch Dok. III, a.a.O., Nr. 897, Kommentar; und Wachowski, a.a.O., S. 57.

20) C.P.E. Bachs Korrekturen haben sich auf die Stimmverteilung der älteren Ausgabe bezogen. (Vgl. dazu AmB 46^{II}/S. 65-214.) Diese vereinigt häufig die drei Oberstimmen in einem System, während die spätere Ausgabe stets die beiden oberen und die beiden unteren Stimmen jeweils in einem System zusammen notiert. An den Stellen von Stimmkreuzungen sind beim Umstich einige böse Fehler passiert. - Siehe dazu Vierstimmige Choralgesänge II, Nr. 103 (1769) / Nr. 99 (1785), T. 3; Nr. 114 / Nr. 110, T. 7 u. T. 11; Nr. 150 / Nr. 143, T. 12; Nr. 200 / Nr. 194, T. 7.

21) Choralgesänge II (1769/1785): Nr. 144/142, T. 14; Nr. 160/156, T. 5; Nr. 164/160, T. 7; (Nr. 166/162, T. 11); Nr. 176/170, T. 3; Nr. 177/172, T. 2; Nr. 183/178, T. 2; Nr. 185/179, T. 14; Nr. 200/194, T. 1, T. 11. - Smend, Zu den ältesten Sammlungen, a.a.O., S. 16 u. S. 23 bestreitet das.

22) Choralgesänge II (1769/1785):
Nr. 128/124, T. 1 (Einklangsparallele A/T);
Nr. 143/139, T. 2, T. 10 (die gegebenen Beispiele);
Nr. 158/154, T. 4 (Quintparallele T/B);
Nr. 162/158, T. 3 (Oktavparallele + Quintparallele A/B u. S/T);

Nr. 170/165, T. 3/4 (Oktavparallele T/B);
Nr. 171/166, T. 9 (Quintparallele A/T).

23) Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 14/45.

24) Vgl. Anm. 8.

25) In den Sätzen aus Choralgesänge II (1769/1785) Nr. 101/97 (T. 12), Nr. 129/125 (T. 8), Nr. 132/128 (T. 7), Nr. 158/154 (T. 5/6), Nr. 165/161 (T. 1), Nr. 195/189 (T. 8). (Die Änderung in Nr. 101/97 rührt wahrscheinlich nicht von C.P.E. Bach her, da dieser Satz in AmB 46^{II} fehlt.)

26) Ebda., Nr. 129/125 (T. 9(?)), Nr. 132/128 (T. 6), Nr. 162/158 (T. 10), Nr. 184/181 (T. 7), Nr. 197/191 (T. 4, T. 11), Nr. 198/192 (T. 13).

27) Versehen passierten beim Umstich der Nr. (nach der Zählung von 1769) 142, 143, 149, 165, 172, 187, 200; sonstige kleinere Änderungen in den Nr. (1769) 136, 139, 146, 149, 153, 155, 158, 191.

28) Es handelt sich um die folgenden Nummern der Vierstimmigen Choralgesänge von 1784-87: 116 (BWV 29/8), 270 (BWV 161/6), 297 (BWV 19/7), 312 (BWV 112/5), 321 (bisher BWV 428, die BWV-Nr. ist obsolet, da es sich um eine Bearbeitung von BWV 95/6 handelt.), 322 (BWV 172/6), 326 (BWV 190/7), 328 (BWV 251), 329 (BWV 252), 330 (BWV 136/6), 332 (BWV 69/6), 336 (BWV 24/6), 346 (BWV 250), 347 (BWV 70/11).

29) Smend, zu den ältesten Sammlungen, a.a.O., Anm. 10, Wachowski, a.a.O., S. 71. - Vgl. die vorhergehende Anmerkung. (Der erste Takt von BWV 95/6 mußte stärker verändert werden, weil die über der Melodie in der Obligatstimme liegenden Quarten-Parallelen aus verständlichen Gründen kaum in einen vierstimmigen Satz mit der Melodie als Oberstimme zu bringen sind.)

30) Näheres über die Voraussetzungen und Möglichkeiten solcher Untersuchungen in des Verfassers, Kadenz und Klausel in der Musik Johann Sebastian Bachs, in Vorbereitung.

31) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 297 (T. 4), 336 (T. 3), 347 (T. 13), 322 (T. 14). (Vgl. Anm. 28.)

32) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 54 (BWV 151/5), T. 3/4; 300 (BWV 114/7), T. 2; 309 (BWV 245/40), T. 4.

33) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 247 (BWV 432), vgl. T. 2; Nr. 333 (BWV 327), vgl. T. 15/16.

34) Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 304-347. - Die angegebene Nr. 247 steht insofern nur scheinbar entfernt von diesem Teil, als sie die letzte Nummer ist vor dem aus der Leipziger Handschrift R18 eingeschobenen Teil, Nr. 248-303. (Vgl. dazu Schulze, 150 Stück ..., a.a.O., S. 94ff.)

35) Vgl. dazu u.a. Smend (1932), a.a.O., S. 3. - Klaus Häfner, Der Picander-Jahrgang, BJ 1975, S. 70-113, insbes. S. 103ff. - Schulze (1984), a.a.O., S. 32.

36) Es sind dies die Sätze Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 172 (BWV 410 = BWV 499), 193 (BWV 424 = BWV 506), 206 (BWV 412 = BWV 501), 213 (BWV 405 = BWV 495), 234 (BWV 320 = BWV 461), 244 (BWV 357 = BWV 470), 345 (BWV 381 = BWV 488), auf die Wüllner auf-

merksam gemacht hatte (vgl. Anm. 6), Nr. 220 (BWV 413 = BWV 481), den Wiemer angibt (J.S. Bach und seine Schule, Erstausgabe von Wolfgang Wiemer, Kassel etc. 1985, S. 38), und Nr. 232 (BWV 297 = BWV 447).
In diesen Zusammenhang gehören auch einige Stücke aus dem zweiten Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 271 (BWV 315, entspricht BWV 512), 274 (BWV 397 = BWV 513).

37) Vgl. Dok. III, a.a.O., Nr. 803, S. 289. - Spittas Meinung (a.a.O., S. 594), daß die "88 vollstimmig geschriebenen Choräle", die im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuels genannt werden (Dok. III, Nr. 957, S. 496), so von Bach stammen, vermag ich nicht zu teilen: aus der Nennung selbst geht dies nicht hervor; wäre es der Fall gewesen, so hätten bei dem erkennbaren Bemühen Carl Philipp Emanuels, möglichst viele Choräle seines Vaters zusammenzutragen, sicher alle Sätze dieser verschollenen Sammlung Aufnahme in die vierstimmigen Choralgesänge gefunden, was bekanntlich nicht der Fall ist.

38) Ein entsprechender Hinweis bereits bei Wiemer, a.a.O., S. 39.

39) Es handelt sich um die Sätze Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 39 (BWV 259; 4x), 68 (BWV 431), 70 (BWV 322), 124 (BWV 268; 2x), 131 (BWV 373), 132 (BWV 371; 4x), 137 (BWV 301), 169 (BWV 355; 2x), 175 (BWV 365; 2x), 201 (BWV 402; 2x), 214 (BWV 383), 219 (BWV 406), 221 (BWV 338), 225 (BWV 316; 2x), 226 (BWV 333; 2x), 235 (BWV 325), 238 (BWV 310), 239 (BWV 292; 3x), 240 (BWV 396), 241 (BWV 425; 3x), 246 (BWV 411; 3x).

40) Ausgesetzte Generalbässe finden sich gelegentlich in Kompositionen mit obligatem Cembalo (man vgl. dazu etwa BWV 1030/2).

41) In den aus der Leipziger Handschrift R18 entnommenen Teilen (Schulze, "150 Stück...", a.a.O.) stehen keine Choräle, in denen die beschriebene Form der Alt-Kadenz vorkommt.

42) Wachowski, a.a.O., S. 73ff.

43) Dok III, a.a.O., Nr. 711, S. 166. - Vgl. dazu auch Spitta, a.a.O., S. 588f.

Reinhard Böß:

STIMMENTAUSCH- UND SPIEGELUNGSTECHNIKEN IM CANON à 2 "QUAERENDO INVENIETIS" ALS BEISPIELHAFTE KENNZEICHEN FÜR BACHS "ARS CANONICA", DAS "MUSIKALISCHE OPFER"

Die zahlreichen heute erstmalig vorzustellenden unterschiedlichen Lösungen des Canon à 2 verlangen - thematisch bedingt - eine umfangreichere Einführung, die folgende Aspekte berühren soll:

1. Formbildende Prinzipien im gesamten Werk,
2. Immanente Lösungshilfen betreffs Spiegelung im Canon perpetuus II,
3. Immanente Lösungshilfen betreffs Stimmentausch im Canon perpetuus I,
4. Voraussetzungen für den Typ des "Canon polymorphus",
5. das Problem der sogenannten "Notationssymmetrie",

6. die Aufdeckung des Namens B-A-C-H.
Da sich die folgende kurzgefaßte Argumentation im hier gegebenen Rahmen nicht ausführlicher erhärten läßt, soll sie danach indirekt am Beispiel des Canon à 2 erfolgen. Dabei wird auch die Berechtigung des Bachschen Terminus "ars canonica" für das "Musikalische Opfer" näher erläutert.

Die Ricercari a 3 und a 6 bilden im zweimal achtsätzig gedachten "Musikalischen Opfer" die Nummern 1 und 9. Der Terminus "Ricercar" als "Akrostichon" vor der 2. Lieferung verlangt eine Interpretation als Forschungsauftrag für das ganze Werk. Das "Quaerendo invenietis" vor dem Rätselkanonpaar muß dazu als "synonymer Parallelismus" gelten, während der in aufgelösten Stimmen überlieferte sogenannte "Canon perpetuus II" zu den verbalen Aufforderungen einen "antithetischen Parallelismus" mit chiastischem Verhältnis darstellt. Diese formbildenden Prinzipien haben auch für die neun Rätselkanons konstituierende Bedeutung.

Der bewußte Verzicht auf die leicht erstellbare Rätselnotation dieses "Canon apertus" stellt die eine Lösungshilfe für die neun Rätselkanons im Sinne prinzipieller Spiegelung dar (s. Notenbeispiel 1). Die andere mit der Vorschrift des Stimmentausches bietet der ebenfalls scheinbar "unnötigerweise" mit "perpetuus" bezeichnete erste Rahmenkanon. Seine Schlüsselfolge verlangt nämlich nach alter Gewohnheit den Baß als Proposta. Nach dieser Regel löst auch Christoph Wolff die Nr. 3 und Nr. 4 der 14 Kanons (BWV 1087) (s. Notenbeispiel 2); zwar sind seine Lösungen[1] nur zweistimmig, weil er sich lediglich an Einsatzzeichen und ausgeschriebene Schlüssel hält; es sind aber allein je 3 unterschiedliche vierstimmige, jeweils spiegelsymmetrisch notierbare Lösungen gemäß "Beede vorigen Canones zugleich" möglich (siehe die Lösungen A, B, C des Verfassers).

Bei legitimiertem Stimmentausch erlaubt der "Canon perpetuus I" die klangliche Vielfalt von sechs Rectuslösungen. Deren jeweilige Satzspiegelungen sind unter Benutzung der im "Canon perpetuus II" beispielhaften Devise dazu angetan, zusätzliche sechs Inversusfassungen für jenen zu entwickeln. Wie diese Tatsachen zunächst und vor allem von der klanglichen Wirkung her beweisbar sind, so können - so weit satztechnisch vertretbar - konsequenter Stimmentausch und horizontale Satzspiegelungen in gleicher Weise bei den "Canones diversi" und der "Fuga canonica" angewandt werden. Damit erhalten "ars combinatoria" und "canon polymorphus" als Begriffe für Bach selbstverständliche, wenngleich noch nicht genügend erkannte Bedeutungen.

Letzterer trifft, vom Faksimile des Werkes her beweisbar, eindeutig für alle neun Rätselkanons zu. Bedenkenswert ist dabei, daß die seinerzeit gebräuchlichen Schlüssel und Einsatzzeichen allenfalls zur Andeutung der allgemein bekannten Grundlösungen ausreichten. Bei größtmöglicher Einfachheit des Rätselschriftbildes liegt aber der Verdacht zu mehreren klanglichen Realisierungen besonders nahe; nur sind die Hinweise dazu auf originelle und ungewohnte Art verschlüsselt.

Die Forderung einer Notationssymmetrie sollte, wenn überhaupt als Argument gebracht, konsequent auf alle Kanonnotationen zutreffen können. Doch fehlt eine solche z.B. offenkundig bereits im "Canon perpetuus I", sofern nur jene eine bekannte Lösung allein gelten soll (s. Notenbeispiel 3). Aufgrund der noch fehlenden Symmetrie des Rätselbildes muß mit dem tönenden Spiegelbild durch den Finder der gemeinten Lösungen die kunstvolle Ausgewogenheit erstellt werden.

Solche Inversussätze wie auch einige mögliche Krebs- und Spiegelkrebsfassungen enthalten in deutlichem Gegensatz zum Rectus als Zeichen ihrer Berechtigung zahlreiche unverschleierte B-A-C-H-Zitate oder deren Transpositionen. (Siehe hierzu die aus den

Lösungen 1-8 des Canons à 2 ersichtlichen Zitattypen und -modi, Notenbeispiel 4).

Die Überschrift "Canon á Z" zeigt (s. Beispiel 5), wie auch die Nr. Z und die Nr. 10 "Alio modo per Syncopationes et per Ligaturas à Z" aus den 14 Kanons eine Sonderform der sonst runden Ziffer 2. In Nr. 2 des gleichen kleinen Zyklus handelt es sich genau wie im 2. Kanon des "Musikalischen Opfers" um einen Krebskanon. Die jeweiligen Schlüssel am Ende der Noten betonen ohnehin den gleichzeitigen Beginn der zeitlich in spiegelverkehrten Richtungen verlaufenden Stimmen. Wie jene Nr. 10 ist auch der Canon à Z im "Musikalischen Opfer" das zehnte von dreizehn Stücken, wobei nun die viersätzige Triosonate als Ganzes die Nr. 12 bildet. Außer dem "accent grave" als ohnehin eindeutig ausnahmehaftem Zeichen über dem à Z läßt sich leicht der ähnlich auffällig angebrachte, aber sprachlich unkorrekte "accent aigu" über dem "Canon á 4" ausfindig machen. Ein solcher bewußt falscher Akzent steht, ebenso Verwunderung hervorrufend, deutlich bei der Bezeichnung á Z der Nr. 10 aus BWV 1087.

Alle bisher bekannt gewordenen Lösungen[2] des Canons à Z Quaerendo invenietis halten sich - einschließlich der experimentell per Computer erstellten Fassungen von George W. Logemann (vgl. Anm. 2) - lediglich an die spiegelbildlich zueinander stehenden vorgegebenen Alt- und Baßschlüssel. Unter dieser allzu eng gefaßten Voraussetzung bliebe tatsächlich nur der Einsatzzeitpunkt zu finden.

Doch die BG zeigt in ihren Fassungen A und C die nach 2 1/2 und 12 1/2 Takten naheliegenden zwei Einsätze der gespiegelten Baßstimme. Die alte Schlüsselfolge ergibt dazu die Fassungen B und D. Von den 12 1/2 taktigen einstimmigen Expositionen abgesehen sind aber die zweistimmigen Sätze D und A bzw. C und B identisch. Zu A (siehe Lösung 1 des Verfassers) ist B die "forma inversa", d.h. der um g° gespiegelte Satz. Lösung 2 ist wiederum die zu B erstellte Fassung im doppelten Kontrapunkt, indem der Baßschlüssel durch den französischen Violinschlüssel gemäß dem Schlüsselverhältnis im Canon perpetuus I ersetzt wurde. Das in sich punktsymmetrische Symbol Z fordert nun zur Lösung 1 und Lösung 2 die jeweiligen Spiegelkrebssätze heraus. Da das Verhältnis von Inversuskrebs (IK) zur "forma inversa" (I) gleich dem vom Krebs(K) zum Rectus(R) ist, sind demnach alle 4 Modi und dazu ihre Versetzungen über den Stimmentausch in der Oktave satztechnisch in gleichem Maße berechtigt; siehe Lösungen 1-4 samt deren zahlreichen Permutationen, die sich ergeben, je nach dem, in welchem der 4 Modi die Synopse der neuen Kanonlösungen gelesen wird.

Eine andere Deutung des à Z als Signum für die Krebsbewegung führt unter Einbeziehung des folgenden wichtigen Notationsmerkmals und im Rückblick auf Nr. Z = Nr. 2 aus den 14 Kanons zu einer weiteren, klanglich voll überzeugenden Lösung 5; das in 2 Zeilen zu 14 + 2 Takten geschriebene Notenoriginal bildet ohnehin nur ein 15 Takte langes Perpettuum. Die Takte 1-14, also lediglich die volle erste Zeile, müssen jeweils mit dem Altschlüsselbild im Rectus und Krebs zugleich gespielt werden. Die Koordination ergibt sich leicht wie folgt: Am Ende des um den Schlußton verkürzten Themas, also zwischen Takt 8 und 9, muß die Altstimme um ihre zeitliche Mittelachse gewendet und mit sich selbst kontrapunktiert werden. Der zeitliche Abstand der neuen Kanonstimmen beträgt nun nur fünf Viertel. In nahezu gleicher Weise, jedoch "sine pausis", mußte mit dem Krebskanon verfahren werden, der Nr. 1 aus den "Canones diversi". Der Begriff "diversi" heißt übrigens: "nach mehreren verschiedenen Richtungen hin laufend". Mit zwei umgekehrten französischen Violin- oder Baßschlüsseln ist dazu ein wiederum im korrekten Spiegelbild stehender Satz der gleichen Klangqualität zu erstellen; logisch ergibt sich dieses Spiegelbild auch dann, wenn der Satz 5 selbst im Spiegelbild gelesen wird. Die hier vorliegende Lösung 6 ist - gemäß der leicht asymmetrischen Beantwortung

der 1. Kanonstimme aus dem Bildniskanon (BWV 1076) - die um einen Sekundschritt versetzte Spiegelung von Nr. 5. Durch eine solche Verschiebung erreicht auch Friedrich Smend[3] die satztechnisch vorzuziehende Stimmentauschfassung jenes Canon triplex á 6 voc:.

Nun läßt sich zu den bisher erläuterten Moduskombinationen wie R+I oder I+R, jeweils mit verschiedenen Zeitabständen, dazu R+K oder I+IK, jeweils in verschiedenen Oktavlagen, alle generell auch als Satzspiegel, Satzkrebs und Satzinversuskrebs spielbar, die logisch noch fehlende, in sich selbst völlig punktsymmetrische Stimmenentsprechung finden. Zu dem Zweck sind jetzt R und IK, wiederum nach fünf Vierteln imitierend und mit der ersten und letzten Note der ersten notierten Kanonzeile beginnend, streng kanonisch zu kontrapunktieren (siehe Notenbeispiel 7). Das wiederum um einen Sekundschritt versetzte, leicht asymmetrische Spiegelbild dieses Satzes finden wir in Lösung 8.

Die aus der oben bereits bewiesenen Austauschmöglichkeit von F- und G-Schlüssel resultierende Stimmentrennung und Oktavlagenaufhellung beleben alle Lösungen des zweistimmigen Kanons wesentlich (siehe alle an den Rändern links und rechts außen stehenden Nummernbezeichnungen). Solche klanglich bedeutungsvollen Varianten lassen sich jedoch auch anders begründen: Im "Quaerendo invenietis"-Kanonpaar sind Alt-, Baß- und französischer Violinschlüssel jeweils für beide Kanons maßgebend, um den doppelten bzw. vierfachen Kontrapunkt auch klanglich zu gewährleisten. Die aufgrund der Stimmenbeantwortung im Canon à Z und dessen Permutationen wechselnden Tonarten c und g werden, angedeutet mit der Tonart g für den Canon á 4, chiastisch ergänzt durch die vierstimmigen kompletten Satzanalogien in allen vier Modi, in c wie in g. Die zu derartigen klanglich entscheidenden Dimensionen notwendigen näheren Erläuterungen lassen sich an dieser Stelle leider nicht weiter ausführen.

Zu dem Paar der auch die Krebsgestalten einbeziehenden "Quaerendo invenietis"-Kanons gehört für einen "inneren Rahmen" der Krebskanon. Während dieser am Anfang der "Canones diversi" steht, beschließt das Kanonpaar die gesamte 2. Lieferung unter Anfügung der Stechersignatur. Das Hochformat der mit dem Krebskanon beginnenden Folge weist dazu durch seine Funktion als Umschlag für das Querformat und dessen paarigen Schluß auf die kompositorisch vorgesehene Kombination von zeitlicher und räumlicher Spiegelachse für alle 3 Kanons hin.

Ebenso wichtig ist die sicher nicht zufällige Absicht zu bewerten, die Rückseiten aller neun Rätselkanons unbedruckt zu lassen (s. Beispiel 6); so nämlich lassen sich die nicht gerade vordergründigen Modi wie I, K oder IK einer Stimme oder eines Satzes am bequemsten lesen. Die z.T. mit Recht wie Hieroglyphen anmutende Verschleierung und Verschlüsselung der geheimnisvollen Idee kann so "im Handumdrehen" durchschaubar gemacht werden. Andererseits wird damit die Umkehrung aller Werte, auch die von Raum und Zeit, symbolisch "ins rechte Licht" gerückt.

Wie z.B. der Kanon an Gesner (BWV 1075, s. Notenbeispiel 7) mit seiner in sich selbst spiegelbildlichen Proposta und den daraus abzuleitenden polymorphen Konsequenzen Vorbild für die Nummern 1-4 der 14 Kanons gewesen sein dürfte, verraten die "Trias Harmonica" (BWV 1072), sowie der polymorphe Canon a 4 an Hudemann (BWV 1074)[4] und die 14 Kanons (BWV 1087) wiederum ihren Einfluß auf die besondere Anlage des Canons à Z. Tektonisch-morphologische Variabilität sollte offenbar nicht nur an diatonischen Themen, sondern im Bereich voll auszuschöpfender Chromatik samt Enharmonik am "Quaerendo invenietis"-Paar demonstriert werden. Dementsprechend hat auch die Kontrapunktierung einen gänzlich anderen Charakter, fern von jeglicher generalbaßorientierter Hörweise.

Sämtliche Satzkrebse sind bezüglich ihrer rhythmisch-harmonischen Bedingungen dem bekannten Krebskanon sehr ähnlich. Der für simultane Intervalle von Leonhard Euler[5] gedachte "gradus suavitatis" ergibt für einige beispielhafte Intervalle und Lösungstypen, und zwar im Durchschnitt von jeweils sämtlichen zweistimmigen Achtelzählzeiten, folgende Vergleichswerte (siehe Tabelle, Beispiel 8): Der letzte Wert 7,98 entspricht bemerkenswerterweise dem genauen Durchschnittswert der hier verglichenen Canon à Z Lösungstypen.

Einige strukturelle Beispiele aus der großen Fülle zahlensymbolischer Belege wären: 72 Propostatöne zwischen den Doppelstrichen im Canon à Z = RICERCAR. 440 = Anzahl der im 10. Kanon wiederholbaren Töne; 44 = CANON. 133 = Anzahl aller notierten Töne der Flöten- oder Violinstimme im Canon perpetuus II = FORMA INVERSA, um den zu wiederholenden Rectus als "forma inversa" des notierten gespiegelten Teils anzuzeigen. 150 = Anzahl der zu 75 Rispostatönen gehörigen Propostatöne im jeweils 16taktig konzipierten Rectus oder Inversus des Augmentationskanons = AUGMENTATIONEM = ARS COMBINATORIA.

In Analogie zu den Koppelungen im Canon perpetuus II entsteht aus insgesamt 72 Permutationen der 9 Rätselkanons ein kaleidoskopartiges "Perpetuum" mit fortwährendem Wechsel von kontrapunktischen Rollen wie a = anfangende, b = beantwortende, c = cantus firmus, sowie verschiedenen Oktavlagen und Modi[6].

Eine Besonderheit als "Fehler im System" dieser geradezu magisch-mathematisch anmutenden "ars combinatoria" ist die Mittelachse in den Fassungen 7 und 8. Hier treten exemplarisch jeweils Oktavparallelen d-c, bzw. c-d auf. In den Lösungen 5 und 6 sind diese Töne an der Nahtstelle doppelt vertreten, harmonisch einander austauschend. Offenbar wird hier im Brennpunkt von 4 Perspektiven der Einklang als Symbol für den Urbeginn aller Musik versinnbildlicht, zumal die jeweiligen punktsymmetrischen Entsprechungen der Sätze 7 und 8 morphologisch völlige Identität mit sich selbst zeigen. Während sich hier von Takt 8 zu Takt 9 die Ausnahmen horizontaler Parallelen ergeben, vollführen die Stimmen in den wie räumliche Spiegelbilder zueinander stehenden Lösungen 5 und 6 jeweils einen vertikalen Sprung um eine Oktave auf- bzw. abwärts; zu diesen sukzessiven Oktaven sind als chiastisch gemeinte Ergänzungen jene offenbar bewußt doppelt angebrachten simultanen Oktaven aufzufassen. Damit wird im Zentrum dieser bewundernswerten kombinatorischen Kunst musikalisch zeichenhaft das Kreuz dargestellt (s. Beispiel 9).

Das Wesen der "ars canonica" als "Musikalisches Opfer" spiegelt auf drei quasi synonym zu verstehenden Ebenen Bachs ausdrucks- und formenreiche "Kunstsprache" wieder. a) Die Musik ist dabei die nur äußerlich sinnfällige Erscheinungsform. Scheinbar außermusikalische zusätzliche Gehalte lassen sich b) in ästhetischen Gesetzen, die oft von mathematischen Beziehungen durchdrungen sind und c) in der theologisch-biblischen Sprache aufspüren. Bei adäquaten Perspektiven und einfühlsamer Reflexion sind diese dahinter sich verbergenden analogen Ebenen als Ambivalenzen zur Musik zu interpretieren. Zu a) Allerhöchste Wertmaßstäbe werden hier rein musikalisch erfüllt: Strukturelle Beziehungsfülle, polymorphe Erscheinungsform im Sinne der "ars combinatoria", lebendiger, gleichsam unendlich fließender Musiziercharakter und verdichteter Ausdrucksgehalt auch anhand rhetorischer Figuren lassen sich entdecken. Durch die unmittelbar erfahrbare Musik wird b) eine wundersam mystische Weltordnung transparent gemacht; arithmetische Proportionen, wie z.B. die "sectio aurea", dazu geometrisch morphologische Beziehungen, wie z.B. Symmetrien oder der "Parallelismus membrorum" wie etwa der Chiasmus sind auf der ästhetischen Erfahrungsebene die entsprechend verschleierten Erscheinungsformen. Zu c) Die vollkommene Schöpfung Gottes und sein Heilsplan

werden auf biblischer wie theologischer Ebene, jedoch zahlensymbolisch mannigfaltig verschlüsselt, durch die "ars canonica" verkündigt und offenbaren andeutungshaft ein "magnum mysterium".

Anmerkungen

1) NBA Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 2, Kassel etc. 1977. Daraus: Vierzehn Kanons BWV 1087, hrsg. von Christoph Wolff, S. 124; Kritischer Bericht zu NBA V/2, Kassel etc. 1981, S. 124.

2) Johann Sebastian Bach, Das Musikalische Opfer, BG XXXI^2, hrsg. von Alfred Dörffel, Leipzig 1885, S. 49/50; Johann Sebastian Bach, Das Musikalische Opfer, im Urtext und in einer Einrichtung für den praktischen Gebrauch, hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1937, Beilage S. 24; Hans Theodor David, J.S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation and Analysis, New York 1945, S. 96ff.; Johann Sebastian Bach, Das Musikalische Opfer, hrsg. von Hans Gal, London 1952, S. 32; George W. Logemann, The Canon in the Musical Offering of J.S. Bach: An Example of Computational Musicology, in: Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft, Regensburg 1967, S. 63ff.; NBA Serie VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Band 1, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel etc. 1974. Daraus: Das Musikalische Opfer, S. 78; Kritischer Bericht zu NBA VIII/1, Kassel etc. 1976, S. 141-143.

3) Friedrich Smend, J.S. Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel etc. 1950, S. 13ff.

4) NBA VIII/1, Kritischer Bericht, S. 39.

5) Vgl. dazu Martin Vogel, Die Lehre von den Tonbeziehungen, Bonn 1975, S. 136ff.

6) Alle diese Kanonlösungen sind 1984 als erstmalige Entdeckungen auf 87 Partiturseiten und einer begleitenden, auf 84 Seiten vom Faksimile her begründeten Untersuchung des Verfassers dargestellt worden; siehe Reinhard Böß: Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer, Wilhelmshafen 1987. Die z.Zt. noch unveröffentlichten Exemplare sind ggf. direkt beim Autor zu erhalten.

LITERATURVERZEICHNIS

Johann Sebastian Bach, Das Musikalische Opfer, Faksimiledruck, hrsg. von Christoph Wolff, Leipzig 1977.
Ders., Das Musikalische Opfer, BG XXXI^2, hrsg. von Alfred Dörffel, Leipzig 1885.
Ders., Das Musikalische Opfer im Urtext und in einer Einrichtung zum praktischen Gebrauch, hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1937.
Ders., Das Musikalische Opfer, hrsg. von Hans Gal, London 1952.
Ders., Kritischer Bericht zu NBA IV/4: Dritter Teil der Klavierübung, von Manfred Tessmer, Kassel etc. 1974.
Ders., NBA Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 2, Kassel etc. 1977. Daraus: Vierzehn Kanons BWV 1087, hrsg. von Christoph Wolff.
Ders., Kritischer Bericht zu NBA V/2, daraus Vierzehn Kanons BWV 1087 von Christoph Wolff, Kassel etc. 1981.
Ders., NBA VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Band 1, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel etc. 1974.
Ders., Kritischer Bericht zu NBA VIII/1 von Christoph Wolff, Kassel etc. 1976.

Reinhard Böß, Musik hören und sehen, Möglichkeiten graphischer Hörhilfe als bewußtmachende Ergänzung zur traditionellen Notation von Musik, Diss. Duisburg 1983.
Ders., Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer, Wilhelmshafen 1987.

Werner Breig, Bachs "Kunst der Fuge": Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter, in: BJ 1982.

Michael Dachs, Kontrapunkt, München/Kempten 1948.

Hans Theodor David, J.S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation and Analysis, New York 1945.

Hans Heinrich Eggebrecht, Bachs Kunst der Fuge, Erscheinung und Deutung, München 1984.

Gustav Güldenstein, Gehörbildung für Musiker, Basel 1971.

Hans Gunter Hoke, Faksimile-Ausgabe und Studien zu Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge", Leipzig 1979.

Heinrich Husmann, Die "Kunst der Fuge" als Klavierwerk, in: BJ 1938.

Walter Kolneder, Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1977.

George W. Logemann, The Canon in the Musical Offering of J.S. Bach: An Example of Computational Musicology, in: Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft, hrsg. von Harald Heckmann, Regensburg 1967.

Wilhelm Pfannkuch, J.S. Bachs "Musikalisches Opfer", Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen, in: Mf VII (1954).

Hugo Riemann, Musiklexikon, Mainz 1967.

Erich Schenk, Das "Musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach (Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1953, Nr. 3), Wien 1953.

Hans-Joachim Schulze, Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen, in: BJ 1967.

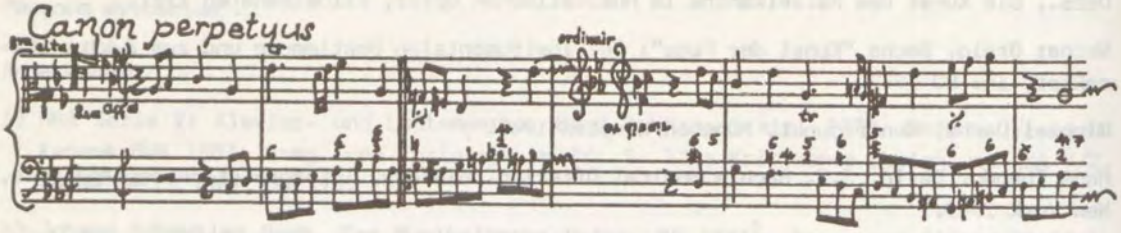
Friedrich Smend, Der Kanon "per augmentationem in motu contrario" in Bachs Musikalischem Opfer, in: ZfMw XI (1928/29).
Ders., Luther und Bach, in: Zehlendorfer Studien der Kirchlichen Hochschule Berlin, Der Anfang, H. 2, Berlin 1947.
Ders., J.S. Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel 1950.

Martin Vogel, Die Lehre von den Tonbeziehungen, Bonn/Bad Godesberg 1975.

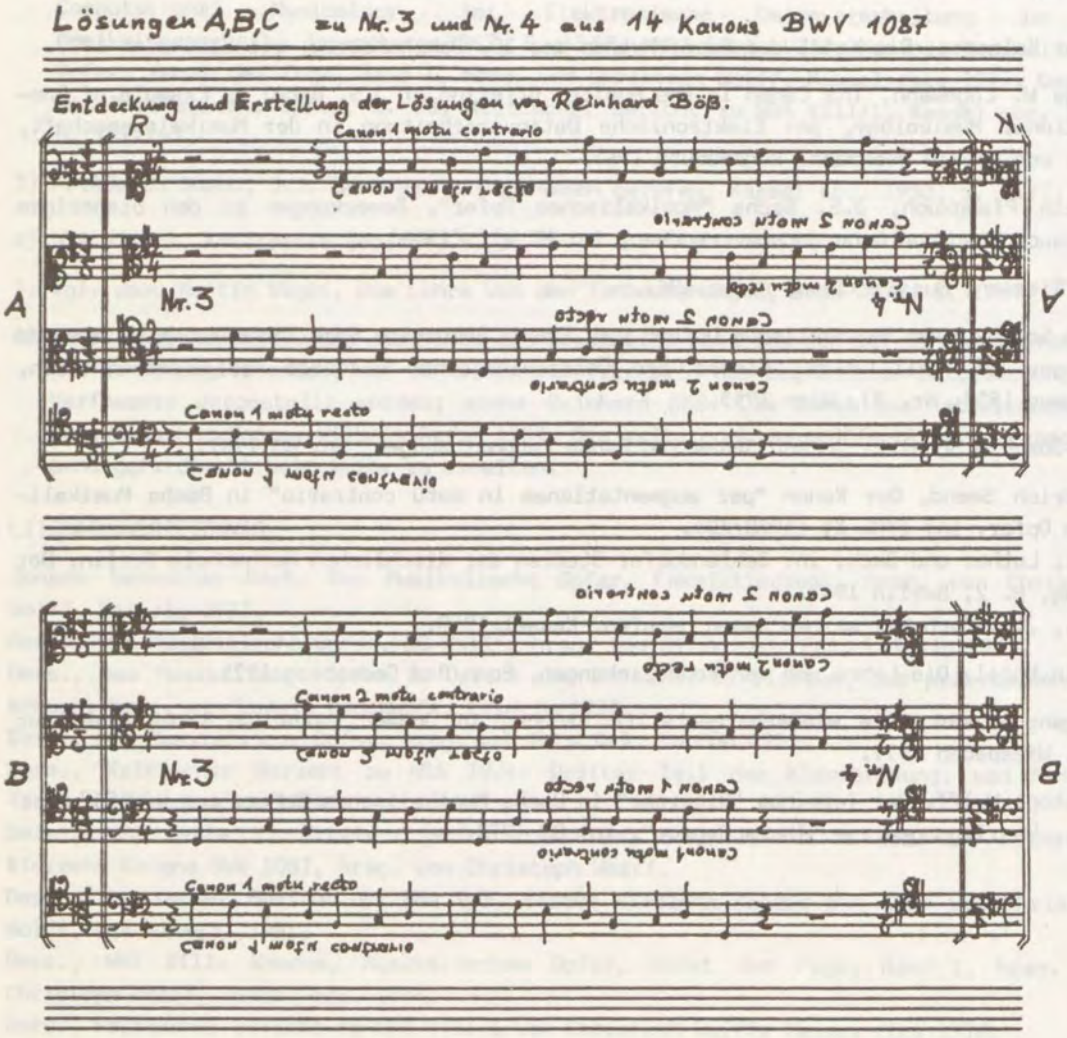
Wolfgang Wiemer, Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge, Wiesbaden 1977.

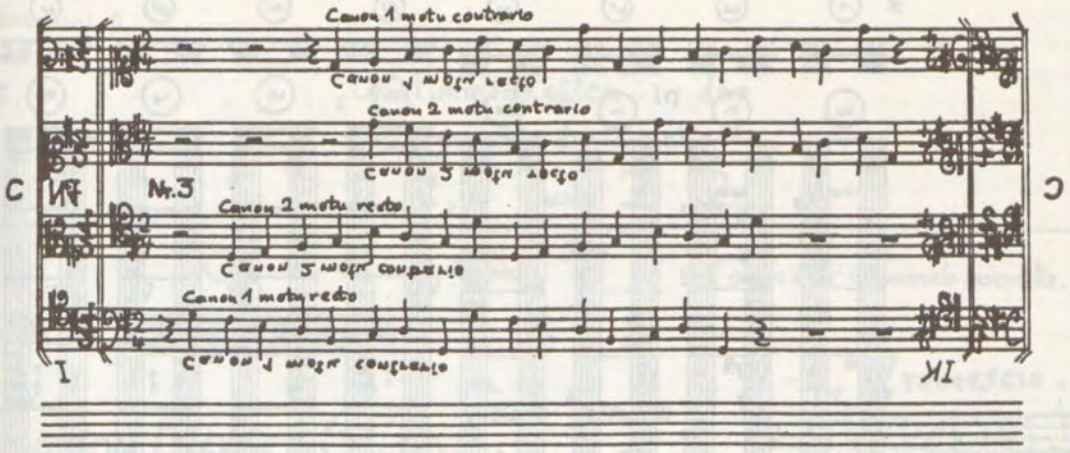
Christoph Wolff, Der Terminus "Ricercar" in Bachs Musikalischem Opfer, in: BJ 1967.
Ders., Überlegungen zum "Thema Regium", in: BJ 1973.

Notenbeispiel 1

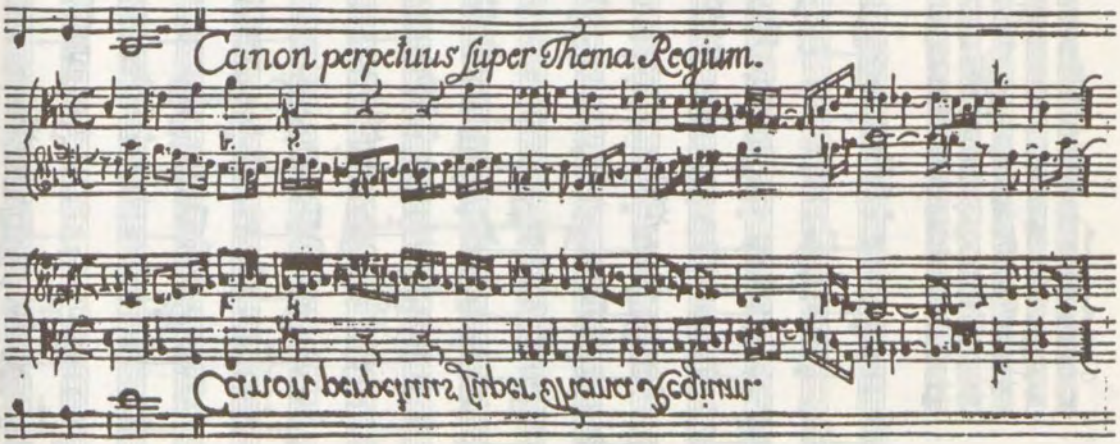


Notenbeispiel 2

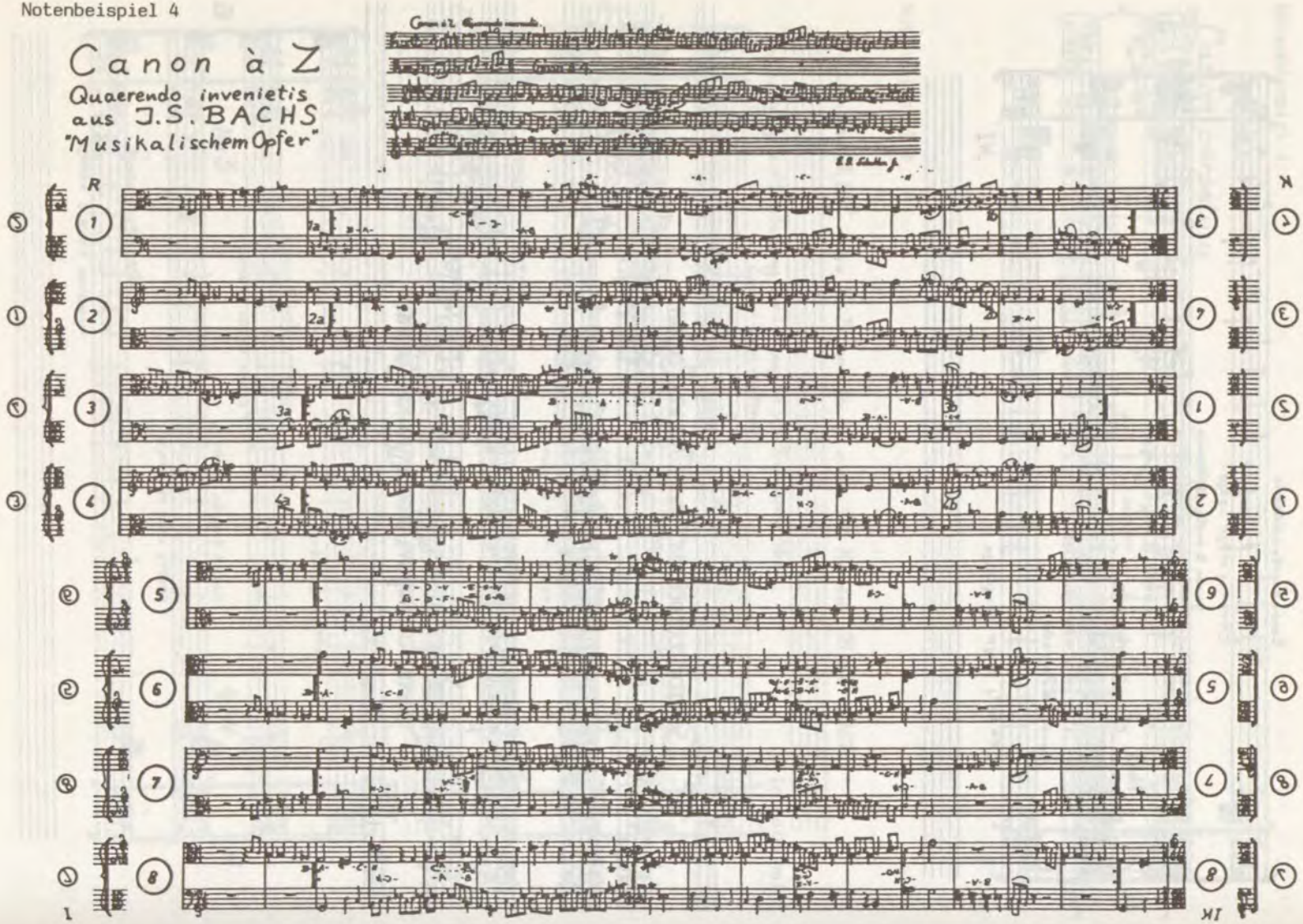




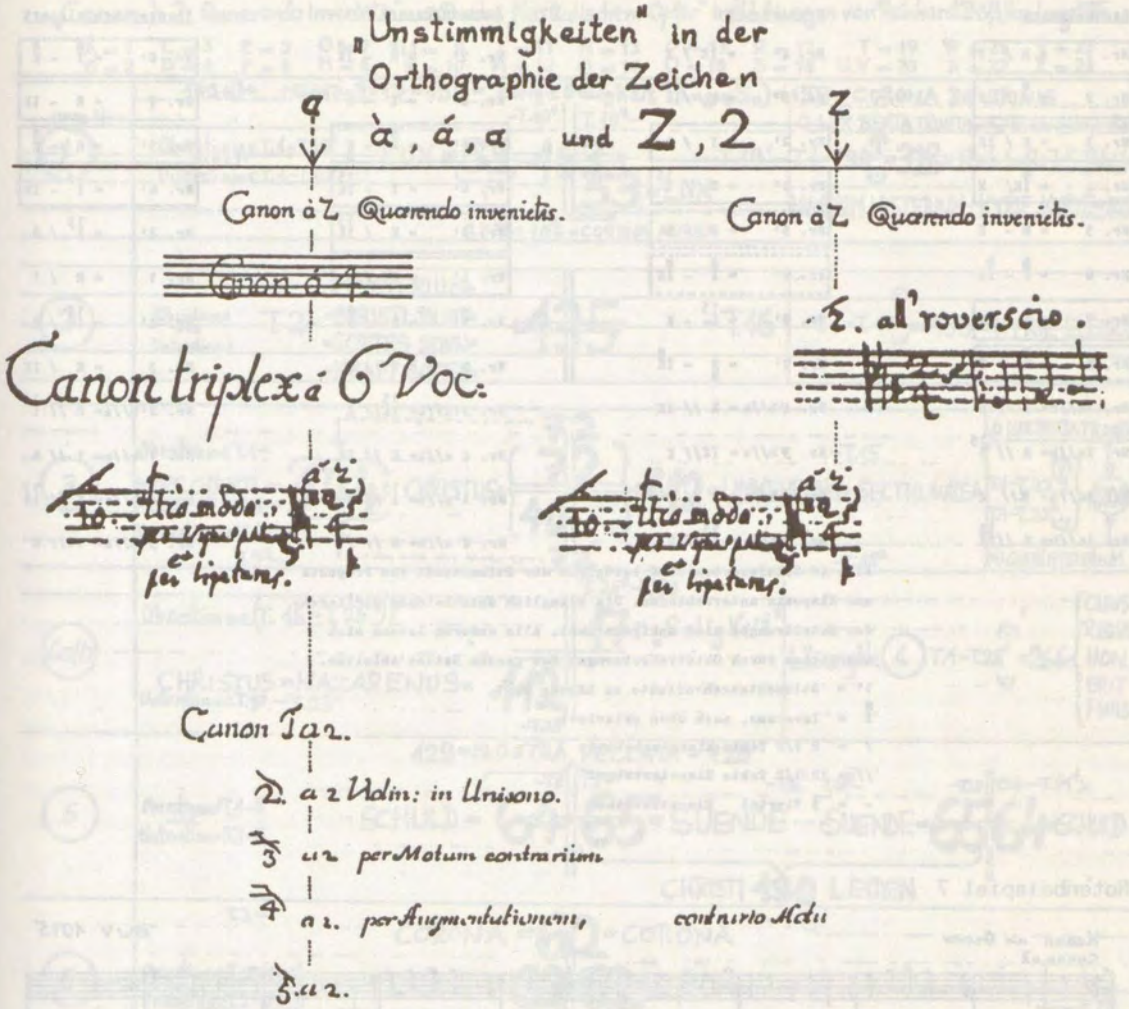
Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



Beispiel 5



Beispiel 8: Vergleichende Übersicht zu L. Eulers "gradus suavitatis"

Intervalle			Gradus	Lösungstypen		Gradus
reine Quinte	(3:2)	=	4	im bekannten		
reine Quarte	(4:3)	=	5	Krebskanon	=	8,36
reine Undezime	(8:3)	=	6	in dessen Sti.-		
große Sexte	(5:3)	=	7	tausch-Inversus	=	8,21
große Terz	(5:4)	=	7			
kleine Terz	(6:5)	=	8	Lösungssätze 7+8	=	8,95
kleine Sexte	(8:5)	=	8	Fassungen 5+6	=	7,00
Naturseptime	(7:4)	=	9	Lösungen A+B aus		
kleine Septime	(9:5)	=	9	der BG	=	7,98

Beispiel 6

Rectuslesart

Nr. 1 = R / I

Nr. 2 = $\overset{8}{I}$ / R

Nr. 3 = K / IK

Nr. 4 = $\overset{8}{IK}$/ K

Nr. 5 = R - K

Nr. 6' = $\overset{8}{I}$ - $\overset{8}{IK}$

Nr. 7 = R - IK

Nr. 8 = $\overset{8}{I}$ - K

Nr. 1a//b= I // R

Nr. 2a//b= R // $\overset{15}{I}$

Nr. 3a//b= K// K

Nr. 4a//b= K //$\overset{15}{IK}$

Krebslesart

Nr. 4' = IK / K

Nr. 3' = K /$\overset{15}{IK}$

Nr. 2' = I / R

Nr. 1' = R / $\overset{15}{I}$

Nr. 5' = R - K

Nr. 6' = $\overset{8}{I}$ - $\overset{8}{IK}$

Nr. 8' = $\overset{15}{I}$ - K

Nr. 7' = $\overset{8}{R}$ - $\overset{8}{IK}$

Nr. 4'b//a = K // IK

Nr. 3'b//a = IK// K

Nr. 2'b//a = R // I

Nr. 1'b//a = $\overset{15}{I}$// R

Inversuslesart

Nr. 7' = $\overset{8}{R}$ - $\overset{8}{IK}$

Nr. 8' = I - K

Nr. 5' = $\overset{8}{R}$ - $\overset{8}{K}$

Nr. 6' = I - $\overset{15}{IK}$

Nr. 3' = K / $\overset{15}{IK}$

Nr. 4' = IK / K

Nr. 1' = R / $\overset{15}{I}$

Nr. 2' = I / R

Nr. 3'a//b= $\overset{15}{IK}$// K

Nr. 4 a//b= K // IK

Nr. 1'a//b= $\overset{15}{I}$// R

Nr. 2 a//b= R // I

Inversuskrebslesart

Nr. 8' = $\overset{8}{I}$ - $\overset{8}{K}$

Nr. 7 = R - IK

Nr. 5' = R - $\overset{8}{K}$

Nr. 6' = $\overset{15}{I}$ - IK

Nr. 2' = $\overset{15}{I}$ / R

Nr. 1 = R / I

Nr. 4' = $\overset{15}{IK}$ / K

Nr. 3 = K / IK

Nr. 2'b//a= R // $\overset{15}{I}$

Nr. 1 b//a= I // R

Nr. 4'b//a= K // $\overset{15}{IK}$

Nr. 3 b//a= IK// K

Alle 48 Satzlesarten sind bezüglich der Stimmenmodi von Proposta und Risposta unterschieden. Die klanglich entscheidend variierenden Satzlösungen sind eckig umrahmt. Alle anderen lassen sich aus diesen durch Oktavversetzungen des ganzen Satzes ableiten.

1' = Stimmentauschvariante zu Lösung Nr.1

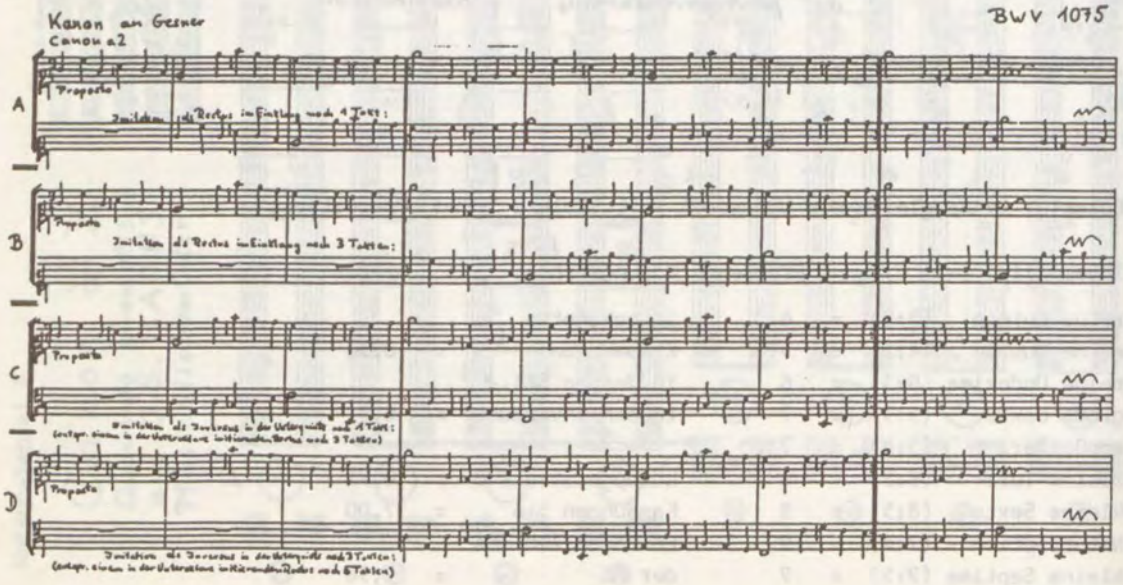
$\overset{8}{I}$ = Inversus, nach oben oktaviert

/ = 2 1/2 Takte Einsatzabstand

// = 12 1/2 Takte Einsatzabstand

- = 5 Viertel Einsatzabstand

Notenbeispiel 7



Beispiel 9

Übersicht (vereinfacht) zur theologisch-zahlensymbolischen Interpretation des „Canon à 2 Quaerendo invenietis" aus Bachs „Musikalischem Opfer" in 8 Lösungen von Reinhard B&B, Hamburg 1985.

A = 1 B = 2 C = 3 D = 4 E = 5 F = 6 G = 7 H = 8 I,J = 9 K = 10 L = 11 M = 12 N = 13 O = 14 P = 15 Q = 16 R = 17 S = 18 T = 19 U,V = 20 W = 21 X = 22 Y = 23 Z = 24

1+2+3+...+16+17 = 9×17 = 153 = „Ewige Seligkeit" (Augustin) = 153 = CORONA DE SPINIS

Lösungs-Nr.:

1 Oberstimme (und) Unterstimme T.1–T.10¹: LUX = 53 = 153 = 53 = LUX (–T.10¹ / T.10²– ; –T.19¹)
2×53 = 106 = CORONA AUREA

O LUX BEATA TRINITAS + JESUS SIEGT = 328
T.1–T.39¹ = 328 = 8×41 = 8×J.S.BACH
MAGNUM MYSTERIUM + KYRIE, KYRIE = 328

2 Oberstimme und Unterstimme T.2: MYSTERIUM = CHRISTI BLUT = GOTTES SOHN = KRAFT GOTTES = 135 = T.16
T.1–T.47⁴ = 139 = KYRIE ELEISON

3 Oberstimme T.1: MORS CHRISTI = MISERERE NOBIS = 144 ; Unterstimme T.1–T.10¹ ; T.3²–
CHRISTUS = 72 / 72 / 40 = 112 = UMKEHRUNG = SECTIO AUREA (–T.45 ; –T.18²)
72

O LUX BEATA TRINITAS
T.1–T.22⁴ = 200
T.1–T.22³
MAGNUM MYSTERIUM

4a/b Oberstimme (T.16–T.25¹): CHRISTUS = NAZARENUS = 112 (–T.25¹) ; Unterstimme T.3³–T.25¹
T.25²–T.30 = 17 = „Seligkeit"

Lösung Nr. 4: T.1–T.28⁴ = 266 = CUIUS REGNI NON ERIT FINIS

5 Oberstimme T.1–8 und Unterstimme T.1–8: SCHULD = 64 / 65 = SUENDE ... SUENDE = 65 / 64 = SCHULD
129 = NOSTRA PECCATA = 129
CHRISTI 130 LEIDEN

6 Oberstimme (und) Unterstimme T.2–(8)(15): CORONA = 62 = CORONA ; CRUX = 62 / 62 = CRUX ; AMOR DEI = 62 = AMOR DEI (T.2– ; –T.15)

7 Oberstimme und Unterstimme T.1–8: ECCE HOMO = 64 / 64 = ECCE HOMO = 64 / 64
128 = KYRIE, KYRIE = 128 ; 128 = 5 WUNDEN + LEIDEN = 128
256 = CORPUS + SANGUIS CHRISTI = 4×64

8 Oberstimme T.2–T.16²; Unterstimme T.2–T.16²: CRUCIFIXUS = 127 = 62 / 65 = 127 = AMOR CHRISTI = 127 = 65 / 62 = CRUCIFIXUS (–T.16², T.16³– ; –T.30)

5–8 Oberstimme (und) T.1–T.29³ und Unterstimme T.1–T.29³: CHRISTUS PANTOKRATOR = 252 = 6+58 ⁄ ⁄ 58+7 = 7+58 ⁄ ⁄ 58 = 252

Ingeborg Pfingsten:

FORMALE ASPEKTE DER FUGE IN D-MOLL AUS DEM 1. TEIL DES "WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERS" VON JOHANN SEBASTIAN BACH

I

Daß die Fuge lediglich kompositionstechnisch und nicht formal determiniert ist, bedarf kaum mehr der Erwähnung, so fest etabliert ist diese Überzeugung inzwischen. Das bedeutet allerdings nur, daß bei der Analyse davon abgesehen wird, von einem allen Fugen zugrundeliegenden Formschema auszugehen, daß die Form der einzelnen Fuge nicht mehr an einer Norm gemessen wird, die noch Hugo Riemann[1], wie vor ihm Adolf Bernhard Marx[2], in einer vor allem harmonisch begründbaren Dreiteiligkeit gesehen hatte. Nachdem Feruccio Busoni[3] und Wilhelm Werker[4] grundsätzlich auch mögliche Zweiteiligkeit von Fugen konstatiert und damit die Verbindlichkeit nur einer formalen Disposition in Frage gestellt hatten, konnten Ludwig Misch[5] und Erwin Ratz[6] versuchen, der individuellen Gestaltungsidee einer Fuge näherzukommen, indem sie deren Teile nicht nur abgrenzten, sondern in ihrer funktionalen Bedeutung für das ganze Stück bestimmten.

Die Beobachtung aber, daß sich u.U. mehrere formale Konzeptionen in ein und demselben Stück offenlegen lassen - Konzeptionen, die sich ergänzen, überschneiden oder durchkreuzen können, ohne sich gegenseitig aufzuheben - ist bisher in bezug auf die Fuge, trotz der Hinweise von Hermann Erpf[7], nicht genügend berücksichtigt worden. Die Untersuchung formaler Mehrschichtigkeit sollte einer Höranalyse nahekommen, bei der Erwartungen getäuscht, sich bildende Form- und Funktionsvorstellungen relativiert werden und bei der am Ende die Frage nach der "wahren" Gestalt offenbleiben kann[8]. Dieser Ansatz muß deshalb insbesondere für die Analyse von Fugen als angemessen gelten, da sich aus ihnen ein verläßliches Formschema nicht ableiten läßt und deshalb ihr Aufbau im Nachvollzug jeder einzelnen Komposition erschlossen werden muß, so wie der Komponist bei jeder zu schreibenden Fuge vor der neuen Aufgabe stand, eine Kompositionstechnik "in Form" zu bringen.

II

Die notengetreue Übereinstimmung der d-Moll Kadenz in der Dominanttonart a-Moll mit der breitangelegten Schlußkadenz teilt die c-Moll-Fuge im 1. Teil des "Wohltemperierten Klaviers" in zwei fast gleichlange Abschnitte. Diese harmonische und proportionale Disposition ist indes prototypisch für die barocke Sonate und steht zur ansich gliederungsfeindlichen Polyphonie der Fuge verquer. Wenn man, wie Ludwig Misch "d.i.e formbildende Idee"[9] analytisch herauszuarbeiten trachtet, ist man gezwungen, diese durch zwei Momente bestimmte Formkonzeption in allen Einzelheiten zu belegen und ebenfalls eine Analogie der Anfänge beider Teile sinnfällig zu machen. Gerade diese Unstimmigkeit in der ansonsten so klar umrissenen Gliederung, diese Störung der formalen Eindeutigkeit aber legt den Rekurs auf die ursprüngliche Erwartung einer Fuge nahe.

III

Wieder ist es der Teil nach der a-Moll Kadenz (T. 21ff.), der sich für die Interpretation als sperrig erweist. Hugo Riemann, der sein dreiteiliges Fugenkonzept zugrundelegt, sieht in den Takten 13-27 den "modulierenden zweiten Teil (Mittelteil)"[10] schlechthin, ohne die gravierende Zäsur durch die Kadenz zu berücksichtigen und zwischen den durch sie getrennten Teilen zu differenzieren. Die Schwierigkeit, die die

Takte 21-27 für die Dechiffrierung eines Fugenplans machen, liegt in der Omnipräsenz des Themas an einer Stelle, die einen themafreien oder allenfalls mit einzelnen Motiven des Themas spielenden Teil, ein Zwischenspiel wie in den Takten 8-13,1, erwarten läßt. Zumindest der vollständige Themeneinsatz in gerader Bewegung (T. 21) widerspricht der Definition eines Fugenzwischenspiels, das zur Unterscheidung von einer Exposition oder Durchführung darauf eben zu verzichten hätte. Daß diese Themenversion die Dur-Terz einbezieht (bei beibehaltener Moll-Sexte), kann allerdings nicht gegen die Authentizität des Themeneinsatzes in Anspruch genommen werden, da ansonsten das ganze Stück mit einer Fuge nur die Exposition gemein hätte.

Der einfache und sparsame tonale Plan der Fuge - neben der Grundtonart wird lediglich die der Dominante befestigt -, scheint nämlich durch Variationen des Themas selber ausgeglichen werden zu sollen. Nicht nur der kontrapunktische Reichtum der Themendarstellung mit Umkehrung und Engführung fällt dabei ins Gewicht, sondern auch und gerade die Tonhöhenveränderungen im Thema machen sich diesbezüglich geltend[11]. Die in der Fuge zu erwartende wechselnde harmonische Beleuchtung des Themas wird offenbar ersetzt durch seine diastematischen Veränderungen. Das aber erschwert die Einsicht in den Fugenaufbau: Das "eigentliche" Thema, eine verbindliche Themengestalt gibt es nicht, zumal die anfangs vorgestellte Version am Ende der Fuge nicht, wie es ansonsten häufig der Fall ist, durch Wiederaufnahme bestätigt wird.

Vergleicht man aber die Fassung der Exposition mit den Modifikationen der 2. Durchführung (T. 13-21,1), fällt der beibehaltene Bewegungszug vom Grundton zur Quint und die Einklammerung dieses Intervalls durch die verminderte Sept auf; nur Dur- und Moll-Terz sind austauschbar. Die stärkere Gewichtung der Quint gegenüber der Terz geht aus der Themenanlage hervor: Terz und Quint werden zwar gleicherweise durch obere und untere Nebennote eingekreist. Die Augmentation dieses Vorgangs aber (T. 2), sowie der Sextsprung, durch den der obere Leitton in die Quint erreicht und der Keil, durch den er markiert wird - das einzige autographe Staccato-Zeichen im Wohltemperierten Klavier, das zudem an entsprechenden Stellen stets notiert ist -, darüberhinaus der Triller auf der unteren Nebennote und die Länge des Schlußtons auf betonter Taktzeit verleihen der Quint, dem Ziel der Bewegung, einen höheren Stellenwert für die Struktur des Themas als der Terz, deren Bedeutung in seiner Nuancierung besteht. Das Ende dieses Themas ist also, im Gegensatz zu vielen anderen Fugenthemen Bachs, besonders markiert und wesentlicher Bestandteil der thematischen Gestalt. Unter diesem Aspekt sind nach der Kadenz nurmehr die Einsätze im Alt (T. 28) und Baß (T. 34 und 39) als vollständige Themeneinsätze zu werten. Daß dieser Gesichtspunkt als einziges Indiz zur Bestimmung der Takte 21 bis 27 als Fugen-Zwischenspiel nicht ausreichen würde, soll nicht bestritten werden. In der Verbindung aber mit anderen Merkmalen wie Verdünnung des Satzes[12] und Fehlen weiterer vollständiger Themeneinsätze, die dem Charakter eines Fugen-Zwischenspiels entsprechen, ist der fehlende Zielton des Themas als zusätzlicher Hinweis auf die Funktion dieser Takte zu verstehen. Allerdings ist dieses ein dem ersten Zwischenspiel (T. 8-13,1) diametral entgegengesetztes.

Das 1. Zwischenspiel, von einem überzähligen Themeneinsatz ausgehend, spaltet den Schluß als Sequenzmodell ab und begleitet ihn mit dem entsprechenden, d.h. aus dem 2. Takt des Themas gewonnenen Kontrapunktmotiv im Baß[13]. Die Mittelstimme läuft in Dezimen und Sexten abwechselnd zu Baß und Sopran parallel. Somit steht hier das harmonische Moment im Vordergrund, während das 2. Zwischenspiel Bezug auf die 2. Durchführung nimmt und den kontrapunktischen Aspekt hervorkehrt: Die beiden ersten Takte sind stimmvertauscht identisch (T. 13/14 und 21/22), die ergänzende dritte Stimme der Durchführungstakte (zunächst die Mittelstimme, dann der Scheineinsatz im Baß) fehlt im

Umkehrung und die nochmalige Engführung des umgekehrten Themas, zumal in der Zweistimmigkeit, der Themenkopf so deutlich hervor, daß auf den Schluß des Themas, der Gegenstand des 1. Zwischenspiels ist, schließlich ganz verzichtet wird.

Die Entsprechungen von zweiter Durchführung und anschließendem Zwischenspiel gehen aber noch weiter. Obwohl die 2. Durchführung moduliert - sie beginnt dominantisch (A-Dur) und befestigt die Dominanttonart (a-Moll) erst im weiteren Verlauf - gehen doch beide Doppeleinsätze (T. 13/14 mit enggeführter Umkehrung und T. 17/18 mit enggeführter gerader Bewegung des Themas) vom Ton a aus, ein für eine modulierende Fugen-Durchführung unübliches Verfahren, während andererseits die Vielfalt der Themeneinsätze im folgenden Zwischenspiel auffällt. Die Charakteristika der Fugendurchführung sind sozusagen aufgeteilt auf zwei in ihrer formalen Funktion verschiedene Teile oder anders ausgedrückt: Das Zwischenspiel schafft Ausgleich für Defizite der Durchführung. Es beinhaltet ja auch das Ende des 1. Zwischenspiels (T. 12) eine Ankündigung: Die das zweite Kontrapunktmotiv repetierende Baßstimme schwingt aus in den Themenschluß, der mit dem umgekehrten Themenanfang gekoppelt wird. Das Versprechen wird in der folgenden Durchführung aber nur teilweise eingelöst, da die enggeführte Umkehrung in nur einem der beiden Doppeleinsätze dargelegt wird. (Die Umkehrung wird in diesem Fall aus harmonischen Rücksichten verzerrt[14].) Erst das Zwischenspiel macht Engführung und Umkehrung zum eigentlichen Gegenstand der Abhandlung, arbeitet also aus, was die Durchführung lediglich thematisiert.

Diese enge Beziehung, die gegenseitige Bedingung der beiden Teile - der eine ist ohne den anderen unvollkommen oder unverständlich - schafft eine starke Verklammerung über den klaffenden Einschnitt der Kadenz hinweg. Auffällig ist diese Korrespondenz zudem durch die beiden Baßeinsätze auf A, die tiefsten Einsätze der Fuge. Sie erklingen in zeitlicher Nähe, indem sie um die Kadenz herum gruppiert sind.

Die nach den Zitaten des Themenkopfes wieder vollständige Themenumkehrung im Sopran (T. 27-29) überschneidet sich nach Riemann mit dem Anfang des letzten Teils (ab T. 28), der sich ihm lediglich als "freigebildeter Schlußteil (Coda)"[15] darstellte. Iliffe sah in den Takten 8-38 einen überdimensionierten Mittelteil[16] und für Misch bilden die Takte 21-31,1 einen zusammenhängenden Komplex[17].

Die Meinungsverschiedenheiten resultieren nicht nur aus den unterschiedlichen Deutungen der vorhergehenden Takte, sondern ergeben sich vor allem aus der Schwierigkeit, im folgenden die Fortsetzung eines Fugenplans aufzuschlüsseln. Der Doppeleinsatz[18] mit enggeführter Umkehrung des Themas (T. 28/29) müßte nämlich als eigenständige Durchführung akzeptiert werden, da sich ein dem 1. Zwischenspiel entsprechender Teil, ein 3. Zwischenspiel also, anschließt, das sich, wie dort (T. 9) aus der geraden Bewegung des Themas im Sopran, hier (T. 30) aus seiner Umkehrung und Modifikation im Baß entwickelt. Auch weiterhin müßte man je einen Doppeleinsatz (T. 34/35 und 39/40) als selbständige Fugendurchführungen gelten lassen. Denn obwohl diese Takte der 2. Durchführung entsprechen, verbietet es die zweimal gleiche Stimmkombination (Baß und Tenor), beide Einsätze zu einer Durchführung zusammenzufassen. Entschlösse man sich, die Forderung nach wechselnden Stimmeinsätzen preiszugeben zugunsten des Reprisencharakters ab T. 31, geriete man, da es sich um eine variierte Wiederaufnahme der Exposition handelt, unversehens in das Konzept des zweiteiligen barocken Sonaten- oder Suitensatzes. Auch der Fugenentwurf ist also nicht eindeutig ins Werk gesetzt.

Die Unstimmigkeiten in der Suitensatz- und Fugendisposition bedingen sich indes nicht wechselseitig: Die Takte 21-31, die das Konzept des Suitensatzes allenfalls durch den ersten Themeneinsatz im Baß andeuten, sind auch im Zusammenhang mit einem Fugenentwurf prekär. Die Probleme, die diese Takte in beiden Kategorien aufwerfen, erweisen

sich aber als schlüssig in einem dritten Formplan, der, zugunsten der beiden andern Entwürfe, ebenso unvollkommen bleibt und dennoch ebenso faßbar ist wie diese.

IV

Was sich unter dem Aspekt der Fugenanlage nicht zusammenschließen läßt - der Teil ab T. 27 -, ist dennoch durch das zusammenhangstiftende Moment der beibehaltenen Tonart gekennzeichnet: In den Takten 25-28,1 wird die Ausgangstonart d-Moll kadenziell bestätigt und danach nicht mehr verlassen. Handelt es sich ab T. 30 um eine motivische Reprise der Takte 9-21,1 in der Haupttonart (Quinte abwärts transponiert[19]) , so beginnt die tonale Reprise doch bereits in T. 28 und wird zudem thematisch bekundet. Bei diesem Doppeleinsatz (T. 28/29) fallen darüberhinaus trotz aller Anklänge an den Beginn der 2. Fugendurchführung (die Umkehrung hat auch hier aus harmonischen Gründen einen Quint- statt eines Sextsprungs) bezeichnende Unterschiede auf: Das Thema ist mit der Moll-Terz ausgestattet und bildet die einzige Reminiszenz an die Themenfassung der Exposition, es steht nicht nur in der Grundtonart, sondern bewegt sich in derselben Lage wie der 1. Themeneinsatz der Fuge (eingestrichene Oktave), und es handelt sich um den einzigen Themeneinsatz in gerader Bewegung nach der Exposition, der nicht von einem der beiden Kontrapunktmotive begleitet wird. Diese Gegebenheiten legen die Interpretation der Stelle als Reprise der Exposition nahe, eine Reprise nicht im wörtlichen Sinn, sondern als Zusammenfassung und Schlußfolgerung.

Das Thema der Exposition hat eine Entwicklung durchlaufen, die seine unveränderte Wiederaufnahme unmöglich macht: Es erscheint nunmehr im Zusammenhang mit seiner enggeführten Umkehrung, eine Konsequenz aus der 2. Fugendurchführung und dem anschließenden Zwischenspiel. Aus diesem resultiert aber Weiteres: Das Thema in gerader Bewegung taucht lediglich am Anfang des Zwischenspiels auf, danach findet sich nur noch die Umkehrung, losgelöst von der ursprünglichen Gestalt. Der Sopraneinsatz mit der Themenumkehrung in T. 27 erweist sich unter diesem Aspekt nicht mehr als bloße Ankündigung wie der umgekehrte Themenanfang im Alt am Ende des 1. Fugen-Zwischenspiels, sondern als Bestätigung eines neuen Sachverhalts: Die Umkehrung hat sich verselbständigt. Erstmals folgt ihr das Thema in gerader Bewegung nach, erstmals ist ihr Themenkopf mit dem 1. Kontrapunktmotiv ausgestattet, wie vordem nur der des Originals, erstmals sind alle Merkmale der geraden Bewegung kombiniert auch in der Umkehrung zu finden: Moll-Terz, Sextsprung und - wenn auch nachgeholt - der eigentliche Zielton. Insofern ist die Folge der drei Stimmeinsätze (auch in der Reihenfolge) der der Exposition vergleichbar und die Reprise - eine alle Errungenschaften vorheriger Entwicklung in größte Dichte zusammenzwingende und emphatisch markierende Reprise (höchster Sopraneinsatz) - beginnt demnach in T. 27 nach Erreichen der Dominante, zumal auch die neuerliche Stimmreduktion eine Zäsur an dieser Stelle nahelegt[20].

Themenentwicklung und Reprise als Fazit dieser Entwicklung greifen musikgeschichtlich aber voraus. Sie sind Kennzeichen der klassischen Themenbehandlung und der Reprisentechnik in der Sonate. Es fällt nicht schwer, die innerhalb der beiden andern Formkonzeptionen fragwürdigen Takte 21-27,1 von hierher zu bestimmen. Die gehäuften Engführungen und die Umkehrung des Themas, aus denen die Abspaltung des Themenkopfes und die Modifikation des 2. Kontrapunktmotivs (T. 25/26) hervorgehen, bilden ganz konkret den Ansatz zu Haydns und Beethovens motivisch-thematischer Arbeit. In der Sonatendurchführung wird thematische Arbeit kontrapunktisch, bei Bach wird kontrapunktische Satztechnik zu thematischer Arbeit.

Ganz anders wird in denjenigen Fugen-Zwischenspielen verfahren, die gleichzeitig

sonatenmäßige Überleitungsfunktion haben (T. 8-13,1 und 31-34,1). In ihnen wird der Schluß des Themas als Modell für die homophone Sequenz abgespalten. Dadurch aber wird der ursprüngliche Impetus dieses Motivs zerstört und es verkommt zur bloßen Spielfigur, einer Spielfigur, die in der späteren Sonate den Zweck hat, vom Thema wegzuführen und den Einsatz eines neuen Themas vorzubereiten. In diesem Sinn wird hier, wie so oft in der klassischen Sonate, zu Beginn der Überleitung das Thema nochmals zitiert (T. 8, mit verschobenem zweitem Teil in T. 9) und am Ende (T. 12) der neue Gedanke angekündigt. Die neue Themenidee ist mit enggeführter Umkehrung verbunden - die Umkehrung als Urbild der "kontrastierenden Ableitung" - und bezieht die Dur-Terz ein. Diese fungiert harmonisch noch als Leitton von d-Moll, die eigentliche Modulation wird erst in der Fortspinnung des Themas (T. 16) zwischendominantisch vollzogen - ein Moment, das sich der klassischen Sonatenanlage nicht fügt. Was dabei nur andeutungsweise anklingt, die Verselbständigung der Themenumkehr (Baß T. 15/16), in den Takten 21-26 ausgearbeitet und bei Reprisenbeginn (T. 27-29) bestätigt, wird an entsprechender Stelle in der Reprise (T. 36-38) durch vollständigen Themenkopf verdeutlicht, durch zweimalige Wiederholung und durch Verdopplung im Terzabstand hervorgehoben (der zusätzliche Takt ist hier zudem aus harmonischen Gründen nötig). Dem Nachdruck dieser Takte als letzter Steigerung vor der abschließenden Kadenz gilt die im 1. Teil scheinbar unmotivierte Figur des Soprans (T. 16), die die steigende Sequenz der Unterstimmen in ihren Spitzentönen pointiert, den höchsten betonten Ton des Stücks erreicht und somit erst hier sinnfällig wird.

Der zweite Doppeleinsatz des Themas (T. 17-19), durch Stimmreduktion und Registerwechsel abgesetzt[21], bezieht sich, wie so oft der Schlußgedanke in der klassischen Sonate, deutlicher auf die erste Themengestalt, ohne indes neugewonnene Aspekte zu vernachlässigen. Die für die Fuge befremdliche Tatsache aller Themeneinsätze von derselben Tonstufe aus und die für den Suitensatz untypische Wiederaufnahme des anfänglichen Motivs an dieser Stelle, wird in dem neuen Zusammenhang begreiflich.

V

Die Bedeutung dieser Takte aber ist, wie die aller andern Formteile, gerade nicht, in einer Formkonzeption bruchlos aufzugehen und verständlich zu sein, sondern sie liegt darin, daß sie einer komplexen Formidee genügen können, daß sie erst in der Vielschichtigkeit der formalen Möglichkeiten ihren Sinn erhalten. Kontrapunktische und thematische Mannigfaltigkeit sind hier Mittel, einen seltenen formalen Reichtum zu entfalten. Ebenso ist jede der gleichberechtigt nebeneinanderstehenden Formkonzeptionen für sich genommen defizitär und gewinnt erst im Zusammenwirken mit anderen, teilweise ihr widersprechenden Dispositionen ihren komplexen Sinn.

Nicht nur in der durch die Entwicklung des Themas bedingten gegenseitigen Durchdringung aber ist der Zusammenschluß der Teile zum Ganzen begründet, sondern zudem durch die Überlagerung der einzelnen Formkategorien, die ihrerseits als Projektionen der zweiteiligen Themen- und der dreiteiligen Expositionsanlage in die große Form verstanden werden können.

Anmerkungen

1) Hugo Riemann, Handbuch der Kompositions-Lehre, Leipzig 1889; ders., Handbuch der Fugen-Komposition, Leipzig 1890.

2) Adolf Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig 1837-1847.

3) Johann Sebastian Bach, Das wohltemperierte Klavier, hrsg. von Feruccio Busoni, New York und Leipzig 1894. Busoni konstatiert Zweiteiligkeit für die Fugen in e-Moll und fis-Moll aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers.

4) Wilhelm Werker, Studien über Symmetrie im Bau der Fugen... des "Wohltemperierten Klaviers", Leipzig 1922.

5) Ludwig Misch, Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier, in: Mf. 1 (1948), S. 39-47.

6) Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1951; ders., Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers, in: Mf. 21 (1968), S. 17-29 (aufgenommen in: Zur musikalischen Analyse, Darmstadt 1974, S. 39-57).

7) Hermann Erpf, Über Bach-Analysen, in: AfMw 16 (1959), S. 70-76 (aufgenommen in: Zur musikalischen Analyse, a.a.O., S. 25-33).

8) S. dazu Carl Dahlhaus, Musikalische Form als Transformation, Bermerkungen zur Beethoven-Interpretation, in: Beethoven-Jb. 1973/77, S. 28-35.

9) Ludwig Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung, in: Mf. 5 (1952), S. 180 (aufgenommen in: Zur musikalischen Analyse, a.a.O., S. 10-24).

10) Hugo Riemann, Präludium und Fuge D-moll, in: Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier, Leipzig 1890, ^{3}/1914, S. 47 (aufgenommen in: Zur musikalischen Analyse, a.a.O., S. 3-9).

11) Daß es sich bei dieser Fuge um mehr als die ü lichen Themenvarianten handelt, geht schon daraus hervor, daß das Thema häufiger in veränderten Fassungen als in der anfänglichen Version vorkommt. Insbesondere aber fällt die konsequente Veränderung eines Tones, der Terz, auf, wobei es sich nicht um Modifikationen handelt, die aus harmonischen Gründen notwendig sind.

12) Ludwig Misch unterstellt diesen Takten latente Dreistimmigkeit, indem er annimmt, die drei Themeneinsätze in den Takten 21-23 seien auf alle drei Stimmen zu verteilen. (Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, a.a.O., S. 183). Die Notation widerspricht dieser Vermutung: Die Pausen beziehen sich deutlich auf die Mittelstimme, so daß der Baß zwei Themeneinsätze hat, einen in gerader Bewegung (S. 21) und einen in der Umkehrung (S. 23) mit jeweils "falschem" Schlußton. Auch dieser Umstand spricht gegen eine Fugendurchführung und somit gegen Mischs Parallelsetzung der Anfänge beider Teile. Der fast komplette Themeneinsatz in gerader Bewegung unterstreicht allerdings dennoch die Konzeption des barocken Sonatensatzes.

13) Das 1. Kontrapunktmotiv (s. T. 3) ist aus dem Themenkopf abgeleitet (diminuierte Umkehrung), das 2. Kontrapunktmotiv (s. T. 4) ist aus der Sechzehntelbewegung (Wechselnoten-Motiv) des 2. Thementeils gewonnen.

14) Vgl. dazu Carl Dahlhaus, Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers, in: BJ S. 40-45.

15) S. Anmerkung 10.

16) Frederick Iliffe, 48 Preludes and Fugues of Bach, London 1897, zitiert nach L.

Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, a.a.O., S. 181.

17) Ludwig Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung, a.a.O., S. 182.

18) Auf die Kombination dreier enggeführter Themeneinsätze in den Takten 27-29 wird später eingegangen.

19) Dabei entsteht durch die Vertauschung der Außenstimmen wiederum der ganztaktige Stufengang g - f - es im Baß, der hier seinen Zielton d erreicht (so wie in den Takten 10-13 der Sopran das a' des Sopraneinsatzes).

20) Alle Nahtstellen - mit Ausnahme der Kadenz in T. 20-21,1 - werden harmonisch überbrückt durch eine Dissonanz der Dominante, die eine Fortführung erzwingt.

21) Da der harmonische Verlauf als formbildendes Merkmal meist vorrangig berücksichtigt wird, werden andere Möglichkeiten der formalen Gliederung oft zu wenig beachtet. (Dasselbe gilt für die Takte 27 und 28. Wenn dort ein formaler Einschnitt konstatiert wird, so stets, wie bei Riemann und Busoni, n a c h T. 27, ohne Rücksicht auf Stimmreduktion und Registerwechel.) Diese Markierung (T. 17) entspricht aber der meist deutlichen Zäsur zwischen dem Seitensatz und dem Schlußgedanken in der klassischen Sonate.

Fred Flindell:

BACHS INVENTIONEN: EINIGE URSPRÜNGE, VORSTELLUNGEN UND MODERNE GEGENSTÜCKE

Es ist allgemein bekannt, daß Bach den Namen seiner imitatorischen Preambula für Clavier in "inventio" umänderte, als er 1723 seine Sammlung in dieser Form vollendete. In einer bereits erschienenen Studie, "Apropos Bach's Inventions"[1] habe ich einen zeitgenössischen theoretischen Traktat, die "Harmonologia musica" des Andreas Werckmeister zitiert, in dem die Formen deutlich erläutert werden, die Bach später sowohl für die Komposition seiner didaktischen Preambula als auch für die "inventio" verarbeitete. Übereinstimmung und Entsprechung im Detail sind zwingend, sogar überzeugend, besonders dann, wenn man durch einen Vergleich mit Zeugnissen Johann Nikolaus Forkels und Carl Philipp Emanuel Bachs[2] eine Bestätigung herbeiführt.

I. Die Frage, die wir zu stellen haben, lautet: War Bach der einzige, der den Begriff "inventio" ("Auffrichtige Anleitung") benutzte?

Außerhalb des Gebietes der Rhetorik und Werckmeisters Verwendung des Terminus "Invention" als einer Form, die die Verarbeitung eines Themas in einer bestimmten Weise beinhaltet[3], gab es noch andere Komponisten und Theoretiker der Renaissance- und Barockzeit, die regelmäßig diesen Terminus handhabten. Welche Bedeutung hatte dieser oder besser, welche Bedeutungen gaben sie ihm? Auf welche Weise erhellen sie, in dem sie sich auf unterschiedliche Weise dieses Begriffes bedienen, Bachs Vorstellung von "inventio", bzw. die von etwa 270 Komponisten des 20. Jahrhunderts! Natürlich wird die Sache kritisch, wenn wir Gründe für Bachs Wahl dieses Terminus suchen, eine Wahl, die eine Kompositionstradition auslöste. Aber bezieht sich die beträchtliche, in dieser Form geschriebene Anzahl von Werken, besonders nach 1930 einzig und allein auf die

Quellen der Bachschen Modelle? Wenn nicht, gab es dann Vorgänger, andere Praktiken und Prinzipien, die, auch heute noch, als Speicher für die keimenden Ideen moderner Komponisten dienen? Gibt es sowohl eine äußere Bedeutung als auch einen inneren Sinn für Bachs Bevorzugung dieses Begriffes?

In der folgenden Zusammenfassung (ausgewählt aus einer Vielzahl von Fällen) werde ich auf Beziehungen und Belege zum Begriff "inventio" eingehen, die im oben genannten Zusammenhang bisher nicht erörtert worden sind. Es handelt sich um den Gebrauch des Terminus bei Glareanus, Ponzio, Cerone, Conforto, Banchieri, Kuhnau und Werckmeister. (Andere zu diesem Thema passende, verwandte Verfahren aus der Antike und aus dem Mittelalter finden sich in "Renaissance and Baroque Ties to the Modern Invention"[4].)

Den Schlüssel zum Verständnis der folgenden Darlegung mag die Vorstellung von der veränderlichen (wenn auch nicht ganz logischen) Mitbezeichnung geben, eine Erkenntnis, die im Mittelalter verwurzelt ist und in besonderer Weise durch die Arbeit von Karl Strecker (und anderen) in seiner Studie über mittelalterliches Latein und Etymologie dargestellt worden ist[5].

1) "Inventio" bedeutete in der Antike beides, "das Finden" und das, "was gefunden (oder erschaffen, erdacht, erfunden) wurde"[6]. Ersteres wird wieder aufgenommen und verwendet in Glareanus' enzyklopädischem "Dodechachordon", Liber II, Caput XXXVIII, f. 174: "... Thematis ne inventio, an vocum aliquot accessus ..." Hier wird der Akzent auf das "Finden" oder "Komponieren" eines Themas gelegt[7].

2) Während Glareanus von der aus der Antike übernommenen Mitbezeichnung von "Invention" (supra 1) Gebrauch macht, wendet sich Tomás de Sancta Maria der zweiten Bedeutung, nämlich dem musikalischen Resultat aus der Suche zu: "das, was gefunden wurde". Er setzt "invençion" mit dem Thema oder "soggetto" einer "fantasia" gleich. "Arte de tañer fantasia" (Primera Parte, Capitulo 22, f. 57b): "La primera regla, es entender de rayz la invençion y artificio que llevare los passos ..." Hier steht "invençion" für ein in einer "fantasia" improvisiertes "soggetto". Der deutliche Akzent auf dem "improvisierten" Thema (= "inventio") entspricht genau Werckmeisters Handhabung des Terminus[8]. Forkels lebhafte Erörterung den Ursprung der Bachschen Inventionén betreffend, zeigt direkt auf dessen anfängliche Improvisation seiner Preambula-Themen für Clavier[9].

3) Wenden wir uns Cerones Kompendium "El Melopeo y Maestro" (Neapel 1613) zu, so finden wir hier "invençion" in der Bedeutung von "Thema" oder "soggeto" unterschiedlicher Gattungen, sowohl polyphoner ("ricercarios"[10], "de Fugas y de Imitaciones"[11], "tientos"[12], "motete"[13], "missa"[14], "madrigales"[15] und "chanzonetas"[16]) als auch homophoner ("frotolas" und "estrambotes"[17]) Art. Der Ursprung der Bachschen Praxis, ein angemessenes Thema (für seine "preambula-inventiones") in Werken anderer Komponisten zu finden, wird in spezifischer Weise durch Cerones Verwendung der "invençion" als ein entweder anderswo gefundenes oder neu komponiertes Thema deutlich (in der Messe). "Si despues el composidor no quera servirse de las materias sobredichas: mas quiera hazerlo con invençion nueva formandola de su cabeça; podrà ponerle el titulo en esta otra manera. Missa sine nomine ..."[18] Dieser eindeutige Hinweis auf Parodietechnik beim Suchen eines Themas für einen Messensatz findet seine Parallele in Bachs Handhabung von Modellen (z.B. Pachelbels C-Dur Fuge Nr. 29 DTB IV, 1, Bd. 6, S. 32)[19] bei der Erarbeitung eines neuen Werkes.

4) Pietro Ponzio (Pontio) benutzt den Terminus in seinem "Ragionamento di musica" (Parma: Erasmo Viotto 1588) noch umfassender. Während er häufig auf "inventio" = Thema hinweist (z.B. "Il modo per far un Ricercar è tale, che l'inventione vogliono esser longhe e le parti alquanto lontane; ..." S. 159) weitet er den Terminus in der Weise

aus, daß sich eine Bedeutung auf die Kunst, kontrapunktische Formeln einem gegebenen cantus firmus anzupassen, erstreckt. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür findet sich in "Ragionamento Terzo" S. 89: "Quinto, tenga poche; anzi pochissime cadenze; et, se pur se ne facessero, siano fatte per replicare l'inventione, overo per fare uno poco di riposo, over per truouare nuove inventioni". (Übersetzung: "Fünftens soll ein Kontrapunkt über einem (canto plano oder canto figurato di voci) wenige, sogar nur ganz wenige Kadenzen enthalten und dann nur, um (l'invenzione) zu erwidern (wiederholen), oder aber um ein bißchen Erholung zu bringen, oder um neue (invenzione) zu finden...") Eine Möglichkeit, auf welche Weise wiederholte Formeln einem cantus firmus angepaßt werden können, findet sich in "Ragionamento Secondo" auf S. 52. Hier gibt uns Ponzio eine zweite kontrapunktische Bedeutung für "inventio", die "Thema", kontrapunktische "figures" oder Formeln und Kontrapunkt gegen "cantus planus" umfaßt. (Vgl. Carl Dahlhaus, Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert, in: MUSICA 13 (1959), S. 164-166: Lusitano-Erörterung.) Diese Anschauung - ursprünglich in abgewandelter Form bei Cicero zu finden und zwar mit Akzent auf der Fähigkeit zu komponieren - entspricht der Vorstellung, die Bachs früher Zeitgenosse Andreas Werckmeister, hatte. ("Harmonologia musica", S. 116, Par. 191): "Ein jeder kan aus dem Cantu-firmo nach seiner Invention und Manier die Passagen formieren". (Vgl. infra.)

5) Die oben genannten Beispiele stehen weder isoliert, noch sind sie beschränkt auf bestimmte Länder. Michael Praetorius ("Syntagma musicum" III, S. 116, aber nicht S. 136), Abbé Maugars ("Discours de la Musique d'Italie et des Opera", Paris 1672, S. 158, 162, 166 und 173, ursprünglich geschrieben im Oktober 1639), Johann Theile ("Novae sonatae" 1699), Johann Kuhnau ("Der Musicalische Quack-Salber", Dresden 1700, S. 144) und Johann Nikolaus Forkel - sie alle bestätigen die Gleichsetzung von "inventio" mit "Thema", ("subject"), komponiert oder improvisiert für die Einfügung in ein polyphones Werk (vgl. infra).

6) Giovanni Luca Conforto berichtet in "Dichiaratione" Rom (1593) : "... che sonano di viola, o di altri instrom^{ti} da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventar possess'. delli sogg^{ti} et, far altre inventioni da se fatte"... Hier können Themen (soggetti) technisch mit Hilfe von, ihnen entsprechend, angebotenen Übungen für die Viola- oder Blasinstrumentenspieler gemeistert werden. Das Übungsmaterial kann freilich auch Hilfe anbieten beim Finden (Komponieren, Erfinden) eigener Themen[20] ("... e far altre inventioni da se fatte...") Die letztgenannte Anschauung findet sich in Bachs "Auffrichtiger Anleitung".

7) Verwirrung ist vermeidbar, wenn wir einige Benennungen von Renaissance- und Barockstücken, die den Begriff "inventio" verwenden, unter dem Aspekt der oben zitierten Mitbezeichnungen betrachten. In der Praxis wurde der Terminus "inventioni" oder "inventiones" auf neues oder improvisiertes Material ausgedehnt, auf die Melodie, wie auch auf den eigenartigen musikalischen Einfall z.B. in den Titeln von:

a) balli (Cesare Negri, 1604)
b) songs oder ayres (John Dowland, 1597)
c) q odlibet (Carlo Farina, 1627) oder
d) balletti (Girolamo Montesardo, 1606)

8) Eine Fülle von Inventionsbeispielen enthält Johann Kuhnaus "Der Musicalische Quack-Salber", in dem die oben ausgeführten Betrachtungen zu Bachs Zeiten wieder hervorgehoben und unterstrichen wurden und einen scharfsinnigen Beweis für die Lern- und Entwicklungsfähigkeit dieses Komponisten liefern. Aber Kuhnau geht über die bereits erwähnte "veränderliche Mitbezeichnung" hinaus. Er sieht Bachs Handhabung der vollstän-

digen Komposition, das Produkt, das aus "inventiones" entstandene polyphone Ergebnis voraus. Aus einer gründlichen Lektüre der Seiten 20, 75 und 149 ("Der Musicalische Quack-Salber") werden seine Erläuterungen dieser Mitbezeichnung klar ersichtlich. Auf Seite 20 liest man, im Zusammenhang mit den anderen zitierten Beispielen, eine knappe Definition: "Worauff ich mich, aber am meisten geleget habe/ das ist l'Arte incomparabile di comporre (er verstünde die Komposition) dieselbe hat mich obligat gemachet/ das Clavier un poco zu exerciren/ damit ich mir in meiner auffgesetzten Inventione, wenn ich was davon singe/ bißweilen accompagniren kan". Das bedeutet, daß wir es hier mit einer vollständigen Klavierinvention zu tun haben, aus der der Verfasser gern singen möchte.

Forkels Ausführungen über die Bachschen Inventionen im Vergleich mit Werckmeisters Definition der Inventionsform, zuzüglich der verschiedenen Hinweise Kuhnaus statten uns mit ausreichendem Beweismaterial aus. Daraus ergibt sich die Verwendung der Invention sowohl als Thema, meist im polyphonen Zusammenhang, als auch als Name der Form selbst, die aus der Ausarbeitung dieses, speziell dafür komponierten, Themas entsteht.

Anregung zur Verwendung des Terminus "Inventio" als Form- und Gattungsbegriff (um eine ganze Reihe unterschiedlicher, pädagogisch wertvoller Werke in streng polyphonem Stil zu bezeichnen) fand Bach schon im Jahre 1714 in Weimar in einer Abschrift von Girolamo Frescobaldis "Fiori Musicali" von 1635. "Al Lettore" (an seine Leser) schreibt Frescobaldi gleich am Anfang dieser Sammlung: "Essendo stato sempre desideroso ... di giouare con le mie fatiche alli studiosi di detta professione, sempre ho dimostrato al mundo con lei mie Stampe d'intavolatura, e in partitura di ogni forte capricci e d'inventioni dar segno del mio dessideroso affetto, accio che ogniuno vedédo, e studiando le mie opre ne restasse contento, e approfittatto". (Eine Erläuterung von Frescobaldis pädagogischen Absichten findet sich bei Frederick Hammond, Girolamo Frescobaldi, Cambridge Harvard 1983, S. 86-87).

Mindestens 78 Komponisten dieses Jahrhunderts haben Bachs Inventionen als Modelle für eigene Werke mit dem Titel "Invention" benutzt. Die Mehrzahl dieser Komponisten hat ihr Augenmerk dabei auf bestimmte Merkmale der Bachschen Vorlagen gerichtet. Einige haben versucht, eine Lösung für das spezielle Problem zu finden, nämlich, wie es möglich ist, im neuen atonalen Idiom, ohne den traditionellen tonal-harmonischen Rahmen, die Form zu realisieren[21].

Andere werden von Bachs komplexer und gelehrter Meisterschaft im doppelten Kontrapunkt, Kanon und anderen kontrapunktischen Kunstgriffen (z.B. Umkehrung, Nachahmung), die auf Ockeghem und frühere Meister zurückgehen, angezogen (z.B. Julius Weismann, Alexander Tscherepnin). Auf andere hat die organische Einheitlichkeit des Bachschen Oeuvres inspirierend gewirkt[22]. Wieder andere haben den Begriff "Invention" als passende Einkleidung für Improvisationen im Bachschen Stil empfunden (z.B. Hans Friedrich Micheelsen: Orgelkonzert IV).

II. Die zweite Frage stellt sich so: Haben Komponisten vor und nach Bach von dem Terminus "Invention" in einem ganz anderen Sinne Gebrauch gemacht, als die Anhäufung der oben knapp zusammengefaßten (ausführlich in meiner bereits zitierten Veröffentlichung) Anschauungen zeigt? Überraschenderweise stoßen wir auf eine Tradition, besser, auf merkwürdige Randerscheinungen, in denen das Wort "Invention" einen deutlich unterschiedlichen Sinngehalt hat.

In Ludovico Viadanas Vorwort zu "Cento concerti ecclesiastici" (1602) findet sich: "... in luce questa mia inventione ..."[23]. Hier nimmt Viadana für sich in Anspruch, eine neue Kunst des Komponierens erfunden zu haben. Dies freilich ist die bewußte Ausdehnung von "finden" auf beide, die neue Entdeckung und auf den "Finder", d.i.

"inventor" in einem spezifischen Sinn. Die Verwendung von "inventor" als dem Erfinder unterschiedlicher Instrumente oder als neue Musik selbst (Tubal, Mercurius, Orpheus und Amphion) findet sich häufig in Renaissance- und Barockmusiktraktaten, die die Musikgeschichte bis zu ihren Anfängen zurückverfolgten. Michael Praetorius schreibt z.B. in "Syntagma musicum" I, S. 169: "Omnium primi apud Ethnicos consentur Musicae Inventores, Mercurius et Apollo" oder auf S. 178: "De inventione in Harmoniae generibus in Tetrachordis".) Dies mag auch der Grund gewesen sein, warum Viadana den Begriff gebraucht hat. Er verlieh den Anschein von Erhabenheit und Prestige, hochgeschätzt in Wissenschaft und im neuen Humanismus der damaligen Zeit. Außerdem traf Viadana hier auf eine Anschauung, die u.U. geeignet war, nach Jahrhunderten polyphoner Musik die Entdeckung des basso continuo und des bezifferten Basses hervorzurufen. Hier ist Viadanas Klarstellung: "L'altra causa men principale appreso alla predetta é stata quella che mi ha anco affrettato a porre in luce questa mia inventione, il verdere, cioè che alcuni di questi Concerti che io composi cinque o sei anni sono ritrouandomi in Roma"[24]. Ohne Zweifel identifiziert sich Viadana mit dem ganz neuen Zugang zur Musik, die großen Reichtum an ungeahnten Möglichkeiten mit sich brachte, neue Formen, neue Stile, Vorstellungen und Eigentümlichkeiten. Viadanas Erregung wirkt elektrisierend, und wir finden seine Entdeckung belobigt bei Gregor Aichinger in seinem "Bassus Generalis Et Continuus Dilingae" (1607): "Also hat man newlichen in Italia ein sonderbaren modum componendi erdacht./ ... Ludovicus Viadana ..."[25] Nicht weniger angetan liest es sich im enzyklopädischen "Syntagma musicum" (III, Capitel VI): "Wie denn solches in Italia gar gemein/ unnd sonderlich jetzo von dem trefflichen Musico Ludovico Viadana, novae inventionis primario, als er die Art mit einer/ zween/dreyen oder vier Stimmen allein in eine Orgel/Regal/oder an dergleichen Fundament Instrument zu singen erfunden/ am Tag bracht/ und in druck außgangen ist". Hier bedeutet "Invention" schlechthin etwas vollkommen Neues: die Art oder Weise, den Stil oder die Kunst, "die ganze Motet oder Concert" zu komponieren. Mit offensichtlichem Stolz nennt Viadana die Invention "seine", den basso continuo eine "Neuheit"[26]. Die Wucht dieses Ereignisses innerhalb der Musikgeschichte fand ihre Resonanz in allgegenwärtigen Titeln und Erklärungen. Vielleicht erspürte Claude Jannequin zuerst die Richtung, indem er seine programmatischen Chansons u.a. als "Inventiones musicales" (1555) betrachtete. Ganz sicher war auch diese Entwicklung eine aufsehenerregende Neuigkeit. Auf seltsam analoge Weise setzte Franz Xaver Anton Murschhauser die von Jannequin begonnene Tradition in "Octi-Tonium Novum Organicum ... cum Appendice nonnullarum Inventionum ac Imitationum pro Tempore Natalis Domini" (1696) fort, in dem Kuckuckslaute in einer der Variationen, genannt "Inventionum", imitiert werden.

Die Vorstellung von einer experimentellen und bahnbrechenden Erneuerung erscheint in Titeln von Werken Biagio Marinis ("Sonate, Symphonie ... con altre curiose e moderne inventioni", 1626), in Johann Hermann Scheins "Musica boscareccia oder Wald-Liederlein/ Auff Italiam Villanellische Invention" (1621), gleichfalls in seinen "Opella nova" (1618) und dem dazugehörigen Vorwort. Giovanni Battista Vitali benutzte den Terminus als etwas Neues in "Artificii musicali" op. 13 (1689): Zwei balletti sind bezeichnet als "inventione curiose". Agostino Agazzari und Abbe Maugars öffnen den Zugang zum Bewußtsein der Neuartigkeit der musikalischen Idee selbst und den bewegenden und anrührenden Reiz des musikalischen Inhalts. Agazzari schreibt: "Onde chi suona leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl'altri, deve nobilimente suonarlo con molta inventione ..." Maugars war besonders beeindruckt von Frescobaldis Cembalospiel: "Mai sur tout ce grand Friscobaldi (sic) sit paroistre mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant toujours ferme"[27]. Hier kann kein Zweifel über den Sinn von

Invention, gleichbedeutend mit neuer musikalischer Idee, bestehen. Francesco Antonio Bonporti muß bei seinen "Invenzioni" op. 10 (1713) für Violine und basso continuo an seine lose, unverbundene Sammlung von Tanz- und Sonatensätzen, alle zu einer neuartigen Reihenfolge zusammengefügt, gedacht haben.

Verschiedene Komponisten des 20. Jahrhunderts haben den Begriff "Invention" mit dem plötzlichen Einfall einer neuen musikalischen Idee verbunden (Giselher Klebe). Andere sind bewußt von Jannequins programmatischer Auffassung (Hermann Reutter) oder Bonportis Vorstellung (Friedrich Wildgans, Kurt Schubert und Miloslav Kabelač) von einer unverbundenen Anzahl stilisierter Stücke, die für ihre Sätze barocke Terminologie verwenden, ausgegangen. Benjamin Lees, Arthur Victor Berger und Günther Becker spiegeln in ihren einstimmigen Stücken die barocke Anschauung von etwas experimentell Neuem wieder.

III. In Giselher Klebes Komposition "Vier Inventionen" op. 26 (1957) und in Szene 2 aus dem 2. Akt der Oper "Wozzek" von Alban Berg begegnen wir sowohl Arrey von Dommers und Hugo Riemanns Anschauungen, als auch Theodor W. Adornos Konzeption von der reinen Kraft des augenblicklichen, mit unvorbereiteter spontaner Direktheit hervorgebrachten musikalischen Einfalls. ("... Kraft einer Explosion des Unbewußten").

Maugars (1639) hätte wohl dieser zentralen Bedeutung des musikalischen Einfalls zugestimmt. Seine Abhandlungen unterstreichen dies auf lebendige Weise. Während eine amerikanische Jazz-Überlieferung (Tristano, Lewis, Davis) in erster Linie an der Ausarbeitung und improvisatorischen Behandlung eines Themas interessiert war - nicht so sehr an dem Gegenstand des Themas selbst - (ein Beispiel hierfür ist John Lewis' Vendôme) charakterisiert Arnold Schönberg die vorher dargelegte Anschauung folgendermaßen: "Der Einfall macht eine Wahl überflüssig. Das ist ja das Wesen des Einfalls, der künstlerischen Methode, gegenüber der des Kunsthandwerkers einerseits und der des Wissenschaftlers andererseits"[28].

Und mit Schönbergs Einsicht und seiner Betonung auf der bestimmenden Kraft des musikalischen Einfalls - im Kern ist das die eigentliche Bedeutung von "Invention" - finden wir uns wieder zu Bach hingezogen, zu seinem Vorwort mit deutlich markiertem Akzent: "... anbey auch zugleich gute inventiones nicht allein zu bekommen sondern (wie Schönberg sagt) selbige wohl durchzuführen".

Anmerkungen

1) In BACH, The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach-Institute. Volume XV, 2 (1984), S. 6-11.

2) Flindell, a.a.O., vol. XIV, 4 (1983), S. 4-6.

3) Flindell, a.a.O., vol. XV, 2 (1984), S. 15, n. 141. Andreas Werckmeister, Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung fur musicalischen Composition, Frankfurth und Leipzig 1702, Par. 209 (S. 129).

4) Wird veröffentlicht.

5) Karl Strecker, Introduction to Medieval Latin, Berlin 1965, S. 46.

6) Karl-Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Hannover 1959, Art. "Inventio".

7) Diese Stelle beschränkt "inventio" deutlich auf das "Finden" oder "Komponieren" eines Themas oder "soggetto" ohne die Hinzufügung anderer Kontrapunkte.

8) Vgl. Anm. 3.

9) Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Faks.-Nachdruck Kassel und Leipzig ^{2}/1982, S. 58.

10) Domenico Pietro Cerone, El Melopeo y Maestro, Neapel 1613, S. 691.

11) Cerone, a.a.O., S. 784.

12) Cerone, a.a.O., S. 691.

13) Cerone, a.a.O., S. 686.

14) Cerone, a.a.O., S. 687-688.

15) Cerone, a.a.O., S. 692.

16) Cerone, a.a.O., S. 693.

17) Cerone, a.a.O.

18) Cerone, a.a.O., S. 687-688.

19) Flindell, a.a.O., vol. XIV, 4 (1983), S. 7.

20) Hrsg. Johannes Wolf. Berlin 1922, S. 9-10. Margarete Reimann, Art. "Invention", in: MGG 6, Kassel etc. 1957, Sp. 1383-1389.

21) Theodor W. Adorno, Die Funktion des Kontrapunkts, Berlin 1957, passim.

22) Hans Niederau, Die Invention (Form, Satzart und Geschichte) (= Staatsarbeit an der Staatlichen Hochschule für Musik) Köln 1949 und Hans-Peter Komorowski, Die "Invention" in der Musik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1971, S. 23-24 et passim.

23) Max Schneider, Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918, S. 5.

24) Schneider, a.a.O., S. 9.

25) Schneider, a.a.O., S. 85. Vgl. Marco Scacchi, "Cribrum musicum", Venedig 1643, S. 248. Bei seiner Betrachtung des "Stylus recitativus" benutzt Scacchi eine entsprechende Verwendung von "inventione": "Si tempus talis inventionis spectemus, puto non excesere 42 annorum spatia, ..."

26) Schneider, a.a.O., S. 9. Vgl. Giulio Cesare Marinelli, Via Retta della Voce Corale, Bologna 1671, S. 248 "Inventione del Canto Gregoriano".

27) Discours de la Musique d'Italie et des Opera, Paris 1672, S. 162.

28) Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (= Bd. 397 der Bibliothek Suhrkamp) Frankfurt 1974, S. 65 (mit Anmerkungen Schönbergs).

Jaroslav Mráček:

INAUGURATORS OF BACH"S FRENCH STYLE THE "VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROT" AND THEIR CONTEMPORARIES

Pioneering studies of seventeenth-century instrumental music at the French court were undertaken, at the beginning of this century, by Ecorcheville[1], Prunières[2], Botstiber[3], and other distinguished scholars. Their research, by providing the background for the period of Henry IV, Louis XIII, and the magnificent "Roi de soleil", Louis XIV, made it possible for the present post-war generation to investigate specific questions raised by the broader issues considered in the early studies. Over the last twenty or more years, the systemmatic perusal of documents in the French archives has not only uncovered hitherto unknown facts about known musicians but also has revealed a vast substrata of musical activity far beyond the imagination of many writers from the turn of the century.

The music of the "Vingt-quatre violons du Roi", or the 24 violins, represents an important aspect of French instrumental music in the seventeenth century. As forerunners of Jean-Baptiste Lully's tenure in Paris, the "Grande Bande" was the single most significant factor in creating the French instrumental style which Lully was to adopt in his ballets and "tragédies lyriques" during the second half of the century. Subsequently, the French style was transmitted primarily through Lully's works to the music of German and other composers.

Over 100 years ago, in 1876, the French writer, Antoine-Ernest Roquet (Er. Thoinan, pseud.), wrote his Louis Constantin, Roi des violons, 1624-1657[4] and the study, "Un Bisaïeul de Molière," Recherches sur les Mazuel, musiciens des seizième et dix-septième siècles[5]. In 1906, Jules Ecorcheville published his edition and commentary, Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français, a two-volume study of the Cassel manuscript containing some music of the 24 violins[6]. Both these authors reflect an attempt to bring to light some of the facts concerning this early period of French music, the first, by delving into archival documents, the second, by making available the music and also presenting archival documentation. A complete picture can emerge only when there is a balance between archival documentation and transcription of musical sources.

Archival sources have been most problematic for the scholar. Indispensable has been the meticulous research of Madeleine Jurgens who published two volumes, Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique[7], for the first half of the seventeenth century, and Yolande de Brossard's Musiciens de Paris 1535-1792[8]. Catherine Massip has published a study, La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin[9]. For the later seventeenth century, Marcelle Benoit's two studies, Musiques de cour: chapelle, chambre, écurie (1661-1733) and Versailles et les musiciens du Roi are very useful[10].

The music of the 24 violins is preserved in three principal sources: the Uppsala MS[11], the Cassel MS[12], and the Ballard publication[13]. In addition, there are a few compositions in the Philidor Collection[14], and a some individual pieces in loose folios in Cassel and Uppsala.

The Uppsala MS remained unpublished and relatively neglected until recently. For many years, the Cassel MS was considered the primary source, largely because of its early publicatio by Ecorcheville. Although its importance cannot be disputed, this writer has demonstrated that the provenance of the Uppsala MS is older, dating from

1651 to 1662, and also that it preserves a varied repertoire of the 24 violins. It is without doubt the source from which a number of compositions were copied into the Cassel MS without attribution as to the composer. Upwards of eleven French composers are represented in the Uppsala MS: Belleville, Constantin, Dumanoir, La Croi, La Haye (Laheÿ), Lavoÿ, Lazarin, Mazuel, Nau, Picart (Picard), and Verdier (Werdier). In addition, there is a German composer: Landgraff de Hesse and three German-Swedish composers: Andreas, Gustaf and Peter Düben.

The Cassel MS dates from 1658 to 1668[15]. The title of a piece in the Cassel MS, a "sarabande de ¨S.A. de Hesse¨ faite en l¨an 1650, "indicates the date of composition and not the date of its insertion into the MS. The Landgrave of Hessen, William VI (1629-1663), was in regular attendance at the Swedish Court before 1650[16]. In the Cassel MS, there are 12 known French composers: Artus, Bru(s)lar(d), Belleville, Dumanoir, De la Croix, La Haye, La Voÿs, La Zarin, Mazuel, Nau, Pinel, Werdier; 3 German composers: Dresen, Christian Herwig, D. Pohle, the German-Swedish composer, G(ustaf) D(üben), and numerous anonymous pieces, some of which are by the Dübens in the Uppsala MS.

In 1665, Robert Ballard published, in Paris, a collection, "Pièces pour le violon à quatre partie de Différents Autheurs"[17]. It stands out as being virtually the only contemporary publication of the repertoire of the 24 violins. The collection contains thirty-one pieces, of which the majority are dances. In spite of the reference to "différents autheurs" in the title, there are only two names mentioned in the four part-books. The title of No. 6 is "Bransles de Monsieur Brular", and in the "Haut-Contre" part-book, No. 18 has the designations, "Allemande de Monsieur Mayen.

The willful destruction in 1820 of Volume 17 of the Philidor Collection has deprived us of the pirmary source for the repertoire of the "Vingt-quatre violons du Roi". According to E.H. Fellowes, it was one of seven volumes used to provide material for binding other books. It is said to have contained "Airs and Branles composed for ¨les 24 violons¨ under Louis XIII and Louis XIV"[18]. Some of the composers represented in the MS were: Richamore, Belleville, Constantin, Lazarin, Branchu, Prévost, de la Harpe, Robichon, Dumanoir, and Boulard. Fortunately, some composers are preserved in the early volumes of the Philidor Collection. Volume 1 contains music by Belleville, Constantin, De La Vallez (sic: La Vallée?), De la Pierre (?), Dumanoir, Lazarin, Le Page, Mazuel, Robert Verdier, and Verpré[19]. Volume 2 has ballets from the reigns of Henry III, Henry IV, and Louis XIII, but no composers are identified[20]. Volume 3 contains ballets of the next generation up to Cardinal Richelieu[21]. There is an "Entrée Mr. de Verpré", an "Entrtée Mademoiselle de la Barre", and a "Ballet de Mr. le Cardinal de Richelieu". Again, no composers are given, although the music would have been played by the 24 violins.

For the purposes of this paper, we shall consider only the French composers,and primarily those who appear in at least two sources, with a few exceptions. The following are in at least two sources: Belleville, Constantin, Dumanoir, La Croix, La Haye, Lavoÿ, Lazarin, Mazuel, Nau, and Verdier. To these we shall add Picart[22].

The identity of the name Belleville eluded Ecorcheville in his 1906 study. He found references to "Le sieur de Belleville, instrumentiste, compositeur, organisateur de ballets, danseur et maître de danse", who held the position of musician at Court from about 1620[23]. There is a question whether one or two individuals are involved. Jurgens identified Belleville with Jacques de Montmorency, sieur de Belleville, or Jacques de Belleville[24]. In 1625, Jacques de Belleville is identified as "conducteur des ballets du Roi". On 9 August 1631, he writes a will, "Testament de Jacques de Montmorency,

sieur de Belleville", making a legacy to Daniel Rabel and his wife, Antoinette Guibour, to care for his natural daughter, Claire de Belleville. Ecorcheville cites a marriage contract drawn up on 27 May 1637 between Jacques de Belleville and Antoinette Guibourg (sic), the widow of Daniel Rabel[25]. Belleville¨s death is documented when his widow, Antoinette Guibour files the holograph of his will on 2 January 1641[26]. In the New Grove Dictionary of Music and Musicians, the article, "Belleville", which does not identify him as Jacques de Montmorency, does, however, provide some additional information about his importance as a dancer[27]. A Jean de Montmorency is cited by Y. de Brossard, as a "maître joueur d¨instruments", who on 7 November 1598 was the god-father to Jehan Thomas[28]. It is possible that he may be identified with the person in the title, "Ballet du Roy, dit Jean de Belleville, ou le Testament des Ballets Dansé au Carnaval de L¨an 1618", found in Volume 2 of the Philidor Collection[29]. There is a second ballet in the same volume by Belleville titled, "Ballet de M. de Mommorency"[30]. The New Grove article cites other ballets by Belleville. There are presently only two known allemandes by Belleville. The first is the "Allemande de Mr. Beluifle" (See Plate I) in Volume 1 of Philidor[31]. The second, found in the Uppsala Collection, is titled, "Allamanda Mr. Belleville"[32]. A piece which appears in three sources and four variants has the titles: (1) "Testament à 5"[33], (2) "Serenad Mr. Belleville à 5" or "Serenade Mons. de Belleville"[34], and (3) "Les Testament du Sr: Belleville. à 4"[35]. The variant the first source, UUB, IMhs 134:22, is the most complete. Of the two variants in the second source, UUB, IMhs 409, the first is a fragment of (1), the second omits the "Quinte" between the "Taille" and the "Basse". The variant in the third source, the Cassel MS, has only the "Dessus" or upper voice common to the Uppsala versions. The lower three parts have been newly composed. Ecorcheville expresses the belief that the "Testament" was not by Belleville but was written as a memorial to him[36]. The question remains whether the Belleville of the early ballets of 1618 is Jean as opposed to the Jacques de Belleville of 1625 to 1641, who may be the composer of the "Testament".

One of the most famous members of the 24 violins was Louis Constantin. Antoine-Ernest Roquet, in the second half of the nineteenth century, wrote a pioneering study of Constantin[37]. More recently, this writer and Catherine Massip have presented new information about his life and works[38]. He war born near Paris in 1585 and died there, where he was buried 25 October 1757. According to Roquet, Constantin was married on 20 January 1610, to Marguerite de La Grange in the presence of Jehan (Jean) Constantin[39]. By 1619, he was appointed violon ordinaire de la chambre du roi, a position he sold, on 23 March 1644, to Christophe Hazart[40]. In 1623, he became a "gouverneur et administrateur de la chapelle et hopital Saint-Julien"[41]. On the death of his friend, François Richomme, Constantin succeeded him and was invested by Louis XIII on 12 December 1624 with the title of the "Estat et office de Roy et Maître des Ménestriers et de tous les Ioueurs d¨Instruments, tant hault que bas du royaume"[42]. This office conferred on him the responsibility and authority to maintain and protect the standards of the musicians¨ guild. As a celebrated virtuoso, his playing was extolled by Michel de Marolles in his "Memoires". Mersenne, in the Harmonie universelle, compares his playing favourably with that of Lazarin[43]. Constantin was "Roy des Ménestriers" for thirty-three years. On his death he was buried at Saint-Sulpice in Paris. He was succeeded as "Roy des Ménestriers" by Guillaume Dumanoir I on 20 November 1657. In spite of the loss of Volume 17 of the Philidor Collection, one work, "La Pacifique" (Plate II), for six stringed instruments is preserved in Volume 1 of that collection[44]. The largest collection of works by Constantin hitherto unnoticed is in the Uppsala MS which contains eight dances with Constantin¨s name. This probably represents a total of some twenty-

five compositions, since the titles include two suites of branles, with dances following which, by their position, are unquestionably by him[45]. In addition, six dances were published in Amsterdam: one in 1646 and five in 1649[46].

Guillaume Dumanoir, thirty years Constantin¨s junior, quickly rose into prominence not only as a violinist, but also as a respected dancing master. The musical climate of Paris, his place of birth, in 16 November 1615 and death in 1697, was rapidly changing during the last years of Constantin¨s tenure as "Roy des Ménestriers". Dumanoir was married on 25 September 1639 to Catherine Dupron in the presence of Louis Constantin[47]. In 1646, he married Marie Chevalier[48]. His father, Mathieu Dumanoir, was present at both ceremonies. From Constantin¨s death, he led the Corporation of Saint-Julien until 1668. In 1654, he briefly left the "Grande Bande" but was reinstated on 24 January 1655, at the command of the young king, Louis XIV, into the position of twenty-fifth violinist and leader of the "Bande". His position was contantly challenged by various court musicians and dancers. The latter broke away from the guild and formed the "Académie de danse" in 1661. Dumanoir¨s answer in 1664 was the pamphlet, "Le mariage de la musique avec la dance", arguing that one can write words to a melody, but that one cannot write a melody to a dance[49]. In 1668, he conferred his royalty in the order of Saint-Julien to his son, Guillaume Michel Dumanoir. He continued to conduct the 24 violins for ballet productions, but with the advent of Jean-Baptiste Lully and the newly formed ensemble of twelve violins, the "Petits violons", Dumanoir¨s popularity began to fade. No trace of him is found after 1690. His son, Guillaume Dumanoir, was relieved of his position as "Roi des violons" in 1695[50]. The works of Dumanoir, père, are found in the Philidor Collection, the Uppsala and Cassel MSS, and a publication in Frankfurt-am-Main of 1660[51]. In Volume 1 of the Philidor Collection, there are two dances: an "Allemande de Mr. Dumanoire" and a "Sarabande de Mr. Dumanoir"[52]. These are followed by a "Charivaris de Mr. Dumanoire en 1648" (Plate III), consisting of three "Airs"[53]. The Uppsala MS has one ascription to Dumanoir, the "1. Courante de Dumanon", and two anonymous dances: a "2 Courante" following, and a "Galliarda" preceeding the known piece, which by their position may be attributed to Dumanoir[54]. In the Cassel MS, there are two ascriptions: a dance bears the inscriptions, "Bransles de Mr. ˹Du Manoir˺", followed by a "Gay A mener, Gavotte, Courante en suite, 2. Courante, 3. Courante", and "La Sarabande"[55]. The second ascription is, "Courante ˹Du manoir˺"[56].

The name La Croix poses somewhat of a problem. Two musicians La Croix, François and Adrien (father and son), arrived in Stockholm in 1651 and were active there until 1654[57]. Their name is found in the Uppsala and Cassel MSS, and also Adrien de La Croix appears in 1664 for six months on the lists of the 24 violins in Paris[58]. Otherwise, there is no reference to François or Adrien (de) La Crois during this time in Jurgens or Y. de Brossard. However, two allemandes are preserved, probably by Adrien de La Croix. The Cassel MS has an "Allemande du Sr. 'Da La Croix'"[59]. Unknown to Mme. Denise Launay in the MGG article[60], a second anonymous allemande in Cassel can be identified by an incomplete piece in the Uppsala MS. The scribe in the Uppsala MS recorded an "Allamand La Croix" for five instruments[61]. However, he scored only the top three parts and the bass, and stopped copying nine measures from the end. In the Cassel MS, the anonymous "Allemande ex Gb moll"[62] is an exact copy, in four voices of the "Allemand La Croix" in Uppsala, with the missing last nine measures[63].

Until recently, the identity of La Haye of the variant Lahaeÿ in Uppsala eluded scholars. The name occurs in the titles of pieces in the Uppsala and Cassel MSS. There are twelve works definitely by La Haye in the Uppsala MS, one of which is anonymous but has a concordance in Cassel. Seven additional pieces may be attributed to La Haye by

their position in the MS, making a total of nineteen pieces[64]. The Cassel MS has the single title, "Sarabande de la Haye", a concordance for Uppsala No. 56, and three additional anonymous dances ascribed to Lahaeÿin Uppsala[65]. Ecorcheville attempted to identify the music with the musicians Louis and René La Haye, who were engaged in musical activities in the first part of the seventeenth century[66]. It was not until 1965 und 1967 that Yolande de Brossard and Madeleine Jurgens discovered the identity of La Haye. The first mention of him is found in document dated 31 October 1620 in which "Jean Crestot, dit La Haye, maître joneurs d'instruments" is party to an agreement between twelve instrument players[67]. He is the son of Claude Crestot (died before 8 March 1626) ans Madeleine Cavillion[68]. Additional details about the Crestot family are given in Yolande de Brossard. Claude and Madeleine were married on 27 June 1594. Their second son Jean (Jehan) was baptized on 24 February 1601, and born the day before. He became "Maître à danser des pages de la grande écurie du roi" in 1623[69]. According to Jurgens, "Jean Crestot, dit La Haye, maître joueurs d'instruments et violon de la chambre du roi" was married to Elisabeth Mahayne (Mahesne) on 21 July 1630[70]. On 30 June 1631, Jean Crestot, dit La Haye, "violon ordinaire de la chambre du roi" is accorded the charge of the "baladin ordinaire de la grande écurie du roi"[71]. Brossard notes that two weeks later, his first son Thomas was born (bap. 15 July 1631)[72]. There is documentation for five additional boys and two girls, some of whom died in infancy. In 1644, he is mentioned as "l'un des vingt-quatre violons du roi"[73]. His funeral is recorded on 10 January 1648[74]. Finally, his second oldest son, Philippe (bap. 7 August 1632) dies on 29 June 1650 at the home of his maternal grandfather, M. (Thomas) Mahayne[75].

Another name which poses an identity problem is Lavoÿ, or alternately Lavoÿs. Compositions with the name appear in both the Uppsala and Cassel MSS. Hugo Riemann in his Handbuch der Musikgeschichte (the French edition) was the first to link him with La Voye-Mignot, a seventeenth-century French mathematician. Robert Siohan in his MGG article[76], and more recently, Albert Cohen in the New Grove[77] have written about La Voye-Mignot. Cohen discovered the year of his death as 1684. This writer found that the "Allamanda Mons: Lavoÿ" in Uppsala MS[78] and the "Allemande de "la voÿs" à 5" in Cassel[79] to be almost identical, except that the former is in four parts and the latter in five. There are also a few variant notes producing some changes in harmonic progression.

The name Lazarin, which occurs in the Uppsala, Cassel, and Philidor MSS (vol. 1 and the lost vol. 17) posed a problem for scholars. He is mentioned in the Quellen-Lexicon by Robert Eitner, who cites works in the Uppsala MS[80] to which French scholars seemed at first indifferent. Not even Brossard, who has two entries, "Lazarin," and "Lazarin (Lazare)"[81], and who seemed on the verge of discovery, was able to identify him. There is one document in Jurgens dated, 27 August 1640, which records the "Conventions matrimoniales" between "Lazaro Salami, dit Lazarin, ordinaire de la musique du cabinet du roi" (a native of Cremona, son of the deceased Jean-Baptiste Salami, a gentleman, and Laura Urbani, of Cremona) and Guyette Paille, his woman (sa femme), married at Saint-Germain-l'Auxerrois on 5 December 1634[82]. In Brossard, Lazarin becomes engaged on 8 July 1645 to Marguerite Coulon, living at Lazarin's[83]. His fame as a violinist was compared by Mersenne to Bocan, who "sweetened it (their playing) as much as they wish and render it inimitable by certain ornaments which transport the soul"[84]. Lazarin is represented by three positive ascriptions in the Uppsala MS: a "Brandle de Mons: Lasarine", followed by eight dances completing the branle suite which undoubtedly are by him[85]; an "Allamande de Mons: Lasarine"; which is followed by two dances[86]; and a

"Gigue de Mons: Lasarine", which closes a set of four anonymous dances[87]. In the Cassel MS, there is an "Allemande 'La Zarin'. à 4"[88]. The Philidor Collection, Volume 1, has two dances: a "Gailliarde" and "Courante" dated 1639. In the second dance (Plate IV), the upper part is by the dancer Verpré, with the remaining parts by Lazarin[89]. Lazarin was succeeded on his death in 1653 by Jean-Baptiste Lully.

The Mazuel family is representative of musicians whose ancestry reaches back into the sixteenth century. The family tree begins with two brothers, Adrien (dates unknown) and Guillaume (b. 1541-d. 1590), the sons of Jean Mazuel[90]. The most celebrated member of this family is Michel Mazuel (b. 1603 - d. in Paris, 24 October 1676). He was the son of Jean Mazuel and grandson of Adrien. His cousins, Jean (b. 1594 - d. 1633) and Pierre Mazuel (b. 1605 - d. 1642), were descended from Guillaume Mazuel. Although he was also a cousin and exact contemporary of Molière, little is known of his early life beyond the fact that he studied composition with the organist of Notre-Dame or Saint-Leu. In 1695, his name is cited in a pamphlet condemning the "communauté des anciens jongleurs et Ménestriers de Paris"[91]. Early in his career, he collaborated in the production of numerous ballets during the reign of Louis XIV. Some of them from Volume 4 of the Philidor Collection are "Festes de Bacchus" (1651), "Dérèglement des Passions" (1652), and "Nopces de Pelée et Thétis" (1654). His fame and reputation lasted until 1690 when the king's librarian, André Philidor, wrote in the preface of Volume 4 of the Collection, commenting on the greatness of musicians of the past, that very few musicians of later times excepting Lully have equalled the good taste of men like "Mollier, Mazuel et Verpré"[92]. The king created a new position for Mazuel, that of "Compositeur de la musique des vingt-quatre violons de la chambre"[93]. However, this position lasted for only about one year. With the advent of Lully as court composer in 1653, Mazuel, like many others, was eclipsed. He remained at court, playing in the "Grande Bande" from 1643 to the time of his replacement on 16 February 1674 by Pierre Huguenet[94]. He retired to the home of his son-in-law, Guillaume Lelièvre, where he died. The funeral was at Saint-Germain-le-Vieil on 24 October 1676[95]. In addition to the ballets in Volume 4 of the Philidor Collection, Mazuel's known compositions include the "Allemande" (Plate V) in Volume 1, which has the additional superscription, "Suitte de Mr. Mazuel"[96]. Because of the notation, the three dances which follow are quite possibly by him. The copyist has prepared the score for five-voice compositions. However, only the upper and bass parts have been notated[97]. A second dance, an "Allemande de Mr. Mazuele" is complete in five voices[98]. In the Cassel MS there are three dances: an "Allemande", with a variant in Uppsala[99]. The allemande is followed by six dances in suite formation, which may be by Mazuel[100]. The remaining two dances are two "Courantes nouvelles de Mr. 'Mazuel'"[101].

The composer, Nau, was unknown to Ecorcheville in the Cassel MS, who stated that "Nau et Delahaye ont en effet complètement échappé à nos recherches"[102]. The name also poses a problem in orthography in the Uppsala MS[103]. In the MS, five names appear which bear a close resemblance to each other: "Nau", "Nau ae" (Nau as), "Noa", "Noe", and "Noë". Without elaborating the details already published, it may be said that the first spelling, "Nau", represents an old French family[104]. The second spelling, "Nau ae" (Nau as), may be seen as a corruption of the name Nau, or a misspelling of the name Naudé. The last three may be a corruption of Nau or Naudé, but they may also represent a composers not as yet identified. There are musicians named Noe, but there are no violinists or composers during the seventeenth century. The first has been discovered to be a violinist and composer. Until the New Grove Dictionary was published, he was not listed in any of the standard reference sources, except the Eitner Quellen-Lexicon.

Eitner lists one "Stephanus Nau, Gallus Aureliensis", who was enscribed as a "musikus", i.e., musician, at the University of Leyden on 11 June 1627[105]. He was born in Orléans, circa 1600, as Estienne Nau, and died in London, cicra 18 May 1661. There is no record of his activities in Paris, so it must be assumed that he went directly from Leyden to London in 1627, where he entered the Chapel Royal of Charles I as a violinist. His name appears in a variety of documents in the Lord Chamberlain's records[106]. In a document of 1630 for the payment of liveries, his name undergoes various changes: Mr. Nawes, Stephen Nawe, Stephen Nwa, and Mr. Noe[107]. In connection with the performance on 3 February 1634 of James Shirley's masque, "The Triumpf of Peace", he is listed as one of the "fifteen king's violins ... (who) played for the dances of the masquers, for the revels and probably for the anti-masques as well"[108]. In 1641, he is listed as "Estienne Nau, composer" along with Simon Nau (relation not stated), Nicholas Picart, and others[109]. The names Lanier, Ferrabosco, Bassano, Tomkins, and Lawes stand out as his contemporaries. During the Commonwealth, from 1644 to 1660, there is no record of his activities, because of a hiatus in the Lord Chamberlain's records. However, it was in the years 1653 to 1654 that an English embassy led by Bulstrode Whitelocke visited the Swedish court of Queen Kristina. English music was brought to Stockholm, where it was copied into the manuscript of the resident French orchestra. Whitelocke describes the Court entertainments: "The queen ... first daunced the brawles", then out of politeness to the English guests were danced "english countrey daunces, wherein the english gentlemen were experts"[110]. After the Restoration, neither Stephen nor Simon Nau continued as violinists at the court of Charles II. A list of "Musitians of the private Musick", dated 16 June 1660, names "Richard Hudson, a violin in Symon Nau's Place", and "George Hudson, in Mr. Noe's place for violin"[111]. The Mr. Noe is undoubtedly Stephen Nau because a subsequent list of "Composers for the violins" confirms the appointment of "George Hudson in the place of Estien Nau"[112]. The following month, on 14 July 1660, "Stephen Nau (was) apppointed musician upon the lute in the place of Monsieur Mercuer (Mercure), desceased"[113]. Subsequently, his death was announced in a warrant issued on 18 May 1661[114]. There is one composition of Nau's in the Uppsala MS with the positive ascription, "Pauan de Mons Nau"[115]. It has a certain "English" style in its five-part texture and its slow polyphonic writing. The form is tripartite, A B C, each section is repeated. The B section has a short change from duple to triple metre. In the Cassel MS, the "Ballet du Sr 'Nau'" in five voices consists of six "entrées" or sections in varying dance rhythms typical of the French ballets in the Philidor Collection[116]. It may be considered the type probably danced at the court of Charles I, and later in Stockholm and Cassel. The connection of Gabriel Naudé (b. Paris, 2 February 1600 - d. Abbeville, 30 July 1653) to the MS is still largely circumstantial. There is no doubt that the French bibliographer participated in the ballets in Stockholm between January and July 1653[117]. This is undoubtedly demonstrated by the title of a piece in the Uppsala MS, a "Galliard Mons; Nau ae"[118]. Variations in orthography are not unusual in this MS. Witness the use of "Belleville" for Belleville, "Dumanon" for Dumanoir, "Lahaeÿ" for La Haye, "Lasarine" for Lazarin, and others. From the manner in which the name "Nau ae" has been printed by the scribe in the MS, it is conceivable that the second "a" was intended to be a "d", since the shape of the printed "a" forms the lower part of the letter "d" without the vertical stem. If the stem is attached to the second "a", the name does in fact become "Nau dé". It may therefore be surmised that he is the composer of the "Galliard Mons: Nau ae". The remaining designations: "Noa", "Noe", and "Noë" are more problematic. Since no composers have been found by those names, they are more than likely variants of either

Nau or Naudé. Therefore, four pieces, because of variant spellings, can be attributed to Nau or Naudé[119], and by their position in the MS following the "Galliard de Mons: Noe", five dances may be attributed to Noe (Nau or Naudé)[120].

The name Picart as it is found in the MS, or the alternate, Picard, is not uncommon during the seventeenth century. The composer in question is Nicolas Picart (Picard), who has music preserved only in the Uppsala MS. Nicolas Picart was one of the original six French violinists to arrive in Stockholm in 1647 from Paris[121]. Both Brossard and Jurgens have documents relating to musicians with the name Picart (Picard). Brossard lists a seventeenth-century Nicolas Picart who flourished in Paris between 1608 and 1618[122]. Jurgens also cites a Nicolas Picart who flourished in Paris between 1609 and 1614[123], and who was born circa 1590[124]. Besides the preceeding Picart, who becomes a "maître joueur d'instruments" in Paris, Jurgens lists a Nicolas Picart, who on 18 June 1644, is described as "ordinaire de la musique du Roi et de la Reine de Grande-Bretagne"[125]. This Picart is in all probability the violinist who was in the Lord Chamberlain's records on 15 Juli 1628, in a list which included Estienne Nau[126]. On a list for 12 April 1631, he is described as a performer on the treble violin[127]. He also participated in James Shirley's masque, "The Triumph of Peace", performed at the Court of Charles I in Whitehall on 3 February 1634[128]. Subsequently, his name appears in the Lord Chamberlain's records on 8 November 1641, in a petition to the Earl of Essex signed also by Etienne and Simon Nau[129]. Subsequent to the Puritan reform in England, Picart returned to France, where for a time he was in the service of the exiled Queen of England, alluded to earlier[130]. In 1646, he was one of the original "six French violinists" engaged by Magnus Gabriel De la Gardie for the Swedish Court[131]. He remained in Stockholm from 1647 to 1649. No additional information about his activities in Sweden has been found. His name recurs in an entry for 18 June 1660 of the Lord Chamberlain's records regarding the "Appointment of John Strong, one of the violins in ordinary, in the place of Nicholas Pickard (also 'Picard') and of Robert Strong in the place of Thomas Warren, deceased"[132]. In order to reorganize the King's Musick, old lists had probably been used in order to determine what positions were vacant. Nicolas Picart, therefore, was a French violinist who was alternately in the service of the French and English kings, and for a time, he was engaged at the court of Queen Kristina in Stockholm. The Uppsala MS contains a "Branle de Mons: Picart". Undoubtedly the remaining seven dances of the suite are also by Picart[133].

The name Verdier or its variant, Werdier, in the Uppsala MS, represents a very distinguished family of French violinists and composers. The composer in question is Pierre Verdier (Werdier), a French violinist who came to Stockholm with the original "six French violinists"[134]. In the New Grove Dictionary article, Eric Kjellberg expresses some doubt about the relationship of Verdier's probable relationship to French musicians of the time with the same surname[135]. One could express the same misgivings about the relationship of the "Stephanus Nau" in Leyden in 1627 described by Eitner and the "Estienne Nau" who is a composer of music for the violins at the Court of Charles I in London in 1628; or the relationship between the Nicolas Picart, a contemporary of Nau in London, and the Nicolas Picart who is in Paris in 1644, and the Nicolas Picart who accepts the position of violinist at the Swedish Court in 1646. In all cases, the amout of documentation is at best minimal, but there are certain points of contact, a coincidence of events or dates which make identification possible between musicians with the same name who are contemporary. The name Verdier or its variant Werdier appears in Volume 1 of the Philidor Collection, in several Uppsala MSS, and in the Cassel MS. Pierre I, as he will be known, was born according to Brossard[136] in

Paris on 4 November 1627. He is the son of Robert Verdier I by his second wife, Jeanne Hibou. Among the many children in his family, Pierre I has an older brother, Robert II, the son of Robert I and his first wife, Elizabeth Robin[137]. Robert II was born on 30 January 1920. Many documents are still needed to complete our knowledge of the relationships between these two half-brothers, but one interesting fact emerges from the documents in Brossard. In 1644, Robert II had a child by a servant named Perrette Guedon. The child was baptized on 8 June 1644 with the name Pierre, which for our purposes will be Pierre II. Present at the ceremony as godmother was the stepmother of Robert II, Jeanne Hibou. This chain of events has now made Pierre I the uncle of his namesake, Pierre II, with an age difference of approximately seventeen years. Three years later, in 1647, at the age of twenty, Pierre I left home for Sweden never to return. As the New Grove article states, he was very successful in his work in Stockholm and remained there for the rest of his life, even after the French orchestra gradually dissolved. His style gradually evolved as new composers arrived with new stimuli from abroad. With the present documentation under consideration, this writer maintains that there were indeed two Verdiers in Stockholm during the late seventeenth and early eighteenth centuries, and that they were not brothers, nor father and son but rather uncle and nephew. This writer, in his dissertation twenty years ago, presented evidence in the form of contemporary signatures and the handwriting variations in the Düben Collection MSS to demonstrate the existence of two individuals[138]. The music in Volume 1 of the Philidor Collection is by Robert Verdier I. There is a composition titled, "Charivaris Composé par Robert Verdié en 1620"[139] (Plate VI). In the Uppsala MS, there are fifteen titles with an ascription or concordance to Pierre Verdier[140]. In addition, there are also thirty-three works which, because of their position in the MS, may be attributed to Verdier[141]. The Cassel MS has two ascriptions to Verdier: the "Allemande 'Verdier'"[142] and the "3. Courante de Mr. 'Werdier'"[143]. The Courante in Cassel is a concordance of the Uppsala MS, "3: Courant: Mons: Werdier"[144]. Common to both MSS, there are four additional dances which are in suite formation in both sources. In Uppsala, the four dances are: Nos. 80-83, "Allamanda", "1. Courante", 2. Courant", and "Saraband". They have been attributed to Verdier because of their position[145]. They precede the "Bransle Mons: Werdier" (Plate VII), No. 84 in the MS. In the Cassel MS, the four dances are anonymous, but they are combined with the "3. Courante de Mr. 'Werdier'"[146]. In the Cassel MS, therefore, they form a suite within Suite XIII: "Allemande", "1. Courante", 2. Courante", "3. Courante de Mr. 'Werdier'" and "Sarabande"[147]. Consequently, the "3. Courante", common to both sources, assists in establishing an attribution to Pierre Verdier of the four dances in both sources and also serves as a concluding dance, No. 92, in the Uppsala branle suite of Verdier.

In conclusion, it is possible, within the limits of this paper, to make only a few observations about the music and style of this French repertoire. The Uppsala MS contains 213 pieces, mostly dance music: allemandes, courantes, sarabandes, gigues, branles of various types, one bourrée, pavanes and galliards - a total of 206 pieces. The remaining seven compositions are improvisatory or character pieces. The dances are arranged into thirty-five suites. There are nine branles suites comprising the dances branle gaÿ, amener, double, montirandé, gavotte, with usually an introductory movement and the concluding dances: courantes and a sarabande. In addition, twenty-two suites begin with an allemande and may be subdivided into ten categories. The details are given in the printed edition[148].

The dances in the Cassel MS were published as twenty suites. In reality the number is closer to forty suites with categories similar to the Uppsala source. In addition,

some suites are also designated as ballets. Volume 1 of the Philidor Collection has 121 pieces which are mostly unrelated movements of single dances such as branles, allemandes, courantes, pavanes, galliards, passpieds, airs, and a few descriptive pieces: for example charivaris, Les Suissesse, Les Gascons, and Les Ameriquains. Fifteen of the pieces were presented in concert before Louis XIII in 1627 by the "Vingt-quatre violons du Roi" and the "12 (douze) Hautbois". "Concert donné à Louis 13 an 1627 par les vint quatre viollons et par les 12 Hautbois de plusieurs Airs choisis de Différents Ballets"[149] (Plate VIII). Nils Schiørring has written about the significance of the allemande as the forerunner of the French Overture, perfected by Lully in the second half of the seventeenth century[150]. The music of this repertoire represents an important early phase of Baroque orchestral music and played a significant role in the development of the French orchestral style which was transmitted through Lully to Bach's predecessors: Pachelbel, George Muffat, J.K.F. Fischer and others. It is indeed noteworthy to study this music when considering the French style in the works of Johann Sebastian Bach.

Notes

1) Jules Ecorcheville, Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français; publiées ... d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel ... 2 vols., Paris 1906; repr. New York 1970, henceforth cited as Ecorcheville.

2) Henry Prunières, Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud, Paris 1914.

3) Hugo Botstiber, Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen, Leipzig 1913.

4) Antoine-Ernest Roquet (Er. Thoinan, pseud.), Louis Constantin, Roi des violons, 1624-1657, Paris 1878. First publ. in Chronique musicale, 11 (1876) : 249-254.

5) ---, "Un Bisaïeul de Molière", Recherches sur les Mazuel, musiciens des siezième et dix-septième siècle ..., Paris 1878.

6) Ecorcheville.

7) Madeleines Jurgens, Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique 1600-1650, 2 vols., Paris 1967-1974.

8) Yolande de Brossard, Musiciens de Paris, 1535-1792, ... d'après le Fichier Laborde ..., Paris 1965.

9) Catherine Massip, La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661), Paris 1976.

10) Marcelle Benoit, Musiques de cour: chapelle, chambre, écurie, 1661-1733, Paris 1971; Versailles et les musiciens du Roi, 1661-1733, Paris 1971.

11) Jaroslav J.S. Mráček, Seventeenth-Century Instrumental Dances in Uppsala, University Library IMHs 409: A Transcription and Study, 2 vols., Ph.D. diss., Indiana University, 1965; Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mus. hs 409, in: Monumenta Musicae Svecicae, vol. 8, Stockholm 1976, henceforth, MMS.

12) Ecorcheville.

13) Pièces de violon à quatre parties de différents autheurs, Paris 1665.

14) La Collection Philidor (Phil), selected volumes in Paris, Bibliothèque Nationale.

15) Mráček, Diss., 1: 205. The Landgrave of Hessen, William VI, was in regular attendance at the Swedish Court before 1650.

16) Mráček, MMS, vol. 8, p. 15*.

17) Copy in Uppsala, University Library, Instrumental Musik i Tryck pp. 27-30.

18) E.H. Fellowes, The Philidor Manuscripts: Paris, Versailles, Tenbury, in: ML 12 (1931), p. 117, "In 1820, seven volumes, Nos. 17, 25, 26, 30, 34, 45 and 52 were wantonly destroyed by a subordinate official in the Conservatoire, named Hottin, in order to provide material for binding other books".

19) Phil., 1, Paris, B.N., Bibl. du Cons., Rés. F 494 (olim 8214).

20) Phil., 2, Ibid., Rés. F. 496 (olim 8215).

21) Phil., 3, Ibid., Rés. F 497 (olim 8216).

22) I wish to thank François Lesure for bringing to my attention additional sources for the "Vingt-Quatre Violons".

23) Ecorcheville 1, p. 11.

24) Jurgens 1 (1967), pp. 301-303.

25) Ecorcheville 1, p. 12n.

26) Jurgens 1, p. 302.

27) New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980 ed., s.v. "Belleville", by Margaret M. McGowen.

28) Brossard, p. 220.

29) Phil. 2, p. 142.

30) Ibid., p. 168.

31) Phil. 1, p. 111.

32) Mráček, MMS, vol. 8, No. 44.

33) UUB, IMhs 134, p. 22.

34) First version incompl. in UUB, IMhs 409, new fol. 20v-30r; and second version transcribed in Mráček, MMS, vol. 8, No. 139.

35) Cassel MS in Ecorcheville 2, p. 198.

36) Ecorcheville 1, p. 12.

37) Roquet.

38) Mráček, Diss., 1, pp. 49-54 and MMS, vol. 8, p. 11*; New Grove, s.v., "Constantin, Louis", by Catherine Massip.

39) Roquet, p. 6.

40) Jurgens 1, p. 174.

41) Ibid., p. 148.

42) Roquet, p. 8.

43) Ibid., p. 7n.

44) Phil. 1, pp. 32-38.

45) For details, see Mráček, Diss. 1, pp. 52-54.

46) RISM 1646^{11}, 1649^{7}.

47) Jurgens 1, p. 158.

48) Ibid., p. 159.

49) Guillaume Dumanoir, Le mariage de la musique avec la danse, Paris 1664; Microcard: University of Rochester 1955.

50) Musik in Geschichte und Gegenwart, s.v., "Dumanoir", by Eugene Borrel.

51) RISM 1660^{5}, two dances.

52) Phil. 1, pp. 24-25.

53) Ibid., pp. 26-28.

54) Mráček, MMS, vol. 8, Nos. 167, 168, 166 respectively.

55) Ecorcheville 2, pp. 112-120 (Suite IX). The remaining dances are probably not part of the suite (J.M.).

56) Ibid., p. 133.

57) Tobias Norlind, Från tyska kyrkans glansdagar ..., 3 vols., Stockholm 1944-1945, 2, p. 94.

58) Benoit, p. 11.

59) Ecorcheville 2, p. 86 (Suite VII).

60) MGG, s.v., "La Croix", by Denise Launay.

61) Mráček, MMS, vol. 8, p. 275.

62) Ecorcheville 2, pp. 177-179.

63) This writer now identifies the composer as Adrien rather than François de La Croix.

64) Mráček, MMS, vol. 8, ascribed Nos. 46, 48, 56 (concordance in Cassel), 77, 79, 131, 134, 169, 180; attributed Nos. 49-55.

65) Ibid., Nos. 77-79.

66) Ecorcheville 1, p. 9.

67) Jurgens 2 (1974), pp. 194, 381-382.

68) Ibid., pp. 194-195.

69) Brossard, pp. 76-77.

70) Jurgens 2, p. 195.

71) Jurgens 1, p. 151.

72) Brossard, p. 77.

73) Ibid.

74) Ibid.

75) Ibid.

76) MGG, s.v., "La Voye-Mignot, de", by Robert Siohan.

77) New Grove, s.v., "La Voye-Mignot, de", by Albert Cohen.

78) Mráček, MMS, vol. 8, No. 42.

79) Ecorcheville 2, p. 19.

80) Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, 11 vols., repr. Graz 1959-1960, vol. 6, p. 88.

81) Brossard, p. 174.

82) Jurgens 1, pp. 294-295.

83) Brossard, p. 174.

84) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, quoted in Ecorcheville 1, 16. Trans. by this writer.

85) Mráček, MMS, vol. 8, Nos. 11-19.

86) Ibid., Nos. 58-60.

87) Ibid., Nos. (94-97), 98.

88) Ecorcheville 2, p. 147.

89) Phil. 1, pp. 119 and 126.

90) See Jurgens 1, p. 38 for the Mazuel genealogy.

91) Roquet, p. 30.

92) Phil., p. 4, "Preface".

93) Roquet, pp. 33-34.

94) Benoit, p. 43.

95) Roquet, p. 37.

96) Phil., 1, p. 47.

97) Ibid., pp. 47-53.

98) Ibid., pp. 69-70.

99) Ecorcheville 2, p. 9; Mráček, MMS, vol. 8, No. 203.

100) Ecorcheville 2, pp. 13-18.

101) Ibid. pp. 151-153.

102) Ecorcheville 1, p. 9.

103) For a detailed study, see the following studies by the author: Diss. 1, pp. 88-98; the commentary in MMS, vol. 8, pp. 16*-18*; and the New Grove, "Nau", "Naudé".

104) Dictionary of National Biography, 14, pp. 125-126; La Grande encyclopédie, 24, p. 848.

105) Eitner, 7, p. 150.

106) H.C. de Lafontaine, The King's Musick, London 1909, pp. 64ff.

107) Ibid., pp. 74-75, 78, 99, 114.

108) Murray Lefkowitz, The Longleat Papers of Bulstrode Whitelocke; New Light on Shirley's Triumpg of Peace, in: JAMS 18 (1965), p. 47.

109) Lafontaine, pp. 110-111.

110) Bulstrode Whitelocke, A Journal of the Swedish Embassy, rev. ed., 2 vols., London 1855, 1, p. 293.

111) Lafontaine, p. 114.

112) Ibid.

113) Ibid., p. 115.

114) Ibid., p. 132.

115) Mráček, MMS, vol. 8, No. 140.

116) Ecorcheville 2, pp. 25-30.

117) La Grande encyclopédie, 24, p. 849; Nouvelle biographie générale, 37, pp. 513-518.

118) Mráček, MMS, vol. 8, No. 41.

119) Ibid., Nos. 40, 71, 119, 120.

120) Ibid., Nos. 121-125.

121) Ibid., p. 9*, n. 1.

122) Brossard, p. 238.

123) Jurgens 1, pp. 422ff.

124) Ibid. 2, p. 336.

125) Ibid., p. 327.

126) Lafontaine, p. 66.

127) Ibid., p. 76.

128) Lefkowitz, p. 47.

129) Lafontaine, p. 108.

130) Jurgens 2, p. 327.

131) See note 121.

132) Lafontaine, p. 114.

133) Mráček, MMS, vol. 8, Nos. 170 (171-177).

134) See note 121.

135) New Grove, s.v., "Verdier, Pierre", by Erik Kjellberg.

136) Brossard, p. 281.

137) Ibid.

138) Stockholm, Slottsarkivet, Hans Kongel Maytz Cassa Rechningh Pro Anno 1662, fol. 125-126; Sthlm., Riksarkivet, Biographica W 22; and Sthlm., Riks., E 1595 in Mráček, Diss. 1, p. 105-107.

139) Phil. 1, p. 31.

140) Mráček, MMS, 8, Nos. 20, 39, 45, 47, 57, 84, 92, 99, 100, 114, 188, 204, 205, 206. See Mráček, Diss. 1, p. 107-109. Nos 204 and 205 are ascribed rather than attributed to Pierre Verdier.

141) Mráček, Diss. 1, pp. 108-109.

142) Ecorcheville 2, p. 229 (Suite XVIII).

143) Ibid., p. 167 (Suite XIII).

144) Mráček, MMS, vol. 8, No. 92.

145) Idem, Diss. 1, p. 108.

146) Cf. note 143.

147) Ecorcheville 2, p. 163-169 (Suite XIII).

148) Mráček, MMS, vol. 8, p. 26*.

149) Phil. 1, p. 1.

150) Nils Schiørring, Allemande og fransk ouverture, in: Festskrift udgivet af Københavns Universitet, Copenhagen 1957.

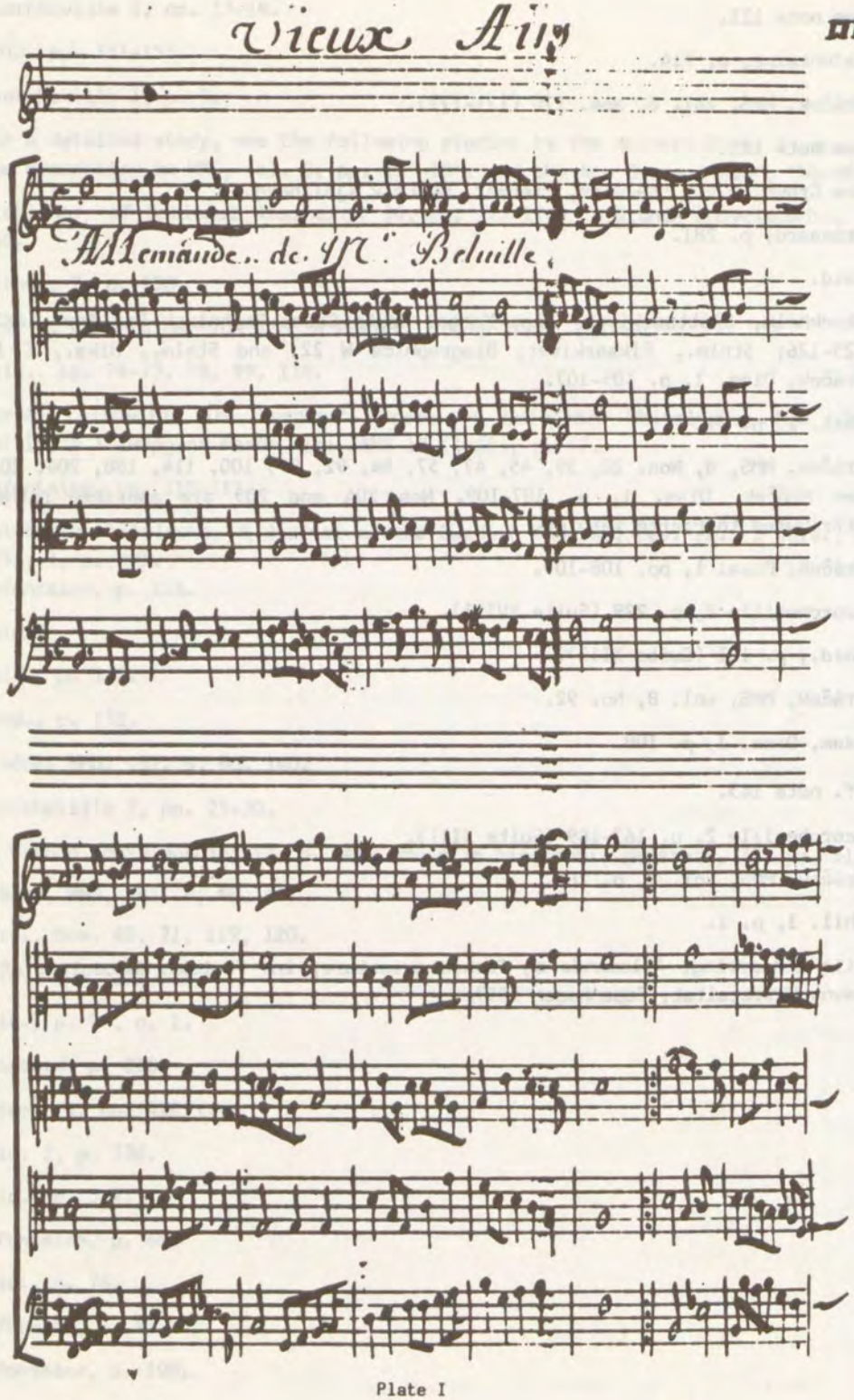


Plate I

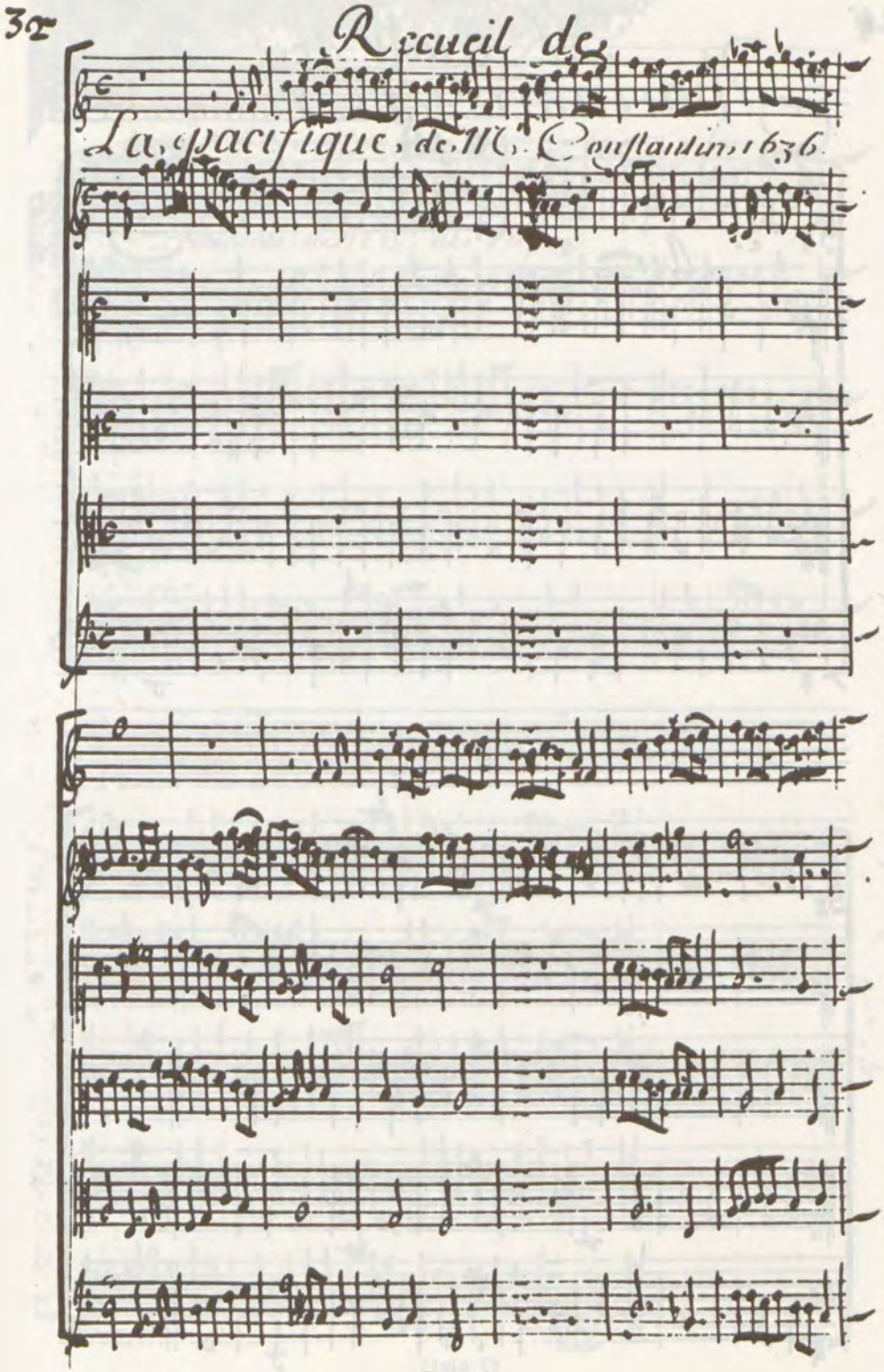


Plate II

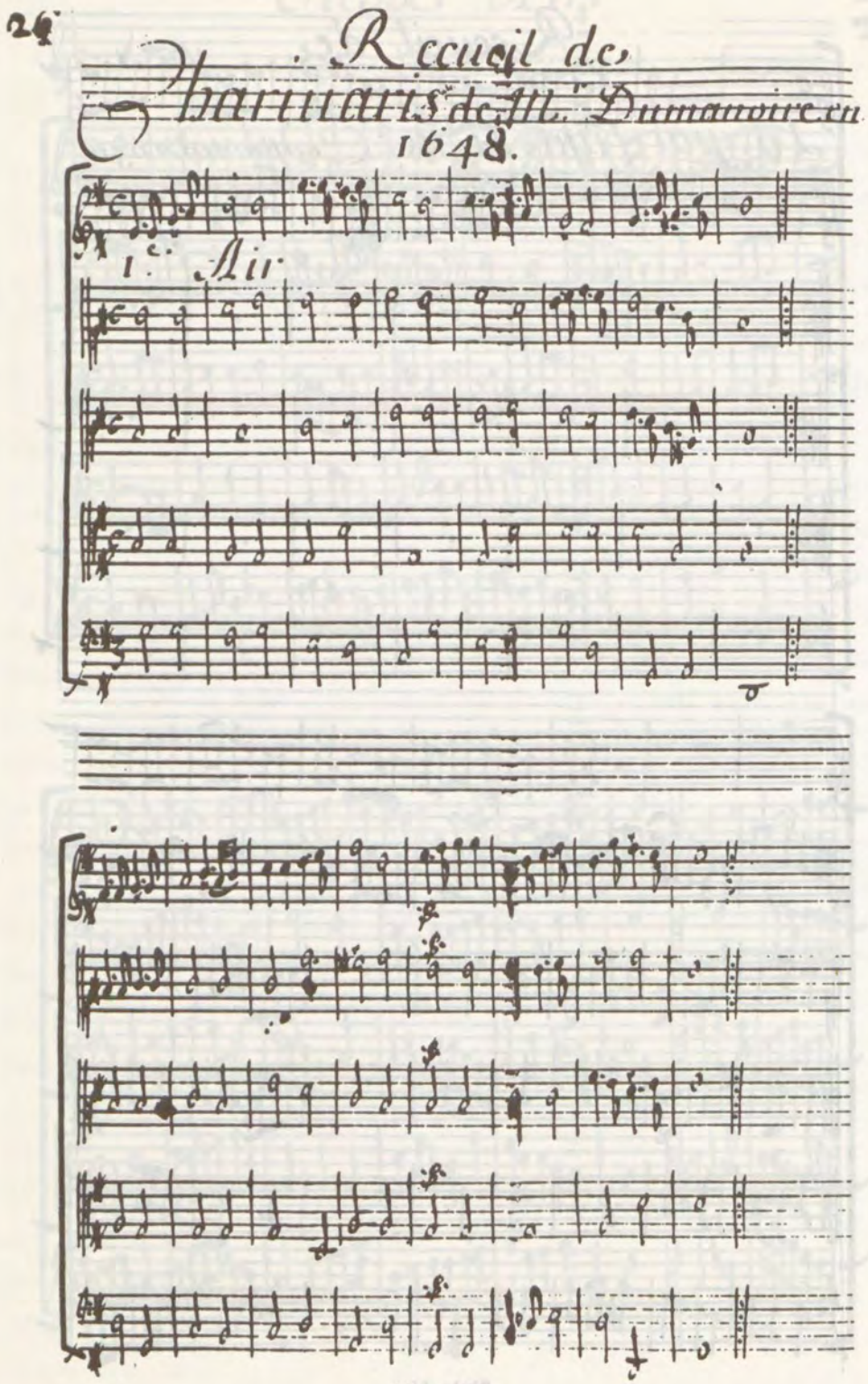


Plate III

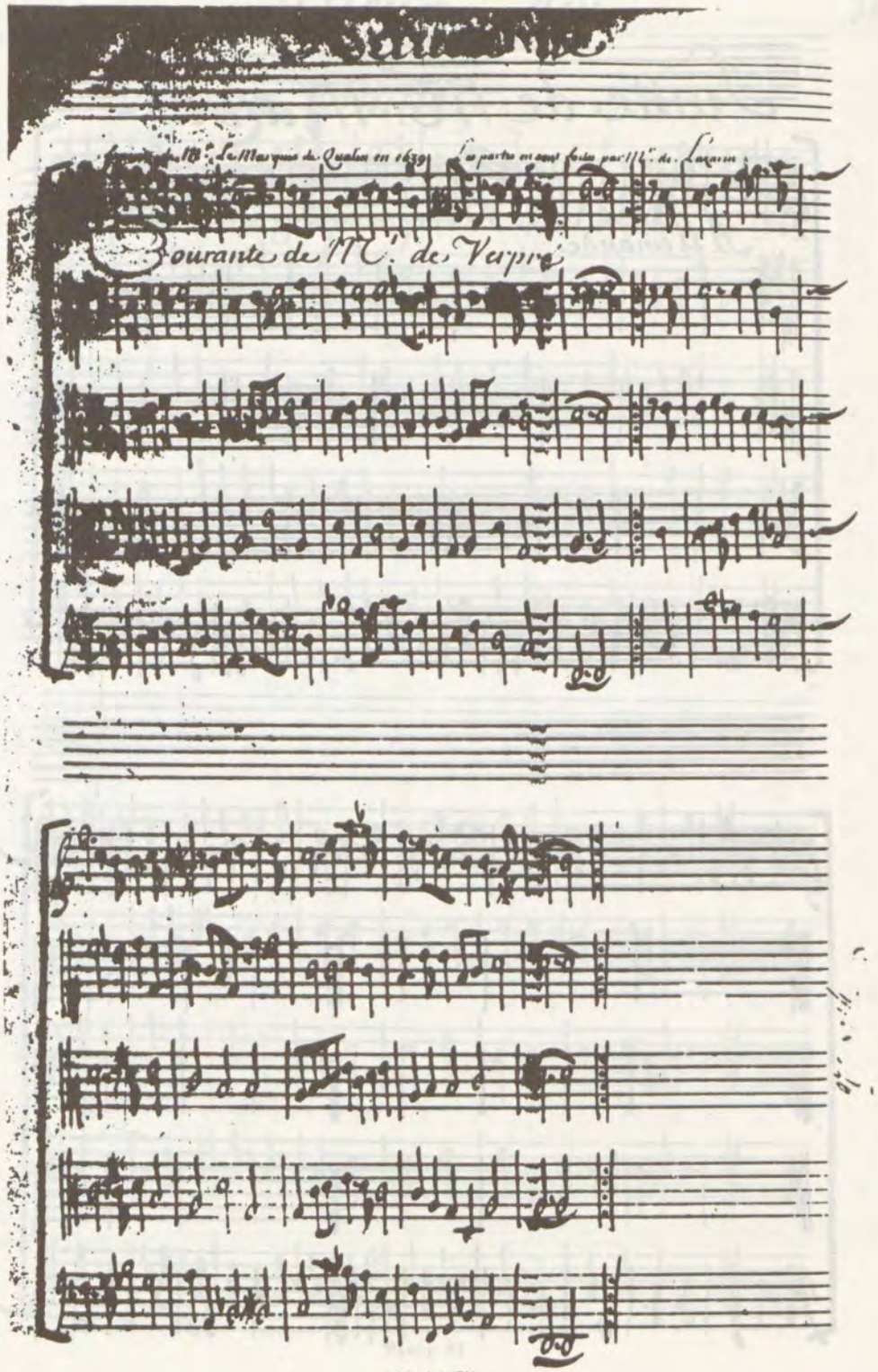


Plate IV

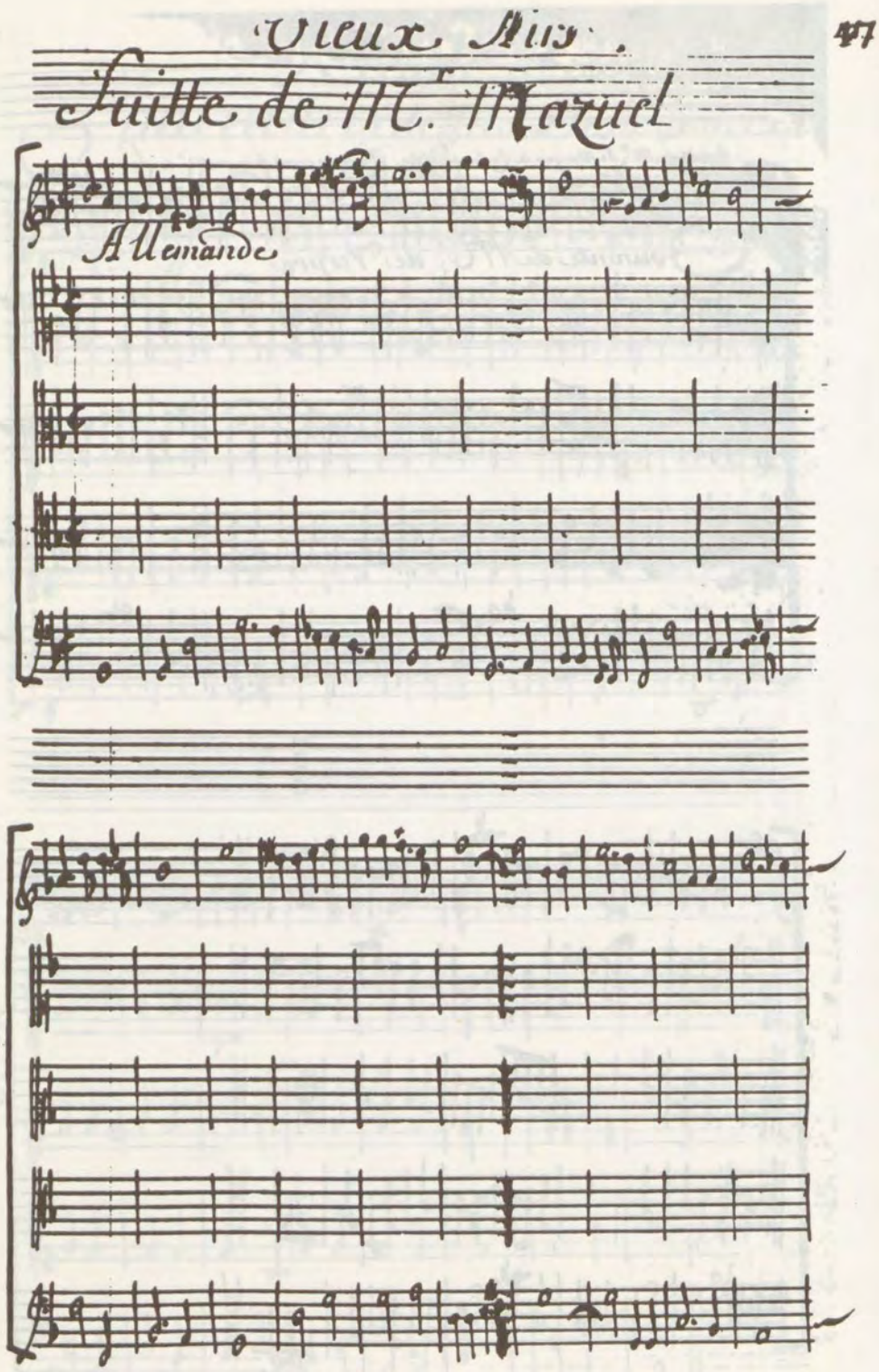


Plate V

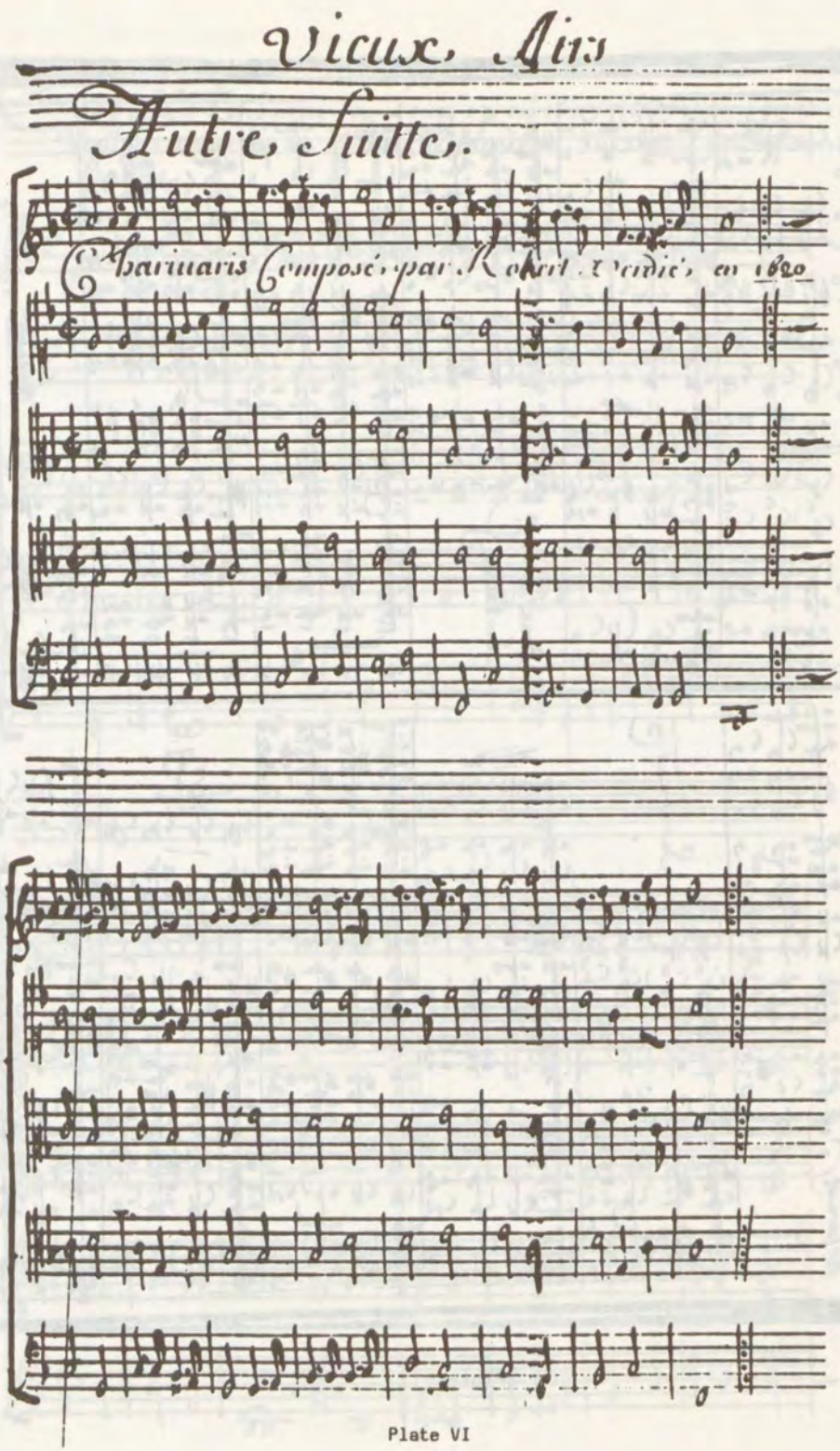

Vieux Airs
Autre Suitte.
Chariuaris Composé par Robert Verdier en 1620

Plate VI

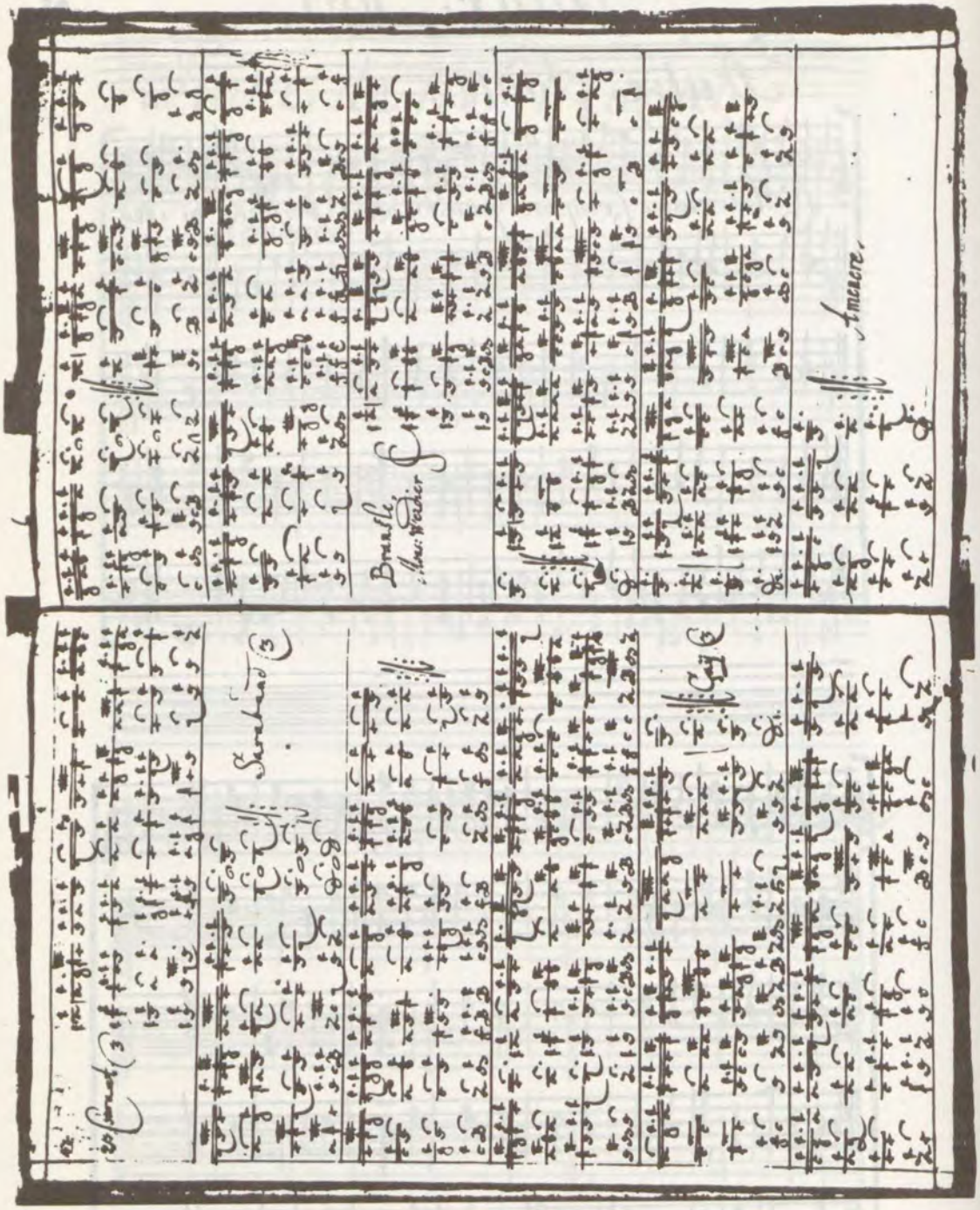


Plate VII

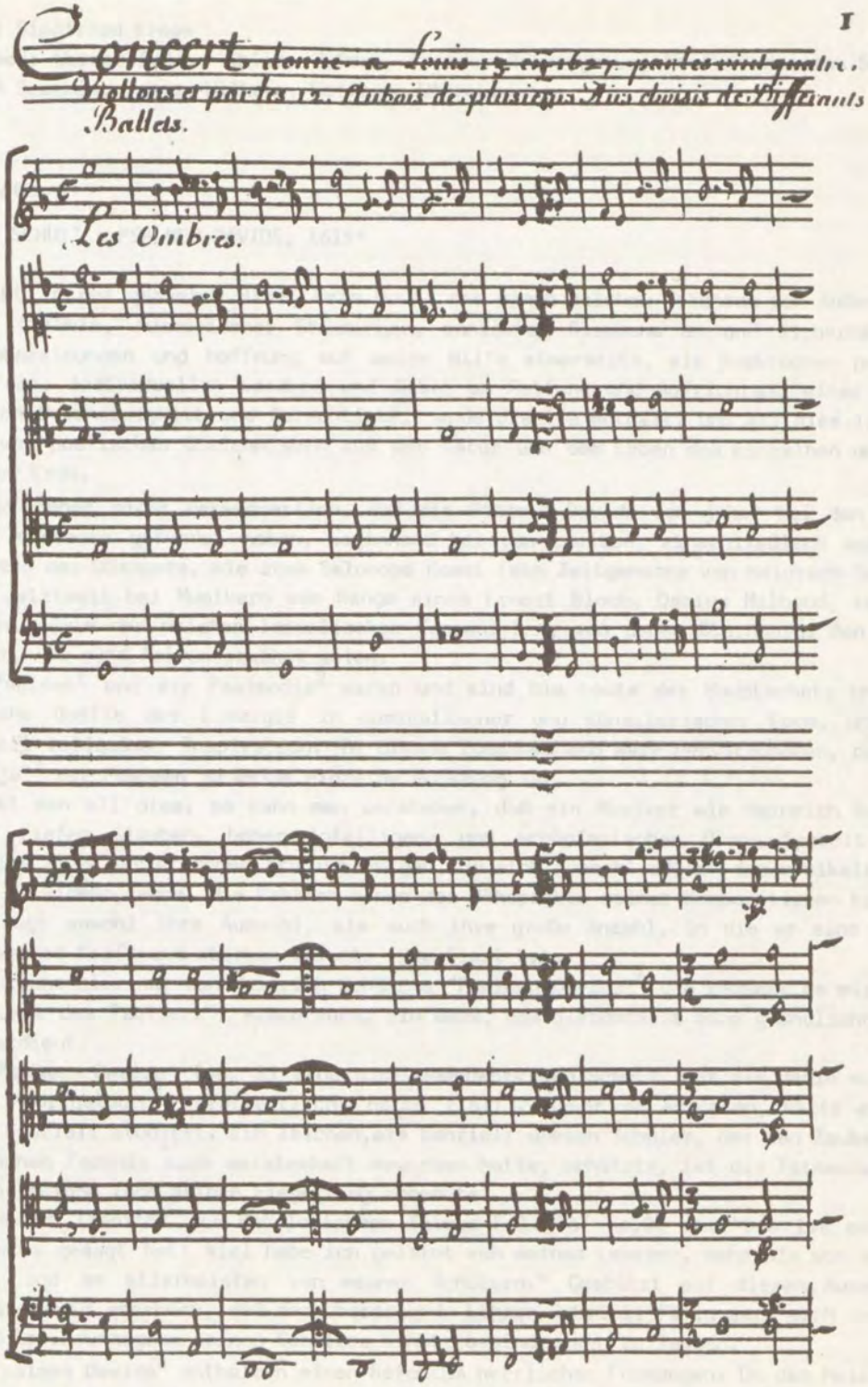

I
Concert donné a Louis 13. en 1627. par les vint quatre
Violons et par les 12. Hautbois de plusieurs Airs divins de Différents
Ballets.
Les Ombres.

Plate VIII

Heinrich Schütz / Johann Sebastian Bach

Leitung: Siegfried Kross
Teilnehmer: Werner Felix, Shlomo Hofman, Frieder Reininghaus, Manfred Hermann Schmid, Reinhard Szeskus, Sander Wilkens, Wolfgang Witzenmann

Shlomo Hofman:

HEINRICH SCHÜTZ : PSALMEN DAVIDS, 1619*

Es gibt in der gesamten Bibel kein Buch, das einen solchen Reichtum von Äußerungen tiefster Gefühle, euphorischer Stimmungen, innigsten Glaubens an und Sicherheit in Gott, Lobpreisungen und Hoffnung auf seine Hilfe einerseits, wie Ausbrüchen persönlicher Pein, individuellen Leidens und Gebet um Rettung und Aufrichtung einer Herrschaft von Barmherzigkeit und Gerechtigkeit andererseits enthält; und all dies ist begleitet von poetischen Gleichnissen aus der Natur und dem Leben des Einzelnen und der Völker der Erde.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Psalmen Davids von jeher bei den Juden größtes Interesse gefunden haben, beginnend bei den Leviten, einschließlich späterer Komponisten der Diaspora, wie etwa Salomone Rossi (ein Zeitgenosse von Heinrich Schütz) bis zur Jetztzeit bei Musikern vom Range eines Ernest Bloch, Darius Milhaud, Leonard Bernstein, sowie der meisten israelischen Komponisten, von denen Sternberg, Ben Haïm, Boscovitz, Tal aund Amiran erwähnt seien.

Die Psalmen[1] und die Psalmodie[2] waren und sind bis heute der Hauptschatz und die wesentliche Quelle der Liturgie in musikalischer und künstlerischer Form, und ein Bestandteil religiöser Inspiration. In diesem Zusammenhang wäre hervorzuheben, daß das "Halleluja"[3] der Psalmen ja keine einzelne Äußerung ist.

Bedenkt man all dies, so kann man verstehen, daß ein Musiker wie Heinrich Schütz, der von tiefem Glauben, hoher Intelligenz und schöpferischem Drang beseelt war, schließlich sein juristisches Studium aufgab, um sich ausschließlich dem musikalischen Schaffen zu widmen, wobei die Psalmen einen der Höhepunkte seiner Kompositionen bilden. Dies bezeugt sowohl ihre Auswahl, als auch ihre große Anzahl, in die er eine Fülle schöpferischer Kraft und starken Talents investiert hat.

Ich spreche hier nur von Heinrich Schütz's "Psalmen Davids"[4] und versage es mir, auf seine "Musik des Psalters"[5] einzugehen, ein Werk, das gleichfalls eine gründliche Würdigung verdient.

Die "Psalmen Davids" (op. 2) sind ein Jugendwerk von Schütz, der bis dahin nur ein einziges Madrigalbuch[6] veröffentlicht hatte (1611). Bevor es erschien, hatte er bei Giovanni Gabrieli studiert. Ein Zeichen,wie Gabrieli diesen Schüler, der den Zauber der italienischen Technik sich meisterhaft erworben hatte, schätzte, ist die Tatsache, daß er ihm vor seinem Tode seinen Siegelring schenkte.

Im "Traktat Taanith" des Babylonischen Talmud Fol. 7a[7] heißt es: "Das ist es, was Rabbi Hanina gesagt hat: Viel habe ich gelernt von meinen Lehrern, mehr als von meinen Kollegen, und am allermeisten von meinen Schülern." Gestützt auf diesen Ausspruch dürfen wir gewiß annehmen, daß der überragende Lehrer Gabrieli fähig war, sich von der Größe und Erfindungsgabe seines Schülers Schütz beeindrucken zu lassen.

Die "Psalmen Davids" enthalten einen Reichtum herrlicher Formungen. Da das Melos das Rückgrat jeden musikalischen Kunstwerkes ist, pflegt Schütz die melodische Gestaltung

in eine enge und treue Verbindung mit dem sprachlichen Text der Psalmen zu bringen. Das bedeutet aber nicht, daß das melodische Gewebe stets streng symbolisch aufzufassen ist, obwohl dies hie und da zutreffen mag. So finden wir Stellen, in denen die Melodie in die Höhe reicht, weil der Text es suggeriert, wie etwa in Psalm 136, S. 64: "Danket dem Herrn, denn er ist freundlich". Hier steigt der Sopran in den Worten "währet ewiglich" auf seinen Höhepunkt (T. 195-199) und verharrt dort bis zum Schluß des Psalmes. Aber in demselben Psalm, (T. 158-160 und T. 168-169) wird das Wort "Himmel" musikalisch in abwärtsgleitenden Motiven illustriert. Solche Stellen finden sich in zahlreichen Psalmen Davids.

In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von André Pirro[8] erwähnenswert, die folgendermaßen lautet:
"Il est en effet d'imagination véhémente, comme Gabrieli, et il tient de lui le privilége de créer des motifs caractérisés."

Mit Bezug auf Tonsymbolik oder Tonmalerei sagt Otto Brodde[9] "Wörter wie 'Freude', 'Lachen', 'Zittern' und 'Weinen' 'Wind' und 'Vogel', 'Drommeten', 'Posaunen' und 'Pauken', Wörter also, die von typischer Bildhaftigkeit sind, werden gleichsam mit Tönen 'abgemalt'. Für andere setzt Schütz die überlieferten musikalischen Figuren ein, klingende Symbole, die den umfassenden Sinn eines Wortes versinnbildlichen. Beispielsweise tritt die Circulatio - das Umkreisen eines Tones - für die 'Erde', 'krönen' und entsprechende Vokabel ein."

So wird das Wort "Pauke" im Psalm 150 (SWV 38) (T. 170-171) "Halleluja! Lobet den Herren in seinem Heiligtum" von Schütz mit einer sinkenden Oktave im Baß charakterisiert.

Sehr oft bedient sich Schütz zur Untermalung des Inhalts mit Wiederholungen, manchmal sogar nur eines Wortes, wie zum Beispiel am Anfang von Psalm 1 (SWV 28), (T. 1-4). Hier werden die Worte "wohl dem" in einem Sekundenmotiv viermal wiederholt, aber 2 x 2, sequenzartig gebaut und so in den 2 Stimmen des Coro 1 (Soprano 1 und Soprano II), und Quintenmotiv im Alto ausgeführt. Die genaue oder variierte Wiederholung dient unserem Komponisten auch zur Begleitung des verbalen Textes.

Im allgemeinen ist das Melos von Schütz diatonisch, und es gibt nur bescheidene Alterationen, um die Modulation im engen Quintenzirkel zu erreichen. Neben homophonischem Gewebe und Monodie finden wir auch Polyphonie und kontrapunktisches imitatives Gewebe (wie Psalm 126, T. 129-133). Der Rhythmus ist meist ziemlich beweglich, und doch gibt es auch Beispiele einer Art Sprechgesang, wie im Psalm 137 (SWV 37) "An den Wassern zu Babel", wo der Akkord in d-Moll zum Text: "Herr, gedenke der Kinder Edom am Tage Jerusalem die da ..." im Rhythmus des sprachlichen Textes vorzutragen ist (T. 89).

In diesem Zusammenhang sagt Friedrich Blume[10]: "Wie sollte ein deutscher Komponist, geschult im Stile der 'Lasso-Nachfolge' sich gegenüber dem Ausdruckswillen und der Formenfülle des plötzlich aus tiefen Seelenschichten hervorbrechenden barocken Lebensgefühls verhalten? ... Die reine Monodie, von wenigen Generalbaßakkorden gestützt, erschien zu billig. Man zog es vor, sie in Verbindung mit mehr oder minder polyphonen Chorsätzen zu bringen oder sie in der Art des 'Kleinen Konzerts' zu behandeln. Die Folge war, daß sich das polyphone Erbe noch auf lange Zeit am Leben erhielt."

Schütz hat eine besondere Technik in der Behandlung von Chören, und zwar einfache, reguläre Chöre, oder "capelle" und "favoriti". Sie dialogisieren in Absätzen oder singen zusammen, manchmal beteiligen sich in dieser Weise auch Solosänger dialogisierend mit einem oder mehreren Chören oder im Tutti-Gesang.

Die doppelten, dreifachen und vierfachen Chöre, einfache oder differenzierte Coro Capella 1 oder 2, und Favorito 1 oder 2 dienen Schütz, um Timbre, Mannigfaltigkeit und

Register-Faktur zu erzielen, ebenso wie das der Sologesang und die instrumentale, farbige Begleitung tun, also ähnlich wie Concertino- und Ripieno-Vortragsweise.

In den "Psalmen Davids" gibt Schütz den Instrumenten keine orchestrale selbständige Rolle, doch in mehreren Psalmen finden wir eine instrumentale Begleitung in Unisono mit kurzen Gesangsrollen (Voci).

So haben wir "Stromento" ohne genaue Anweisung, welche Art Instrument gemeint ist, doch selbstverständlich sind es Insrumente mit entsprechendem Klangumfang, wie z.B. in Psalm 111 (SWV 34) "Ich danke dem Herren von ganzem Herzen", wo nur Capella I und Capella II "Stromento"-Begleitung haben, nämlich: Soprano mit "Stromento" I, Mezzo-Soprano mit "Stromento" II, Alto mit "Stromento" III und Sub-Baß mit "Stromento" IV; auch Coro Capella I und Coro Capella II, aber Coro Favorito I und Coro Favorito II haben keine "Stromento"-Begleitung.

Schütz war ein vernünftiger Chordirigent und wußte, daß die cori favoriti kaum eine Unisono-Stütze von den "stromenti" benötigen.

In Psalm 126, Motette "Die mit Tränen säen" (SWV 42) sind Coro I und Coro II Voce Soprano und Voce Tenore - ohne Instrumentalbegleitung, während Alto, Baritono und Sub-Basso die entsprechende Begleitung von Trombone I, II und III haben.

In Psalm 150, "Alleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum" (SWV 38), inventionsreich und von besonders feiner technischer Kraft, finden wir 4 Chöre:
"Coro Capella I" - Soprano I, Soprano II, Mezzo-Soprano und Sub-Basso, entsprechend begleitet durch Cornetto o Violino I, Cornetto o Violino II, Cornetto o Violino III und Trombone o Fagotto.
"Coro Capella II" - Soprano, Alto, Tenore und Sub-Basso, entsprechend begleitet durch Cornetto o Flauto, Trombone I, Trombone II, Trombone III o Fagotto. Dagegen haben "Coro Favorito I" und "Coro Favorito II", die beide für Soprano, Alto, Tenore und Basso sind, keine instrumentale Begleitung.

Etwas ähnliches finden wir in Psalm 115 (SWV), Seite 161ff., "Nicht uns Herr, sondern deinen Namen gib Ehre", wo Voce Baritono in Coro I; Soprano, Alto, Tenore, Basso in Coro II (Komplett), und Voce Alto in Coro III keine instrumentale Begleitung haben. Dagegen haben alle anderen Singstimmen von Coro I und Coro II entsprechende instrumentale Begleitung, und zwar: Cornetto I, II, III in Coro I, und Trombone I, II, III in Coro III.

Es ist bemerkenswert, daß im allgemeinen, wenn die Singstimmen Pause haben, auch die begleitenden Instrumente schweigen.

Schütz besaß eine echte vokalistische Kultur. Als Kind beteiligte er sich, mit seiner klingenden Diskantstimme an einem Chor; er studierte bei Gabrieli Komposition für Chor und Sologesang und übte später eine glänzende Choralkapellmeister-Praxis aus.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß die "Psalmen Davids" - obwohl, wie erwähnt, ein Jugendwerk aus dem reichen geistigen Vermächtnis von Schütz - schon ein Vorbote seiner späteren Größe sind. Die tiefe durchdringende Analyse und achtungsvolle Perzeption dieser Psalmen werden beim Anhören dieses Werkes die Tatsache seiner wirklichen Größe überzeugend beweisen.

Anmerkungen

*) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel 1936, 2/1954; Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Musicus poeticus, Göttingen 1959.

1) Amédée Gastoué, Chant juif et chant grégorien, in: Revue du chant grégorien XXV (1931).

2) Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I und III, Leipzig 1911 und 1921, Reprint Hildesheim und Wiesbaden 1962.

3) Edith Gerson-Kiwi, Halleluia und Jubilus in Hebrew-Oriental Chant, in: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961.

4) Heinrich Schütz, Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen nebst andern zweyen Capellen ... op. 2, Dresden 1619 (26 mehrchörige Psalmvertonungen). Neuausgabe: Neue Schütz-Ausgabe Band 23 (Nr. 1-9), Band 24 (Nr. 10-16), Band 25 (Nr. 17-22), hrsg. von Wilhelm Ehmann, Kassel etc. 1971-1981 (Band 26 in Vorbereitung). Die im weiteren Verlauf mitgeteilten Taktzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

5) Heinrich Schütz, Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen, Neue Schütz-Ausgabe Band 6, hrsg. von Walter Blankenburg, Kassel etc. 1957.

6) Heinrich Schütz, Il primo libro de Madrigali ... op. 1, Venedig 1611, Neue Schütz-Ausgabe Bd. 22, hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel etc. 1962.

7) Der Babylonische Talmud, hrsg. von Lazarus Goldschmidt, Berlin und Wien 1925.

8) André Pirro, Schütz, L'OEuvre, Paris 1913, 2/1924, S. 158.

9) Otto Brodde, Heinrich Schütz, Weg und Werk, Kassel etc. (und München) 1972, 2/1979, S. 61.

10) Friedrich Blume, Heinrich Schütz nach 300 Jahren, in: Syntagma Musicologicum II, Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972, Kassel etc. 1973, S. 142.

Wolfgang Witzenmann:

MODALITÄT UND TONALITÄT IN SCHÜTZENS "GEISTLICHER CHORMUSIK"

Einer Tonartenstudie kommt Schützens "Geistliche Chormusik"[1] in mehrfacher Hinsicht entgegen. Diese Sammlung erscheint im Jahre 1648, also ziemlich genau um die Mitte des 17. Jahrhunderts, in dem sich der Übergang von der Modalität zur Tonalität hauptsächlich vollzieht. Bekanntlich hat Schütz über eine längere Schaffensperiode von ungefähr 1625 an enstandene Motetten zusammengestellt[2] - ein Umstand, der eventuell Einblick in die tonartliche Entwicklung von Schützens Stil gestattet.

Vor allem aber wird eine solche Untersuchung durch die Tatsache gefördert, daß der Komponist in der Vorrede an den "Günstigen Leser" die Requisiten seines kompositorischen Handwerks besonders klar herausstellt. Unter diesen führt er die "Dispositiones modorum" an erster Stelle an, was die Aussage beinhaltet, daß Wahl und Disposition der Tonart eines Werkes den ersten Akt der Komposition darstellen. Im ganzen geht aus dieser Vorrede ein starkes didaktisches Verantwortungsbewußtsein des Komponisten hervor, das bei den folgenden Analysen zu beachten sein wird.

1

Von den im "Tractatus compositionis augmentatus"[3] von Christoph Bernhard (ca. 1650) angeführten 12 Modi sind um 1650 der dritte und vierte (d.h. die phrygischen) sowie der fünfte und sechste (d.h. die lydischen) weitgehend außer Gebrauch gekommen[4]. Von den in der Praxis verbleibenden acht Modi kommen in der "Geistlichen Chormusik" nur sieben zur Anwendung: ein Beispiel für den 7. Modus (d.h. den mixolydischen Authenticus) fehlt[5].

Nach Bernhard sind folgende vier Ambitusformen zu unterscheiden:

1. Der 'Modus proprius'[6] (im folgenden: die perfekte modale Oktave). Beispiele aus der "Geistlichen Chormusik" betreffen die Motetten Nr. 1 (Sopran) und Nr. 12 (Sopran, Alt).
2. Der 'Modus superfluus' (im folgenden: regulär überschüssiger Ambitus) ragt über die perfekte modale Oktave hinaus, und zwar um bis zu zwei Töne sowohl im oberen als auch im unteren Bereich der modalen Oktave.
3. Dem 'Modus deficiens'[7] (im folgenden: verkürzter Ambitus) fehlen ein oder zwei Töne der perfekten modalen Oktave. In der "Geistlichen Chormusik" erscheint diese stets im unteren, niemals aber im oberen Bereich verkürzt (vgl. z.B. Nr. 8, 1. Tenor und Alt).
4. Der 'Modus mixtus'[8] (im folgenden: integraler Ambitus) übersteigt die perfekte Oktave um bis zu vier Töne entweder in der Höhe oder in der Tiefe. In der Ambitus-Tabelle (siehe Anhang) sind, soweit es sich um Vokalstimmen handelt, alle über den regulär überschüssigen Ambitus hinausragenden Töne mit Ziffern versehen, die anzeigen, wie oft diese Töne in der betreffenden Stimme vorkommen.

Der integrale Ambitus umgreift sowohl die authentische als auch die plagale Oktave. Ein allzu extensiver Gebrauch desselben würde zur Aufhebung des Unterschieds zwischen Authentisch und Plagal führen. Daß Schütz jedoch an der Aufrechterhaltung dieses Unterschieds gelegen ist, beweist die Tatsache, daß er den integralen Ambitus in der "Geistlichen Chormusik" nur behutsam und mit wohl erwogenen Einschränkungen verwendet.

In der fünfstimmigen Gruppe kommen integrale Ambiten nur in 3 Motetten (Nr. 3, 8, 9) vor, wogegen 9 Motetten, also 75 % im Bereich regulär überschüssiger Ambiten verbleiben. Überblickt man die Motetten ohne obligate Instrumente im Ganzen, so ergibt sich, daß in 10 Motetten integrale Ambiten verwendet werden (in den Nrn. 3, 8, 9, 14-16, 18, 21, 23, 25), wogegen 14, also die klare Mehrheit, sich innerhalb der Grenzen regulär überschüssiger Ambiten bewegen. In den obligaten Instrumentalstimmen freilich wird der integrale Ambitus extensiver verwendet.

Wie vorsichtig Schütz vom Mittel des integralen Ambitus Gebrauch macht, zeigt sich ferner, wenn man die in der normalen Disposition modusdeterminierenden Stimmen des mehrstimmigen Satzgefüges ins Auge faßt, nämlich die Tenöre und Soprane[9]. In nur 6 Motetten (den Nrn. 8, 9, 15, 16, 21, 23) sind modustragende Stimmen vom integralen Ambitus betroffen. Dabei richtet es Schütz überwiegend so ein, daß reguläre Tenöre bzw. Soprane die integralen zahlenmäßig übertreffen. Das Verhältnis innerhalb einer Motette ist 2:1 (Nr. 8, 9) oder sogar 3:1 (Nr. 15, 21). Nur 2 Motetten, nämlich Nr. 16 und 23, bilden Ausnahmen von dieser Norm. In Nr. 16 stehen zwei im oberen Bereich regulär überschüssige, allerdings jedoch im unteren Bereich verkürzte Soprane zwei integralen Tenören gegenüber; in Nr. 23 der reguläre 2. Tenor sogar drei integralen Moduträgern, nämlich den beiden Sopranen und dem 1. Tenor.

Nicht zufällig gehören diese beiden, die Ausnahmesituation repräsentierenden Motetten dem 12., plagal-jonischen Modus in F an. Bei diesem tendiert Schütz im allgemeinen dazu, die Stimmen im oberen Bereich zu erweitern. Dies hängt vor allem mit der Position des plagalen F-Jonisch in Schützens Transpositionssystem zusammen, in dem die plagalen Tonarten auf den Finalstufen a, g und f, die authentischen hingegen auf den

Finalstufen e, d und c stehen. Man sieht, daß das plagale Jonisch - als tiefste der plagalen Tonarten - oberhalb der Mitte dieses Systems angesiedelt ist. Ohne Erweiterung zur Höhe hin würden die normalerweise recht tief liegenden Stimmen etwas matt klingen. Zweifellos ergibt sich aus dieser Prozedur ein starker Zug zur Ausweitung dieses Modus in Richtung auf ein "gesamtmodales" F-Dur hin. Die aus dieser Situation resultierende Ambivalenz des plagalen F-Jonisch nützt Schütz auch zur Text-Exegese aus.

Im Ganzen jedoch ist die Klassifizierung der Motetten aus der "Geistlichen Chormusik" innerhalb des zwölfmodalen Systems in allen Fällen mit ausreichender Sicherheit möglich[10]. In didaktischer Hinsicht seien drei Aspekte hervorgehoben:

1. Die Gruppe der fünfstimmigen Motetten beginnt und schließt mit Stücken, die perfekte modale Oktaven aufweisen.
2. Die in einer Grenzsituation angesiedelte Gruppe der Stücke in plagalem F-Jonisch wird mit der allseits regulären Motette Nr. 7, gleichsam als Vorbild und Ausgangspunkt, eröffnet.
3. In allen drei durch die Stimmenzahl gegebenen Hauptgruppen der "Geistlichen Chormusik" richtet Schütz die Anordnung der Stücke nach originell interpretierten, modalen Kriterien aus, die aus Raummangel hier nicht näher beschrieben werden können[11].

2

Bereits im klassischen Modalsystem stellte die H-Stufe der natürlichen Skala, über der sich ohne Skalenmutation kein perfekter Dreiklang bilden läßt, ein besonderes Problem dar[12]. Diese Besonderheit des modalen Systems wirkt noch in Schützens "Geistlicher Chormusik" nach, da der Komponist immer noch Kadenzen auf der H-Stufe in der natürlichen Skala - entsprechendes gilt für die transponierten Skalen - vermeidet. Da sich hieraus einerseits charakteristische, für die einzelnen Moduspaare jeweils unterschiedliche Beschränkungen des Modulationsradius ergeben, andererseits Schütz bereits mit einem stark entwickelten Bewußtsein für funktionale Akkordbezüge operiert[13], erfolgt die Beschreibung der harmonischen Besonderheiten angemessenerweise mit funktionstonalen Kriterien.

Um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen sei betont, daß dadurch kein prinzipieller Gegensatz zwischen Modalität und Funktionstonalität konstruiert werden soll. Vielmehr bilden sich tonale Relationen seit dem 16. Jahrhundert allmählich innerhalb des modalen Rahmens heraus, ohne diesen zunächst schon zu sprengen. Bei Schütz kann es sich selbstverständlich nur darum handeln, die durch Abschnittskadenzen fixierten Klangräume funktionstonal aufeinander zu beziehen, nicht aber darum, die Gesamtheit der Klangfolgen Schritt für Schritt dem funktionstonalen Schema zu unterwerfen.

Betrachten wir zunächst die beiden Moduspaare mit "Moll"-Charakter, also Dorisch und Äolisch.

Im Dorischen vermeidet Schütz in der "Geistlichen Chormusik" konsequent Kadenzen auf der VI. Stufe, was zur Folge hat, daß die Durparallele ohne ihre Subdominante auskommen muß. Stark sind im Dorischen hingegen die Dominante, mit der Möglichkeit der Doppeldominante auf der II. Stufe, und die Subdominante, ein Durakkord.

Im Äolischen vermeidet Schütz Kadenzen auf der II. Stufe, wodurch der Dominantbereich eine Schwächung mit dem Ausfall der Doppeldominant-Kadenz erfährt. Stark ist hingegen die Durparallele, die mit Dominantkadenzen und - im Gegensatz zum Dorischen - auch mit Subdominant-Kadenzen ausgebaut werden kann.

Die Kenntnis dieser wichtigen, harmonisch bestimmten Unterschiede vermag auch neues Licht auf die traditionelle Affektenlehre zu werfen. Nach Christoph Bernhard weist das

authentische Dorisch einen ambivalenten Affektcharakter auf: es kann sowohl heiter als auch traurig sein[14]. Die Finalstufe wird zwar durch einen Mollakkord vertreten, aber sowohl die stark ausbaufähige Dominante als auch die Dur-Subdominante bringen heitere Regionen ins Spiel. Das Äolische, der Erbe des Phrygischen, wird als wehmütig und traurig, in der plagalen Form sogar als kläglich und demütig bezeichnet[15]. Sein Dominantbereich ist eingeschränkt, seine Subdominante steht in Moll: nur mittels der Durparallele kann dieser Modus aufgehellt werden.

Ein Blick auf die beiden Moduspaare in "Dur", also auf Mixolydisch und Jonisch:

Dem Mixolydischen fehlt, mit der Möglichkeit zur Kadenz auf der III. Stufe, die Dominante der Mollparallele[16]. Weit geöffnet ist dagegen der Subdominantbereich, mit der Möglichkeit der doppelten Subdominante durch Kadenzbildung auf der VII. Stufe.

Im Jonischen fallen Kadenzen auf der VII. Stufe weg, dagegen sind solche auf der III. Stufe uneingeschränkt möglich. Die Kadenz auf der III. Stufe, eine "Prinzipalkadenz" nach der traditionellen Theorie, weist auf das funktionstonale Dur voraus, wenn sie als Dominante in funktionellem Bezug zur Mollparallele steht, hingegen altertümlich modal, wo dies nicht der Fall ist.

Die Affektenlehre weist dem authentischen Mixolydisch einen heiter-feierlichen, dem plagalen einen anmutigen und lieblichen Charakter zu[17]. Bei letzterem Epitheton wird man unwillkürlich an den weit geöffneten, pastoralen Subdominantbereich erinnert. Das authentische Jonisch wird als fröhlich, auch als geeignet zum Ausdruck kriegerischer und tänzerischer Affekte beschrieben, im Unterschied zum ambivalenten plagalen Jonisch, das außer fröhlich auch sehnsüchtig und ein bißchen traurig sein kann[18]. Schütz unterstreicht die besinnliche Seite des plagalen Jonisch bevorzugt durch Einführung des Mollparallel-Bereichs.

3

Es könnte eingewendet werden, eine so detaillierte Untersuchung der Tonartenprobleme wie die vorliegende sei zwar für die der Komposition vorausgehenden Entscheidungen von einiger Bedeutung, kaum jedoch für die Komposition selbst. Gewiß: die Tonartenwahl ergibt zunächst nur den Rahmen, zu dessen Ausfüllung im Detail es vieler weiterer Einzelentscheidungen bedarf. Aber es wäre zu zeigen, daß Schütz die Tonart einer Motette niemals zufällig, sondern stets unter wohl abgewogener Berücksichtigung der von den Schlüsselworten des Textes eröffneten Affektbereiche auswählt.

Die Adventsmotette Nr. 14, "Tröstet mein Volk", zum Beispiel, enthält die frohe Botschaft vom Prediger in der Wüste, der die baldige Ankunft Jesu Christi in all seiner Herrlichkeit verkündet. Es könnte auf den ersten Blick verwundern, daß Schütz für einen solchen Text den plagal-dorischen 2. Modus wählt, der von Bernhard als kläglich, demütig und betrübt geschildert wird[19]. Dabei ist aber zu bedenken, daß das Volk noch im Tal der Tränen verharrt, daß seine Missetaten noch nicht vergeben sind. Noch ist die Veränderung dieses Zustands eine Hypothek auf die Zukunft. Schütz gestaltet diesen Prozeß, indem er im Verlauf der Motette mehr und mehr zu melodischen Wendungen des 1. Modus, im Verein mit häufiger auftretenden Durklängen übergeht. Insbesondere zentriert Schütz den $\frac{3}{2}$-Mittelteil um die VII. Stufe und verlagert hierdurch das harmonische Geschehen weit in den hellen Subdominantbereich hinein. Allerdings erweist sich dieser Verlauf nicht als durchweg geradlinig: Bei der Textstelle "Und alles F l e i s c h miteinander wird sehen" kehren, im Verein mit dem Wiedereintritt der Tonika, melodische Wendungen des 2. Modus zurück (s. Beispiel 1).

Ähnlich liegt der Fall bei der Epiphanias-Motette Nr. 20, "Das ist je gewißlich

wahr", im plagal-äolischen 10. Modus. Dieser wird von Bernhard als kläglich beschrieben[20]. Auch hier geht Schütz vom Schlüsselwort "Sünder" aus, der erst noch selig gemacht werden soll. Auf das Schlüsselwort "ewiges Leben" hin moduliert Schütz aber melodisch zum authentischen 9. Modus und kadenziert im strahlenden Licht der Durparallele (s. Beispiel 2).

Umgekehrt liegt der Fall bei der Motette Nr. 23, "Selig sind die Toten", zum Totensonntag. Mit dem plagal-jonischen 12. Modus wählt Schütz eine "Dur"-Tonart, die - angesichts der plagalen Lage - auch besinnliche Seiten aufweist. Das beherrschende Schlüsselwort ist eindeutig nicht der Tod, sondern die S e l i g k e i t der von ihrer Arbeit im Herrn Ruhenden. Die dialektische Antithese von Tod und Auferstehung wird gleich zu Beginn beispielhaft realisiert. Das breite Exordium exponiert eindeutig nicht den 12., sondern den authentischen 11. Modus. Man sehe vor allem den (zu Beginn allein einsetzenden) 1. Tenor und, im weiteren Verlauf, den 2. Tenor. Besondere Feierlichkeit erhält die statische Ruhe dieses Exordiums durch die plagale Kadenz IV-I.

Im anschließenden Halbsatz "die in dem Herrn sterben" liegt die Emphase auf dem Schlüsselwort "sterben". Der führende 2. Tenor sinkt in den (der gesamten Disposition zugrundeliegenden) Plagalis, also den 12. Modus hinab. Die Struktur wird verdünnt und polyphon aufgelockert; die Bewegung gerät in Fluß, Veränderung und Vergänglichkeit symbolisierend; die Modulationsrichtung geht auf die Mollparallele zu, die durch eine Halbschlußkadenz auf deren Dominante in Schwebe gehalten wird (s. Beispiel 3).

Die Dialektik von Statik und Bewegung kann man überhaupt als Leitmotiv dieser Motette ansehen. Bei den Worten "sie ruhen" kehrt das Motiv der breit ausgesungenen, statischen Plagalkadenz wieder. Die solcherart evozierte Statik wird bei den Worten "von ihrer Arbeit" durch ein Spannungsmoment, und zwar Synkopendissonanzen in der Art der "durezze e ligature" der Neapolitanischen Schule und Frescobaldis abgelöst. Der höchste Grad rhythmischer Belebung wird an der Textstelle "und ihre Werke folgen ihnen nach", mittels wirksamer daktylischer Deklamation erreicht. Das Wort "folgen" wird zusätzlich durch Fugatostruktur unter Einbeziehung von Gegenbewegung ausgedeutet. Zum Schluß wird nochmals das Motiv der Plagalkadenz zitiert, die somit einen formal umspannenden Rahmen herstellt.

Nicht immer lotet Schützens Text-Exegese das modale Kraftreservoir so tief aus wie gerade in der Motette "Selig sind die Toten". Nicht immer auch gestattet es der strukturelle Kontext, den Gegensatz von Authentisch und Plagal in den Dienst der Textausdeutung zu stellen. Die wenigen Beispiele dürften aber doch gezeigt haben, daß die Berücksichtigung modaler Kriterien einen Zugewinn nicht nur für die Betrachtung von Schützens kompositorischen Grundlagen und deren Theorie bringt, sondern auch für die Detailanalyse der Werke selbst. Freilich kann die modale Analyse nur e i n Interpretations-Werkzeug unter anderen sein: die Betrachtung der Form, der Struktur, der Zeitorganisation und des Kadenzplans müssen hinzutreten, wobei niemals zu vergessen ist, daß alle diese Mittel bei Schütz im Dienst der Text-Exegese stehen.

4

In der "Geistlichen Chormusik" erscheint das stilistische Streben Schützens stark auf den Stile antico (Stylus gravis) ausgerichtet. Daher die vielen plagalen Kadenzen, die häufigen piccardischen Durklänge, das Übermaß der mit reichem Klauselwerk verzierten, perfekten Kadenzen. Daher auch seine Entscheidung, grundsätzlich innerhalb des modalen Systems zu operieren. Aber die bewußt konservative Haltung hindert den Komponisten nicht daran, seine große expressive Begabung auszuspielen. Getreu seinem Pro-

gramm einer Differenzierung der Schreibweisen, bereichert Schütz den musikalischen Kontext durch konzertierende Abschnitte und emphatisch ausdrucksintensive Höhepunkte.

Wohl als einer der letzten Komponisten seiner Zeit hält Schütz im melodischen Bereich prinzipiell an der Unterscheidung von Authentisch und Plagal fest. Im harmonischen Bereich ergibt die Analyse der Motetten aus der "Geistlichen Chormusik", daß die vier verwendeten Moduspaare - außer durch den Dur- oder Mollcharakter der Zentralklänge - immer noch hinsichtlich der jeweils unterschiedlichen Einschränkungen des Modulationsradius charakterisiert sind. Aber die Zeichen der Zeit drängen den Komponisten dazu, sich dem starken Zug zur modernen Tonalität hinzugeben. Gerade weil Schütz fest im modalen System verankert ist, kann er den Blick sicher in die Zukunft richten.

Anmerkungen

1) RISM Einzeldrucke S 2294; Schütz-Werke-Verzeichnis Nr. 369-397. Bei Tonartenstudien muß auf Philipp Spittas alte Gesamtausgabe (Geistliche Chormusik: Achter Band, Leipzig 1889) zurückgegriffen werden, da in der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke (Geistliche Chormusik: Band 5, Kassel etc. 1965, hrsg. von Wilhelm Kamlah) die Motetten zum großen Teil transponiert worden sind. Außerdem ist in der Neuen Ausgabe der Bassus generalis ad libitum nicht berücksichtigt worden.

2) Vgl. Werner Bittinger, Schütz-Werke-Verzeichnis, Kleine Ausgabe, Kassel etc. 1960, S. 73-74; ferner Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk, Kassel 1936, S. 493-510.

3) Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel etc. ^{2}/1963.

4) A.a.O., S. 95-96.

5) Vgl. hierzu und im folgenden die Ambitus-Tabelle des Anhangs. - Diese Tabelle ist in moderner Schlüsselung notiert worden. Auf die Wiedergabe der originalen Schlüssel wurde verzichtet, da diese im Fall der "Geistlichen Chormusik" keine zusätzlichen Aufschlüsse für die modale Analyse hergeben. Alle Motetten der "Geistlichen Chormusik" sind in normaler (= tiefer) Schlüsselung notiert, wobei, zusätzlich zum Grundbestand der normalen Schlüssel, Mezzosopran- und Baritonschlüssel für die entsprechenden Vokalstimmen, ferner Violin-, Bariton- und Subbaßschlüssel für die entsprechenden Instrumentalstimmen verwendet werden. Die originalen Schlüssel sind im einzelnen bei Werner Bittinger, a.a.O., S. 76-77, verzeichnet. In der Tabelle werden Mezzosopran- und Altstimmen der Gruppe "Alt", Bariton-, Baß- und Subbaßstimmen der Gruppe "Baß" zugewiesen.

6) "Tonus proprius" bzw. "Modus proprie sic dictus": a.a.O., S. 91.

7) "Tonus deficiens" bzw. "Modus improprie dictus et quidem defectivus": ebd.

8) "Mixtus": a.a.O., S. 92.

9) Vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, passim.

10) Dies gilt auch für die Grenzfälle Nr. 16 und 23, in denen Schütz die Klassifizierung dadurch erleichtert, daß er die komplementären Stimmen Alt und Baß in den

Grenzen regulär überschüssiger Ambiten hält. Dies wiederum ist keineswegs selbstverständlich, wie ein Blick auf die Motetten Nr. 8 und 9 lehrt: da dort der Befund der Modusträger eindeutig ist, kann Schütz das hohe Register der Bässe bis zum integralen Ambitus erweitern.

11) Um dieses Ordnungsprinzip wenigstens anzudeuten: Ausgehend vom Hexachord c-a richtet Schütz die Abfolge der Motetten so aus, daß die Finaltöne in zunächst absteigender, dann aufsteigender Richtung eine Art "Pendelbewegung" beschreiben. - Im ersten Block (fünfstimmige Motetten) wird beim Abstieg e übersprungen und an den Schluß gestellt (die Motette Nr. 12 nimmt formal - als "Aria" - und strukturell eine Sonderstellung ein). - Im zweiten Block (sechsstimmige Motetten) beginnt Schütz auf g, von wo aus Pendelbewegung einsetzt, diesmal unter Eliminierung des e. Von Nr. 13 bis Nr. 19 ergibt sich dabei eine perfekte Symmetrie der Anlage. Dieselbe Art der Symmetrie, wenn auch auf engerem Raum, bilden die Motetten Nr. 20-24, wobei die Pendelbewegung diesmal von a ausgeht. - Im dritten Block (siebenstimmige Motetten) beginnt die Pendelbewegung, wie im ersten Block, bei a; eliminiert werden e und d.

12) Vgl. Meier, a.a.O., passim.

13) Vgl. Ulrich Siegele, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte - Heinrich Schützens Motette "Die mit Tränen sähen" aus der "Geistlichen Chormusik", in: Schütz-Jb. 1982/83, S. 50-56.

14) Vgl. Bernhard, a.a.O., S. 94.

15) Vgl. ebd., S. 96-97 (Äolisch) und S. 94-95 (Dorisch bzw. Phrygisch).

16) Ausnahmsweise kommt die Kadenz auf der III. Stufe, die von Bernhard (a.a.O., S. 95) zwar nicht ausgeschlossen, aber doch als selten bezeichnet wird, in anderen Werksammlungen Schützens vor. Vgl. z.B. "Cantiones sacrae" (1625), Nr. 32, "Ecce advocatus meus" (8. Modus in G), Takte 41-43 der Neuen Schütz-Ausgabe.

17) Ebd., S. 96.

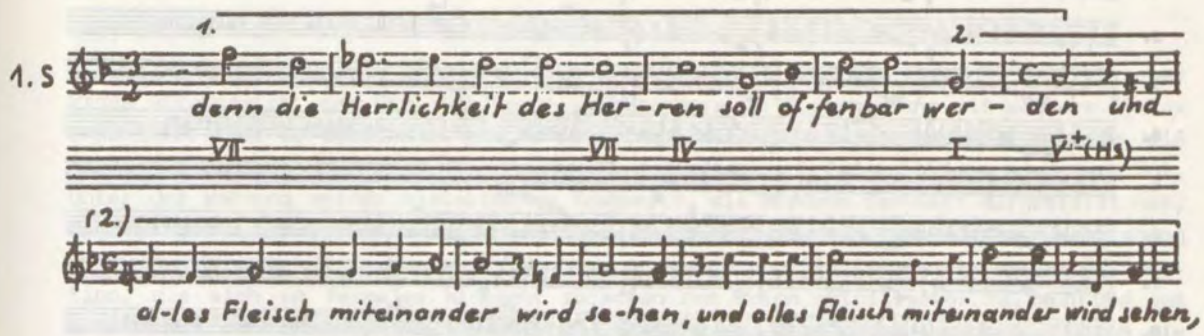
18) Ebd., S. 94.

19) Ebd., S. 95 (Vierter Modus in der zweiten Zählung Zarlinos und in derjenigen Bernhards).

20) Ebd., S. 97 (Zwölfter Modus in Bernhards Zählung); hinsichtlich der Charakterisierung verweist Bernhard auf das plagale Dorisch (S. 95) und das plagale Phrygisch (S. 95). Bernhard erwähnt mehrfach die Verwandtschaft des Äolischen sowohl mit dem Dorischen als auch mit dem Phrygischen. Als besonders eng stellt er die Verwandtschaft des plagalen Äolisch mit dem plagalen Phrygisch heraus (a.a.O., S. 95). - Hinsichtlich Schützens Praxis ist darauf hinzuweisen, daß Schütz offensichtlich die Nähe des Äolischen zum Phrygischen stärker betont als diejenige zum Dorischen (vgl. z.B. die Motette Nr. 12, "Also hat Gott die Welt geliebt", aus der "Geistlichen Chormusik").

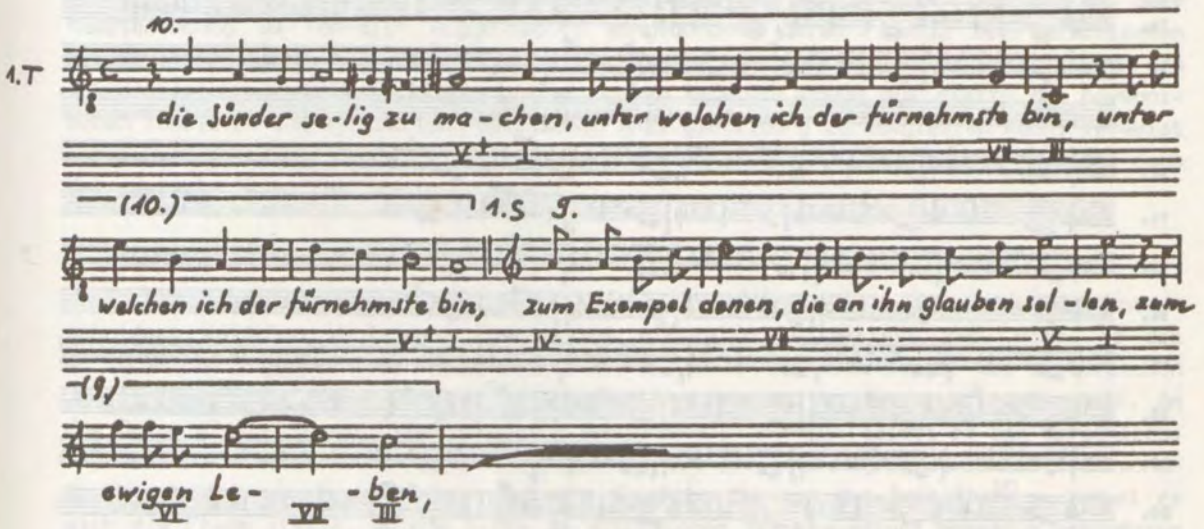
Beispiel 1

Aus Nr. 14, Tröstet mein Volk (2. Modus in g)



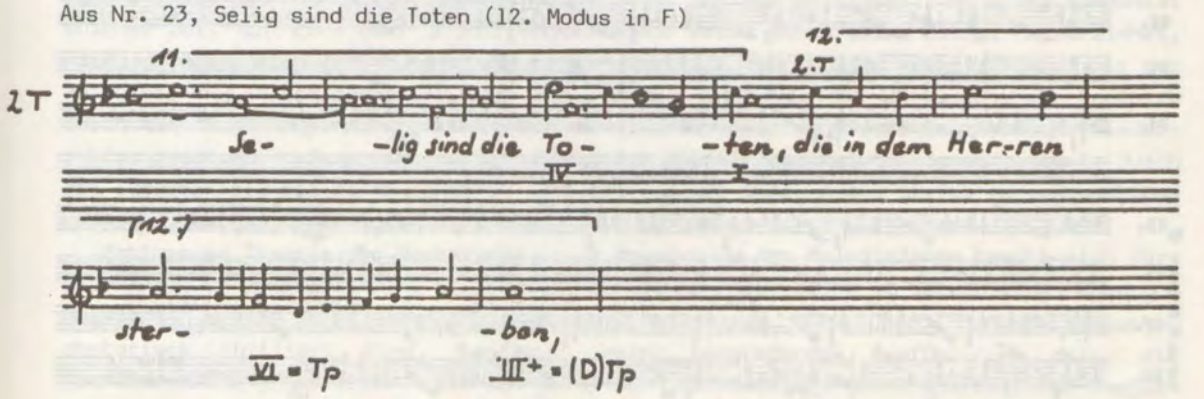
Beispiel 2

Aus Nr. 20, Das ist je gewißlich wahr (10. Modus in a)



Beispiel 3

Aus Nr. 23, Selig sind die Toten (12. Modus in F)



Anhang: Ambitus-Tabelle

Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik (1640) – "Dispositiones modorum"

a) fünfstimmige Motetten

1. 9. Modus in a (äolisch) (nach der 1. Fassung Tenores)
2. 10. Modus in a (äolisch)
3. 2. Modus in g (dorisch)
4. 2. Modus in g (dorisch)
5. 2. Modus in g (dorisch)
6. 2. Modus in g (dorisch)
7. 12. Modus in F (jonisch)
8. 12. Modus in F (jonisch)
9. 12. Modus in F (jonisch)
10. 1. Modus in d (dorisch)
11. 11. Modus in C (jonisch)
12. 9. Modus in a (äolisch)

b) sechsstimmige Motetten

13. 2. Modus in g (dorisch)
14. 2. Modus in g (dorisch)
15. 1. Modus in d (dorisch)
16. 12. Modus in F (jonisch)
17. 1. Modus in d (dorisch)
18. 2. Modus in g (dorisch)
19. 2. Modus in g (dorisch)
20. 10. Modus in a (äolisch)
21. 12. Modus in F (jonisch)
22. 2. Modus in g (dorisch)
23. 12. Modus in F (jonisch)
24. 10. Modus in a (äolisch)

c) siebenstimmige Motetten

25. 10. Modus in a (äolisch)
26. 8. Modus in G (mixolydisch)
27. 12. Modus in F (jonisch)
28. 11. Modus in C (jonisch)
29. 2. Modus in g (dorisch)

Sander Wilkens:

HEINRICH SCHÜTZ UND MUSIKALISCHE PROSA

I

Die Koordination des Themas scheint sperrig, wenn man den Begriff musikalischer Prosa voraussetzt, den Carl Dahlhaus[1] insbesondere in Zusammenhang mit Wagners Syntax entwickelt hat. Er bezeichnet die Auflösung musikalischer Korrespondenz-Symmetrie, die sich prototypisch in dem Zusammenwirken von Periode und Kadenzbildung niederschlägt. Unter der Wahrung seiner historischen Tragweite, die Hermann Danuser[2] dargestellt hat, drückt sich sein Zusammenhang mit Schütz in den Beziehungen aus, die der Entstehung korrespondierenden Perioden- und Satzbaus vorausliegen. Sie gründen in seiner Deklamation, die sich in formaler Hinsicht zwischen den Polen motettischer Reihung und dem konzertierenden Gruppentypus[3] entfaltet. Hergestellt wird diese Verbindung durch die deklamatorischen Akzentuierungsformen, deren Prosahaltung Thrasybulos Georgiades[4], Hans Heinrich Eggebrecht[5] und Rudolf Gerber[6] zu den Passionsrezitativen im musikalischen Niederschlag der Wortakzente dargelegt haben. Sie sind in eine innere Abstufung der Deklamationseinheit, eine "zentripetale Gravitation der Wortgebilde" (Georgiades) oder "Wortbetonung im Tonfall" (Eggebrecht) eingebunden, deren Prinzip der sprachlichen Prosaform entstammt. Sie äußert sich in der Auszeichnung eines Hauptakzents, in dem das deklamatorische Gefälle kulminiert. Daß dessen Hervorbringung auf Kräfte der harmonischen Tonalität und syntaktisch-metrischen Analogiebildung zurückgreifen kann, verweist auf einen späteren begrifflichen und kompositionsgeschichtlichen Bezug, von dem sich der variable Akzentfall zugleich abhebt.

II

Es war Johann Mattheson[7], der vor allem im "Vollkommenen Kapellmeister" die Unterscheidung zwischen Wort- und Hauptakzent erstmalig reflektiert hat, wobei er die Akzentgebung innerhalb der Melodielehre einmal unter dem Blickwinkel der rhetorischen Deutlichkeit[8] und zum anderen unter dem des Nachdrucks, der Emphasis[9], abhandelt. An dem Beispielsatz "Unser Leben ist eine Wanderschaft" exemplifiziert er das sprachliche Phänomen des Satzakzents - die Phonologie spricht in einem begriffsgeschichtlich schon in der Antike angelegten Rekurs auf die Musiktheorie von der Tonsilbe[10] -, wobei er sich die Frage stellt, welche Silbe am natürlichen Sprachausdruck gemessen besonderen Nachdruck verlangt. Im Normalfall ist es die Wurzelsilbe des Prädikativs 'Wanderschaft', mit der die Allegorie sinnfällig wird. Mattheson folgert: "Wenn der Komponist solches Wort auf eine oder andere ungezwungene Weise durch seine Klänge hervorziehet, wird er deutlich sein"[11], und die Ungezwungenheit ist hierbei eine Umschreibung des Postulats der Natürlichkeit[12], die die Aufgabe verfolgt, das Herausgehobene zugleich durch die "Leichtigkeit" im Kontext zu nivellieren. Der deutliche musikalische Niederschlag zeichnet sich primär durch melodischen Gipfel oder Halbtonspannung, sowie durch den Zusammenfall mit einer schweren Taktzeit auf der Basis eines strikt vorauszusetzenden qualitativen Gewichtstaktes[13] aus.

Matthesons Theorie des Nachdrucks im 8. Hauptstück der Melodielehre bemüht sich darüberhinaus um ein Verfahren, mittels dessen die Nachdrucksilbe im sprachlichen Ausdruck angegeben werden kann, der die Vertonung zu folgen hat. Obwohl seine Erwägungen rhetorisch initiiert sind, tendieren seine begründenden Ausführungen dazu, die Nachdrucksilbe grammatisch - wie die geläufigen Wortakzente, deren musikalische Respektierung er selbstverständlich fordert - zu behandeln.

Hierin spiegelt sich eine den Sachverhalt symptomatisch kennzeichnende Ambivalenz, insofern der rhetorische Satz- oder Hauptakzent gegenüber den festgelegten Wortakzenten prinzipiell, wenn auch nicht gleichrangig variabel ist. Die Variabilität ist für Wagner der Hauptfaktor, die melodische Symmetrie aufzugeben und die entstehende syntaktische Ungleichmäßigkeit durch Alliteration erneut zu binden[14]. In der Deklamationsrhythmik des 16. Jahrhunderts[15] ist die Frage nach der Relevanz des Hauptakzents noch bedeutungslos, da schon die musikalische Respektierung des lateinischen Wortakzents im deklamatorischen Niederschlag schwankt.

Die Intonationstheorie[16], ein Zweig der Phonologie, ist erst in diesem Jahrhundert begründet worden. In deren Rahmen[17] wird Matthesons Beispielsatz als eine Tongruppe mit einem fallenden Tonmuster - es bezieht sich auf deren Intonationsverlauf - auf der Tonsilbe "Wánderschaft"[18] analysiert, (wobei der Wortakzent von "Leben" geringer ausfällt als der Ton des Hauptakzents). Tonmuster wurden bislang am deutlichsten in der steigenden Frageform mit der traditionell korrespondierenden, schon im Gregorianischen Choral begründeten erhöhten melodischen Schlußwendung wahrgenommen, deren Zusammenhang mit der Satzintonation Mattheson noch nicht erkennen läßt, indem er die Frageform an anderer Stelle abhandelt[19]. Den Ursprung des Nachdrucks führt er - einseitig - auf das Bild des Verstandes im Gegensatz zum Wortakzent zurück, der nur "mit bloßen Silben, nämlich mit der Länge, Kürze, Erhebung und Erniedrigung zu tun" habe. "Der Accent richtet seine Absicht bloß auf die Aussprache; die emphasis hergegen zeiget gleichsam mit den Fingern auf die Gemütserregung und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrags"[20]. Er berührt hiermit den Kern sprachlicher Intonation, der sich in der barocken Verschränkung von Rationalität und Affekt kundgibt.

Daß Mattheson die Nachdrucksilbe unter rhetorischem Gesichtspunkt thematisiert, spiegelt den Umstand der Beschränkung der neuhochdeutschen Grammatiken auf die Erörterung des Wortakzents bis in das 18. Jahrhundert[21]. Einige Theoretiker nehmen bereits im 17. Jahrhundert eine Abstufung des dynamischen Wortakzents zwischen "Haupt- und Nebenton" vor, ohne daß sich eine feste Terminologie ausgebildet hat[22]. In dem Ausmaß, in dem Schütz seine deklamatorischen Einheiten um einen Hauptakzent gewichtet - am stärksten in jenen Werken, die dem monodischen Stil nahestehen -, läßt er offensichtlich ein Sprachgefühl erkennen, dessen Theorie erst wesentlich später erfolgte.

III

Die Eröffnung des 2. Kleinen Geistlichen Konzerts aus dem zweiten Band von 1639[23] vereinigt einen Großteil der Kriterien, die für die Deklamation Schützens maßgebend sind (siehe Beispiel 1). Kann man hier mit Christoph Bernhard von einem Prinzip der 'oratio harmoniae domina' sprechen, das seiner Herkunft gemäß einen dramatischen Gestus im geistlichen Kontext bewahrt - für den Bernhard diesen Stil nicht vorsah -, so macht sich im Gegenzug eine Tendenz zur musikalischen Eigenständigkeit bemerkbar: Sie verhindert, ein fest umrissenes sprachliches Korpus anzunehmen, das Grundlage eines bloßen Abbildungsverhältnisses wäre und läßt sich als Reflex jener Eigenschaft des Deutschen verstehen, die Georgiades seinen "Gegenwartscharakter"[24] genannt hat.

Die Takte 1-10 bilden eine musikalisch konstituierte syntaktische Einheit und bezeugen das Ausmaß dieser Eigenständigkeit in stilistisch bedingter größter Sprachnähe. T. 1-5,1 bilden einen das Dorische gegenüber harmonischem Moll verdrängenden Bar, T. 5,2-6,1 wird durch ein interpolierendes c-Glied formiert, das die charakteristische Sexte zu einem dominantischem Durschluß ummünzt. In den Takten 6,2-10,1 schließt sich eine modifizierte Wiederholung an, die sich aus drei Gliedern zusammensetzt, wobei das

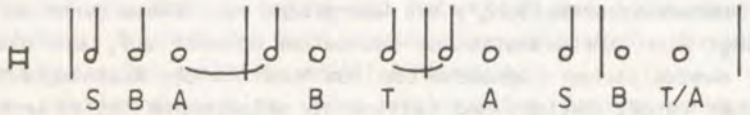
letzte rhythmisch und in der durch die Frage begründeten melodischen Schlußbildung einen Rückbezug auf das c-Glied bewahrt. Die kunstvolle innerliche Ausgewogenheit beruht auf einem syntaktischen Prozeß, dem man Komplementarität zuschreiben möchte: Das interpolierende c-Glied tritt bei der Wiederholung in kadenzierender Funktion in die Barform ein - die dadurch aufgehoben wird - und verwandelt sich variativ, um die b-Kadenz überspielen und den figuralen Abschluß bilden zu können. Läßt sich in der syntaktischen und harmonischen Hervorhebung des c-Gliedes der textlich begründete Kontrast zwischen Ursache und Affektwirkung wiedererkennen, so beruht deren deklamatorische Zeichnung auf den Grundprinzipien bei Schütz.

Gemäß der musiktheoretischen, noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Forderung[25] wahrt die deklamatorische Teilung sprachliche Einheiten, deren Umfang von einer Satzkonstituente, z.B. der als Ruhepol des Gesamtgebildes wirkenden Apposition T. 4f., bis zu einem ganzen Satz reicht. Der Umfang der Einheiten und ihre sich gegeneinander abhebende rhythmisch-melodische Kontur, grundlegende Komplemente des Deklamationscharakters, verschränken den rational gebundenen Akzenthinweis mit dem Deklamationsrhythmus als Bewegungsform seiner Einheiten.

In offensichtlicher Analogie zur sprachlichen Form ist jede deklamatorische Einheit durch einen (und nur einen) Hauptakzent ausgezeichnet. Schütz stellt durch die Beteiligung der Nebenakzente Akzentbögen oder -gefälle her, die, da sie durch mehrere musikalische Eigenschaften zugleich artikuliert werden, mit ihren benachbarten in Resonanz treten. Die "Geschehensvorstellung", die Georgiades mit diesem dynamischen Gefälle verbindet[26], drängt sich als dramatischer Gestus um so mehr auf, als das Ausmaß und die Teilnahme der musikalischen Eigenschaften zum Ausdruck der Akzente beständig wechselt: Von rhythmischer Länge, Melisma und Leitton zu melodischem Gipfel und Synkope (T. 3), denen halbtaktige Länge (T. 4) anwortet, die nicht mit dem Bar konform geht, eine Verschiebung und Gewichtsverteilung im Ganzen, die durch innere Korrespondenz zugleich einheitsstiftend wirkt. (Das Prinzip ständiger Veränderung entwickelt sich weiter, indem das wiederholende a-Glied die metrische Schwere von c übernimmt). Die übergreifende Resonanz wird durch die in den Hauptakzenten aufgelöste Dominante unterstrichen - ein Ausdruck musikalischer Zusammengehörigkeit, der keine sprachliche Parallele kennt -, die in tonaler Beziehung mit der abschließenden Kadenz in die 2. Stufe (T. 10) korrespondiert, die dem dritten Modus fremd ist[27]. (Der schwächste Hauptakzent im Abschlußglied scheint Relikt des syntaktischen Prozesses: In begleitender Synkopendissonanz die rhythmische Länge von b).

Dissonanz und Synkopierung sind weitere Konstituentien deklamatorischen Profils, die am engsten auf die Taktordnung verweisen. Sie schwankt im Zeichen seiner Zeit zwischen quantitativem Ordnungs- (T. 1f. und in den Kadenzen T. 4f., 9f.) und Gewichtstakt, um diese Alternanz in beständiger Parallelität zum Hauptakzent durchzuführen. Das Verhältnis verweist auf die größte Bedeutung, die dem metrischen Gewicht innerhalb der Differenzierungsmöglichkeiten des Akzents zukommt. Ihre kontinuierliche Abstufung, die durch das Zusammenwirken mit den übrigen Merkmalen hervorgebracht wird, bildet die Grundlage für das prinzipiell dreistufige Verhältnis des Akzentgefälles der Deklamationseinheit von Schütz. Sie scheint durch das sprachliche Vorbild motiviert, um es "ästhetisch aufzuheben", nicht nur im Hinblick auf die dichten, auf mehreren Ebenen vollzogenen musikalischen Beziehungen, sondern auch im Hinblick auf jene Werke, die dem stilbedingten Sprachnaturalismus ferner stehen: "Eine Rede in Musik fürzustellen, aufs natürlichste zu exprimieren"[28], eine Forderung Bernhards innerhalb der dritten Stilgattung, ist keine notwendige Voraussetzung für den lebendigen Sprachbezug seiner Deklamation.

Auch in den Werken mit lateinischem Text tendiert Schütz zur Vertonung nach deutschem Modell[29], wobei die Berücksichtigung des Wortakzents eine Selbstverständlichkeit darstellt, die Bernhard[30] und noch Johann Gottfried Walther[31] an lateinischen Beispielen demonstrieren. Die Pseudo-Augustinus-Meditation des vorangegangenen Beispiels hat Schütz im lateinischen Original in der 4. Cantio Sacra[32] vertont (siehe Beispiel 2). Innerhalb der Mischung von konzertierendem und kontrapunktischem Stil operiert Schütz mit deklamatorischen Kontrasten. Das musikalisch abgehobene Fragepronomen wirkt wie eine Exclamatio, und der durch große rhythmische Differenz gespannten Deklamationsform der Frage "quid commisisti" stellt er die homogen ausgeglichene des "o dulcissime puer" entgegen. Die Hauptakzente der Deklamationseinheiten fallen ebenso wie im späteren deutschen Konzert auf die Silbengipfel der Attribute und das motivierende Verb. Daneben dokumentiert das Beispiel die Möglichkeit des springenden (Haupt-)Akzents bei gleichbleibendem Text[33]. Am deutlichsten graduiert der Baß[34]: "quíd quid commisísti", dem die in allen Stimmen durchgeführte Hervorhebung des "o dulcíssime" folgt, um in der Wiederholung "dulcissime púer" zu betonen. Die Wortakzente werden stets berücksichtigt, und die Abstufung durch einen Hauptakzent greift auf einen von ihnen zurück. Typisch für den kontrapunktischen Satz ist die resultierende nicht gleichabständige Verteilung der Hauptakzente über den Stimmenverbund, (ein Charakteristikum, das auch für die Deklamationsrhythmik Fellerers gilt, soweit sie die Wortakzente berücksichtigt):



Sie ist ebenso Folge der Imitation wie der verdichtenden Überlagerung durch das neue Deklamationsmodell im Baß, so daß sich keine übergeordneten metrischen Gewichte bilden können, selbst wenn der imitatorische Bau Gleichheit einzelner Abschnitte hinsichtlich ihrer Ausdehnung verfolgt[35].

Die folgenden Beispiele aus den "Symphoniae Sacrae I"[36] verleiten geradezu, von einer deutschen Rekonstruktion lateinischer Intonation zu sprechen. Die musikalische Hauptsilbe hebt hervor, ohne im gleichen Ausmaß in den Kontext dramatischen Profils wie in den vorausgehenden Fällen eingebunden zu sein: Sinn und Sinnfälligkeit kooperieren unmittelbar durch Akzentuierung der Silbe "óre" (siehe Beispiel 3, Sopran), deren Gewicht in Zusammenfall mit dem Wortakzent des Tenors den Taktstrich latent um eine Viertel vorverlegt, ebenso fußt die Aufforderung auf dem "mécum" (siehe Beispiel 4), dem alle anderen Silben untergeordnet werden, auch wenn sie selber wie "dominum" wortakzentuiert sind. Die Taktordnung stellt ein Bezugssystem dar, auf dessen Hintergrund wechselnde Größen miteinander korrespondieren. So kommt der Deklamationsgestalt des "et ex omnibus tribulationibus meis" (siehe Beispiel 5), einer rückläufigen metrischen Abstufung 4-2-4-2-4/4 um den Hauptakzent, in Vereinigung mit der rhythmischen Formulierung eine tonmalerische Komponente zu, indem sie den begrifflichen Gehalt der Zeile zu veranschaulichen sucht. Die Spannbreite rhythmischer Differenzierung beruht auf einer Skala von vier Werten, die ausreicht, unter der Beteiligung melodischer Hervorhebung deklamatorisches Gefälle in engem Rahmen herzustellen. Sie reduziert sich im Satzbau des "Fili mi Absalon"[37] nahezu auf ein Mindestmaß (siehe Beispiel 6), der im Gegenzug am stärksten Periodisierung und Tonalität vereinigt und in Kooperation mit den Hauptakzenten eine metrische Verschiebung gestaltet, die jene Kräfte erkennbar werden läßt, deren späteres Zusammentreten eine eigene, musikalischer

Prosa entgegenwirkende Gewichtsabstufung erzeugt. Die metrisch-harmonisch hervorgerufene Steigerung konfrontiert im Höhepunkt zwei Hauptakzente, die durch den Sprung des letzteren auf die zweite Zählzeit - in die abtaktige Variante des dreimalig auftaktigen Modells - zurückzuführen ist. Die abrupte, durch den Sprachgestus und -gehalt motivierte Wirkung wird durch den harmonischen, auf Dominantbeziehungen beruhenden Rhythmus abgestützt, der die "falsch" plazierte Tonika durch die Wendung in die Dominantkadenz im Abschlußglied bekräftigt und die kontinuierliche Steigerung verklammert.

Eine Beziehung zwischen deklamatorischem und harmonischem Rhythmus läßt sich im Exordium des Konzerts "Komm Heiliger Geist"[38] aus den "Symphoniae Sacrae III" weiterverfolgen, das den imitatorischen Stimmenentwurf in den Dienst der Textauslegung stellt. Die Syntax verkürzt kontinuierlich ihre Einheiten und konzertiert in deren Überlagerung bis zur Gleichzeitigkeit im homophonen Höhepunkt, einer Quintfallsequenz zu den Worten "Lichtes Glanz", die als sammelnder Fluchtpunkt der polyphonen Perspektive alle metrische Gleichförmigkeit sprengt. Der harmonische Rhythmus tendiert zur Konvergenz mit dem Rhythmus der Hauptakzente in der tonalen T-D-S-Korrespondenz, so daß die Harmonik des Satzes analog zur Syntax in der Deklamationsgestalt bündelt. Ihr harmonischer Radius wird durch die G-C-A-E-Baßführung der einleitenden figuralen Kadenz T. 26f. vermittelt, die die harmonische Spannbreite der Quintfallsequenz vorzeichnet, ein subtiles Übergangsverfahren, das sich der harmonischen Kräfte bereits sehr bewußt zu sein scheint.

Die Bindungskraft der Deklamationsgestalt hängt aber auch von einer weitreichenden Beziehung ab, die sich an der Stellung des Hauptakzents zum Takt orientiert. Er alterniert durchgängig in Ganz- oder Halbtaktstellung und steht im Zentrum eines Verdichtungsprozesses, der sich durch korrespondierende Abfolgen entwickelt (halb-halb-ganz-ganz, halb-halb-ganz-halb und ganz-halb, ganz-ganz, ganz-halb). Orientiert man sich an diesem Deklamationsrhythmus, so bildet er auch das Grundmuster der auftretenden T-D-S-Beziehungen[39]. Die tonale Beziehung steckt aber schon im rahmenden Quint-/Quartintervall der Melodiegebung, so daß - neben der Analogie des Stufengangs in Rhythmik und Melodik - der melodische Umriß mit dem harmonischen und deklamatorischen Rhythmus in innere Resonanz tritt.

Wollte man die Deklamation von Schütz als Akzentgefälle kennzeichnen, so treten vor allem zwei Regelmäßigkeiten hervor. Nicht nur die Abhängigkeit des Hauptakzentauftritts vom Graduierungsgefälle, sondern auch die Auszeichnung des Wortakzents durch den Hauptakzent sind die beiden korrelierenden Eigenschaften, die sprachlicher Motivation entstammen. Ihr musikalischer Ausdruck überschreitet diese sprachlichen Grenzen, indem die Artikulation des Gefälles Teilmoment einer Struktur wird, die im Textgehalt fundiert sein kann.

Anmerkungen

1) Carl Dahlhaus, Musikalische Prosa, in: NZM 125 (1964), S. 176-182. Ders., Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg 1971. Ders., Das obligate Rezitativ, in: Schönberg und Andere, Mainz 1978, S. 184-187.

2) Hermann Danuser hat diese gegenläufige Konstituente des Begriffs ohne die Absicht, seinen Umfang zu erweitern, ergänzt. Danuser, Musikalische Prosa (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 46), Regensburg 1975.

3) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel etc. ^{2}/1954, S. 217.

4) Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin etc. 1954. Ders., Sprache als Rhythmus (1959), in: Kleine Schriften (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing 1977, S. 81-96. Ders., Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag, in: Kleine Schriften, S. 177-192.

5) Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Göttingen 1959, S. 63ff. Ders., Heinrich Schütz (1972), in: Sinn und Gehalt (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 58), Wilhelmshaven etc. 1979, S. 106-139.

6) Rudolf Gerber, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz, Gütersloh 1929, Nachdruck Hildesheim 1973, S. 136ff. Gerber unterscheidet durch die nur diastematisch mögliche "sprung- oder schrittweise Unterhöhlung" (S. 140), eine Differenzierungscharakteristik, die auch innerhalb metrischer Bindung relevant bleibt. Vgl. Julius Smend, Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz, in: ZfMw V (1922), S. 75-78.

7) Die einschlägigen Passagen sind größtenteils schon in Johann Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Nachdruck Hildesheim 1976 enthalten.

8) Johann Mattheson, Der Vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, hrsg. von Margarete Reimann (= Documenta musicologica), Kassel etc. 1954, S. 141ff.

9) Mattheson, a.a.O., S. 148f. und 8. Kap., S. 174ff.

10) Er begründet sich in dem Wechsel des Griechischen vom musikalischen zum dynamischen Akzent, wobei die nachalexandrinischen Grammatiker auf musiktheoretische Termini zurückgriffen, um den Wortakzent oder Ton zu bezeichnen. Vgl. Heymann Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, 2 Bde., Berlin 1890-91, Nachdruck Bonn etc. 1961, II, S. 202.

11) Mattheson, a.a.O., S. 148, § 97.

12) Mattheson, a.a.O., S. 142, § 59ff.

13) Mattheson, a.a.O., S. 147, § 89ff., 6. Kap., S. 160ff.

14) Richard Wagner, Oper und Drama (1851), Gesammelte Schriften und Dichtungen III/IV, Leipzig o.J.; Dahlhaus 1964, a.a.O., S. 180f. und ders. 1971, a.a.O., S. 60f.

15) Karl Gustav Fellerer, Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf 1928. Arnold Schering, Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik, in: ZfMw XI (1928), S. 212-221, 314ff. Eduard Lowinsky, Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-capella-Musik des 16. Jahrhunderts, in: AMl VII (1935), S. 62-67.

16) Zum heutigen Stand vgl. Dafydd Gibbon und Helmut Richter (Hrsg.), Intonation, Accent, Rhythm. Studies in Discourse Phonology, Berlin 1984.

17) Grundzüge einer deutschen Grammatik. Von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Karl Erich Heidolph, Walter Flämig u.a., Berlin 1981, S. 839-897.

18) "´" signalisiert im Text, "ˇ" in den Notenbeispielen die Tonsilbe bzw. den Haupt-

akzent. Die Realisation der Intonation vollzieht sich unabhängig von emphatischem Nachdruck. Seine Beteiligung wird an der steigend-fallenden Variante kenntlich. Vgl. Heidolph u.a., a.a.O., S. 847, 879ff.

19) Mattheson, a.a.O., S. 192ff.

20) Mattheson, a.a.O., S. 174f.

21) Vgl. Max Hermann Jellinek, Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung, 2 Bde., Heidelberg 1913-14, II, S. 36ff.

22) Vgl. Jellinek, a.a.O., S. 39. Vgl. Otto Behaghel, Geschichte der deutschen Sprache, Berlin etc. 5/1928, S. 220-273, der Betonung (im Wort und Satz) auf das "logische" Prinzip der größten Bedeutung neben einem "mechanischen" der Gewichtsverteilung zurückführt. Die Vermischung von Silbenlänge und Wortakzent, die in der Aussprache des Lateinischen gründet und Mattheson in seiner Definition erkennen läßt, zeigt ihn im Einfluß seines Jahrhunderts. Vgl. Jellinek, a.a.O., S. 42.

23) NSA 10, S. 16 = SWV 307, T. 1ff.

24) Georgiades 1954, a.a.O., S. 61f.

25) Gallus Dreßler, Praecepta musicae poeticae, Magdeburg 1563-64, Cap. IX.

26) Georgiades 1954, a.a.O., S. 64.

27) Vgl. Christoph Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus, in: Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel etc. 1963, S. 94f.

28) Bernhard, a.a.O., S. 82f. "Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden".

29) Vgl. Eggebrecht 1959, a.a.O., S. 70f.

30) Christoph Bernhard, Von der Singe-Kunst oder Manier, in: Müller-Blattau, a.a.O., S. 33f. Er unterscheidet Wort- und Hauptakzent noch nicht. Vgl. die Beispiele S. 78, 98f., die die Wortakzente berücksichtigen.

31) Johann Gottfried Walther, Praecepta der musikalischen Komposition, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955, S. 24 und 158f.

32) NSA 8, S. 13 = SWV 56, T. 1ff.

33) Vgl. Eggebrecht 1959, a.a.O., S. 66.

34) Vgl. Walther, a.a.O., S. 158f.

35) Teil 1: 1+4+4+3+4 (2+2), 1+4+2+3+3, 2+2+2+2+2+5 (4+1) Takte.

36) NSA 14, S. 3 = SWV 267, T. 15ff. Sopran, NSA 14, S. 10 = SWV 267, T. 60ff. Tenor, NSA 14, S. 18 = SWV 268, T. 18ff. Baß (= Beispiele 3-5).

37) NSA 14, S. 32 = SWV 269, T. 43ff. Vgl. auch die Fortsetzung des Beispiels.

38) SGA 11, S. 125ff. = SWV 417, T. 9-29. Aus Raumgründen mußte auf einen Abdruck des umfangreicheren Notenbeispiels verzichtet werden.

39) Eine Ausnahme bilden nur die Hauptakzente T. 10,2; 12,1; 16,2 und 20,1 durch Aus-

weichung in die Terzparallelen e und a - eine Ausweichung, die durch den Ausgangspunkt der Quintfallsequenz aufgegriffen wird. (T. 10,2 und 16,2 bedeuten Kadenzen in die confinalis minus principalis E). Die erste Abfolge (h-h-g-g) gilt doppelt. Die dritte (h-h-g-h) setzt um einen Takt vorgerückt (T. 16) ein. Die beiden folgenden (g-h, g-g) gelten ebenfalls doppelt bis zum Eintritt der Kulmination. Der tonale Bezug wird durch die F-Dominanz unterstrichen.

Beispiel 1, NSA 10, S. 16

Was hast du verwirket

SWV 307

Alto

Basso continuo

Was haſt du ver-wir-ket, was haſt du ver-wir-ket, o, du al-ler-hold-ſe-ligſter Knab, Je-ſu Chri-ſte, daß du al-ſo ver-ur-teilt wa-reſt? Was haſt du be-gan-gen, o du al-ler-freund-lich-ſter Jüng-ling, daß man ſo ü-bel und kläg-lich mit dir ge-han-delt?

Beispiel 2, NSA 8, S. 13

IV. Quid commisisti, o dulcissime puer

Was hast du verwirket, liebster, freundlicher Herre

SWV 56

Erster Teil

Sopran: Quid, quid com-mi - si - - - - - - sti, quid commisi - sti,
Was hast du ver - wir - - - - - - ket, o was begingst du,

Alt: Quid, quid com-mi-si - - - - - sti,
Was, o was be - gingst du,

Tenor: Quid, quid com-mi-si - sti, o dul-cis -
Was, o was begingst du, liebster, freund-

Baß: Quid, quid com-mi-si - - - - sti, o dul - cis - - si-me
Was hast du ver-wir - - - - ket, lieb - ster, freund - - li-cher

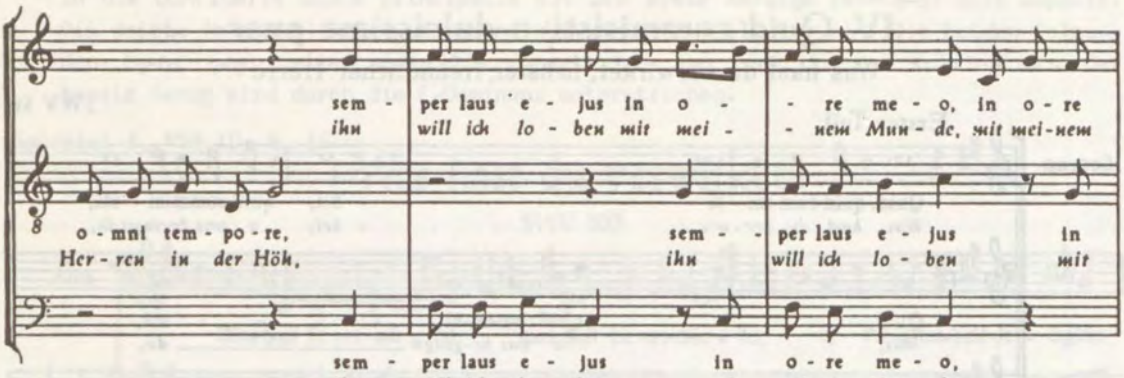
o dul - cis - - si-me pu - er, quid com-mi-si - - - - -
lieb-ster, freund - - - li-cher Her - re, o was be-gingst

o dul - cis - - si - - me pu - er, quid com-mi-si - - -
lieb-ster, freund - - li - - cher Her - re, o was be - gingst

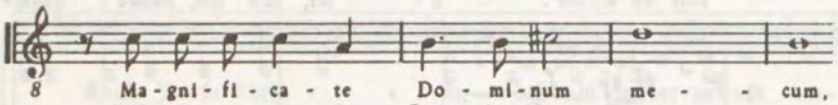
- - si-me pu-er, o dul - cis - si-me pu - er, quid com-mi-
- - *li-cher Her-re, lieb-ster, freund-li-cher Her - re, o was be -*

pu - er, dul-cis - si-me pu - - - - er,
Her - re, o freund - li-cher Her - - - - re,

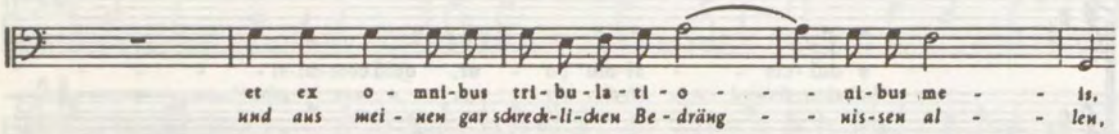
Beispiel 3, NSA 14, S. 3
SWV 267, T. 15ff., Sopran



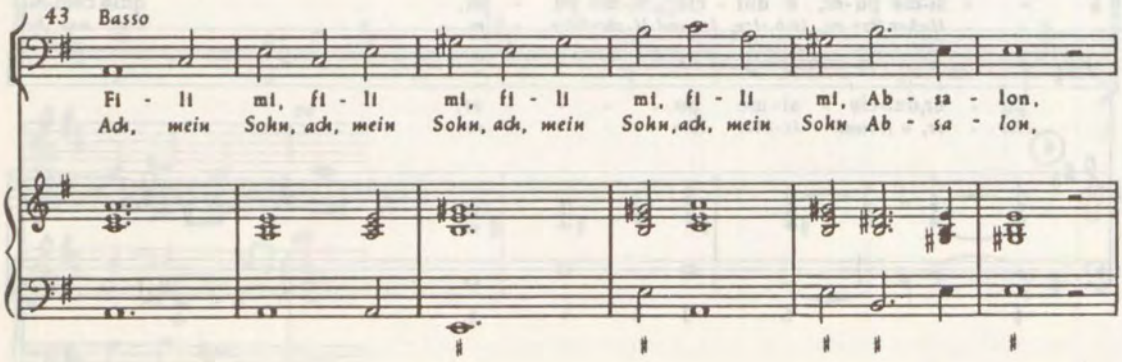
Beispiel 4, NSA 14, S. 10
SWV 267, T. 60ff., Tenor



Beispiel 5, NSA 14, S. 18
SWV 268, T. 18ff., Baß



Beispiel 6, NSA 14, S. 32
SWV 269, T. 43ff.



Werner Felix:

WIE FAMILIÄR WAR JOHANN SEBASTIAN BACH?

Fragen wir nach Wesenszügen, die für Johann Sebastian Bach kennzeichnend sind, so tritt mit Notwendigkeit seine Integration in einen Familienverband hervor, die bei keinem anderen unserer großen Meister der Musik ihresgleichen hat. Die uns überlieferten und bis heute erschlossenen Dokumente vermitteln u.a. durchaus eine Vielzahl von Einsichten in familiäre Fragen. Sie machen aber zugleich auch bewußt, daß diese Einsichten lückenhaft bleiben.

Allgemein ist die plastische Beschreibung Johann Nikolaus Forkels über die Familientreffen, die Familientage der Bachs gegenwärtig[1], die mit einiger Regelmäßigkeit abgehalten worden sind, und von denen er kaum anders als durch Mitteilungen von Wilhelm Friedemann oder Carl Philipp Emanuel Bach Kenntnis erhalten haben kann. Im Nekrolog wurden diese Treffen noch nicht erwähnt. Es ist ganz unzweifelhaft, daß die Bache untereinander auch im frühen 18. Jahrhundert verbunden waren, daß sie einander geholfen haben. Johann Sebastian Bachs Lebensweg bietet dafür manche Anhaltspunkte.

Offensichtlich sind aber auch Wandlungen in der Eigenart der Familienbeziehungen, des familiären Verhaltens der Bache eingetreten. Als Johann Sebastian Bach 1685 geboren wurde, hatte er noch sechs Geschwister: vier Brüder und zwei Schwestern. Zehn Jahre später, als er beide Elternteile verlor, waren nur noch vier Geschwister am Leben: drei Brüder und eine Schwester.

1686 waren Johann Jonas Bach (geb. 1675) und Johanna Juditha Bach (geb. 1680) gestorben.

1701 starb der Bruder Johann Balthasar (geb. 1673),

1721 der Bruder Johann Christoph (geb. 1671), der ihn 1695 zu sich nach Ohrdruf genommen hatte.

1722 starb Johann Jakob (geb. 1682), der "fratello dilettissimo" in schwedischen Diensten, dem einst das Capriccio BWV 992 gegolten hatte.

1728 starb Maria Salome (geb. 1677).

Johann Sebastian blieb der einzige Überlebende aus der Eisenacher Familie von Johann Ambrosius Bach und Elisabeth Bachin geb. Lämmerhirt.

Es gab aber eine Anzahl weiterreichender Familienbindungen, z.B. zu den Cousins Johann Valentin Bach (1669-1720) in Schweinfurt oder zum Arnstädter Johann Ernst Bach (1683-1739), mit dem er einstens in Ohrdruf die Schulbank gedrückt und den er als seinen Vertreter während der von Arnstadt aus angetretenen Reise nach Lübeck eingesetzt hatte.

Sechs Bache, unter ihnen Johann Valentin Bachs Söhne Johann Lorenz (1695-1773) und Johann Elias (1705-1755), waren zeitweilig Schüler von Johann Sebastian: Lorenz in Weimar, Elias in Leipzig, wo er von 1737-1742 auch als Hauslehrer und Sekretär für Johann Sebastian gearbeitet hat. Bachs leibliche Söhne sind in dieser Schülerzahl nicht enthalten.

Faßt man, was an dokumentarischer Überlieferung von Details über Bachs familiäres Verhalten vorhanden ist, zusammen, so wird, von der lückenhaften Zufälligkeit des Überlieferten abgesehen, deutlich, daß einer geringeren Zahl von Äußerungen Johann Sebastian Bachs eine größere Zahl von Äußerungen oder Beschreibungen gegenüber stehen, die nicht von ihm stammen. Dazu gehören Briefe von Johann Elias Bach[2], an Johann Sebastian Bach gerichtete Briefe z.B. über den nicht auffindbaren Sohn Johann Gottfried Bernhard[3].

Während Bachs Empfehlungsbrief vom 2.5.1735 für seinen Sohn Johann Gottfried Bernhard erhalten ist und ebenso die von ihm eigenhändig geschriebenen Briefe zur Bewerbung Wilhelm Friedemanns in Dresden (beide vom 7.6.1733), fehlen jegliche Briefe Bachs an seine leiblichen Kinder und Schwiegerkinder sowie deren Briefe an die Eltern oder Schwiegereltern in Leipzig. Daß es solche Briefe nicht gegeben hat, ist ebenso unwahrscheinlich, wie daß sie alle rein zufällig verloren gegangen sind. Ob auch alle Briefwechsel zwischen den Kindern des Leipziger Thomaskantors verschollen bleiben, ist ungewiß. Daß die Beziehungen der Geschwister so miserabel und gestört waren und sie miteinander nicht kommuniziert haben, darf wohl ernsthaft bezweifelt werden. Die Jahrzehnte ihres Lebens gehören noch ins Zeitalter des Briefeschreibens.

Zwei Vorgänge fordern besondere Aufmerksamkeit, weil sie Bachs Familienbewußtheit im Sinne eines Bekenntnisses jenseits von den Zufälligkeiten persönlichen Umganges und unabhängig von der sonstigen Lückenhaftigkeit der dokumentarischen Überlieferung beleuchten:

1. 1735 legte er jene familiengeschichtliche Übersicht an, die eine zusammenfassende Darstellung des Bachgeschlechtes bezweckte, "Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie"[4]. Mag sein, daß, wie es z.B. Christoph Wolff vermutet, darin eine Replik an Johann Gottfried Walther[5] zu sehen ist, der in seinem Artikel über Johann Sebastian die Bachsche Familiengeschichte nur angedeutet und damit das Bedürfnis nach Ergänzung beim Thomaskantor in Leipzig geweckt hatte. Nicht weniger aber muß man im "Ursprung ..." wohl einen Ausdruck von Verantwortung sehen, die Bach empfand, als Nachfahre, als spätes Glied einer langen Kette und als letzter Überlebender der von Johann Ambrosius Bach gegründeten Familie. Wer, wenn nicht er, der Leipziger Thomaskantor und gewesene Hofkapellmeister, sollte auf das Musikergeschlecht der Bache aufmerksam machen, wer es den jüngeren Bachen überantworten?

2. Johann Sebastian besaß das "Alt-Bachische-Archiv", eine Sammlung von Kompositionen verschiedener Vorfahren, die er (wenigstens teilweise) in seine Leipziger Aufführungspraxis einbezog und zu diesem Zweck auch in Einzelheiten ergänzt hat[6]. Hier tritt der unmittelbare musikalische Bezug zu den Vorfahren an den Tag, die Wertschätzung der Kompositionen anderer Bache, der Stolz auf die in Generationen in der Familie Bach gewachsenen Leistungen, ihre Bewahrung, Anwendung und wohl auch ihre Weitergabe an die nachfolgende Generation.

In diesen beiden Vorgängen oder Sachverhalten tritt ein entschieden großer Zug, ein gravierendes Element des Familienbewußtseins hervor.

Hinzu treten eine Fülle von familiären Alltagsdetails, die den Blick in Freude und Leid Bachscher Familienwirklichkeit im engeren Sinne öffnen und die in den veröffentlichten Dokumenten nachzulesen sind. Sie geben jedoch, weil ihre Überlieferung zufällig ist, kein lückenloses Bild und fordern deshalb weitere Überlegungen heraus.

Notwendig ist die Frage, ob Johann Sebastian sich der Familie und ihrer Tradition gegenüber immer integrierend verhalten hat. Das war offensichtlich nicht der Fall. Er ist auch ausgeschert. Sowohl der Aufenthalt in Lüneburg als auch die Reise nach Lübeck waren Stationen, die ihn aus der unmittelbaren Bachintegration herausgeführt haben, die sich nicht in das übliche Verhalten anderer Bache einfügten. Lübeck war zudem, was man von Lüneburg noch nicht sagen kann, ein von Johann Sebastian bewußt gefaßter Entschluß. Nur Einzelfälle in der Bachschen Familiengeschichte treten dazu als Parallelen in Erscheinung[7].

Der Trend, familiäre Hilfsmöglichkeiten zu nutzen, ihnen aber nicht zu unterliegen, hat Bachs gesamten beruflichen Werdegang geprägt. Köthen und Leipzig waren seine großen Konsequenzen, der wahrscheinliche innere Wunsch eines Schrittes nach Dresden oder der

Erdmann-Brief von 1730 mit der Frage nach einer "convenablen station" "dasiges Orthes"[8] machen die innere Lösung aus einer zu engen Umklammerung durch die Familie im weiteren Sinne deutlich.

Bachs beruflicher Werdegang führte ihn frühzeitig in Stellungen, die im Rahmen der Familientradition der Bache Ausnahmen und schließlich Einmaligkeiten darstellten und die erst bei Johann Sebastians eigenen Söhnen nachwirkten.

Weimar, Köthen und Leipzig mit ihren beruflichen Positionen hoben den Eisenacher Hausmannssohn ein beträchtliches Stück über die Familientradition hinaus. Sein Ruf als Orgelspieler und Orgelsachverständiger, als Klavierspieler, Komponist und Lehrer übersprang ebenfalls die innerfamiliären Erfahrungen der Bache und der mit ihnen verbundenen anderen Thüringer Musikerfamilien. Was hingegen an Familienbewußtheit zu beobachten ist, hängt offenbar sehr stark vom musikalischen Können der Familienmitglieder sowie der Vorfahren ab. Und auch in dieser Hinsicht war Johann Sebastian wohl zu einer realen Selbsteinschätzung seiner besonderen Fähigkeiten durchaus in der Lage.

Er verlor aber auch sein Leben lang nicht solche Wesenszüge, die seine Familienbindung und seine Thüringer Herkunft kennzeichnen: haushälterischen Sinn, überlegten Umgang mit materiellen und idellen Gütern, hartnäckiges Durchsetzungsvermögen. Die Dokumente berichten davon in ausreichendem Maße.

Sein früherer Sekretär Johann Elias Bach hatte nach Johann Sebastians "preußischer Fuge"[9] angefragt. Johann Sebastian antwortete ihm am 6. Oktober 1748 nach Schweinfurt, daß er ihm nicht dienen könne, weil alle Exemplare vergriffen seien, er nur hundert habe drucken lassen "wovon die meisten an gute Freunde gratis verthan worden"[10]. Wenn aber neue gedruckt seien, könne der Herr Vetter ein Exemplar bekommen, sofern er vorher einen Taler dafür nach Leipzig schicke. Hier werden Geschäft und familiäres Gefühl deutlich getrennt.

Im gleichen Jahr schreibt er an Johann Elias die haushälterische Aufrechnung über das "Fäßlein Mostes"[11], das ihm zusätzliche Ausgaben bereitete und von dem er schreibt, daß es "vor ein Geschenke alzu kostbar ist"[12]. Ja, er betont sogar seine selbstverständlich nicht glaubhafte Unfähigkeit, sich bei dem Herrn Vetter "reellement" revanchieren zu können. Seine Tochter Ließgen werde kommenden Januar heiraten[13]. Er würde ja den Herrn Vetter dienstlich einladen, aber der unbequemen Jahreszeit und der Entfernung wegen dürfe er sich das nicht erlauben. Also: kaum angedeutete Einladung und eindeutige Ausladung in einem Satz. Er bittet sich aber zugleich aus, "in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsch zu assistieren, wormit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle ..."[14].

Ob Johann Sebastian als einziger überlebender Sohn von Johann Ambrosius und als der berühmteste aller Bache einmal daran gedacht haben mag, die an verschiedenen Orten lebenden Bache aus den verschiedenen Zweigen der Familie zu einem Treffen einzuladen, wie es doch nach Forkels Beschreibung früher regelmäßig abgehalten wurde? Wir wissen es nicht, doch es ist schwer vorstellbar, und es wäre als besonderes Ereignis z.B. in den Informationen an Forkel wahrscheinlich doch erwähnt worden, von anderen Möglichkeiten der Überlieferung abgesehen. Sicher hat Christoph Wolff recht, wenn er darauf verweist, daß Familiensolidarität nötig war, solange die Familienmitglieder Stellungen ohne großen Einfluß und von geringem Status einnehmen. Von allen lebenden Bachen aber war gerade Johann Sebastian aus dem Thüringer Familienverband am weitesten hinausgetragen worden. Ob zu seinen Lebzeiten das familiäre Gefüge, das die Bache so lange zusammengehalten hat, schon zerbrach[15], darf bezweifelt werden. Hier tritt in der Generation der Söhne von Johann Sebastian ein noch weiter gehender Wandel ein.

In Johann Sebastian Bachs Werdegang beobachten wir, analog zur Vielzahl vergleich-

barer sozialer Entwicklungen im bürgerlichen und im plebejischen Lebensbereich, den wachsenden Drang vom Lande in die Stadt, in Zentren von Einfluß, Repräsentanz und weitergesteckten Entwicklungsmöglichkeiten einschließlich ihrer ökonomischen Chancen. Bachs Lebensweg zeigt im Vergleich etwa zu Händel einen durchaus bescheidenen Drang in die Ferne, aus der Familie hinaus und in neue Verhältnisse. Verglichen mit dem Lebensweg der meisten Bache nach Vitus in Thüringen, war Johann Sebastian jedoch ein weitgereister, beruflich mobiler, bemerkenswert selbstbewußter und ein sehr erfolgreicher Mann. Er hatte an einer ganz modernen Entwicklung teil, die sein Leben, seine Denkweise und selbstverständlich auch seine gesamte familiäre und berufliche Erfahrungswelt geprägt hat. Sein Glaube stand ihm wie auch den anderen Zeitgenossen dabei nicht im geringsten im Wege. Er war in diesen Prozeß integriert.

Bach nahm an einer Entwicklung teil, die wir heute mühelos als jenem Prozeß zugehörig erkennen, in den die spätfeudalen Strukturen in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geraten waren und in dem das Erstarken des Bürgertums aufgeklärtes Denken und Sichverhalten beförderte, die Anliegen der Sippe, der Großfamilie (mit der ihr eigenen Solidarität) verdrängte und der ausgeprägt professionelle Status des Einzelnen in das Zentrum des sozialen Verhaltens der bürgerlichen Menschen gerückt wurde. Es ist soziologisch ein Zeitalter des Übergangs, der Ablösung, in dem Herkömmliches seinen angestammten Platz verlor, in Bewegung geriet, eine neue soziale Wirklichkeit auch im familiären Verhalten aber noch nicht zur Reife ausgeprägt ist.

So ist Johann Sebastian Bach familiär im Sinne des Wissens um die jahrhundertealte Tradition seiner Familie und ihres Beitrages zur Musikkultur, im Bewahren dieser Bewußtheit auch als Vater einer eigenen Familie. Er ist nicht familiär im Sinne eines Patriarchen und eines bedingungslos Familientreuen, dem, was Bach heißt, über alles geht. Er verhielt sich zur Familie vergleichbar dialektisch wie gegenüber so vielen grundlegenden Erscheinungen und Erfahrungen seines Lebens, seines Berufes und seiner Kunst. Er bewahrte und hob familiäre ähnlich wie musikalische Tradition in jenem Sinne auf, den Hegel ein halbes Jahrhundert später in philosophischer Aufarbeitung vorliegender Erfahrungen mit dem Begriff der Dialektik verbunden hat.

Anmerkungen

1) Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802, Kap. I.

2) Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bde. I-III (= Dok I-III), Leipzig 1963-1972; Dok II, Nr. 423, 443, 458 und passim.

3) Dok II, Nr. 430, Dok I, S. 109.

4) Dok I, Nr. 184.

5) Musicalisches Lexikon, Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck Kassel etc. ^{3}/1967 (= Dok II, Nr. 323).

6) Z.B. verschiedene Motetten von Johann Christoph Bach.

7) Vgl. 1704 Johann Jakob Bachs Schritt in schwedische Dienste; Johann Christoph Bach, ab 1708 in England nachweisbar, 1717 in Rotterdam (= Oefner DJbM 1969). Ob der um 1598 nach den Niederlanden und schließlich nach Indonesien ausgewanderte Trompeter Eberhard Heinrich Bach mit den Wechmarer Bachen verbunden war, ist bislang nicht erwiesen.

8) In Danzig (heute Gdańsk).

9) Gemeint sein könnte das Ricercare aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 oder auch das ganze Werk. Vgl. Dok I, Nr. 49.

10) A.a.O.

11) Dok I, Nr. 50.

12) A.a.O.

13) Bachs Schüler Johann Christoph Altnickol.

14) Dok I, Nr. 50.

15) Vgl. Bach Family, Family history von Christoph Wolff (= The New Grove und The Composer Biography Series, London 1983, S. 26).

Reinhard Szeskus:

BACH UND DIE LEIPZIGER UNIVERSITÄTSMUSIK

Bach und die Leipziger Universitätsmusik scheint heute für die Forschung ein abgeschlossenes Kapitel zu sein, wenn man die Aufsätze zu diesem Thema von Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1925 und von Arnold Schering 1938 sowie des letzteren Beitrag in seiner "Musikgeschichte Leipzigs" und schließlich die Aktennachweise in den Dokumentenbänden berücksichtigt. Demnach habe Bach in den unerfreulichen Streitigkeiten mit der Universitätsleitung, trotz Eingaben an den Landesherrn, in der Sache letztlich doch den kürzeren gezogen und sich "nach diesem Fehlschlag"[1] mehr und mehr von der Universität abgewandt. Die noch bei Bernhard Friedrich Richter allzu deutlich zu spürende Hintansetzung Görners gegenüber Bach aus persönlichen und menschlichen Gründen - "Jedenfalls hätte Görner es nicht gewagt, einem Telemann oder Graupner durch eine Bewerbung in den Weg zu treten ... einem Bach gegenüber scheute sich Görner nicht"[2] - ist bei Schering einer objektiveren Darstellung gewichen, indem er aus der genauen Kenntnis der damals bekannten Quellen, der Denkweisen und sozialen Situation des 18. Jahrhunderts sowie der charakterlichen Lauterkeit Görners diesem volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. In einem aber sind sich beide, Richter und Schering, einig, daß außer den "extraordinairen" Konzerten zu Trauerfeierlichkeiten, zu Gratulationsakten Leipziger Universitätsangehöriger und Huldigungsanlässen des sächsischen Herrscherhauses, zu denen Bach im Auftrage der Universität oder der Studenten die Musik schrieb, er nie mehr die Räume der Universität betreten hat und ihren Musikdienst seinem "glücklichen Konkurrenten"[3] Görner fortan überließ. Das ist der Wissensstand über Bachs Beziehungen zur Universität Leipzig in groben Zügen, wobei noch festzustellen ist, daß in dem Streit um die Besoldung für den "alten Gottesdienst" die Universität gewiß nicht mit sauberen Mitteln arbeitete. Bach macht in seiner letzten Eingabe auf diese Schwachstellen aufmerksam, doch werden sie im landesherrlichen Entscheid nicht berücksichtigt.

Unlängst konnte ich erstmals die musikalische Öffentlichkeit anläßlich der Bach-Konferenz der amerikanischen Sektion der Neuen Bachgesellschaft in Ann Arbor[4] mit neuem Quellenmaterial bekanntmachen, das die Bach-Forschung in nächster Zeit gewiß noch be-

schäftigen wird. Auf Grund dieser neuen Quelle hat Bach in den Jahren 1733/34 und 1743/44 die Leitung der Musik im "alten Gottesdienst" der Universität wieder aufgenommen und ist dafür mit einem Honorar bedacht worden. Ich fragte damals, wie es gerade zur Übernahme des Musikdienstes in diesen beiden Jahren gekommen sei und glaubte, daß dazu der Grundstein mindestens mit der Gratulationskantate BWV 205 "Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft" gelegt wurde, die Bach für August Friedrich Müller komponiert und am 3. August 1725 vor dem Hause des angesehenen Hochschullehrers anläßlich seines Namenstages als Abendmusik aufgeführt hatte. Müller war am 15. Dezember 1684 in Obergräfenhain geboren, studierte in Leipzig Jura und Philosophie und beendete den Ausbildungsgang erfolgreich mit der Promotion zum Dr. phil. mag. art. am 9. Februar 1707 in Leipzig. Wir finden ihn dann als Dozenten Dr. iuris utriusque in Erfurt (8.10.1714). Er erhält am 26. September 1731 in Leipzig eine außerordentliche Professur (Jura) und am 19. Februar 1732 eine ordentliche Professur für (klassische) Philosophie, ebenfalls in Leipzig. Die Rückkunft an den Ort seiner Studien ist nicht genau feststellbar, jedoch wird man den Beginn der zwanziger Jahre dafür ansetzen müssen, will man nicht die Hinweise in einem Bericht nach Dresden vom Jahre 1742 über die schlechten Verhältnisse an der Leipziger Universität - eben mit Ausnahme Müllers - als eine summarische Zeitangabe auffassen: Müller habe "20. Jahr lang und drüber gantz allein die Philosophie mit solchem applausu dociret, daß er beständig 200. auditores in einem Collegio gehabt, und die Phil. Facultät fast allein erhalten"[5].

So waren gewiß seine begeisterten Studenten die Auftraggeber für das prächtige Dramma per musica von Picander und Bach, und der weitere wissenschaftliche Aufstieg dieses allerseits bewunderten Gelehrten wird Bach nicht verborgen geblieben sein. Denn in den folgenden Jahren avanciert Müller zum Dekan der Philosophischen Fakultät, er übt dieses Amt in den Wintersemestern 1735/36, 1739/40, 1743/44 und 1757/58 aus. In das höchste Amt der Universität wird er dreimal gewählt, er wird Rector magnificus im Wintersemester 1733/34, 1743/44 und 1757/58, war also zu Lebzeiten Bachs zweimal mit der Funktion des Rektors der Universität betraut.

Erinnert sich Müller in Dankbarkeit des Kantors und Director musices jetzt während seiner Amtszeit an der Spitze der Universität, oder weiß Bach ihn daran zu erinnern? So fragte ich damals und kam zu der Schlußfolgerung: Wahrscheinlicher ist das letztere. Doch wie zufällig unser Wissen um Bachs Verhältnis zu den hochgestellten Persönlichkeiten der Stadt und Universität ist, mag gerade das jetzt aufgefundene Rechnungsbuch des Rector magnificus Müller für die Jahre 1733/34 und 1743/44 bezeugen, um das es hier als einer neuen Quelle der Bach-Forschung geht[6a]. Wir erfahren aus den Eintragungen der durch August Friedrich Müller gewissenhaft geführten Belege, daß Bach - zusammen mit den Stadtpfeifern - das in der Universität für Quartalsorationen und für die hohen Kirchenfeste übliche Honorar für die Musikaufführungen erhalten hat. Gleich auf Seite 2b der persönlichen Aufzeichnungen Müllers steht

"dem Capellmeister Bach zur Music 1 (thlr)",

darunter ebenso eindeutig

"denen Stadtmusicis 1/12 (thlr/gr)".

Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß die Eintragung zwischen dem 23. und 30. Oktober 1733 erfolgt sein muß. Erinnern wir uns: Bach notiert in seiner Eingabe an den Landesherrn in Sachen des alten Universitätsgottesdienstes die Beträge, die ihm die Universität für seine Leistungen gezahlt hat und die, die sie eigentlich hätte zahlen müssen: Ihm sei "bey den drey hohen Festen, wie auch bey dem Festo Reform: Lutheri iedesmahl anstatt 2. thlr. 12. gr. mehr nicht als 1. thlr. ... gezahlet, auch meinen Antecessoribus Schellen und Kuhnauen, laut derer Wittwen ausgestellten Attestatis ..."[6]

Das Datum weist eindeutig auf das Reformationsfest 1733 hin. Die nächste Eintragung stammt vom 24.12.1733 und lautet jetzt:

"Dem Capellmeister zur Music	1 (thlr)"
"denen Stadtmusicis	1/12 (thlr/gr)".

Durch sie ist Bachs Musik zu Weihnachten 1733, ebenfalls unter Mitwirkung der Stadtpfeifer und Kunstgeiger, bezeugt. Sodann folgt in der Zeit vom 3.4. bis 3.5. die Eintragung

"Cantori et Musicis	2/12 (thlr/gr)"

und bezieht sich auf Ostern 1734, der erste Ostertag fiel auf den 25. April, die Eintragung erfolgte dann wohl am 24. April 1734.

Unter "Expensa Fisci Rectoris / Cap. I / Ad Conventus Ecclesiasticos" folgt eine Gesamtaufstellung, die zum Vorigen divergiert:

Cantori Scholae Thomanae

Festo Reformationis Lutheri 1733	2/12 (thlr/gr)
Festo Nativitatis Christi 1733	2/12 (thlr/gr)
Festo Paschatos Christi 1734	2/12 (thlr/gr)
In Angariis Luciae et Reminiscere	1/17 (thlr/gr)
	9.5. (thlr/gr)

Erstaunlich ist, daß die Bach-Forschung nie über die Klage Bachs stolperte, er habe statt der ihm zustehenden zwei Taler, 12 Groschen für jedes der hohen Feste nur einen Taler erhalten, wobei sich Bach doch auf die beiden Pedelle beruft, die es eidesstattlich bezeugen könnten. Viel weniger scheint diese Zahlungsdifferenz auch bei den Vorgängern Bachs, deren Witwen ebenfalls nur von einem Taler pro Festmusik wissen, aufgefallen zu sein. Das Rechnungsbuch des August Friedrich Müller gibt hierüber nun genauen Aufschluß: Bach erscheint in den offiziellen Rechnungsbelegen der Universität immer als Empfänger seines wie des Geldes der Stadtmusiker, er mußte also von den 2 Talern, 12 Groschen noch einen Taler, 12 Groschen an die Stadtpfeifer und Kunstgeiger abführen. Ihm blieb also nur ein Teil des Quittierten. Damit fällt ganz wesentlich die Höhe der Akzidentien, die mit Bachs Universitätsmusikdienst verbunden waren. Welche Folgerungen das hat, werden wir weiter unten noch sehen.

Die zu Luciae und Reminiscere ausgezahlte Summe in Höhe von 1 Taler, 17 Groschen entspricht dem Honorar für zwei Quartalsorationen (a 20 Gr., 6 Pf.). Die Eintragungen zu Pfingsten fehlen, weil Müller da nicht mehr im Amt war. Ich stellte damals infrage, ob mit dem Scheiden Müllers aus dem Amt des Rektors auch Bachs Dienst für die Universität aufhörte und gab zu bedenken, daß Müller einer der wenigen war, der alles genau aufzeichnete. Es könnten somit weitere Musikleistungen Bachs für die Universität erfolgt sein, ohne daß wir darüber heute Belege besitzen, sagte ich damals. Erst mit Müllers zweiter Amtsperiode als Rektor sind wir wieder über Bachs Wirken für die Universität unterrichtet. Die Eintragungen für 1743/44 wiederholen sich, beginnend mit dem Reformationsfest.

Nachdem ich von den Aufzeichnungen Müllers Kenntnis genommen hatte, versuchte ich herauszufinden, ob sich die Zahlungen an die Stadtpfeifer irgendwie in den Rechnungsbüchern der Universität niedergeschlagen haben. Ich suchte also nach den Rationes Rectorales für die Amtsperioden 1733/34 und 1743/44. Dabei stoße ich auf eine neue Quelle, die zu einem erheblichen Teil die festgeschriebenen Hypothesen bezüglich des Verhältnisses Bachs zur Universität über den Haufen wirft. Diese neue Quelle hat erwiesenermaßen weder Spitta noch Schering noch der Bachforschung nach 1945 vorgelegen. Ihre

Signatur[7a] - die alte lautet Rep I Kap XI $\frac{\text{Litt.-}}{\text{Sect.-}}$ Nr. 11a, Bd. 2, die neue Rektor B 47 - findet sich nirgendwo in der Bach-Literatur. Es handelt sich um die Rationes Rectorales von 1722-1748. Nach diesen nun stellt sich heraus, daß Bach niemals den alten Universitätsgottesdienst aufgegeben hat, sondern bis zu seinem Lebensende für die Leitung der Musik an den vier hohen Kirchenfesten - Reformationsfest, Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie für die Quartalsorationen jährlich mit der Summe von 13 Talern, 10 Groschen honoriert wurde. Die Zahlungen erfolgten wohl quartalsweise, wurden aber für Winter- und Sommersemester getrennt ausgewiesen. Das Wintersemester, in das das Reformationsfest, Weihnachten und Ostern sowie zwei Quartalsorationen fallen, wird immer mit 9 Talern, 5 Groschen abgerechnet, das kürzere Sommersemester mit Pfingsten und zwei Quartalsorationen mit 4 Talern, 5 Groschen. Das zieht sich ohne Unterbrechungen durch die Jahre. Die Eintragungen lauten gewöhnlich

- für das Wintersemester:

Ad Conventus Ecclesiasticos	
Cantori Scholae Thomanae	
Festo Reformationis Lutheri ...	2/12
Festo Natvitatis Christi ...	2/12
Festo Paschatos Christi ...	2/12
In Angariis Luciae/et Reminiscere...	1/17
	9/5-

- für das Sommersemester:

Cantori Scholae Thomanae	
in Festo Pentecostes ...	2/12
in Angariis 1) Trinitatis ...	20/6
2) Crucis ...	20/6
	4/5-

Die Bezeichnungen des Empfängers weichen geringfügig ab. So steht für das Wintersemester 1725/26 einmal statt "Cantori Scholae Thomanae" lediglich "Schola Thomanae". Das dürfte wohl nur ein Schreibversehen sein. Von 1722 bis 1725 heißt es nur "Cantori", dann aber ab Sommersemester 1726 regelmäßig "Cantori Scholae Thomanae".

Nun aber ist festzustellen, daß Bach nicht nur, wie bisher angenommen, 11 hohe Feste für die Universität bestritt, die er in der Eingabe an den Landesherrn nennt, auch nicht nur 18, wie ich kürzlich in Ann Arbor belegen konnte, sondern mindestens 25 Jahre hindurch, wahrscheinlich aber bis zu seiner Erkrankung nach der mißglückten Augenoperation je vier hohe Feste für die Universität gestaltete. Das bedeutet aber, daß über 100 Kantatenaufführungen unter Bachs Leitung neu belegt sind, von denen wir bisher nichts wußten. Damit stellt sich erneut die Frage nach den Werken, die in der Paulinerkirche unter Bachs Leitung erklungen sind. Denn anzunehmen, Bach habe die Aufführungen in St. Pauli einem Präfekten überlassen, verbietet einmal der Anlaß der hohen Feste, zum andern wahrscheinlich auch die besondere Aufführungssituation in der Universitätskirche, die mindestens in einem Punkt, in der Continuoausführung durch das Cembalo, das Bach gewiß selber gespielt haben wird, von der in den Stadtkirchen abgewichen sein mag.

Arnold Schering versuchte in seinem schon erwähnten Aufsatz "Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723-1725"[7] eine Auswahl der Kantaten Bachs für diese genannten Jahre vorzunehmen. Er stellte den seinerzeit von Bach angeführten 11 Festen 8 Werke gegenüber. Wenn man die inzwischen als unecht erkannten Kompositionen sowie eine dort nicht hingehörende Promotionskantate "Siehe, der Hüter Israel" BWV Anh.

15 sowie eine weitere Gratulationskantate herausnimmt, so bleiben bei Schering nur vier Werke für den Universitätsgottesdienst übrig: BWV 59 "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" aus dem Jahre 1723 oder 1724, BWV 145 "Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen" ("So du mit deinem Munde bekennest" ab 1728/29(!)), BWV 64 "Sehet, welch eine Liebe" 1723, sodann noch eine Form der Oculi- bzw. Reformationskantate (BWV 80 bzw. 80a) in ihrer ersten einfachen Umarbeitungsform, die heute nicht mehr vorliegt.

In der Begründung für eine solche Auswahl der Universitätskirchenmusik geht Schering von dem vermeintlich geringen Leistungsstand der bei diesen Aufführungen mitwirkenden Sänger und Instrumentalisten aus. Beide Gruppen rekrutierten sich nach seiner Meinung allein aus Kreisen musikwilliger Studenten. Und so habe Bach mehr als in den Kantaten für die Stadtkirchen auf den geringen Leistungsstand der Ausführenden eingehen müssen, was sich in der Satzanlage, zum Teil auch im musikalischen Einfall, in der oft wenig eingehaltenen Konsequenz musikalischer Themenfortspinnung und besonders in dem geringeren Umfang der in Frage kommenden Kantaten widerspiegele. Dieser Gedanke ließe sich weiter ausführen, und man könnte unter solchen Voraussetzungen gerade an der Kantate BWV 64 "Sehet, welch eine Liebe" belegen, warum sie in der Universitätskirche aufgeführt sein muß, denn der teilweise selbständige (und durchgängige) Continuopart könnte darauf hindeuten, daß Bach ihn selber gespielt haben mag. Sodann die Häufung der Choralstrophen - ein mögliches Entgegenkommen des Komponisten gegenüber einem wenig geschulten Chor - und auch die stadtpfeifergemäße Instrumentalbesetzung mit einem Zinken als melodieführendes Instrument sowie der Posaunenchor - durch das Rechnungsbuch August Friedrich Müllers wissen wir ja jetzt, daß die Stadtpfeifer unter Bachs Leitung an den hohen Festen in der Paulinerkirche mitwirkten -, alle diese Faktoren in der Anlage der Kantate könnten für die Darbietung in einem Universitätsgottesdienst sprechen. Auch die Beachtung des in der Paulinerkirche geltenden "neuen Geschmacks" fände in dieser Kantate Berücksichtigung. Denn "Motette, Tanz und Konzert sind ... die Stilbereiche, die markante Sätze der Kantate durchlaufen"[8]. Wir könnten auch weitere Werke Bachs für die Universitätsmusik requirieren, die beispielsweise bei Alfred Dürr unter der Rubrik "Kantaten verschiedener Bestimmung"[9] zusammengefaßt sind. Sieht man von den Werken ab, deren Musik verschollen ist und über die nichts weiter ausgesagt werden kann, so wären weiterhin in Erwägung zu ziehen BWV 192 "Nun danket alle Gott", BWV 150 "Nach dir, Herr, verlanget mich", vielleicht auch die ausladende Kantate BWV 117 "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut", möglicherweise auch BWV 97 "In allen meinen Taten" oder BWV 100 "Was Gott tut, das ist wohlgetan". Alfred Dürr gibt uns in anderem Zusammenhang noch einen Hinweis zu diesem neu auftauchenden Problem: "Allein die Tatsache, daß wir mehrere Kantaten aus Bachs späteren Jahren besitzen, denen das Fehlen einer Bestimmung wie auch die Komposition des unveränderten Choraltextes gemeinsam ist, mahnt zur Vorsicht"[10]. Zur Vorsicht nämlich, sie einem ganz bestimmten Anlaß, einem bestimmten Sonntag unbedingt zuzuordnen. Und ich stellte seinerzeit in Ann Arbor die Frage, ob nicht die Notwendigkeit, für die Universitätskirche Kantaten zu den hohen Festen zu liefern und sie demzufolge zugleich auf ihre vielfache Verwendbarkeit hin anzulegen, der Grund sein könnte, warum wir eine ganze Anzahl von Werken Bachs besitzen, die keiner bestimmten Gelegenheit, keinem bestimmten Sonntag zuzuordnen sind. Heute allerdings bin ich der Auffassung, daß auch hierin nicht die Lösung des neu entstandenen Problems zu suchen ist, nämlich für über 100 hohe Feste unter Bachs Leitung in diesen zusätzlichen Kantaten das notwendige Repertoire für die Universitätsmusik zu erblicken. Wie kommen wir der Sache näher?

Wir müssen die Quellen neu befragen. Da ist zunächst der bislang kaum beachtete Beleg, der in den beiden "Attestates" der Witwen Schelle und Kuhnau Bachs Eingabe an

den Kurfürsten vom 31.12.1725 beigegeben ist: "... denn bey ieder FestTagsMusic (deren des Jahrs viere gewesen) vor 2.Stücke, so mit denen StadtPfeiffern und Schülern darbey musiciret worden", habe ihr Mann Johann Schelle "allezeit 1.Thaler bekommen"[11], so die Witwe Schelles, und die "Kuhnauin" bestätigt, daß ihr "seeliger Eheliebster" "bey ieder FestTagsoration vor die darbey mit denen Stadtpfeiffern und Schülern musicirten Stücke 1.Thaler richtig empfangen"[12].

Von beiden Frauen der Vorgänger Bachs wird also bezeugt: Die Stadtpfeifer und Thomaner bestritten die Musik an den hohen Festen unter der Leitung des Thomaskantors in der Universitätskirche.

Nun beruft sich aber die Universität in ihrer Antwort an den Kurfürsten auf Bachs Eingabe auf ein Verbot des Rates der Stadt, die Stadtmusiker und die Thomaner in der Universitätskirche auftreten zu lassen. Sie begründet damit ihre Wahl Görners zum Universitätsmusikdirektor gegenüber dem bisher beobachteten Brauch, das Thomaskantorat mit dem Musikdirektorat der Universität zu verbinden. Abgesehen davon, daß sich die Universität bezüglich der Beibringung von Argumenten und der Rechtfertigung ihres Entscheides in einer Zwangslage befand und demzufolge dieses Verbot des Rates als rettenden Anker aufgreifen konnte, so ist daran nicht zu zweifeln, daß es doch ausgesprochen worden war, sich jedoch ausschließlich auf den damals neu einzurichtenden allsonntäglichen, also den "neuen Gottesdienst" ab 1710 bezogen hat, und das natürlich in weiser Voraussicht der jetzt zu erwartenden noch einmal steigenden Belastung der Thomaner, die ohnehin schon nicht mehr wußten, wie sie die schulischen Aufgaben mit den musikalischen Dienstleistungen gegenüber Stadt und ehrenwerten Bürgern - wegen des Unterhalts der Schule - in Einklang bringen sollten. Auch die Formulierung der Universität ist in diesem Punkt noch eindeutig:

"Und obzwar des iezigen Cantoris zu St. Thomae Antecessor auf vorhergehendes inständiges Ansuchen und unsere freye und uneingeschränckte Cession das Directorium Musices bey unserm gedachten neuen Gottes-Dienste einiger maßen zu verwalten angefangen ... und haben sich darbey, indem besonders der Rath hiesiges Orths nicht geschehen lassen wollen, daß der Cantor zu St. Thomae, weder einige von seinen Thomas-Schülern, noch einige von denen Stadt und Kunst-Pfeiffern zugleich mit der Bewerckstelligung der Music in der Universitäts-Kirche an Sonn- und Festtagen gebrauche, so viel andere wiederwärtige difficultaeten und verdrüßlichkeiten mit den Studiosis, deren Dienst und Beyhülffe wir uns zu Bestellung der Music bey dem neuen Gottes-Dienst bedienen müßen, hervor gethan"[13]. Zu beachten wäre hier freilich die Zusammenführung von Sonn- und Festtagen. Jedoch bezieht sich das wieder auf den "neuen Gottesdienst", und die freie Auslegung von Sachverhalten durchzieht die gesamte Antwort der Universität auf die Eingabe Bachs.

Hierauf aber allein gründet sich Scherings Annahme, als habe die Universitätskirchenmusik an den hohen Festen ständig unter Ausschluß der Thomaner und der Stadtpfeifer wie Kunstgeiger ausgeführt werden müssen. Daher auch die sonst durch nichts begründete Auffassung, als habe das künstlerische Niveau im Templum Paulinum nur ein niedriges sein können, weil eben die ausgebildeten Kräfte angeblich nicht eingesetzt werden konnten.

Wenn also bei Schelle und Kuhnau die Mitwirkung sowohl der Stadtmusiker als auch der Thomaner an der Universitätsmusik belegt ist, bei Bach bisher nur der Stadtmusiker, so kommt noch ein anderes Argument zur Geltung, auf Grund dessen Bach schon moralisch die Verpflichtung gehabt hätte, auch die Thomaner oder wenigstens die Besten von ihnen an den hohen Festen in St. Pauli einzusetzen. Und dieses Argument wäre auch triftig gewesen gegenüber irgendwelchen Bedenken der Stadtobrigkeit. Es ist die Teilnahme der Stu-

denten im Orchester und wahrscheinlich auch im Chor während der Kantatenaufführungen Bachs in den Stadtkirchen. "... wie man weiß", schreibt Bach in seiner Entgegnung auf die ungerechtfertigten Angriffe der Universität, "daß die Studiosi, welche Liebhaber der Music, sich allzeit gern und willig dabey finden laßen; So hat sich meinerseits mit denen Studiosis einiges Unvernehmen niemahls ereignet, sie pflegen auch die Vocal- und Instrumental-Music bey mir unverweigerlich und bis diese Stunde gratis und ohne Entgeld zu bestellen"[14]. Will man Bachs Aussage nur auf den Universitätsrahmen beziehen, dann bliebe der Hinweis auf die kostenlose Musikleistung der Studenten unverständlich, für die Bach doch niemals im Rahmen der Universitätsmusik hätte aufkommen müssen, hingegen wäre eine Gratifikation für Dienste in den Stadtkirchen wohl zu erwägen gewesen. Zudem bezeugt auch wieder Kuhnau, daß die Studenten den Chorus Musicus während der Kantatenaufführungen in den Stadtkirchen hinreichend verstärkten. Das ist der Regelfall. Die Ausnahme ist der jetzt von Kuhnau beschriebene Zustand, nachdem die Studenten in die Neukirche oder in die Oper abwandern, so daß "der Haupt Chorus Musicus von den Studenten entblößet ist"[15]. Und an anderer Stelle spricht Kuhnau von "denen Studiosis, so mit zu Chore gehen"[16] oder vom "freyen Gebrauche derer Studiosorum"[17]. Nur so ist auch Bachs Hinweis zu verstehen, daß die Studenten unter seiner Leitung sowohl die Vokal- als Instrumentalmusik willig und ohne Bezahlung ausführen.

Aus allem ergibt sich ein vielleicht engeres Zusammenwirken des Thomaskantors mit studentischen Kräften, vor allem während der Kantatenaufführungen in den Stadtkirchen, als es bisher angenommen worden ist. Und nun überlege man die Situation. Jeweils an den ersten Sonntagen der drei hohen Feste und am Reformationsfest muß der Thomaskantor die Musik sowohl in einer der beiden Hauptkirchen als auch in der Universitätskirche bestreiten. Die Anfangszeiten der Gottesdienste differieren um zwei Stunden. Der Stadtgottesdienst beginnt um sieben Uhr früh, der Universitätsgottesdienst um neun Uhr. Von der Nikolaikirche zur Paulinerkirche hatte Bach ganze zwei Minuten Wegezeit, von der Thomaskirche zu dieser nicht mehr als fünf bis sieben Minuten. Sollte sich Bach da die Gelegenheit einer wiederholten Werkaufführung, die doch mit großem Aufwand vorbereitet worden war, entgehen lassen, zumal er in jedem Falle in St. Pauli mit einem anderen Publikum als in den Stadtkirchen zu rechnen hatte? Und lohnte sich überhaupt eine Einstudierung eines neuen Werkes unter so eingeschränkten künstlerischen Verhältnissen, wie Schering sie konstatiert, noch dazu für ein geringes Entgelt von nur einem Taler pro Festtagsmusik? Die Frage wäre entschieden zu verneinen. Bach wird also mit einem Teil der Thomaner und den musikwilligen Studenten sowie den Stadtpfeifern und Kunstgeigern nach vollbrachter "Aufwartung" in der Stadtkirche nun in die Universitätskirche gezogen sein, um dort das einmal einstudierte Werk von neuem darzubieten. Es wäre sehr unwahrscheinlich, wenn Bach nicht die Möglichkeit einer kurzfristigen Zweitaufführung einer einmal einstudierten Kantate genutzt hätte, zumal es sich hier immer um einen von den Stadtkirchen unterschiedenen Hörerkreis handelte. Es widerspräche auch dem praktischen Denken eines Musikers im 18. Jahrhundert, der sehr rationell die Kräfte einsetzen mußte, um allen Anforderungen nachkommen zu können.

Ich fasse zusammen:

1. Bach hat sich weder nach dem kurfürstlichen Entscheid von 1726 noch nach den Streitigkeiten um die Komposition und Aufführung der Trauermusik für Christiane Eberhardine vom "alten Gottesdienst" der Universität abgewandt, er hat ihn zeitlebens weitergeführt.

2. An den hohen Festen führte Bach unter Mitwirkung der Stadtpfeifer, Kunstgeiger und Thomaner eben das Werk in der Universitätskirche auf, das unter seiner Leitung zuvor in einer der Hauptkirchen erklungen war. Eigens für den Universitätsgottesdiest gedachte

Kantaten hat Bach weder komponiert noch aufgeführt.

3. Demzufolge kann von künstlerisch einschränkenden Bedingungen einer Kantatenaufführung in der Universitätskirche im "alten Gottesdienst" unter Bachs Leitung gegenüber der in den Stadtkirchen nicht gesprochen werden.

Anmerkungen

1) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, 3 Bde., Kassel etc. und Leipzig 1963-1972 (im folgenden abgekürzt Dok), I, S. 45.

2) BJ 1925, S. 3.

3) Ebd., S. 8.

4) New Bach Society, American Chapter, Triennial Meeting, July 12 - 14, 1985, on the occasion of the 300th Anniversary of the birth of J.S. Bach, Ann Arbor.

5) Johann Gottlieb Reichel, Thränen und Seuffzer wegen der Universität Leipzig, denen getreuen Land Ständen geoffenbahret, MS 1742, gedr. Reclam Leipzig 1929, zit. nach S. 20.

6a) Ich danke den Mitarbeitern des Archivs der Karl-Marx-Universität Leipzig für die Möglichkeit der Einsichtnahme in diese neue Quelle sowie für die Benutzung zahlreicher weiterer Universitätsdokumente, einschließlich einer von Kollegin Müller gewissenhaft geführten Universitätskartei. Frau Prof. Dr. em. Renate Drucker bin ich für zahlreiche sachdienliche Hinweise zu großem Dank verpflichtet.

6) Dok I, S. 36.

7a) Die Rationes Rectorales wie auch das Rechnungsbuch A.F. Müllers sind Eigentum des Archivs der Karl-Marx-Universität.

7) BJ 1938, S. 62-86.

8) Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 1981, S. 132.

9) A.a.O., S. 624ff.

10) A.a.O., S. 639.

11) Dok I, S. 40.

12) A.a.O., S. 41.

13) A.a.O., S. 44.

14) A.a.O., S. 38.

15) Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach II, Leipzig ^{3}/1921, S. 857.

16) A.a.O., S. 864.

17) A.a.O., S. 867.

Frieder Reininghaus:

J.S. BACH UND DIE ARBEIT

Kleines Präludium über einige Folgen der "arbeitsamen Musik"

Das Meer der Bachschen Musik hat eine Flut der Arbeit in Bewegung gesetzt, die noch immer anschwillt. 1985 sehen wir uns einer Springflut gegenüber. Das Werk Sebastian Bachs bedeutet beständig neue Anstrengung - das Sortiment des papierverarbeitenden Gewerbes, die Programme der strahlenden oder gepreßten Medien liefern die lebhaften Beweise. Die Arbeit gebiert neue Arbeit.

Größe, Fülle und der von Bachs Musik geforderte Kraftaufwand vermögen zu faszinieren - und zugleich zu ängstigen. Die Wirkungsgeschichte ist zum gewaltigen Strom angeschwollen, der sich zwischen aller gebotenen Demut und spezialisierten Hoffahrt hindurchzwängt, zwischen ideologischen Deichmauern und gesundem Gewinnstreben sprudelt. Im Begriff der 'Ehrfurcht' steckt nicht zufällig und als der größere Teil die 'Furcht'. Beklemmung mag sich nicht erst einstellen, wenn die "Johannes-Passion" zum Hintergrund eines mißratenen Schweizer Heimatfilms heruntergespielt wird und das Machwerk auch noch durch einen internationalen Wettbewerb preisgekrönt sein will.

Freilich: Ein Bild von Komponist und Werk vor deren Erhebung zu kulturindustriellen Größen wird man durch keine läuternde Forschung, keine museumspädagogische Anstrengung, keine "rekonstruierende" Aufführungspraxis vorm inneren Auge wieder erstehen, vorm inneren Ohr wieder hörbar machen können. Bachs Arbeit wurde vergesellschaftet. Ihr Ertrag hat sich verzinst. Es führt kein Weg zurück ins Leipzig um 1750.

1. Keusche und heilige Arbeit

Kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert betritt Baron Mirko Zeta die Bühne. Er kommt, um der Welt die Lust und die Last der vielfältigen Aufgaben eines Spitzendiplomaten in Paris zu erläutern und die zwanzig Millionen der Hanna Glawari in die richtigen Hände zu spielen - in die Hände eines fähigen Sohnes seines fernen Heimatlandes. Noch bevor die beutegierigen Freier die im Glanz des ererbten Geldes wandelnde lustige Witwe umschwirren können wie Motten das Licht, lange bevor Graf Danilowitsch zur Erfüllung seiner patriotischen Pflicht aus seinem Stammlokal "Maxim" angeschleppt wird, erläutert die Baronin Zeta (ihrem Liebhaber) die höhere Moral der Epoche: "Ich bin eine anständ'ge Frau und nehm's mit der Ehe genau". Was aber läßt Franz Lehár die umsichtige Botschaftersgattin Valencienne intonieren? Bach! Den Themenkopf der Schlußfuge im 4. Brandenburgischen Konzert. Das Zitat mag absichtsvoll gesetzt oder einfach unterlaufen sein - in jedem Fall steht Bachs Tonfolge im glitzernden Zusammenhang der halbseidenen Szene für die Geste des Ordentlichen, Anständigen, Keuschen. Lehár hat den diversen kirchenmusikalischen Erneuerungs- und Jugendbewegungen, die nach 1905 Bach auf ihre Schilde hoben, das Motto gesetzt. Bachs Arbeit, kaum ein Zweifel, erhebt aus aller Niedrigkeit. Beinahe.

Überhaupt hat die als trivial abgeschüttelte Literatur wohl das meiste für Bachs Erhebung im 20. Jahrhundert geleistet. Die These, daß Albert Emil Brachvogels Roman - bereits 1858 in erster Auflage erschienen - das meistgelesene und nachhaltig wirksamste Bach-Buch sei, dürfte schwer zu widerlegen sein: "Eine markige Gestalt in den dreißiger Jahren, die im alten baumwollenen, oft geflickten Schlafrock im engen Dachstübchen sitzt, durch dessen offenes Fenster der fröhliche Morgenstrahl auf die Arbeit fällt, und, von Büchern und Noten umgeben, ernst und still arbeitet"[1] - das ist der erste Blick, den mein Kollege seine (nach Hunderttausenden zählende) Leserschar auf "Meister

Sebastian" werfen läßt. Brachvogel entwirft als große Ouverture ein Bild von der Arbeit im Hause Bach. Zwei Seiten langsame Einleitung - die zwei Seiten der Idylle - und dann ein Allegro martellato: "und eilte mit flatternder Hast an seine Arbeit"[2]. So wird das Hauptthema zum Kapitel "Vater und Sohn" exponiert: Da perlt "der Schweiß, der Schweiß der Arbeit, wie er nur dem rastlos Strebenden eigen zu sein pflegt. ... 'Weiß Er, was Komponieren ist?"[3] fragt Brachvogels Friedemann den reitenden Boten aus Dresden und belehrt uns, "geistig frühreif", ohne des Knechtes Antwort abzuwarten: "Das ist eine heilige Arbeit! So erhaben, wie wenn der Pfarrer sein göttlich Amt verrichtet." '[4].

St. Bach, der Erzkantor: hier wird er ins Bewußtsein gegossen. Die Muster der Jugendlektüre im Unterbewußtsein dürften rationalisierbar, aber kaum gänzlich abzuschütteln sein. Mit der ersten Durchführung bringt Brachvogel den Gang des Weltgeistes ins Spiel. Der "objektive Geist" der Bache wird kontrapunktiert durch vielfältige Erörterung des aus Frankreich emporgestiegenen "Subjektivismus" - Brachvogel nennt ihn "jenen grossen Pfauentanz"[5]; solcher Subjektivismus erscheint als "die bewegende Ursache"[6] des 18. Jahrhunderts und als Grundübel der Epoche[9]; vornehmlich, weil er "den Grund" gelegt habe "zu der hirnlosen Überhebung der Franzosen über alle Nationen, zu der Demütigung und Selbsterniedrigung, die der Germane sich noch heut gefallen läßt"[8].

Bachs Arbeit wird mit diesem Roman nicht nur zur "heiligen" erhoben, sondern auch prussifiziert, indem ganz unverbrämt des "Soldatenkönigs" Ideal eines "nur arbeitsam, genügsam, fromm und tapfer"[9] lebenden Volkes zu Sebastian Bachs Lebensweise ins Verhältnis gesetzt werden. Das ist also nicht erst ein Verdienst eines "Vorbildlichen Kollektivs der Disziplin, Ordnung, Pünktlichkeit und Sauberkeit", für die es heute in Leipzig vorgefertigte Wimpel zu kaufen gibt. Sohn Friedemann mit seinen Lebenskonflikten gibt Brachvogel den Stoff zum bunt ausschweifenden Romancieren; die Figur des Vaters bleibt dagegen so groß wie grau. Die Sache so herum gedreht zu haben, verrät den Instinkt des Bestseller-Autors.

2. Der "Fünfte Evangelist" und seine Wiederkehr

Albert Schweitzers Bach-Buch, vor 80 Jahren geschrieben, reagiert in seinen Grundsatzpassagen auf Brachvogel, ohne daß dies ausgewiesen wäre. Gerade von der noch ungelösten Abhängigkeit her und aus der Notwendigkeit der Abgrenzung sollte die bis heute so heftig befehdete Passage über "subjektive und objektive Kunst" aber begriffen werden: "So ist Bach ein Ende. ... Dieses Genie war kein Einzelgeist, sondern ein Gesamtgeist. ... Wer die Geschichte dieser Zeit durchgeht und weiß, was ihr Ende bringt, dem wird sie zur Geschichte der Daseinsweise jenes Endgeistes wie er war, ehe er sich in einer Einzelpersönlichkeit objektivierte"[10].

Mit diesem decollo in die Sphären des Höchsten geht es um nichts Geringeres als die Errettung der eigentlich "heiligen Arbeit", die durch Brachvogel trivialisiert schien.

Die Richtung war der Bach-Rezeption von Anfang an vorgegeben. Der bekannte Nekrolog von 1754 schrieb vier Jahre nach Bachs Tod die Rangfolge der bedeutenden Qualitäten des "ernsthaften Temperaments" fest, das "vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften und tiefsinnigen Musik" getrieben habe. Ich erspare mir und Ihnen hier den fälligen Parcours der Zitate über Bachs Arbeit im Briefwechsel von Goethe und Zelter, bei Hegel, Mendelssohn, Schumann oder in Richard Wagners Schrift "Was ist deutsch?"; mit ihr wird der "heiligen" Arbeit des chauvinistisch in Beschlag genommenen Sebastian Bach noch der Charakter des Wunders aufgeladen.

Wagner wurde von Wustmann überboten. Am Vorabend des ersten Weltkrieges steigerte dieser deutsche Bach-Forscher den von Nicolaus Forkel im Namen des Meisters

entfalteten, von Hugo Riemann noch forcierten und durchaus nationalistisch gefärbten Hochmut: "Wer tagelang Kantatenpartituren von Bach auch nur gelesen hat, weiß, welche Kraft davon ausgeht: eine Beethovensche Sonate kommt ihm dann federleicht im Gehalt vor"[11]. Der Fanatismus Wustmanns möchte die musikalische Ordnung in der Arbeit Bachs zu höchster Rechtfertigung von Ordnung schlechthin stilisieren: "Kraft und Liebe haben auch andre, an Zucht aber übertrifft Bach alle"[12].

Die eingeschliffene Arbeitsmoral immerwährender, unermüdlicher Anstrengung wird durch Leute vom Schlage Wustmanns wie selbstverständlich auf die Kunst übertragen; wobei verkannt wird, daß Kunst, sosehr sie auch zur Hervorbringung und Wahrnehmung der Anstrengung bedarf, dem Betrieb der Selbsterhaltung widerspricht. Künstlerische Arbeit ist der übrigen in der modernen Gesellschaft nicht einfach gleichzusetzen. Die Künstler genießen streckenweise das Glück unentfremdeter Arbeit, entrichten solcher Freiheit aber in der Regel hohen Tribut. Daß Bachs Musik "an Zucht" alle andere übertreffe, suggeriert beiläufig, daß Kunst überhaupt als Mittel zur "Züchtigung" tauge. Bachs Musik erscheint als Drohung in einem Weltbild, das von "Zucht und Ordnung" eingerahmt wird und dazwischen nur die Arbeit kennen möchte. Darüber aber nichts als den Glauben.

Doch hören wir den Bach-Fundamentalisten Wustmann noch einmal im Originalton: "Die durch Bachs Kunst geordnete, gestimmte und geschmückte Seele erwartet das Wort des Predigers wie ein frisch bereiteter Gartenweg die ersten Schritte des Wanderers. Und wieviel Gutes vermag außer dieser gottesdienstlichen Vermittlung von den Kantatentexten auszugehen: ihre religiöse Arbeit, ihr Ringen mit ihrer Zeit wird auch uns schnell zum Erlebnis, zum Gleichnis und zieht und reißt uns stärkend und erquickend mit"[13].

Schließlich gehen Rudolf Wustmanns wissenschaftliche Darlegungen in den Imperativ über: "Singt Bachs Kantatenrezitative, und ihr werdet diesen Missionar in den evangelischen Gemeinden der Gegenwart verstehen und ihm danken lernen"[14].

Man hat den Sebastian Bach gar vom einfachen Missionar zum "Fünften Evangelisten" befördert, zur Rechten von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes gesetzt. In einschlägigen Festreden wird die Urheberschaft der Parole in der Regel Albert Schweitzer zugesprochen. Zuletzt hörte ich Helmuth Rilling - im Januar dieses Jahres - in der schwäbischen Botschaft zu Bonn so reden. Doch der "Fünfte Evangelist" stammt vom schwedischen Bischof Nathan Söderblom (was die Sache nicht besser macht). Und nachdem Helmuth Rilling den kirchlichen Charakter des ihm maßgeblichen Hauptkontingents von Bachs Werk beschworen, legte er das klare Credo ab: daß diese Arbeiten "immer ... das geistige Gesicht unseres christlichen Abendlandes bestimmen werden". Um das alte unsägliche Ausspielen des Geistlichen bei Bach gegen das Weltliche zu perpetuieren, fügte er hinzu: "Also 5. Evangelist - ja!"[15]

3. Der entzweiende Endzweck

Der alte unfruchtbare Antagonismus dauert auch anderswo fort. Nur eben in umgekehrter Weise. (Deshalb kommt man, in schöner Abgrenzung, so einigermaßen miteinander in der Bachgesellschaft aus).

Daß es mit dem offiziellen "V. Internationalen Bachfest" der DDR im März 1985 schwerpunktmäßig um die Reklamation des weltlichen Bach ging, zeigte nicht nur die deutliche Akzentsetzung der fünf Dutzend Musikprogramme, sondern insbesondere auch die wohltemperierte wissenschaftliche Konferenz. Dieser Kongreß hatte nach der Absicht seiner Veranstalter nurmehr die Aufgabe, bereits "erreichte Positionen ... in ihrer wissenschaftlichen Produktivität zu bestätigen und an neuen Forschungsergebnissen nachzuweisen"[16].

These 2 hatte vorab festgelegt, daß "Bach als zentrale Erscheinung bürgerlicher

Emanzipation in der deutschen Musikkultur"[17] zu sehen sei. Bach also - im Gegenzug zum religiösen Arbeiter - als Repräsentant bürgerlicher Arbeit.

Wohin der Hase in etwa läuft, ließ das 1984 bei Reclam in Leipzig erschienene Bach-Büchlein von Walther Siegmund-Schultze ahnen. In geringfügiger Variation einer Brachvogel-Metapher wird es mit dem Hinweis auf Bachs "ständiges Tätigsein"[18] eröffnet, obwohl gerade das durch nichts zu beweisen ist (vielleicht schuftete der Meister phasenweise wie ein Besessener und gönnte sich dann wochenlang Ruhe). Siegmund-Schultzes Büchlein rehabilitiert nicht nur Nicolaus Forkels Kampfschrift für Bach und die deutsche Nation[19], sondern bemerkt auch, daß der "scheinbare Gegensatz geistlich - weltlich ... weder historisch noch gegenwärtig eine echte Fragestellung ist"[20].

Echt oder unecht - Siegmund-Schultze sieht sich nicht gehindert, an der alten Drehleier zu drehen. Als zitierfähige These kommt schließlich heraus: "Die große Bedeutung der Bachschen Musik für die spätere Klassik und die Weltmusik liegt in der Ausbildung seines Instrumentalstils; das ist immer wieder zu betonen, ohne freilich - wie es auch geschehen ist - darin eine besondere Form der Irrationalität, einen Symbolismus, eine rein mathematische Kunst zu sehen"[21].

So unvernünftig das Ausspielen der Bachschen Instrumentalmusik gegen das Vokalwerk, so redlich erscheint der Einwand gegen Bach als Demonstrationsobjekt höherer Mathematik oder der Offenbarung von verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk. Hertha Kluge-Kahn faßte neuerdings altbekannte Hinweise auf Zahlensymbole und Formkorrelationen in Bach-Werken zusammen, um dann zu Spekulationen von solchem Rang voranzuschreiten: "Nach jahrelanger Beschäftigung mit diesem virtuosesten Cembalowerk Bachs habe ich die Einsicht gewonnen, daß sein Aufbau und Inhalt dem Zahlenaufbau und Inhalt des 119. Psalm angeglichen ist"[22].

Frau Kluge meint die "Goldbergvariationen". Denkt man nur an das x-beliebig ausweitbare Erkenntnismodell der "Notenverschlingung"[23], so sind die "Beweise" im neuen Entschlüsselungswerk so angelegt, daß sich außerordentlich viel "beweisen" läßt; z.B. mögen in einer Kadenzformel nicht nur die Töne einer theologisch deutbaren Choralzeile stecken, sondern auch ein paar Takte der "Internationale" (z.B. in Var. XIII, T. 28ff.).

Der von der Freude an mathematischer und computertheoretischer Grenzüberschreitung getriebene Zugriff auf Bach, den die zum "Kultbuch" stilisierte Schwarte von Douglas R. Hofstadter demonstriert, zielt nicht auf Verständnismöglichkeiten der Musik, sondern auf die Erforschung "artifizieller Intelligenz"; damit seine Montage aus stets freundlich gestimmtem Geplauder und dorniger Problemdarlegung genießbar sei, gibt Hofstadter den zweckdienlichen Hinweis: "daß Gödel und Escher und Bach nur Schatten waren, die eine zentrale Essenz in verschiedene Richtungen warf"[24].

Die Bücher von Hofstadter und Frau Kluge berühren sich spätestens dort unangenehm, wo sie Bach nurmehr als Schatten einer höheren Instanz begreifen. Doch sowas hat derzeit Konjunktur. Das darf als Indiz genommen werden für die Kriechströme unerlöster Wünsche, die sich an die professionellen Verwalter des Bachschen Erbes richten.

Es gibt wohl, unausrottbar, einen menschlichen Erkenntnisdrang, der die tieferen Geheimnisse der Arbeit, der künstlerischen zumal, entschlüsseln möchte. Die modernen Votivtafeln der Farbbildmonographien genügen eben nicht, und die TV-Bilder glatter Portraitsendungen erst recht nicht. Aber das und die gebührende Würdigung der 'Medienarbeit' im Namen Bachs zum Jubeljahr 1985 wäre ein neues Referat.

Alles im Namen der Arbeit: so ist der Bach Anfang jenes Stromes, dessen Ende nicht abzusehen ist. Zwar wird vermutlich recht bald von keinem der in den letzten Monaten

auf den Markt geschickten Bachbücher mehr die Rede sein, weil kein einziges notwendig war; aber geschrieben wurden sie in stattlicher Zahl, immerhin - sie haben den Strom nochmals verbreitert. Hätte es Bach nicht gegeben, die deutsche Musikforschung und Belletristik hätte sowas erfinden müssen. Die Rätsel von Werk und Figur garantieren noch Arbeitsplätze für Generationen von Erben. Und, vergessen Sie nicht, in 15 Jahren ist schon wieder Bachjahr. Oder sollen "wir" nicht, besser noch, jedes Jahr ein Happy-Bach-Year inszenieren?

Anmerkungen

1) Albert Emil Brachvogel, Friedemann Bach, Roman, Berlin 1922, S. 14.

2) Brachvogel, a.a.O., S. 15.

3) Brachvogel, a.a.O., S. 11.

4) Brachvogel, a.a.O., S. 11.

5) Brachvogel, a.a.O., S. 18.

6) Brachvogel, a.a.O., S. 29.

7) Brachvogel, a.a.O., S. 42f.

8) Brachvogel, a.a.O., S. 20.

9) Brachvogel, a.a.O., S. 44.

10) Albert Schweitzer, J.S. Bach. Wiesbaden 1963, S. 3.

11) Rudolf Wustmann, Joh. Seb. Bachs Kantatentexte, hrsg. im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1913, S. XXVII.

12) Wustmann, a.a.O., S. XXVII.

13) Wustmann, a.a.O., S. XXVI.

14) Wustmann, a.a.O., S. XXVI.

15) Helmuth Rilling, in: Der Erzkantor und seine Erben, WDR III, 8.2.1985.

16) Pressebulletin 1 zum "V. Internationalen Bachfest", Leipzig 1985. Hrsg. vom Rat der Stadt Leipzig / Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR / Neue Bachgesellschaft, Internationale Vereinigung, S. 4.

17) Pressebulletin 1, a.a.O., S. 4.

18) Walther Siegmund-Schultze, Johann Sebastian Bach, Leipzig 1984, S. 5.

19) Siegmund-Schultze, a.a.O., S. 6.

20) Siegmund-Schultze, a.a.O., S. 8.

21) Siegmund-Schultze, a.a.O., S. 235f.

22) Hertha Kluge-Kahn, Johann Sebastian Bach - Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk, Wolfenbüttel und Zürich 1985, S. 80.

23) Kluge-Kahn, a.a.O., S. 103.

24) Douglas R. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach - ein Endloses Geflochtenes Band, Stuttgart 1985, S. 32.

Bach - Systematische Aspekte

Leitung: Michael Zimmermann
Teilnehmer: Walther Dehnhard, Detlef Gojowy, Rainer Kaiser, Herbert A. Kellner, Klemens Schnorr, Martin Wehnert

Martin Wehnert:

ZUR THEMATISCHEN PLURALITÄT BEI J.S. BACH

Wenn Debussy J.S. Bach als "den gütigen Gott" betrachtete, "an den die Musiker, ehe sie sich an die Arbeit machen, ein Gebet richten sollten, um sich vor Mittelmäßigkeit zu bewahren" (Debussy 1971, 121), so kennzeichnet der französische Meister mit solchen Worten zunächst[1] nicht mehr, aber auch nicht weniger, als eine schöpferische Gesamthaltung, eine Gesinnung. Sie läßt sich vielleicht so apostrophieren, daß Bach alle von ihm gearbeitete Musik "nach bestem Wissen und Gewissen" auszustatten suchte, und zwar hinsichtlich der Erfüllung ästhetischer Ansprüche (auf struktureller u n d dramaturgischer Ebene; unter weitgehender Ausschöpfung des zeitgegebenen Materialstandes und vorhandener Möglichkeiten im einmal gewählten System), was also den "Kunstwert" betrifft, und zugleich hinsichtlich der Einlösung von Verpflichtungen (moralischer, religiöser, institutioneller u.ä. Art), die ihm der sozial-funktionale Charakter der jeweiligen Gattung auferlegt, was also den "Gebrauchswert" angeht. Beide Aspekte stehen ja seit der Emanzipation der Instrumentalmusik zu einem eigenständig "sagenden" und "zeigenden" Mittel der Kommunikation - die Korrelation zwischen dem Arbiträren ("sagen") und dem Ikonischen ("zeigen") gilt, wenn auch sehr verschieden historisch akzentuiert, immer (s. Wehnert 1983, 368) - in ständiger innerer Spannung. Musiksoziologie ist folglich als Partner der Musikästhetik (einschließlich ihrer - oft übersehenen oder zumindest zu wenig beachteten - wahrnehmungspsychologischen Grundlagen) im Grunde unentbehrlich (vgl. dazu auch C. Kaden 1984, 28ff.).

Aus diesen wenigen Überlegungen geht schon hervor, daß die Mühen um Einsicht in die Gründe für die Spezifik, für das So-und-nicht-anders-Sein einer Musik keinen der genannten Aspekte mit Fug und Recht eliminieren können, keine Untersuchung sachlich wie terminologisch eindimensional vorgenommen werden sollte. In der analytischen Praxis heißt das: Mit "rein ästhetischen" Bestimmungen (in der sog. "werkimmanenten Analyse") werden die in eine Musik translatorisch eingehenden bzw. intentional eingebrachten Besonderungen entweder nicht erfaßt oder falsch begründet. Die Folge: Eine Scheinlogik von vermeintlich zwingender innerer Bezüglichkeit wird a l l e i n für den jeweiligen musikalischen Habitus verantwortlich gemacht, was sich eben nur partiell, in der Ebene des musikalisch Sinnvollen, des im System Folgerichtigen - auch nur bis zu einem gewissen Grad - nicht aber für die Totalität des Werkes beweisen läßt[2].

Bei der notwendigen Differenzierung der Fragestellung und Ausweitung des Blickwinkels gilt es freilich, eine Grundeinsicht immer wieder zu beachten: "Ein ganzes System von Gesellschafts- und auch Naturwissenschaften wäre notwendig, um auch nur e i n bedeutendes Werk in Gegenstand und Bedingung seinem Allgemeinen nach voll zu begreifen - und diese ersetzen nicht die individuelle Erfahrung, die es von der Welt ausspricht und vermittelt." (Heise 1975, 426) Mein Fazit daraus umfaßt eine dreifache, dem Kunstcharakter des Gegenstandes angemessene, wissenschaftlich vertretbare und praktisch durchführbare Konsequenz:

1. Methodische Konzentration auf Ermittlung spezifischer, objektiver und subjektiver, Bestimmungsfaktoren. Dabei spielt die scheinbar so simple, aber auf psychologisch und informationstheoretisch gesicherten Grundlagen ruhende Kategorie der "Auffälligkeit", die keineswegs nur - wie im gängigen Thema-Begriff - das Prägnanzprinzip in einer melodischen Gestalt betrifft, eine entscheidende Rolle[3].

2. "Verstehen"-Wollen, warum so und nicht anders, schließt nicht nur Beschränkung auf erkennbar konstituierende Merkmale ein, sondern auch die Einsicht in die unumgänglich notwendige Verknüpfung von Analyse (im originären Verständnis von Zergliederung, Bestandsaufnahme) und Interpretation (Auslegung) als Korrelate. Die Bestimmungsfaktoren stellen folglich keine feststehenden Größen dar. Ihre Ermittlung kann keine singulären "Lösungen" anstreben, keine Ein-für-allemal-Erkenntnisse, sondern versteht sich als eine beständige, die jeweiligen sozialen und ästhetischen Bedingungen und Wandlungen berücksichtigende Aufgabenstellung.

3. "Thema" gilt noch heute als "zentrale Kategorie der Instrumentalmusik" (Dahlhaus 1980, 12). Ihre bezeichnungstechnische Monopolstellung erweckt den Eindruck, als könne mit ihr a l l e s Wesentliche einer Komposition (so wie sich in einer Rede alle wichtigen Aussagen auf das "Thema" beziehen lassen) erfaßt werden, obwohl "Thema" in der Musik mit ganz geringen Ausnahmen lediglich als f o r m a l e (gestalthafte) Größe, "Thematik" als die (konstruktive) Arbeit mit dem darin vorhandenen melodisch-motivischen Material im syntaktischen Sinn begriffen wird[4].

Hier setzt nun mein Postulat einer Trennung von drei Wirkungsebenen an, und zwar unter Beachtung gravierender psychologischer und soziologischer Bedingtheiten, die sich substantiell auswirken. Drei Begriffsfelder des Konstitutiven - des "Thematischen" in einem noch zu klärenden erweiterten Verständnis - sind diesen Funktionsebenen zuzuordnen[5]. (Siehe Tabelle am Schluß des Beitrags.) Von dieser thematischen Pluralität soll nun im folgenden, bezogen auf J.S. Bach, die Rede sein.

Im auffallenden Gegensatz zu den Ansprüchen hinsichtlich historischer und ästhetischer Einsichten, die aus dem Thema als "Generalthema" (Wörner 1969, IX) zu gewinnen seien, spielt dieser Terminus mit seinen Synonymen (Soggetto, Hauptsatz) bekanntlich in den theoretischen Schriften der Bach-Zeit eine denkbar geringe Rolle, im Lexikon von Johann Walther (1732) mit dem lapidaren Hinweis "ein Satz zu einer Fuge oder andern Ausarbeitung" nicht anders als bei Johann Mattheson, wo "Thema" auch nur lediglich als Rohstoff, Material verstanden wird, das der Ausarbeitung harrt[6]. David Heinichen gar bemerkt kritisch abwertend: "Was heißen Themata? Eine Beybehaltung gewisser und nach der Ordnung erwehlter Intervallen, oder eine zur Continuation erwehlte Clausul ... Die rechten Künste stecken anders wo, als auff dem Pappiere". (1728, 28)[7]

Die Frage, die sich nun im Zusammenhang mit der geforderten thematischen Differenzierung stellt, geht dahin, ob bei Bach - genauer: s c h o n bei Bach; denn später wird die Wirksamkeit von Bestimmungsfaktoren auf m e h r e r e n Ebenen immer deutlicher - musikalisch-konstitutive Sachverhalte vorliegen, die einer auf dem herkömmlichen Thema-Begriff ruhenden formalen Analyse nicht erreichbar sind, Sachverhalte, die vielleicht gerade den Ausschlag dafür geben, daß die Musik Bachs für die Musikwelt bis zum heutigen Tage und ganz besonders in der Gegenwart solch faszinierende Wirkung hat. Ketzerisch gefragt: Laufen die noch heute vielbefahrenen Gleise eines altgewohnten analytischen Thematismus unverbunden neben der Hauptstraße her, auf der sich konstitutiv Entscheidendes begibt? Oder anders: Muß auf Verstehen des So-seins verzichtet werden, sollen Einsichten in die kompositionstechnische Faktur alleiniges Ziel analytischer Arbeit bleiben?

Heinrich Besselers grundlegende Untersuchungen aus den 50er Jahren zum historischen Stellenwert und zur Physiognomie Bachscher Musik[8] führten zu Ergebnissen, die sich, was die konstitutiven Sachverhalte betrifft, stichwortartig, unter Beibehaltung der Begriffe Besselers, wie folgt zusammenfassen lassen: Wesentlich und spezifisch sind in Bachs Musik (1) das Gefühlshafte in Gestalt "inneren Singens" als Grundlage der Bachschen Polyphonie; (2) die Expressivmelodik in Kantate und Klaviermusik; (3) die "erlebnishaft-originale" Harmonik und die "Ausdrucksdynamik" in der Gattung Fantasie; (4) das "Charakterthema" in Klavier- und Konzertmusik; (5) das Prinzip der Einheitsgestaltung durch motivische Abspaltungstechnik aus dem Thema.

Die drei erstgenannten Konstitutiva lassen sich nun offenkundig nicht mit den Mitteln einer üblichen formal-technischen Analyse, mit dem Thema-Begriff im Zentrum, nachweisen[9]. Es liegt hier der Fall vor, daß a m bzw. i m klanglichen Material etwas erkennbar und vor allem hörbar wird, was nicht allein d u r c h klangliches Material verwirklicht werden kann: Das "Gefühlshafte", "Expressive", "Erlebnishaft-Originale" sind k e i n e spezifisch musikalischen Eigenschaften und somit auch nicht autonomieästhetisch erklär- und begründbar. Die alte Begriffsformel, Inhalt gäbe es in der Musik nicht außerhalb der Form (womit die Strukturalisten ihre "werkimmanente Analyse" begründen), oder kürzer noch: In der Musik sei der Inhalt die Form bzw. umgekehrt (in Anlehnung an Hanslick), erweist sich zur Kennzeichnung des realen Sachverhalts als völlig unzureichend. In dieser nebulosen Begrifflichkeit geht allein schon binnenmusikalisch unter, ob im gegebenen Zusammenhang der relativ autonom sich vollziehende historische Prozeß des Umgang mit musikalischem Material vorliegt, also das immer neue "spielerische Ausprobieren von Anwendungsmöglichkeiten und Wirkungen akustischer Gebilde" (Knepler 1977, 71), oder der Zwang bzw. die Folgerichtigkeit (sog. "Logik"), die sich aus dem einmal gewählten Verarbeitungssystem ergibt. Ein Beispiel dazu:
Wenn Bach in Fugen, die sich durch Themen mit deutlicher Gliederung und Kontrastbildung (Besselers "Charakterthemen") auszeichnen, zum Zweck stärkster thematischer Durchgestaltung Teile des Themas abspaltungstechnisch in den sog. Zwischenspielen verarbeitet, so stellt dies einen Lösungsweg dar, hinter dem, gattungsmäßig gesehen, ein gewisser syntaktischer Zwang steht. Wer A sagt, nämlich sich gleichsam den "Luxus" leistet, mehrteilige, umfängliche Bauglieder als Thema aufzubieten, muß auch B sagen, nämlich Elemente daraus als Verbindungsstücke in den Zwischenspielen (als weiterwebende musikalische Fäden, als Überleitungs-"Maschen" zu neuen Themen-"Mustern" fungierend) einzufügen, wenn ihm nicht das Ganze auseinanderfallen, das fugische Prinzip, "alles aus einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen" (Schönberg 1957, 348), in die Brüche gehen soll. Wer als barocker Architekt - und es gibt hier tatsächlich eine triftige Parallele zur Musik - Kreise und Ellipsen im Grundriß eines Bauwerkes oder in dessen Wände einbezog, hatte mit dem Problem der sog. Resträume, der Zwickel fertig zu werden, sollten sie nicht als ästhetisch tote Winkel stören. Höherer Selbstwert der thematischen Gebilde ist zunächst einmal - das wird auch von Besseler übersehen - integrationsfeindlich. Gestalt- und Funktionswert stehen bekanntlich im wechselseitigen Umkehrverhältnis. Die profilierteren, sich gleichsam selbstbewußter zeigenden Themen konnten nun auch Lieferant, Materialfundus für Verbindungsglieder sein. Damit wurde wiederum fugische substantielle Ökonomie erreicht. Der diastematische "Kitt", abgedroschene Allerweltsfüllsel konnten auf ein Minimum beschränkt werden: Eine charaktervoll-imaginative Textur entstand (die sich übrigens weitgehend mit Debussys Vorstellung von Bachs "divine arabesque" decken dürfte). D a r i n liegt künstlerische Größe Bachs, n i c h t aber im morphologischen Zuschnitt des Themas als solchem, im "Charakterthema"[10].

In der Gattung Fuge, in der vielleicht so selbstverständlich wie sonst nirgends "Thema" allein im herkömmlichen, syntaktischen Sinn den konstitutiven Hauptfaktor zu verkörpern und alle meine auf drei Aspekte verteilten Kriterien gleichzeitig zu erfüllen, in sich zu vereinen scheint (nämlich "konstruktive Thematik" zu sein durch seine Funktion als real oder ideell ständig präsente Bezugsgestalt für das Ganze, "psychogene Thematik" durch seine Initialposition und "informative Thematik" durch seine Sinn- und Bedeutungsträgerschaft) - selbst in der Fuge erweist sich, wie noch an einem Beispiel gezeigt werden soll, diese Annahme als trügerisch und führt zu keinem den realen ästhetischen und historischen Gegebenheiten angemessenen Verstehen.

Als Exempel mag uns de la Mottes Analyse vom Contrapunctus I aus Bachs "Kunst der Fuge" dienen. Nach einem Überblick über die Großform und einer sich daraus ergebenden Problemdarstellung im Sinne einer - wie er betont - "üblichen Fugenanalyse" (1968, 23) kommt de la Motte zu der lapidaren Feststellung: "Eine unter Verwendung der bisher vermerkten Fakten und Gedanken geschriebene Analyse brächte wenig oder nichts ans Licht" (ebda., 24). In welcher Weise er daraufhin dreizehn "unerwähnt gebliebene" Merkmale aufspürt, die, trotz Relevanz, also solche der gewohnten Gattungsstilanalyse verborgen blieben, kann als Prototyp dessen angesehen werden, was ich "Auffälligkeitsanalyse" (s. Anm. 3) nenne[11].

Eine der "Auffälligkeiten", der "nicht prägnante Motivvorrat", die "fließende Linie" in Thema und Kontrapunkt, was mit der "Motivlosigkeit der ganzen Fuge" korrespondiere (so de la Motte), führt in unserem Zusammenhang zu einer höchst relevanten Einsicht. Zunächst fährt de la Motte hier, im Musterbeispiel Bachschen Fugendenkens, wenn auch gewiß unbeabsichtigt, gleichsam Besseler in dessen Emphase über die historische Bedeutung des Bachschen sog. "Charakterthemas", "das auf Gliederung und Kontrast beruht"[12] (1955, 20), in die Parade. Darüber hinaus aber wird nun auch hier die zwingende Notwendigkeit einer Differenzierung konstitutiver (thematischer) Ebenen (Aspekte) deutlich. Daß "die Prägung des Charakterthemas durch Johann Sebastian Bach für die deutsche und europäische Musik des 18. Jahrhunderts ein epochemachendes Ereignis" (ebda.) sei, davon kann, wenn überhaupt (s. oben), nur auf soziokultureller Ebene (meiner "informativen Thematik") gesprochen werden, nicht jedoch auf syntaktischer (meiner "konstruktiven Thematik").

Die mit einer liedhaften Diastematik Kult treibende Morphologie thematischer Gebilde erhält auch noch durch Carl Dahlhaus in seinen "Kritischen Anmerkungen" zur Analyse de la Mottes einen Dämpfer mit der Feststellung, zwei rhythmische Modelle "beherrschen ... weite Strecken der Fuge, und sie werden, nicht anders als melodische Motive, variiert oder modifiziert" (de la Motte 1968, 30). In der Tat: Eine mehr akroamatische als ästhetische, also den Höreindruck vor das Sehergebnis stellende Auseinandersetzung läßt an vielen Stellen, nicht nur beim Eröffnungsstück der "Kunst der Fuge", erkennen, daß aus rhythmischen Strukturen resultierende konstitutive Merkmal gegenüber den aus der diastematischen Kontur, der Intervallfolge, gewonnenen dominieren. Hierbei versagt die (syntaktische) thematische Analyse völlig. Ich fasse zusammen:

1. Selbstverständlich werden höchst relevante Beobachtungen hinsichtlich konstitutiver Sachverhalte - wie hier von de la Motte - auch a u ß e r h a l b üblicher thematischer Analyse an vielen einzelnen musikalischen Kunstwerken gemacht, jedoch mehr oder weniger zufällig. Die Ergebnisse werden zumindest in keinen methodischen oder systematischen Rahmen gestellt. Für diesen Zustand gilt: "Was als Wesensmerkmal nicht ins (Begriffs-)Wort erhoben, nicht in einem bestimmten Bezugsfeld als prinzipiell gültig begriffen wird, bleibt ohne historischen oder/und ästhetischen Erkenntniswert, kann

auch fürderhin nicht bei seinem Namen gerufen werden, weist nicht über sich hinaus" (leicht erweitert: Wehnert 1983, 397). Keineswegs handelt es sich dabei - wie fälschlich und folgenreich oft behauptet wird - um "rein terminologische" Fragen. Die Bezeichnungs- und Ermittlungsproblematik lassen sich hinsichtlich der angesprochenen konstitutiven Sachverhalte nicht voneinander trennen (s. Wehnert 1983, 397.ff.). So findet bis heute eine fast allgemein verbreitete Verwechslung des (primär funktionalen) Thema- mit dem (primär morphologischen) Melodiebegriff, auch durch namhafte Musikologen, statt. Gravierende Fehlurteile oder zumindest mangelndes Verstehen des So-und-nicht-anders-Sein ist die fast zwangsläufige Folge.
In unserem Beispiel führte die Beschränkung auf die "übliche" (thematische) Fugenanalyse zur Nicht-Einsicht in eine ganze Reihe spezifischer Bestimmungsgrößen. "Die tiefer lotende e i g e n t l i c h e Analyse" - so de la Mottes Umschreibung seiner Methode zur Erkennung musikalisch-künstlerischer Konstitutiva - findet dann eben gar nicht statt.
2. Was nun aber auch bei de la Motte nicht stattfindet, das betrifft die Befragung, das Verstehen-Wollen, warum nun das, was er als wesentlich herausfand, so ist, wie es ist. Er sieht zwar "die Gewichtung der Ergebnisse" als Problem (29), stellt sich jedoch nicht als "Immanenz-Theoretiker" (und damit nicht in seiner Absicht liegend) der Frage nach der über die Musik hinausweisenden Bedeutung[13]. Der Abbruch der Untersuchungen auf der Schwelle zu einem Verstehen, zu einer Ermittlung der Gründe für die teilweise geradezu stilwidrigen strukturellen Besonderungen birgt nicht zuletzt in sich den Verzicht auf die Möglichkeit, "dem verwirrenden Widerspruch zwischen historischer Funktionalität und ästhetischer Autonomie in Bachs Werk insgesamt" (Krummacher 1978, 101) auch nur ansatzweise zu Leibe zu rücken[14].
3. An de la Mottes Satz, "der Höreindruck des Fließenden, Schweifenden überwiegt trotz der nachgewiesenen Materialeinheit der ganzen Fuge" (28), halten wir zunächst fest, daß einem Essentiellen, das sich im akustischen Vollzug a m Klangmaterial manifestiert, der Vorzug gegeben wird gegenüber einem Substantiellen, das sich allein d u r c h Klangmaterial dem prüfenden Blick auf den Notentext erschließt. Dieser Satz war es aber auch, auf den Dahlhaus mit dem schon genannten Hinweis auf die motivische Funktion rhythmischer Modelle konterte. Welchem von beiden soll die Palme im Meinungsstreit gereicht werden? Ich meine: keinem oder beiden. Denn es liegt hier einer der zahllosen Fälle für ein Phänomen vor, das die Wahrnehmungspsychologie im optischen Bereich, und zwar im Rahmen der "Figur-Grund-Differenzierung" als den eindrucksvollen Sonderfall der Reversibilität registrieren würde, des Umschlagens der "Figur" in "Grund" und umgekehrt[15]. Auf unser Beispiel bezogen: Für de la Motte ist das im Klanggeschehen Fließende, Schweifende das eindrucksstarke Signum, das Prägende, während die rhythmische Modellierung nur als eine Art Grundmuster im Klanggeschehen fungiert, das er nicht motivisch als von seiner "Umgebung abgetrennt, heraus(ge)hört" (28). Bei Dahlhaus ist es umgekehrt. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf eben diese wiederkehrenden rhythmischen Modelle, die er motivisch aus dem pulsierenden Zeitfluß des Ganzen, dem "Grund", heraushebt.
Da das Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen eine historische Dimension hat, ist offenbar der Prozeß, der das "Ornamentale" zugunsten des "Figürlichen" oder anders: den kontinuierlichen Stimmstrom zugunsten der diskontinuierlichen Fortschreitung zurückdrängt, in sein kritisches Stadium getreten. Hier meldet sich vernehmlich die im Rahmen der Konstitutiva besonders relevante Grundfrage alles Musikalischen, nämlich die Zeit-Raum-Dialektik, die Überlagerung von Sukzessivität und Simultaneität, von zeitgebundener Klangfolge und zeitenthobener Bezüglichkeit[16].

Lassen Sie mich, wie öfter schon, schließen mit dem von mir als besonders dringlich angesehenen Postulat einer sachlichen und terminologischen Klärung des thematischen Begriffsfeldes, in einer Adaption des bekannten Cato-Wortes im römischen Senat: Ceterum censeo definitionem rerum thematicarum esse revidendam.

Anmerkungen

1) Bekannter ist der sich in der gleichen, zitierten Schrift von Debussy findende Hinweis, man stoße beim "großen Bach" auf "die beinahe reine 'musikalische Arabeske'" (48). Ein folgender Abschnitt erläutert das mit "Arabeske" Gemeinte. Ein Satz daraus sei hier noch wiedergegeben: "In der Musik Bachs ist nicht der Charakter der Melodie das Ergreifende, sondern ihre Kurve" (49). Der Widerspruch zu Besselers "epochemachendem" sog. "Charakterthema" ist ebenso offenkundig wie die Übereinstimmung mit de la Motte, der zum Contrapunctus I der "Kunst der Fuge" sagt: "Der Höreindruck des Fließenden, Schweifenden überwiegt trotz der nachgewiesenen Materialeinheit der ganzen Fuge" (1968, 28). Von beiden Autoren wird noch die Rede sein.

2) Eine ausführliche Darstellung meiner Überlegungen zur "Themenästhetik", die hier nur in knappster Form, an Bach exemplifiziert, vorgetragen werden können, findet der interessierte Leser in meinem Buch "Musik als Mitteilung" (Leipzig 1983). Dort werden die einzelnen Phasen meiner Auseinandersetzung mit dem Problemkreis, angefangen von meiner Dissertation "Die Mitte im musikalischen Kunstwerk - Ein Beitrag zur musikalischen Strukturforschung auf psychologischer Grundlage" (Leipzig 1956) über den MGG-Artikel "Thema und Motiv" (1966) und zahlreiche folgende Einzelstudien bis hin zu meinem jetzigen Erkenntnisstand, zusammengefaßt.

3) Näheres zur Kategorie der "Auffälligkeit" und ihren sieben ausgewiesenen Bereichen der "Besonderung" findet sich bei Wehnert 1983, 353-356. Die methodisch geforderte "Auffälligkeitsanalyse" ergänzt mit gegenteiliger Zielstellung die "Stilanalyse". Diese sucht das Einzelwerk in den stilgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Das Verbindende, Allgemeingültige soll erkennbar werden. Jene dagegen, die "Auffälligkeitsanalyse", betrachtet das Einzelwerk als Mittel der Kommunikation, als Kunstwerk in seiner E i n m a l i g k e i t und sucht gerade diejenigen Merkmale ("Besonderungen") mit dem analytischen Skalpell freizulegen, mit denen der Komponist nachweisbar Spezifisches, Essentielles, sich von Stilgemeinsamkeiten Abhebendes in und mit dem Erscheinungsbild des Kunstwerkes dem Hörer mitteilt.

4) Dazu s. besonders meine Ausführungen in "Musik als Mitteilung", 342-345.

5) Die drei Funktionsebenen verstehen sich als dialektische Einheit, durchdringen sich gegenseitig, weisen jedoch stilistisch eine sehr unterschiedliche Gewichtung auf. Ebensowenig stellen die drei genannten thematischen Aspekte Alternativtermini dar. Der herkömmliche, formal-technische Terminus "Thema" behält innerhalb der "konstruktiven Thematik" selbstredend seine volle Bedeutung, in jedem Fall aber als f.u.n k t i o n a l e r Begriff.

6) Wenn Mattheson von der gestaltmäßigen "Erfindung eines guten Thematis, welches wir den Haupt-Satz nennen" (1739, 123) spricht, dann im Hinblick auf seine F u n k t i o.n, "da man nehmlich aus mancher gewöhnlichen und bekannten Sache eine sonderbare Anwendung machen kann" (edba.).

7) Bei dieser Bemerkung ist freilich zu berücksichtigen, daß Heinichen als Dresdner Hofkapellmeister besonders mit dem "Theatralischen Stylo" liebäugelte. Jedoch bleibt die Tatsache bestehen, daß bereits die Bach-Zeit selbst das Wesen der Sache und die Hauptleistung des Compositeurs, eben die "rechten Künste", wenigstens teilweise, woanders als in einer strengsten Regeln unterworfenen kontrapunktischen, speziell fugischen Technik erkannte.
Angesichts des hohen Anspruchs einer Analytik, die das Essentielle einer Musik allein mit einem Thema-Begriff auf rein grammatisch-syntaktischer Basis zu erfassen vorgibt, wäre ein Exkurs geboten, wie es zu der Einengung in der Suche nach Wesensmerkmalen kam, was jedoch aus Platzgründen hier unterbleiben und einer anderen Gelegenheit vorbehalten werden muß.

8) Es handelt sich vor allem um die Schrift "Bach als Wegbereiter" (1955), partiell auch um die Abhandlung "Das musikalische Hören der Neuzeit" (1959).

9) Meine Einwände zur "Wegbereiter"-Problematik habe ich bereits vor zehn Jahren geltend gemacht (Wehnert 1977, 99ff.), ebenso zu den beiden hier letztgenannten Determinanten, worauf im folgenden nur noch einmal kurz in einem speziellen Zusammenhang eingegangen werden wird.

10) In der Übernahme von Lied- und Tanzelementen in einige Themen ist Bach zunächst nur Nehmender, nicht Gebender.

11) Zu einem ganz erheblichen Teil haben die von de la Motte bewußt gemachten konstitutiven Eigenschaften mit einem normativen Gattungsstil nichts zu tun. In Schulfugen müßten sie, wie etwa die sieben "unkorrekten" thematischen Einsätze von insgesamt zehn, als fehlerhaft oder zumindest bedenklich angekreidet, nach analytischer Pfahlbürgerweise überholter Formenlehren als "Ausnahmen", die es künstlerisch gar nicht geben kann, geführt werden - und das ausgerechnet im musikalischen Grundstock der Summa Bachscher Fugenkünste!

12) S. Anm. 10.

13) De la Mottes Warnung vor einer "Fehlinterpretation" des Stückes als "letzte Verdichtung", als eine "bis zum äußersten gesteigerte kontrapunktische Kunst" betrifft nur die unkorrekte bzw. sogar unterlassene Bestandsaufnahme, wie sie eine "Auffälligkeitsanalyse" verlangt. Ein Vorurteil liegt vor, das freilich leicht entstehen kann, wenn der Erkenntnisweg nicht, wie unumgänglich notwendig, in der Musik selbst beginnt.

14) Gewiß: Im 18. Jahrhundert liegt in der noch klaren Funktion der Gattung schon ein Großteil seiner Bedeutung. Sie geht aber im einzelnen nicht darin auf. Wie auch immer die Antworten auf das Warum hinsichtlich der ermittelten Besonderungen gegeben werden: Sie führen in den Bereich der intendierten Semantik, in die "informative Thematik".

15) S. dazu Wehnert, "Musik als Mitteilung", 184/185 und 356/357.

16) Sie wird von mir ausführlich in "Musik als Mitteilung", 31-76, mit hypothetischer, verbal und graphisch dargestellter, Einführung eines vierdimensionalen "psychischen Raum-Zeit-Kontinuums", abgehandelt.

Quellenangaben (Auflösung der Sigel)

Besseler 1955 = Heinrich Besseler, Bach als Wegbereiter, in: AfMw 12, 1956.

Besseler 1959 = Heinrich Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959.

Dahlhaus 1980 = Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6), Wiesbaden 1980.

Debussy 1971 = Claude Debussy, Einsame Gespräche mit Monsieur Croche, Leipzig 1971.

Heinichen 1728 = David Heinichen, Der Generalbaß in der Composition, Dresden 1728.

Heise 1975 = Wolfgang Heise, Zur Fragestellung, in: Jürgen Kuczynski, Wolfgang Heise, Bild und Begriff, Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin und Weimar 1975.

C. Kaden 1984 = Christian Kaden, Musiksoziologie, Berlin 1984.

Knepler 1977 = Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977.

Krummacher 1978 = Friedhelm Krummacher, Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse, in: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Leipzig 1981.

de la Motte 1968 = Diether de la Motte, Musikalische Analyse, Kassel 1968.

Mattheson 1739 = Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, Kassel etc. 1954.

Schönberg 1957 = Arnold Schönberg, nach Josef Rufer, Rede auf Arnold Schönberg, in: Melos 1957, Heft 12.

Wehnert 1977 = Martin Wehnert, Die Fugenthematik bei Johann Sebastian Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aufklärungsästhetik, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975, Leipzig 1977.

Wehnert 1983 = Martin Wehnert, Musik als Mitteilung, Leipzig 1983.

Wörner 1969 = Karl H. Wörner, Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik, Regensburg 1969.

BEREICHE MUSIKALISCHER BESTIMMUNGS-
FAKTOREN
(THEMATISCHE ASPEKTE)

(1) auf grammatisch-syntaktischer Funktionsebene (WIE?)
(den Gestalt- und Strukturwert definierend):

KONSTRUKTIVE THEMATIK

(Spezifika der Bezugsordnung; die Komponente des
"ä s t h e t i s c h e n Verstehens" betreffend)

(2) auf diachron-positioneller Funktionsebene (WO?)
(den wahrnehmungspsychologischen Stellenwert definierend):

PSYCHOGENE THEMATIK

(Spezifika der Zeitordnung; die Komponente das "p s y c h o l o g i s c h e n Verstehens" betreffend)

(3) auf intentional- bzw. translatorisch-semantischer Funktionsebene (WARUM SO?)
(den Mitteilungs- bzw. Aussagewert definierend):

INFORMATIVE THEMATIK

(aus den Spezifika interpretativ ermittelter Sinn- und Bedeutungsgehalt; die Komponente des "s o z i o l o g i s c h e n Verstehens" betreffend)

Klemens Schnorr:

NOTATIONEN DER ORGELMUSIK J.S. BACHS.
ZUR KORRELATION VON NIEDERSCHRIFT, EDITION UND ERKLINGEN.

Als spezifische Notationsform von Orgelmusik gilt gemeinhin die Akkolade zu drei Systemen, mit Violinschlüssel im oberen und Baßschlüssel in den beiden anderen Systemen, quasi ein Klaviersystem, dem für das Orgelpedal ein weiteres System hinzugesetzt ist. Auch die Neue Bach-Ausgabe (NBA) spricht von dieser Anordnung als "den drei Orgelsystemen"[1]. Bachs Aufzeichnungsgewohnheiten bei Orgelmusik sind allerdings vielfältiger, als es nach dem standardisierten Notenbild moderner Editionen den Anschein hat. Es kommen vier verschiedene Notationsarten vor, unter denen man ausgerechnet die moderne Standardakkolade vermißt:

1) Das Klaviersystem
2) Die Partitur
3) Die Tabulatur
4) Die Sonderform nicht ausgeschriebener Kanons.

Zu nennen wäre ferner die Ziffernschrift des Generalbasses, die ein Organist selbstverständlich beherrschen mußte, hier aber als ein Stegreifelement, das sozusagen zwischen Komposition und Aufführung steht, außer Betracht bleibt.

Daß Bach für e i n Instrument vier verschiedene Notationen verwendet, ist nicht Ergebnis einer Wahl zwischen beliebigen, vorgefundenen graphischen Mitteln[2], sondern steht in deutlichem Zusammenhang mit der jeweiligen kompositorischen Faktur eines Satzes und, auf der Ebene des Erklingens, mit den besonderen Gegebenheiten des Instruments Orgel. Wenn man das Corpus der Quellen: Autographe, Erstdrucke und zeitgenössische Abschriften durchgeht, lassen sich Werkgruppen unterscheiden, die eine bestimmte Notation bevorzugen.

Für Präludien und Fugen, Toccaten, Fantasien und Concerti war das Klaviersystem, die Akkolade zu zwei Systemen mit Diskant- bzw. Violin- und Baßschlüssel, die Regel. Die Pedalstimme wurde also nicht in einem eigenen System notiert, nicht einmal im "Orgelbüchlein", obwohl dort laut Originaltitel das Pedal "gantz obligat tractiret wird". Pedaleinsätze innerhalb eines Satzes wurden durch besonderen Vermerk: "ped." o.ä. als solche gekennzeichnet; gelegentlich ist die Pedalstimme auch mit roter Tinte geschrieben[3]. Seiner Herkunft nach läßt sich das Klaviersystem als eine auf rechte und linke Hand aufgeteilte "scala decemlinealis" verstehen: Rückt man die beiden Systeme (bei Diskantschlüsselung des oberen) aneinander, erhält man ein durchgehendes Zehn-Linien-System. (Bei Violinschlüsselvorzeichnung im oberen System entsteht durch Einziehen einer zusätzlichen c'-Linie derselbe Eindruck). So läßt sich veranschaulichen, daß das Klaviersystem ungeachtet der äußerlichen Zweiteilung die Musik sub specie des durchgehenden Tonraumes erfaßt. Diesem Bild entspricht auf der Ebene des Erklingens ein einheitlicher Klangraum, eine einheitliche Registrierung, das Spiel auf nur einem Manual. Im Pedal wird durch 16'-Register das Fundament lediglich verdoppelt, ohne daß sich die Baßstimme klanglich etwa wie ein Cantus firmus abhebt[4]. Zwei Eigentümlichkeiten dieser Notation treten an dem Choral BWV 607 "Vom Himmel kam der Engel Schaar" aus dem Orgelbüchlein[5] hervor: Die eine ist der ständige Wechsel der Tenorstimme zwischen beiden Systemen; je nach Lage erscheint sie im oberen oder im unteren System, graphisches Indiz für die beschriebene Vorstellung von einem durchgehenden, kontinuierlichen Tonraum. Partiturnotation würde hier Schlüsselwechsel oder Hilfslinien anwenden, und die betreffende Stimme verbliebe im selben System. Die zweite Eigentümlichkeit ist das Pausieren einer Stimme bei Stimmkreuzungen. In Takt 7 endet der Alt unvermittelt mit einem Achtel f', pausiert für die Dauer von zwei Achtelwerten und wird mit einem Achtel es' weitergeführt, sobald der Tenor den entsprechenden Tonraum verlassen hat (analoge Stellen in Takt 5, 12 und 14). Einzelheiten des Spielvorgangs werden hier in der Niederschrift sichtbar: Während sich zwei Stimmen kreuzen, muß eine Hand abheben. Die Notation trachtet den handwerklichen Vorgang des Greifens nachzuzeichnen; notiert wird das reale Ergebnis. Bei getrennter Notation der Stimmen in Partitur würde der Alt ohne Pausen durchgehen, und die konkrete Realisation der Stimmkreuzung bliebe dem Spieler überlassen. Beide Beobachtungen machen zugleich deutlich, daß die (im Autograph nicht vorhandene) Bestimmung "à 2 Clav. e Pedale", wie sie die Edition Peters[6] enthält, nicht zutreffend sein kann, sondern daß Bach mit einer einzigen klanglichen Ebene, mit dem Spiel beider Hände auf e i n e m Manual rechnet. Vergleichbare Notationsdetails finden sich z.B. auch im Choral BWV 605 "Der Tag, der ist so freudenreich"[7]. Dort treffen in Takt 5 Diskant und Alt zusammen. Da diese beiden Stimmen der hier originalen Angabe "à 2 Clav. et Ped." zufolge auf verschiedenen Manualen gespielt werden, bleiben Konsequenzen wie die Pausen in BWV 607 aus. Anders verhält es sich beim Zusammentreffen von Tenor und Alt, die auf demselben Manual erklingen: Im 1. Viertel von Takt 8 bleibt das im Alt zu erwartende fis° aus (das in der Edition Peters denn auch ergänzt wird), weil dieser Ton im Tenor unmittelbar folgt.

Die drei Schlußtakte dieser Choralbearbeitung sind aus Platzmangel in Tabulatur notiert. Die (neue) Deutsche Orgeltabulatur war Bach wohlvertraut; bei den norddeutschen Komponisten war sie die übliche Notation nicht nur für Orgel- und Klaviermusik, sondern auch für Vokalwerke. Es wird angenommen, daß Bach bei seinem Aufenthalt in Lübeck 1705 Tabulaturvorlagen gleichfalls in Tabulatur abgeschrieben hat. Für vollständige Sätze scheint Bach die Tabulatur nur in jungen Jahren benutzt zu haben - Dietrich Kilian weist ein erhaltenes Beispiel nach[8] -, als Korrektur- und Konzeptschrift wendet Bach die Tabulatur jedoch zeitlebens an. Den spätesten Nachweis enthält das Autograph der

Kunst der Fuge[9]. Die Takte 111-113 der unvollendeten Schlußfuge sind als Korrektur für zwei gestrichene Takte in Tabulatur an den unteren Rand der betreffenden Seite geschrieben. Auch in autographen Kantatenpartituren tauchen nicht selten Tabulaturskizzen und -korrekturen auf[10].

Äußere Vorteile der Tabulatur gegenüber dem Klaviersystem sind der geringere Platzbedarf und die Unabhängigkeit von Notenlinien. Verwendet man sie als Musiziervorlage, so treten tiefere Unterschiede zwischen beiden Notationsarten hervor. Den horizontalen Buchstabenreihen der Tabulatur fehlt die unmittelbare Anschaulichkeit von Hoch und Tief der Liniennotation. Durch die größere Anzahl von Zeichen - zum Tonbuchstaben kommen gegebenenfalls Oktav- und Rhythmuszeichen dazu - wirkt die Tabulatur verschlüsselter. In der Zuordnung von Tonbuchstabe und Taste ist sie als genuin instrumentale Schrift ausgewiesen; die Buchstaben fordern sozusagen zur Betätigung eines Tastenapparates auf. Die streng horizontale Aufzeichnung der Stimmen ohne Rücksicht auf deren linearen Verlauf entspricht der Anordnung von Partitursystemen[11].

Ein Sonderfall hinsichtlich der Verwendung der Tabulatur ist das Autograph des Chorals BWV 624 "Hilf Gott, daß mir's gelinge"[12]. Statt eine Akkolade zu drei Systemen anzulegen und die nicht mehr Platz findenden Takte am Rand zu notieren, schreibt Bach nur die Pedalstimme, diese aber durchgängig in Tabulatur. Es ergibt sich ein Schriftbild, dessen Kombination von Noten und daruntergesetzten Buchstaben an die ältere deutsche Orgeltabulatur erinnert. Die auf- und abschweifende Bewegung der linken Hand ist der erwähnten Stimme in BWV 607 vergleichbar. Doch trotz ähnlicher Lagenwechsel wird hier das untere System nicht verlassen; mehrfacher Schlüsselwechsel und Hilfslinien werden notwendig. Den Grund für diese mehr partiturartige Aufzeichnungsweise zeigt der Vermerk "à 2 Clav. et Ped." an, wodurch rechte und linke Hand auf zwei verschiedene klangliche Ebenen verwiesen werden.

BWV 634 "Liebster Jesu, wir sind hier" ist im Autograph des Orgelbüchleins als einziger Choral in einer Akkolade zu drei Systemen aufgezeichnet[13]. Es handelt sich hierbei um eine zweite, deutlichere Niederschrift der früheren Fassung BWV 633. Angesichts nur marginaler Änderungen des Notentextes ist nicht auszuschließen, daß sich Bachs Zusatz "distinctius" bei der zweiten Fassung nur auf die deutlichere Schreibung bezieht. Die fünfstimmige, auf zwei Manuale und Pedal verteilte Komposition BWV 633 wirkt gegenüber auf Bl. 60v derart unübersichtlich, daß sie Bach nachträglich auf drei Systeme mit unterschiedlicher Schlüsselvorzeichnung auseinanderzieht, obschon bereits eine Rastrierung für Akkoladen mit nur zwei Systemen vorgenommen war.

Sind der Notation im Klaviersystem eher genuin tastenmäßige Gattungen zuzuordnen - wobei das eine oder andere Mal durchaus Elemente der Partitur durchscheinen können -, so liegt es nahe, daß ausdrückliche Partiturnotation vor allem bei Sätzen zur Anwendung kommt, die von Ensemble-Vorstellung geprägt sind. Zweifellos war die Tradition der Partituraufzeichnung von Claviermusik Bach geläufig, denkt man nur an seine Bekanntschaft mit Werken von Frescobaldi und Froberger. Im Autograph der sechs Triosonaten und bei weiteren Orgeltrios liegt eindeutige Partiturnotation vor, aber auch die Aufzeichnung von zweimanualig angelegten Choralvorspielen muß vielfach als Partitur bezeichnet werden. Die auf drei separaten Systemen, mit Violinschlüssel für die beiden Oberstimmen und Baßschlüssel für den Baß, notierten Trios entsprechen in der Partituranlage genau der Ensemble-Triosonate italienischer Provenienz. Ein interessantes Notationsdetail ist am Ende des Autographs der 1. Triosonate BWV 525[14] zu sehen: Die Schlußtakte des dritten Satzes sind zusammengedrängt auf zwei Systemen am unteren Rand der Seite notiert. Nachdem in der linken Hand (die zusammen mit dem Pedal im unteren System steht) Schlüsselwechsel erfolgt, gelten Violin- und Baßschlüssel zugleich für dasselbe

System, wodurch Bach sich veranlaßt sieht, um der Klarheit willen der Note Es des Pedals ein "Dis" in Tabulaturschrift hinzuzusetzen. Partitur, Klaviersystem und Tabulatur fallen hier für einmal zusammen.

In der Partiturnotation der Trios wird ein prinzipieller Gegensatz zur Aufzeichnung im Klaviersystem sichtbar. Nicht der einheitliche, durchgehende Klangraum steht im Vordergrund, sondern das Zusammenwirken einzelner Stimmen auf getrennten Ebenen wird graphisch erfaßt. Die Fähigkeit der Tasteninstrumente, besonders der Orgel, instrumentale oder vokale Ensemblesätze oder solchen nachgebildete Sätze wiederzugeben - ein weit zurückzuverfolgendes Phänomen - schlägt sich auch in der Notation nieder. Der Kontrast von Klaviersystem und Partitur wird dann besonders deutlich, wenn beide unmittelbar benachbart sind, so beim Autograph der Orgelbearbeitung BWV 596 von Vivaldis Concerto op. 3/11[15]. Im Einleitungssatz, bei Vivaldi zunächst ein Duo der zwei Soloviolinen, fügt Bach eine dritte Stimme hinzu und notiert auf drei Systemen; beim Einsatz des vollen Orchesters geht Bach zur Notation im Klaviersystem über. Auch die Handschriften, die zu den Präludien und Fugen BWV 541 und 545 zusätzlich ein Trio überliefern[16], zeigen dieses Bild. Präludien und Fugen sind auf zwei Systemen, die dazugehörigen Trios auf drei Systemen notiert. Die Notationsunterscheidung ist in der Faktur begründet: Für die im engeren Sinn tastenmäßigen Präludien und Fugen ist das Klaviersystem angemessen, für die Trios die Partitur. Diese Differenzierung korrespondiert mit zwei Begriffen, die sich auf die spezifischen klanglichen Möglichkeiten der Orgel beziehen. Präludien und Fugen erhalten vielfach den Titelzusatz "pro Organo cum pedal obligato" bzw. "in Organo pleno pedale"[17], während mit "à 2 Clav. et Pedal" solche Stücke bezeichnet werden, denen Ensemble-Vorstellung zugrunde liegt. Die beiden Begriffe schließen einander aus: Orgelkompositionen, die "pro organo pleno" und zugleich "à 2 Clav. et Pedal" bezeichnet wären, sind nicht vorstellbar.

Am Beginn der "17 Leipziger Choräle" stehen zwei Bearbeitungen über "Komm heiliger Geist"[18]. BWV 651, die erste, "Fantasia" betitelte Komposition trägt den Vermerk "In Organo pleno" und ist im Autograph im Klaviersystem notiert. BWV 652, die Komposition "Alio modo" trägt den Vermerk "à 2 Clav. et Ped." und verwendet eine Partitur mit drei Systemen, entsprechend der klanglichen Disposition mit hervorgehobenem Diskant.

Die beiden Fassungen der Kanonischen Veränderungen über "Vom Himmel hoch" BWV 769, Stich und Autograph, unterscheiden sich nicht nur in Satzfolge und Notentext, sondern auch in der Notation. Der Originaldruck notiert bei den Variationen 1-3 jeweils nur den Anfang der im Kanon einsetzenden Stimme und kommt daher mit zwei Systemen aus. Dies genügt zwar, im Verein mit der Angabe des jeweiligen Kanonintervalls (z.B. "in Canone all' ottava" bei Var. 1) den Kompositionsverlauf zu determinieren, einen Überblick über die Komposition oder eine brauchbare Spielvorlage kann man sich aber erst durch vollständiges Ausschreiben verschaffen. Eine Brüsseler Abschrift[19], von einem Kopisten nach dem Stich ausgeschrieben, enthält folgende Bemerkung: "Es muß daher ein solcher musikgelehrten Schreibart mehr Kundiger als es der Schreiber ist, genau nachsehen und prüfen, ob die # und ♭ recht placirt sind". Die Formel von der "musikgelehrten Schreibart" verweist auf den theoretischen, wissenschaftlichen Charakter einer solchen Notation. Variation 4 des Stichs (der Augmentationskanon) ist dort auf vier Systemen notiert, das Pedal auffallender Weise nicht im untersten, sondern, wie es der Lage der Stimme entspricht, im dritten System. Die vorgesehene spieltechnische Verteilung wird durch Zusatzangaben Pedal, dextra (für Diskant), sinistra (für Alt und Baß) verdeutlicht. Die Verteilung des Parts der linken Hand auf zwei Systeme (mit unterschiedlicher Schlüsselung), zwischen denen noch das Pedal plaziert ist, wirkt so künstlich, daß auch diese vierte Variation des Stichs kaum als Spielvorlage angesehen werden kann. Im Auto-

graph[20] zieht Bach die vier Stimmen auf drei Systeme zusammen und notiert nur den pedaliter gespielten Cantus firmus separat im unteren System, was der klanglichen Verteilung mehr entspricht und dem Spieler entgegenkommt.

Ein ähnliches Bild, eine gleichfalls zwischen zwei anderen Systemen eingeschobene Pedalstimme, bietet der sechste Schübler-Choral "Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter" BWV 650[21]. Die ungewöhnliche Verteilung im Originaldruck ist aus der Übernahme der Anordnung der Vorlage, des zweiten Satzes der Kantate 137, erklärlich. Wie Bach bei den Schübler-Chorälen, bei einer geeigneten Verteilung der Kantatensätze auf Manuale und Pedal der Orgel vorging, ist bei fünf der sechs Choräle nachvollziehbar, da die entsprechenden Kantatensätze erhalten sind, nur für den zweiten Choral "Wo soll ich fliehen hin" BWV 646 fehlt eine Vorlage. Der Rekonstruktion dieses nicht nachweisbaren Kantatensatzes, die ich wagen möchte, kommt eine Art Schlüsselrolle für die Gesamtanlage der Schübler-Sammlung zu. Angesichts des Umstands, daß zwei Bachsche Kantatenjahrgänge verloren sind, fällt die Annahme nicht schwer, daß BWV 646 einer der verschollenen Kantaten zuzuordnen ist; es kommt hinzu, daß Bach inkonsequent verfahren wäre, hätte er diesen Satz als einzigen der Sammlung neu komponiert. Nachdem auch die Registrierhinweise zu Beginn kaum anders zu deuten sind, als daß es sich um die Intavolierung eines Ensemblesatzes handelt, muß die Frage nach der möglichen Besetzung gestellt werden. Diese läßt sich m.E. schlüssig aus dem Orgelsatz ableiten. Ausgehend vom Umfang g°-e'' der rechten Hand, welcher, berücksichtigt man die verschiedenen Tonarten Es-Dur bzw. e-Moll, mit dem des ersten Schübler-Chorals "Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 645 übereinstimmt (dort g°-f''), ist Unisono-Besetzung dieser Stimme ebenfalls mit Violine 1, 2 und Viola anzunehmen. Nur die Mitwirkung der Viola erklärt die für eine Violinstimme zu geringe Höhenentwicklung, nur die Mitwirkung der Violinen bietet eine Erklärung für g° als untere Grenze. Dieser merkwürdige Tonumfang läßt sich jedenfalls kaum mit der Annahme in Einklang bringen, daß es sich um eine originäre Orgelkomposition handle, bleibt doch der Raum f''-c''' ungenutzt. Die der linken Hand zugeteilte, mit "2. Clav. 16 Fuß" bezeichnete Stimme muß der instrumentale Baß der Vorlage gewesen sein, der verbleibende, vom Pedal mit 4'-Registrierung zu spielende Cantus firmus ist dann als vokaler Part der Vorlage zu identifizieren, und zwar nach Lage und Faktur als Chor-Alt. Somit ergibt sich, daß die Vorlagen von BWV 645 und BWV 646, beide dreistimmig, identisch besetzt sind: Über dem Baß eine Kombination aus vokalem, chorischem Cantus firmus und instrumentaler Gegenstimme in Tutti-Besetzung. Der Blick auf die übrigen Choräle bestätigt diese Beobachtung und erhärtet zugleich die Schlüssigkeit der Rekonstruktion, denn auch die beiden folgenden Choräle "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 647 und "Meine Seele erhebt den Herren" BWV 648 zeigen solche Analogien: Beide Vorlagen sind vierstimmig, und zwar Vokalduette (zwischen Sopran/Alt bzw. Alt/Tenor), zu denen ein Cantus firmus in instrumentaler Mehrfachbesetzung tritt (Violine 1,2 und Viola bzw. Oboe 1,2 und Trompete). Beim fünften und sechsten Choral der Schübler-Sammlung, "Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" BWV 649 und "Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter" BWV 650 ist ebenfalls paarige Ausgangsbesetzung zu konstatieren: Beide sind, wie die Choräle 1 und 2, dreistimmig und bringen den Cantus firmus vokal, hier aber in Kombination mit einer solistischen Instrumentalstimme (Violoncello piccolo bzw. Solovioline). Bachs Zusammenstellung der Schübler-Choräle geht demnach von drei gleichartig besetzten Paaren aus, er überträgt jedoch zwei zusammengehörige Vorlagen jeweils unterschiedlich auf die Orgel. In Nr. 1,4 und 5 übernimmt das Pedal den Baß, der Cantus firmus erscheint dann im Manual; in Nr. 2, 3 und 6 liegt der Cantus firmus im Pedal, und die linke Hand übernimmt den Baß. Die "verschiedene Art" der Choräle, von der der Titel spricht, erscheint dadurch in neuem

Licht. Somit ist das Verfahren der Intavolierung, nicht eine "rein variative Zusammenstellung gleichartiger Werke"[22] als wesentliches Ordnungsprinzip der Schübler-Choräle anzunehmen[23].

Die frühen Drucke zu Beginn des 19. Jahrhunderts bewahren weitgehend das Notenbild der älteren Vorlagen. Erst gegen die Jahrhundertmitte bürgert sich die Notation in den "drei Orgelsystemen" ein[24]. Die ab 1844 erschienene Peters-Ausgabe der Bachschen Orgelwerke führt den Gebrauch eines eigenen Systems für das Pedal konsequent durch, ebenso wie z.B. der um die gleiche Zeit, 1845, erschienene deutsche Erstdruck von Mendelssohns Orgelsonaten.

Indem nun das Pedal generell, auch bei ursprünglich im Klaviersystem notierten Werken, auf ein eigenes System verwiesen wird, wird der Unterschied von Klaviersystem und Partitur eingeebnet. Es entsteht eine Mischung aus beiden Notationsarten; die Manualsysteme bilden ein Klaviersystem, dem das Pedal als Einzelstimme partiturartig hinzugesetzt wird.

Der unmerklich eingetretene Wandel bekundet sich im Vergleich dreier verschieden notierter Fassungen des Chorals "Vor deinen Thron tret ich hiermit" bzw. "Wenn wir in höchsten Nöten sein" BWV 668. Die fragmentarische Niederschrift in P 271 verwendet das Klaviersystem, die (vollständige) Fassung am Ende des Erstdrucks der "Kunst der Fuge" die Partitur. 1845, noch vor dem Erscheinen des entsprechenden Peters-Bandes, wird derselbe Choral in der "Cäcilia"[25] in den "drei Orgelsystemen" veröffentlicht; Diskant, Alt und Tenor stehen hier im Klaviersystem (wobei der Alt zwischen beiden Systemen hin- und herspringt), der Pedalbaß auf dem hinzugesetzten dritten System. Die graphische Hervorhebung durch ein eigenes System käme freilich - berücksichtigt man die klangliche Realisierung mit einer Soloregistrierung - nicht dem Baß, sondern allenfalls dem Diskant zu, was der Zusatz "Canto Fermo in Canto" in der "Kunst der Fuge" unterstreicht. Graphisches Bild und klangliche Realisierung gehen auseinander.

Welche Forderungen ergeben sich aus diesen Beobachtungen für heutige Editionen? Zweifellos wäre es zu viel verlangt, ja utopisch, wollte man die weitgehende Berücksichtigung der früheren Vielfalt postulieren. Zu sehr haben sich die Voraussetzungen für die Verbreitung von Bachs Orgelmusik gewandelt. Viel ist schon dadurch gewonnen, daß Faksimile-Ausgaben wichtiger Quellen diese Vielfalt in unmittelbarer Anschaulichkeit vor Augen führen und den Blick für die Unterschiede zum modernen, standardisierten Notenbild schärfen. Die Auseinandersetzung mit der Schrift, zentrale Forderung an musikalische Interpretation, darf jedenfalls in einer Zeit, die "historische Aufführungspraxis" gerne als Richtschnur heutigen Orgelspiels beschwört, nicht auf der Ebene diplomatischer Forschung und philologischer Textkritik verharren.

Anmerkungen

1) NBA IV/2, Kritischer Bericht (= KB), S. 96.

2) Eine Übersicht über Notationen für Tasteninstrumente vor Bach bei Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10), Kassel etc. 1960.

3) Zahlreiche Einzelnachweise für "ped"-Angaben in Autographen und Abschriften, aber auch für rote Pedalnotation in NBA IV/5 und 6, KB, bei den einzelnen Werken.

4) Eine materielle orgelbauliche Entsprechung hierzu sind Orgeldispositionen, bei denen das Pedal mit nur drei Registern in 16'- und 8'-Lage besetzt ist, zugleich aber durch eigene Ventile ständig ins Hauptwerk einspielt, z.B. bei den Orgeln Gottfried Silbermanns in Freiberg/Johanniskirche (1718/19) und Reinhardtsgrimma (1729/30).

5) Mus. ms. Bach P 283, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Bl. 11r. Faksimile: Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein BWV 599-644. Faksimile der autographen Partitur. Herausgegeben von Heinz-Harald Löhlein, Kassel etc. 1981 (= Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XI). Beim mündlichen Vortrag des Referats wurden Dias der angeführten Stellen gezeigt; der Leser ist gebeten, selbst nachzuschlagen.

6) Johann Sebastian Bach, Orgelwerke, Band V, Edition Peters Nr. 244, neu durchgesehen von Hermann Keller, Frankfurt etc. 1952.

7) Wie Anm. 5, Bl. 9r.

8) Dietrich Kilian, Zu einem Bachschen Tabulaturautograph, in: Bachiana et alia Musicologica, Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 161-167.

9) Mus. ms. Bach 200, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Beilage 3. Faksimile: Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 14, mit einer Studie hrsg. von Hans Gunter Hoke, Leipzig 1979.

10) Einige Belege: BWV 20/10, T. 63-68 (Faksimile in: Early Music, vol. 11 (1983), S. 227); BWV 65/1, T. 35-38 (vgl. NBA I/5 KB, S. 14); BWV 76/8, T. 57-65 (vgl. Alte Bach-Gesamtausgabe XVIII, S. 20); BWV 204/6, T. 22-25 (vgl. Alte Bach-Gesamtausgabe XI, S. 105).

11) Zum synonymen Gebrauch der Begriffe Partitur und Tabulatur im 17. Jh. in Deutschland vgl. Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, Anm. 51, S. 67.

12) Wie Anm. 5, Bl. 30r und 31r.

13) Wie Anm. 5, Bl. 60v und 60r.

14) Mus. ms. Bach P 271, Deutsche Staatsbibliothek Berlin.

15) Mus. ms. Bach P 330 SPK.

16) Hierzu Dietrich Kilian, Dreisätzige Fassungen Bachscher Orgelwerke, in: Bach-Interpretationen, herausgegeben von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 12ff.

17) In diesem Wortlaut im Autograph von Präludium und Fuge h-Moll BWV 544. Eine Zusammenstellung der Handschriftentitel bei George B. Stauffer, The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach, Ann Arbor, Michigan 1980, Appendix I.

18) Brüssel, Bibliothèque Albert Ier, Ms. II 3918 Mus.

19) Mus. ms. Bach P 271, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, S. 58ff.

20) Wie Anm. 18, S. 100ff.

21) Vgl. hierzu Christoph Wolff, Bachs Handexemplar der Schübler Choräle, in: BJ 1977, S. 120ff.

22) Christoph Wolff, Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke, in: Geck (Hrsg.), a.a.O., S. 165.

23) Vgl. dagegen Randolph N. Currie, Cyclic Unity in Bach's Sechs Chorale: A New Look at the "Schüblers" in: Bach, Riemenschneider Institute, Ohio, 4/I (1973), S. 26-28 und 4/II (1973), S. 25-39, der die Schübler-Choräle als originäre Orgelkompositionen ansieht.

24) Die bei Hoffmeister & Comp., Wien 1804 erschienene Ausgabe des 3. Teils der Klavierübung übernimmt die Akkoladenanordnung und Schlüsselvorzeichnung des Originaldrucks. Bezeichnend sind Feststellungen in NBA, IV/5 und 6, KB. Unter den dort aufgeführten abschriftlichen Quellen entstammen solche mit Notation auf drei Systemen der 1. Hälfte des 19. Jh., während die früheren Quellen für Präludien und Fugen nur zwei Systeme benutzen.

25) Cäcilia, Tonstücke für die Orgel zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, herausgegeben von Carl Ferdinand Becker, Leipzig 1845, Bd. I, Nr. 4.

Detlef Gojowy:

BACHS HARMONIK - TONAL - ATONAL?

Dieser Beitrag möchte nicht mehr als die fast vergessenen Forschungen Max Zulaufs zu Bachs Harmonik in Erinnerung bringen, die dieser 1924 als Schüler Ernst Kurths in seiner Berner Dissertation[1] darlegte, und entsprechend der Idee dieses Kongresses einige Überlegungen daranknüpfen, wie sich Bachs Harmonik in die Erfahrungen und Begriffe unseres Jahrhunderts einordnen lasse. Zulaufs Ergebnisse werden in der Bachforschung wohl mitunter zitiert, aber kaum umfassend berücksichtigt. Eher weckten sie anderwärts Inspirationen. Als Ludwik Bronarski in den 30er Jahren die Harmonik Chopins untersuchte[2], konnte er an das Gedankensystem Zulaufs geradezu bruchlos anknüpfen: eben weil Chopin in der Struktur seiner Harmonik von Bach so unendlich viel gelernt und übernommen hatte. Als systematischer Kontrapunktiker wurde Bach im allgemeinen als ein retrovertierter Komponist gesehen - erst Musikwissenschaftler wie Hans Heinrich Eggebrecht[3] betonen auch in dieser Hinsicht seine revolutionäre Rolle. Seine revolutionäre Rolle als Harmoniker wurde dagegen übersehen oder als Abfallprodukt seiner kontrapunktischen Künste unterschätzt, so klagt Max Zulauf: Wo der Reichtum seiner Harmonik "erkannt und gefühlt wurde, wertete man ihn doch allzu sehr als selbstverständliche Folge der Kontrapunktik, als sekundärer Natur"[4]. Er hält die Feststellung Hugo Riemanns dagegen: "Bachs Musik ist so durch und durch harmonisch konzipiert, daß wir ... nichts Gescheiteres tun können, als an Bachs Werken das Wesen der Harmonie, das Stilprinzip unserer Zeit zu studieren"[5]. Und er weist darauf hin, daß selbst Ernst Kurth "in der Ausprägung des linearen Prinzips, welches er stets nur als Teil und die eine von zwei Grundeinstellungen bezeichnet, die Macht eines dabei unbewußt die Wege leitenden Harmoniegefühles"[6] betont habe.

Der Reichtum und die Konsequenz von Bachs Harmonik wurde dann auch vor allem von Komponisten erfühlt und benannt. Anton Bruckner kam in seinen Harmonielehre-Vorlesungen an der Universität Wien auf das Prinzip des vollständigen Quintfalls zu sprechen und erklärte seinen Studenten: "Das ist die Septakkordkette, auf welcher besonders Bach herumgeritten ist"[7]. Arthur Lourié, der wichtigste Komponist im Kreis der Petersburger Futuristen, erinnert sich an seinen Unterricht bei dem eher als konservativ geltenden Alexander Glasunow: " 'Johann Sebastian Bach in seiner Zeit - schuf er ein konservatives oder ein revolutionäres Werk?', fragte Glasunow in einem Examenskurs am Petersburger Konservatorium. 'Ein revolutionäres, ganz gewiß!' - Diese Antwort, mehr aus Instinkt denn aus Überlegung gegeben, war eben die, die der gute Meister hören wollte, und er verbreitete sich, nicht ohne Genugtuung, über den Irrtum jener, die Bach nur als den großen Akademiker im Bereich der Musik sehen wollten. In Wirklichkeit zeugten das Wesen seines Denkens und seiner Satzweise von einer Kühnheit, von der die Kontrapunktisten strenger Observanz, die seine Vorläufer waren, nicht einmal geträumt hätten. 'Bach', so schloß er, 'war ein echter Innovator' "[8].

Ernst Ullmann hat kürzlich in seinem Referat "Anmerkungen zu Weltbild und Architektur der Bachzeit" auf der Leipziger Bachkonferenz im März 1985[9] darauf hingewiesen, daß der mathematische Begriff des Unendlichen erst zur Bach-Zeit entdeckt worden sei, und ihn in Beziehung gebracht zur Anlage von Schlössern und Gärten jener Periode. Es erscheint nicht abwegig, diesen Gedanken mit dem zyklischen, enzyklopädischen Ansatz gerade J.S. Bachs in Verbindung zu bringen, mit seinem Komponieren in allen 24 Tonarten, mit seinem systematischen Aufgreifen und Durchführen einer kompositorischen Idee in einer logischen Reihe. Durch die Reform Andreas Werckmeisters wurden ja erstmals die gleichrangige und unbegrenzte Verwendung aller Dur- und Molltonarten sowie unendliche Modulationen zwischen ihnen möglich, und Bach war der erste, der auf diese Möglichkeiten kompositorisch reagierte. Zulauf sieht ihn als den "ersten Großen ..., der das Prinzip der modernen Tonalität in allen seinen formalen und symbolischen Konsequenzen angewendet und sanktioniert hat"[10]. Aber das zyklische Prinzip, die Kreisbewegung beherrscht Bachs Denken noch in viel konkreterer und minder symbolischer Hinsicht. Zulauf identifiziert das vollständige Kreisen der Bachschen Harmonik durch alle denkbaren und verfügbaren Stufen im Vollzug einer Quintfallkadenz als eines ihrer wesentlichen Prinzipien - unzählige seiner Fugenthemen seien auf dieser vollständigen Kadenz aufgebaut. Wenn wir "Stufen" sagen und nicht etwa "Funktionen", haben wir uns damit für ein System möglicher Betrachtung der harmonischen Phänomene entschieden und gegen ein anderes; wir haben für das "Sechtersche Stufensystem" und gegen das "Riemannsche Funktionssystem" votiert. Beide Systeme spielten in dem Fächerkanon deutscher Musikhochschulen bisweilen eine konkurrierende Rolle: So wurde in Berlin nach Sechter und in Leipzig nach Riemann unterrichtet; Bruckner stützte sich bei seinen Vorlesungen auf das Sechtersche System, das die Stufen der diatonischen Skala, auf der die Harmonien angesiedelt sind, einfach von I bis VII durchnumeriert, statt eine kompliziertere Einteilung nach Tonika, Dominante, Subdominante, Medianten und deren Stellvertretungen vorzunehmen. Es scheint auf der Hand zu liegen, daß dieses komplizierte System für statische, auf ein Zentrum bezogene harmonische Verhältnisse besser geeignet ist, während das einfach numerierende System den Verhältnissen einer rascher beweglichen, zentrifugalen Harmonik eher beikommt; dieser Art ist nun ganz eindeutig die Harmonik Johann Sebastian Bachs zumindest in der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke. Zulauf vermeidet für die vollständige Quintfallkadenz die in seiner Umgebung übliche Bezeichnung "Sechtersche Kadenz", um einen Anachronismus zu umgehen[11], denn das Sechtersche System[12] ist im Grunde aus den Werken J.S. Bachs abstrahiert. In

diesem Zusammenhang nennt er die "Scheidung der Tonalitätsakkorde in Haupt- und Nebenstufen", bei der den letzteren jede Selbständigkeit abgesprochen wird, "unberechtigt", soweit sie auf das Werk Bachs bezogen werde. Der Denkfehler scheint ihm in einer "zentralisierenden Auffassung" zu liegen[13]. Für Bach dagegen treffen andere Prinzipien zu, und Zulauf zitiert in dieser Beziehung seinen Lehrer Ernst Kurth[14]:

"Das gewöhnliche Bild Bachscher Harmonik in einfachen Sätzen (z.B. Präludien) ist das folgende: Der Anfang kehrt nach ganz wenigen, meist nur beide Dominanten berührenden Kadenzschritten rasch wieder in den Tonikaklang zurück; hingegen beginnen sich dann die Kreisungen um diesen zu vergrößern, er erscheint erst nach längerem, viel durch Zwischendominanten durchsetztem Ausgreifen in die Tonartsklänge wieder, mehrmals und in ungleichen Abständen; ... die Kreise streichen zwar über den Tonika-Akkord, der jedoch (besonders in den Steigerungen der Mittelteile) öfter nicht in seiner reinen Dreiklangsform, sondern mit Sept oder starken Vorhaltsbildungen verschleiert erscheint, so daß auch hier sein Abschlußcharakter gemieden ist; gegen den Schluß der Sätze zieht Bach diese Kreisungen wieder kleiner".

Nach Zulaufs Beobachtung resultiert aus dieser Vermeidung der Tonika in Bachs großen Kreisbewegungen eine gewisse stiefmütterliche Sonderbehandlung der Subdominante, die nicht durch kadenzierende Klauseln bestätigt wird.

Was die großen Kreisbewegungen freilich noch attraktiver und selbständiger werden läßt, sind künstliche Dominantwirkungen, denen Zulauf als "zwischendominantischer Ausweichung" ein ganzes Kapitel widmet[15]. Dazu dienen Alterationen, die im Grunde die leitereigenen Töne bereits verlassen, jedoch: "Wenn auch die Zwischendominante bei Bach schon so selbständig geworden ist, daß sie gar nicht mehr als Teilalteration eines ursprünglich leitereigenen Klanges empfunden wird, sondern nur mehr als Dominante ihres unmittelbar folgenden Auflösungsakkordes, so weist ihr Auftreten innerhalb der leitereigenen vollständigen Kadenz mit überraschender Deutlichkeit auf ihre Wurzel zurück"[16]. Gemeint ist die Tonalität. Mit diesen künstlichen, nicht mehr unbedingt leitereigenen Dominanten, die eigentlich nur das Gefühl der Tonalität mittels der vertrauten Quintfallkadenz befestigen und bekräftigen sollen, beginnt nun allerdings die Kalamität. Einmal erhalten die "Zwischendominanten als Medianten zu den ihnen vorangehenden Klängen eine Leuchtkraft und Spannungsintensität, die weit über Bach hinaus schon Farbeneffekte der romantischen Harmonik vorwegnimmt. Noch kommt dazu, daß mit dieser einfachsten Art der Ausweichung schon die Möglichkeit gegeben ist, Kreuz- und B-Tonarten, hell und dunkel aufeinanderprallen zu lassen ..."[17] Zu den Möglichkeiten dieser Ausweichungen gehört auch der verminderte Septakkord[18], der in tonaler Hinsicht bekanntlich ziemlich unzuverlässig und in mannigfachsten Richtungen ausdeutbar ist, zumal wenn er selber am Ende noch Gegenstand chromatischer Verschiebung ist. Zulauf bemerkt auch, daß seine Tradition vor Bach zurückreicht, indem der verminderte Septakkord der VII. Stufe von Moll auch nach Dur übernommen wurde[19]. Von den traditionellen "alterierten Akkorden" benutzt Bach z.B. auch den "neapolitanischen Sextakkord", aber nicht nur in dieser traditionellen Lage und Funktion[20]. Und als Novum ist im Zuge seiner harmonischen Kreisbewegungen festzustellen, was Zulauf "leiterfremde Ausweichungen" nennt[21], d.h. auf lange Sicht auch Modulationen. "Noch hat nicht eine einzige Form tonalitätsgefährdende Bedeutung", resümiert Zulauf die bisherigen Beobachtungen[22]. Bach sei sparsam mit den Ausdrucksmitteln, zumal wo kontrapunktische Entfaltungen keine harmonischen Überraschungen nötig hätten[23]; andererseits sei festzuhalten, daß "die vollständige Kadenz weit mehr als die sekundäre Folge einer melodisch bedingten Sequenz bedeutet"[24].

Die harmonischen Kreisbewegungen haben ihren eigenen Automatismus, der einerseits zu einer Bekräftigung und Befestigung der Tonalität in Quintfallkadenzen führt, andererseits aber in Ausweichungen und Ausweitungen weit darüber hinaus und damit letztlich von der Tonalität weg: weg z.B. in chromatische Rückungen eines verminderten Septakkordes wie in der Schlußkadenz des d-Moll-Präludiums aus dem I. Teil des "Wohltemperierten Klaviers"[25]. "Tonalitätsdurchbrechende Weiterungen" betitelt Zulauf dann das entsprechende Kapitel, in dem er feststellt: "Die für Bach allgemeinste Form eines Tonalitätsdurchbruches ist die unmittelbare Aneinanderreihung einer Kette von verminderten Septimenakkorden"[26]. Er schränkt diese Feststellung freilich ein: "Je größer die Weitungskreise des Bachschen Harmoniesystems, je mehr sie sich von dem Tonikazentrum entfernen, desto überwältigender erscheint die Geschlossenheit des Organismusses. Bach weiß freilich die Ordnungen der Tonalität zu durchbrechen, d.h. Fortschreitungen harmonischer Natur zu finden, die nicht in direktem tonalen Zusammenhang untereinander stehen, aber - und darin liegt das Wunderbare - auch die tonalitätssprengenden Elemente sind derart im Gefüge des Gesamtaufbaues verankert, daß dem Begriffe 'Tonalitätsdurchbruch' schließlich nur mehr relative Bedeutung zukommt. Vom Standpunkt der Totalbetrachtung Bachscher Aufbaugesetze gesehen, wird der Tonalitätsdurchbruch zu einer letzten Ausspannung der harmonischen Weitungswege, zur letzten Stufe in der Reihe der Erscheinungen, die sich Ausweichungen und Modulationen nennen"[27].

Als Musterstücke und Spitzenleistungen in dieser Hinsicht sieht Zulauf die Orgelphantasie g-Moll (BWV 542) und die Chromatische Fantasie (BWV 903) an: Sie seien vom harmonischen Standpunkt das, was in Bezug auf die kontrapunktische Stilrichtung das "Musikalischen Opfer" und die "Kunst der Fuge" darstellten: eine "jeder erschöpfenden Ausdeutung spottende Offenbarung des Bachschen Könnens"[28].

Freilich ließe sich auch die "Kunst der Fuge" auch in harmonischer Hinsicht unter diese Musterbeispiele einreihen: Hans Heinrich Eggebrecht findet ohnehin, daß in ihr "eine diatonische und eine chromatische Sphäre zu unterscheiden"[29] seien, ähnlich wie man im byzantinischen Tonsystem zwischen dem diatonischen, dem chromatischen und dem enharmonischen Geschlecht unterscheiden muß. Aus dem XI. Contrapunctus der "Kunst der Fuge" verdeutlichen die Takte 25-50 den genannten Sachverhalt.

Im Zuge solcher chromatischen Konstruktionen werden wir bei Bach anderwärts ganze "Zwölftonfelder" beobachten können, z.B. im Rezitativ, Satz 2, der Kantate 167, "Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe", Takt 13-19[30], oder auch als bekanntes Beispiel im Thema der h-Moll-Fuge aus dem I. Teil des "Wohltemperierten Klaviers".

Bei all solchen Überlegungen scheint es wichtig, festzuhalten, daß Bach weder den Begriff "tonal" bzw. "Tonalität" kannte, der erst im 19. Jahrhundert durch Fétis geprägt wurde, noch das begriffliche Gegenstück des Atonalen. Unsere Überlegungen sind insofern rein anachronistisch und wenden spätere Begriffe auf etwa Früheres an, das diesen Begriffen augenscheinlich nicht unterworfen war. Was Bach praktizierte, hatte für ihn noch keinen Namen, und was uns hierbei als gegensätzlich erscheinen möchte, war es für ihn offensichtlich noch nicht: Nach unseren Begriffen Tonales wie Atonales wuchs bei ihm auf demselben Holz, war Resultat derselben kompositorischen Dramaturgie.

Ein Seitenblick zeigt uns, daß das auch bei der späteren Entstehung atonaler Tonsatzsysteme nicht anders war. Als in den Jahren 1913-15 der Russe Nikolaj Andreevič Roslavec sein "neues, festes System der Tonorganisation" entwickelte, das er in einer futuristischen Vision berufen glaubte, das alte und endgültig überlebte klassische harmonische System zu ersetzen, damit die Komponisten wieder festen Boden unter ihre Füße bekämen, da meinte er dieses "Ersetzen" nicht im Sinne eines konkurrierenden Ver-

drängens, sondern eines Einschließens und Weiterentwickelns: das neue System sollte all die alten Möglichkeiten bewahren, aber dazu die neuentwickelten Mittel wie die vollständig genutzte chromatische Skala oder die immer weiter gewucherten Akkorde der Sechs-, Sieben-, Acht- und Mehrklänge in eine systematische Ordnung bringen. Und dieser Versuch lief im Grunde auf eine Reformation, ein Komplettierung des Sechterschen Systems hinaus: Roslavec benutzt in seinen exemplarischen Kompositionen nicht mehr nur die sieben Stufen des alten Systems, sondern alle zwölf in planmäßiger Gleichrangigkeit, und auf diesen zwölf Stufen stehen dann nicht mehr nur Drei- und Vierklänge, sondern Gebilde jeglicher Art - zumeist Sechs- bis Achtklänge[31]. Und dies wäre nur ein Beispiel für die "fließende" Entstehung atonaler Strukturen.

Es knüpft sich natürlich - hier wie bei Bach - die Frage an, ob die Entgegensetzung "tonal-atonal", die zweifellos nicht sinnlos ist, auch in jeglicher praktischen Anwendung einen Sinn habe. "Tonal" bedeutet: einer Hierarchie unterworfen, auf ein Zentrum bezogen - im allgemeinsten Sinne des Wortes, atonal das Gegenteil: eine Hierarchie der Töne negierend, die Bildung eines Zentrums nicht zulassend. Daß davon bei Bach keine Rede sein kann, stellt Zulauf zu Recht fest. Aber was in der Musik dann tatsächlich geschieht, entzieht sich solchem "Alles-oder-Nichts"-Denken: Das tonale Zentrum kann näher oder ferner rücken, kann vorübergehend aus dem Blickfeld verschwinden; eine Harmonik kann sich zentrifugal oder zentripetal verhalten. Für die Musik der Klassik und Romantik wäre dies am Ende eine sehr wichtige, vielleicht sogar die wichtigere

Anmerkungen

1) Max Zulauf (8.5.1898-3.8.1980), Die Harmonik J.S. Bachs (Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Bern ...), Bern 1927.

2) Ludwik Bronarski, Harmonika Chopina, Warszawa 1935.

3) Hans Heinrich Eggebrecht, Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung, München 1984, u.a. S. 61: "... daß sein kontrapunktisches Denken weit über jene Merkmale hinausgeht und kompositionstechnisch wie ausdrucksmäßig beständig in Neuland vorstößt".

4) Zulauf, a.a.O., S. 2.

5) Ebenda nach Hugo Riemann, Handbuch der Fugenkomposition, Bd. III, Leipzig ^{2}/1917, S. 161f.

6) Zulauf, a.a.O., S. 2, wohl nach "Grundlagen des linearen Kontrapunkts ...", Bern 1917.

7) Anton Bruckner, Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950, S. 158.

8) Arthur Lourié, Leçons de Bach (1932), in: Profanation et sanctification du Temps (Journal musical 1910-1960), Paris 1966, S. 45.

9) Kongreßbericht (in Vorbereitung).

10) Zulauf, a.a.O., S. 3.

11) A.a.O., S. 5.

12) Simon Sechter (11.10.1788-10.9.1867), österreichischer Komponist und Theoretiker. Sein theoretisches Hauptwerk, Die Grundsätze der musikalischen Komposition (3 Bde., Wien 1853-54) fußt u.a. auf der Theorie Rameaus.

13) Zulauf, a.a.O., S. 10.

14) Romantische Harmonik, Berlin ^{2}/1923, S. 128f., Zulauf, a.a.O., S. 22.

15) Zulauf, a.a.O., S. 38ff.

16) Zulauf, a.a.O., S. 43. Im Original "Auslösungsakkord" scheint ein Druckfehler anstelle des sinngemäßen Wortes "Auflösungsakkord".

17) Zulauf, a.a.O., S. 47.

18) A.a.O., S. 44.

19) A.a.O., S. 57, S. 72.

20) A.a.O., S. 60.

21) A.a.O., S. 63.

22) A.a.O., S. 63f.

23) A.a.O., S. 64.

24) A.a.O., S. 67.

25) A.a.O., S. 78f.

26) A.a.O., S. 78.

27) A.a.O., S. 78.

28) A.a.O., S. 82f., S. 83.

29) Eggebrecht, a.a.O., S. 15f.

30) Hierzu vom Verfasser "Ein Zwölftonfeld bei Johann Sebastian Bach?", Bach-Studien 5 (Werner Neumann zum 65. Geburtstag), Leipzig 1975, S. 43-48.

31) Hierzu vom Verfasser "Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist", in: Mf 22 (1969), S. 22-38.

Herbert Anton Kellner:

BAROCKE AKUSTIK UND NUMEROLOGIE IN DEN VIER DUETTEN: BACHS "MUSICALISCHE TEMPERATUR"

1. Die innere Einheit von Bachs Musik

In dem Bach-Heft der ÖMZ habe ich ein Forschungsprogramm erstellt, die Kompositionen Bachs unter dem Gesichtspunkt der wohltemperirten Stimmung zu untersuchen[1]. Dieser programmatische Vorschlag beruht auf der Beobachtung, daß Bach seine Musik vermittels eines Zahlensatzes strukturiert hat, der zu seiner ungleichschwebenden Cembalostimmung gehört. Dadurch erzielt Bach eine Unifikation zwischen Harmonie und Struktur in seinem

Werk - zu einer höheren Einheit. Die Strukturierung nach diesem abstrakt-mathematischen Prinzip, hierarchisch der "musikalischen Form" übergeordnet, manifestiert sich über alles Abzählbare der Musik und kann in Zusammenhang mit Bachs ars inveniendi als numerologischer Manierismus betrachtet werden. In der dispositio und elaboratio wirkt dieser als entscheidendes konstruktives Element. Verwendet werden: Taktzahlen, Taktlängen, Tonanschläge, Anwendungen des Zahlenalphabets und, im Hinblick auf die Unität als Inbegriff der Perfektion der barocken unitas, architektonische Zentrumsbildungen in Bachs musikalischen Zahlengebäuden. Es ist primär diese Idee und nach diesem Prinzip, daß in Bachs C-Dur Dreiklang, einem Symbol der Tri-Unität, dessen Terz und Quint, c+e, c+g, im Verhältnis 1:1 gleich schnell zusammenschweben. Aus diesem zentralen Dreiklang leitet sich die wohltemperirte Stimmung ab. Mit deren charakteristischem Zahlensatz strukturiert Bach seine Musik, welche unter diesem Aspekt analysiert werden kann.

Zu seiner Ausgabe der "Clavierübung" III schreibt Manfred Tessmer[2]: "Ebenso rätselhaft wie die vier Duette selbst - sie haben sich bisher allen noch so scharfsinnigen und mit erheblichem intellektuellen Aufwand angelegten Deutungsversuchen renitent gezeigt - ist ihre Anordnung in einer Umgebung von Orgelstücken, die bis zur Sechsstimmigkeit reichen". Diese Bemerkungen legen es nahe, die Methoden meines "Wiener Manifests" an den Duetten zur Bewährung zu erproben und zu bestätigen. Übrigens erlaubt die Zweistimmigkeit drei Zählungen der Töne entlang des Taktablaufes, nämlich die beiden Stimmen separat, sowie zusammen ("Töne" soll ab hier immer "Tonanschläge" bedeuten). Es muß also festgehalten werden, daß es bisher nicht gelungen war, die Finalität der Duette innerhalb der "Clavierübung" zu erkennen. Ziel dieser Untersuchung ist es, unter dem einheitlichen Gesichtspunkt von Bachs M u s i c a l i s c h e r T e m p e r a t u r, dieses Problem zu klären.

2. Die akustischen Grundbegriffe im Barock

Zweck dieses Kapitels ist zu zeigen, daß bereits Ende des 17. Jahrhunderts die Voraussetzungen für das Verstehen des Schwebungsmechanismus temperierter Intervalle vorlagen - insbesondere auch mathematisch-quantitativ. Für allgemeine Grundlagen siehe Dostrovsky[3]. Es werden hier nicht etwaige Berechnungen Bachs vermittels des Rüstzeugs der Geschichte der Mathematik rekonstruiert und nachvollzogen, vielmehr sollen die Betrachtungen auf die physikalisch-begrifflichen Grundlagen beschränkt bleiben.

Werckmeister wußte, daß die Oktave eines Tones doppelt so schnell schwingt, wie der Grundton[4], und nicht etwa 8-mal schneller, "auch wenn man propter celeritatem die percussiones nicht zählen kan". Daher muß ihm auch klar gewesen sein, daß die Frequenzen der percussiones sich reziprok zu den Monochordlängen verhalten, siehe Tabelle 1. Auch war er mit dem Teiltonaufbau vertraut, so wie von seinem Schüler Johann Gottfried Walther beschrieben[5]. In seinen Praecepta zitiert dieser Musiker ein "Mathematikbuch" von Marty[6] zur Lehre und Nomenklatur der Proportionen, welche sich als ganz wesentlich herausstellen wird. Bach selbst war zweifellos mit der Teiltonreihe vertraut; insbesondere auch mit den "unharmonischen" Obertönen 7, 11 und 13, wie es sein Bläsersatz vielfältig ausweist[7]. Es ist ihm selbstverständlich, daß der Spieler mit den Lippen und durch die Art des Anblasens die "falschen" Töne auf die korrekte Tonhöhe hin modifiziert.

Zu den Schwebungen formulierte bereits Schlick 1511, daß sich dabei "etwas sperrt und mehr oder weniger ineinander begehrt". Ist das nicht das Bild eines Nonius, wobei z.B. 10 gegen 11 Teilungen laufen? Von den Schwebungen identisch temperierter Intervalle weiß Werckmeister, daß diese zum Diskant hin aus der Klaviatur verschoben, schneller werden[8] und begründet damit, warum "alle Stimmungen aus dem vierfüssigen am besten geschehen können", also aus dem Bereich der kleinen Oktave. Wesentlich ist vor allem, daß

man die Schwebungstonhöhen hört, und diese mit Kenntnis der Teiltonreihe, sowie der Relativfrequenzen der Intervalle, auch verifizieren kann; rational und kohärent.

Werckmeister behandelt eine temperierte Quint, die gegenüber deren Reinintervall 3/2 leicht verkleinert ist[9], nämlich um 293/292. Die resultierende Quint hat das Schwingungsverhältnis (3/2)x(292/293). Ein Bruch wie 293/292, dessen Zähler den Nenner um 1 übertrifft, heißt überteiliges Verhältnis, hier von 292; im Barock, "ratio superparticularis". Allgemein, von einer Zahl N, ist dies der Bruch (N+1)/N. Die einfachen musikalischen Intervalle haben diese Form, und auch die Kommata lassen sich so anschreiben, entweder exakt oder approximiert.

In musikalischen Tonsystemen dürfen Oktaven nicht temperiert werden - sie klingen sonst falsch. Je "komplizierter" die Intervalle der folgenden Reihe werden: Oktave, Quint und Quart, Groß- und Kleinterz, desto stärker dürfen sie innerhalb einer Temperatur verstimmt werden, ohne durch üblen Klang aufzufallen. Auch dies war Werckmeister bekannt. Nach den reinen Oktaven ist das erste temperierbare Intervall die Quint. In Bachs Cembalostimmung sind die temperierten Quinten um ein Bachkomma verkleinert, approximiert durch B=370/369. Diese unterschwebenden Quinten haben daher die Größe (3/2)x(369/370). Obige Aspekte sind in Tabelle 1 zusammengestellt.

Tabelle 1:
Intervalle und Kommata als überteilige Verhältnisse verschiedener N, sowie maximal tolerable Verstimmung der Intervalle.

N	(N+1)/N	Intervall bzw. Komma	Maximal erträgliche Temperierung, cent
1	2/1	Oktave	Muß rein bleiben
2	3/2	Quint	5.5¢
3	4/3	Quart	5.5¢
4	5/4	Großterz	21.5¢
73	74/73	Pyth. Komma	
80	81/80	Synt. Komma	
369	370/369	Bachkomma B	

Aus einer anderen Charakterisierung der Bachstimmung über deren Quintzahlen 1, 4, 7, liefert numerologische Juxtaposition die Möglichkeiten 147, 174, 417, 471 und 741. Ähnlich verhält es sich mit den Ziffern der 5 wohltemperirten Quinten insgesamt und den 7 reinen Quinten: 57 und 75 - eine Vielzahl von Möglichkeiten. Dagegen ist als Ergebnis festzuhalten, daß die charakteristische Temperierung der Bachquint durch die "ratio superparticularis" von 369 ausgedrückt wird. Mit dieser einzigen Zahl wird im Sinne der Nomenklatur der barocken Akustik und Mathematik Bachs wohltemperirte Stimmung quantitativ und eindeutig spezifiziert.

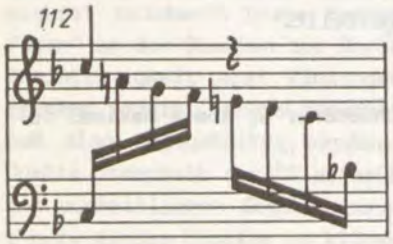
3. Untersuchungen der Duette: numerologisch und akustisch

Die Duette werden hier unter den drei Hauptaspekten Taktlängen, Tonanschläge und Zahlenalphabet betrachtet. Insbesondere werden die von Bach benutzten architektonischen Zentrumsbildungen als konstruktive Basis aufgezeigt. Dieses Vorgehen unterscheidet sich wesentlich von den Arbeiten anderer Autoren, deren Ergebnisse hier vorausgesetzt werden[10]: Birk, Brückner, von Fischer, Friedemann, Keller und van Huystee.

3.1 Taktlängen und Taktzahlen als Hauptaspekt

Die vier Duette zusammen haben insgesamt 369 Takte - die Zahl des Bachkommas. War sich der Komponist dieser Tatsache bewußt? Dies soll zuerst numerologisch und sodann über den musikalischen Text untersucht werden, indem das architektonische Zentrum der Duette bestimmt wird, in welchem deren Taktzahl nach der Unität geteilt ist. Aus der Darstellung 369=184+1+184 ergibt sich der Mitteltakt 185. Über dessen Ziffernsumme 1+8+5=14, dem Namen BACH (= 2+1+3+8) entsprechend, nimmt der Komponist die architektonische Mitte der Duette ein. Vertrautheit mit dem bei Bach üblichen Zahlenalphabet zeigt weiter, daß dieser Mitteltakt 185 auf die Tri-Unität, die Basis von Bachs Musik zentriert ist; UNITAS = 80, TRINITAS = 105; 80+105=185. Dieses Zentrum fällt in Duetto II als dessen Takt 112 (= CHRISTUS). Im Mittelpunkt der Duette, gemäß der unitas, tritt der mediator, in seiner Funktion als Mittler auf. Nach dieser Numerologie, zur Musik selbst, siehe Beispiel 1.

Beispiel 1



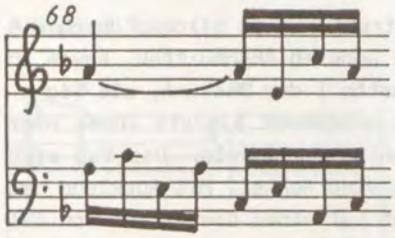
Dieser Takt leitet innerhalb der Da-Capo-Form ABA zur Reprise des ersten Teiles über und erscheint auf den ersten Blick recht konventionell. Er beginnt mit einem (Oktav) Unison (= unitas) auf c, dem Zentrum der Tonalität. Für diesen Ton gibt das Zahlenalphabet C=3, mit c^2 bzw. c^0 in Ober- und Unterstimme. Es folgt a^1, und wegen A=1, geben die ersten drei Noten dieses Taktes 3, 3, 1 - tri-unitär. Der Takt hat 9 Töne, "trias trinitatis per additionem", 3+3+3. Verwandelt man die Notennamen dieses Taktes nach dem Zahlenalphabet und summiert diese Werte ergibt die Oberstimme C=3, die Unterstimme 31 - tri-unitär. (Zum Zahlenalphabet für Notennamen, vgl. auch das erste isolierte Achtel, A=1, des A-Dur Fugenthemas, gefolgt von d r e i Achtelpausen, im Wohltemperirten Clavier I (= WTC I)). Schließlich kann man das Zentrum des Mitteltaktes betrachten, die beiden Noten FE. In Juxtaposition, nach dem Zahlenalphabet, hat man 65=5x13, wobei man die Ziffern dieser Zerlegung als Quint und Terz im Generalbaß interpretieren kann, und 1 = unitas. Als Parallele zeigt Vertrautheit mit dem Originaldruck der Clavierübung, daß Duetto II auf dessen Seite No. 65 beginnt, als 24. Stück (= alle Tonarten) der insgesamt 27 Nummern dieses Werkes. Was die Kontrolle von Taktzahlen, Accoladen und Seitenzahlen im Barock betrifft, siehe auch Rousseaus Musiklexikon[11]. Angesichts solcher Beobachtungen am Mitteltakt 185, dem architektonischen Zentrum der Duette, kann kein Zweifel bestehen, daß sich Bach der Gesamtzahl 369 der Takte bei der dispositio der Komposition sehr wohl bewußt war.

Bisher wurde die Mitte der Duette unter dem Aspekt der Taktzahlen analysiert, um die Signifikanz von deren Länge 369 zu belegen. Nun soll die Unterteilung der 4 Duette selbst vorgenommen werden: I, II sowie III, IV. Ein mittleres Duett existiert natürlich nicht, da deren Zahl gerade ist; 4 = Kreuzeszahl oder auch: alle Welt(richtungen). Man

findet über die Längen der Duette, 369=73+149+39+108, die Bipartition 369=222 (=6x37)+147. Letztere Ziffern sind die Quintenzahlen von Bachs Stimmung: 1 Temperierungsquint H-fis, 4 wohltemperirte und 7 reine Quinten. Als Parallele gilt im WTC I für dessen Takte 444 (=12x37)+1691=2135 (=5x7x61), wieder mit den Quintenzahlen 5 und 7, wobei 444=131+313, siehe meinen Bayreuther Kongreßbeitrag[12].

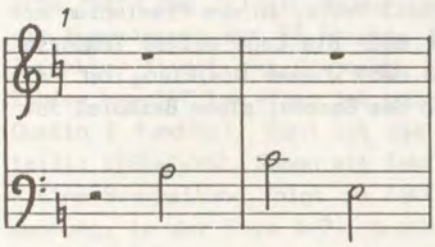
Zu Duetto II habe ich ebendort die Taktzerlegung der Form ABA analysiert, nämlich 37+75+37=149 (1+4+9=14, BACH), mit den Quintenzahlen 7,5 in der Taktlänge von B, wobei 37 über die Initialen Jesus CHRistus, J.CHR., gedeutet werden kann. Neben dieser "musikalischen" Zerlegung zeigt Siegele[13] eine andere Möglichkeit, welche die folgenden Bemerkungen angeregt hat. Diese Zusammenfassung, welche nur mathematischen und keinen musikalischen Sinn hat, lautet 149=68+13+68, und nur die 13 Mitteltakte (unitas-trinitas in Juxtaposition) sind hier ein musikalisch sinnvolles Element. Bemerkenswert ist die Primfaktorenzerlegung des Rahmens, 68=17x2x2: 1 Temperierungsquint, 7 reine Quinten und 2 Quintenpaare[14] nach deren Ziffern. Wieder darf es nicht bei der Numerologie bleiben, sondern der musikalische Text muß herangezogen werden, s. Beispiel 2a, welches Takt 68 des Duetto II zeigt:

Beispiel 2a



Über die Notenbuchstaben hat man darin ausschließlich A=1, "unitas", C=3, Terz, E=5, Quint im Generalbaß. Im Zusammenhang damit können die Anfangstakte der Duette innerhalb der Clavierübung aufgestellt werden, nämlich I: 1479, II: 1552, III: 1701 und IV: 1740. Wie man sieht, sind die Ziffern des Anfangtaktes von Duetto IV - die 1, 7, 4 - die Quintenzahlen der Wohltemperirung. Musikalisch zeigt Beispiel 2b den Beginn von Duett IV: in Takt 1, A=1, "unitas", gefolgt von C=3, E=5. Dies kann als Unitas von Terz und Quint(schwebungen) interpretiert werden.

Beispiel 2b



Im Duetto III ist musikalisch auffallend, daß in dessen Takten 28, 29 ein doppelter kreuzweiser Übergang des Themenkopfes zwischen beiden Stimmen auftritt. Innerhalb der

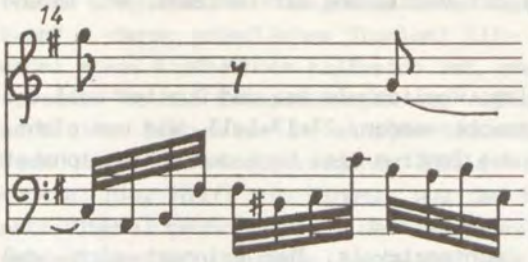
"Clavierübung" beginnt Duetto III mit Takt 1701, so daß diese beiden Takte in der Gesamtzählung No. 1728 und 1729 werden. Hier gilt eine besondere zahlentheoretische Beziehung: 1729 ist die kleinste Zahl, die auf zwei verschiedene Weisen als Summe zweier Kuben dargestellt werden kann, nämlich $1729=1^3+12^3=10^3+9^3$. Auch ist 1729=19x91 mit 19 für den Quintenzirkel und 91 der Krebs dieser Zahl. In der Walcha-Festschrift[15] habe ich für die Genauigkeit des Stimmverfahrens in Abhängigkeit vom Sollwert der Schwebungsproportion 6:1 für Terz und Quint in H-Dur, einen Wert 1/2829 aufgestellt. Dies könnte man über die Taktzahl 2829 einer Komposition von mindestens dieser Länge darstellen, oder über die Zahl der Tonanschläge in einem kleineren Werk. Oder aber als eine Juxtaposition inseparabler Natur, so wie dies musikalisch in den Takten 28, 29 des Duetto III der Fall ist. Wäre dieser Kunstgriff Bachs tatsächlich beweisbar, würde dies implizieren, daß Bach mit der Leibnizschen Differentialrechnung vertraut gewesen wäre, die dieser in den "Acta eruditorum", Leipzig, ab 1684 publiziert hat.

Nach diesen möglichen Manifestationen barocker Mathematik sei zu diesem Duett unter dem Aspekt der Akustik noch vermerkt, daß Takt 19 mit fis^1, dis^2 beginnt. Dies sind die Schwebungstonhöhe von Terz und Quint des H-Dur Temperierungsdreiklanges $H+dis^0+fis^0$. Der Takt hat 37 Töne und in diesem Dreiklang schweben Großterz, Quint und Kleinterz, in ganzen Zahlen, wie 12:2:23, mit 12+2+23=37.

3.2 Tonanschläge als Hauptaspekt

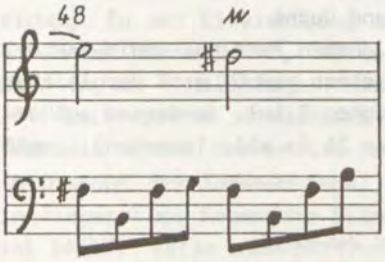
Tonanschläge können wie folgt verwendet werden, um Strukturen zu bilden: durch die Zahl der Töne eines Stückes insgesamt, eines Themas oder anderen Abschnittes, sowie in Verbindung mit den laufenden Taktzahlen. So beginnt in Duetto I der Diskant, als Signatur, mit 14 (= BACH) Zweiunddreißigsteln. Das Thema hat insgesamt 57=3x19 Töne; hier treten die Quintenzahlen auf, die trinitas und die Zahl des Zirkels. Der Baß wird wieder durch eine Signatur von 14 Noten eingeleitet - es sind Achtel. Mit Ausklang des Themas haben beide Stimmen 75 Töne gebracht. Duetto I ist auf einer Gesamtzahl von 491 Baßtönen aufgebaut. Dies ist, wie so häufig bei Bach, eine numerologische Zentrierung von 41 (= J.S. BACH) auf der trinitären 9, nämlich 4-9-1. Mit den 497 Diskantnoten zerlegt sich die Gesamtzahl der Töne des ersten der Vier Duette als 988=4x13x19. Interpretation: 4 = Kreuzeszahl, oder alle Welt(richtungen); 13 = Tri-Unität, 19 = Zahl des Quintenzirkels. Die Gesamtheit der Töne des Stückes erscheint hier zielgerichtet kontrolliert. Dies bestätigt sich auch für die Teilsummen bezüglich der Taktzählung. Bekanntlich gab sich Bach in seiner Familienchronik die No. 24 - als Beherrscher aller Tonarten. Zu Takt 24 im Duetto I läuft seine Signatur von 158 Diskanttönen, entsprechend JOHANN SEBASTIAN BACH. Zu Takt 53, Zahlen von Quint und Terz im Generalbaß, führen insgesasmt 714 Töne, mit den Ziffern der Quinenzahlen der Wohltemperirung, die im übrigen durch 369 charakterisiert ist. Der erste Diskantton, Takt 53, ist No. 369. Parallel dazu haben die H-Dur Stücke im WTC 19+34=53 Takte, in dem Praeludium erklingen 417 Töne. In der Figuration von Takt 14 gibt Bach die Lage seines Temperierungsdreiklanges H+dis+fis auf der Klaviatur. Vor und nach diesem Dreiklang ist C=3, A=1 und E=5, C=3. Dessen Terz als Mitte ist der 75. Ton des Basses, siehe Beispiel 3a.

Beispiel 3a



Im Mittelteil B des Duetto II hat das Thema des Kanons ab Takt 37 die tri-unitäre Zahl von 13 Tonanschlägen. In Duetto IV bringt das Thema 48 (= I.N.R.I.) Töne; es ist in 14+34 gegliedert und somit signiert. Auf der Ebene der Taktzahlen zeigt 48 wieder Bachs Temperierungsdreiklang, die Stimmquint H-fis als Figuration im Baß und dis^2, wo sonst die Terz schwebt, im Diskant, siehe Beispiel 3b. Insgesamt hat Duetto IV die Zahl von 1075 Tönen: unitas und Quintenzahlen /1075=25x43, CREDO). Parallel dazu hat Bach im Autograph vom WTC I 535 (=107x5) Accoladen gesetzt: unitas und Quintenzahlen.

Beispiel 3b



3.3 Das Zahlenalphabet als Hauptaspekt

Zum Verständnis von Bachs Gebrauch des Zahlenalphabets ist die Arbeit von Helms[16] unentbehrlich. Hier soll zunächst gefragt werden, ob die Duette tatsächlich zur "Clavierübung" gehören. Nach Schweitzer hätten sie sich beim Stich hineinverirrt; nach Keller wären sie, um den "Absatz" zu fördern, von Bach für Klavierspieler inkorporiert worden: als Duette sind sie manualiter komponiert. Dagegen soll nun die architektonische Mitte der "Clavierübung" untersucht werden, zuerst nacht Taktzahlen, sodann über die Numerierung der 27 Stücke. Zählt man jeden einmal begonnenen Takt mit, also auch Auftakte, findet man insgesamt 1964 (=4x491) Takte. War sich Bach - 4+9+1=14 - dieser Zahlen bewußt? Zum einen ist unter dem Aspekt der Töne auf dieser Zahl von Baßnoten das Duetto I fundiert. Dann ist die "Clavierübung" III insgesamt nach der unitas zweigeteilt: 1964=2x982. Genau mit Takt 982 endet Stück 15, "Vater unser im Himmelreich". Die kleine Bearbeitung folgt ab Takt 983. Die Primzahl 491 war für Bach von besonderer Bedeutung; in der Form 4-9-1 geschrieben, erscheint 41, J.S. BACH, auf der trinitären 9, numerologisch zentriert. Auch führen 491 Accoladen im Autograph des WTC zum H-Dur Praeludium. In der Walcha-Festschrift ergab meine Untersuchung der Stimmgenauigkeit vermittels der Differentialrechnung, in Abhängigkeit von der Kleinterz dis-fis, den

Wert $\frac{9}{41}$. Könnte dies ebenfalls 4-9-1 für Bach nahegelegt haben?

Zurück zu den beiden mittleren Stücken aus der Halbierung der Taktzahl, No. 15 und 16. Nach dem Zahlenalphabet gibt deren Titel:

"Vater unser im Himmelreich" = 255 = 3x17x5

mit 3,1: trinitas, unitas, 7 und 5: Quintenzahlen. Ähnlich wie bei den Duetten soll das mittlere der 27 Stücke der "Clavierübung" untersucht werden, 27=13+1+13. Wie man sieht, nimmt mit Stück 14, BACH, der Komponist wieder das Zentrum ein. Nach dem Zahlenalphabet gilt für dessen Titel folgende Korrespondenz:

"Wir glauben all' an einen Gott" = 247 = 13x19

mit 1,3: unitas und trinitas, 19: Zahl des Quintenzirkels. Man erinnert sich, daß Duetto I 988=4x247 Töne hatte. Nun besteht nach dem Zahlenalphabet folgende Beziehung:

Musicalische Temperatur = 247 = 13x19,

so daß angesichts des Faktors 4, alle Welt, der Zweck von Duetto I interpretiert werden kann als "Musicalische Temperatur in alle Welt". Darüber hinaus ist die Clavierübung III insgesamt durch den Titel des Bachschen Stückes Nr. 14 auf "Musicalische Temperatur" zentriert. Zeigen solche Aspekte nicht besser, in welchem Sinne die Duette zur Clavierübung gehören, als das Verständnis eines Schweitzer oder Keller?

Der in diesem Zusammenhang auftretende Titel von Werckmeisters wohlbekanntem Traktat, 1691, erfordert allerdings noch eine genauere Untersuchung. Teilt man dessen 22 Buchstaben im barocken Sinne nach der Perfektion der unitas, gibt das Zahlenalphabet:

11 Buchstaben 11 Buchstaben

Musicalisch e Temperatur = 247 = 13x19 (mit 2+4+7=13)

112(=CHRISTUS) + 135 = 247; 135: unitas, Terz und Quint

Man vergleiche mit diesem Gebilde Takt 112 von Duetto II, dessen Takt 68, sowie Takte 1 und 2 aus Duetto IV. Ob sich Bach dieser Gematria Werckmeisters bewußt war? Vergleichen wir damit zur Klärung dieser Frage einen Bachschen autographen Titel, in dessen authentischer Orthographie. Wieder werden dessen Buchstaben, hier 24 (= alle Tonarten), gemäß der unitas geteilt:

12 Buchstaben 12 Buchstaben

Das wohltempe = 133 = rirte Clavier; total 266 = 14x19 und 2+6+6=14

3 9 5 7

Hierin haben also die ersten 12 Buchstaben gemäß der Perfektion der unitas die nämliche Zahlensumme, wie die 12 übrigen! Nach dieser Unität schweben in der Stimmung für "Das wohltemperirte Clavier" Terz und Quint des C-Dur-Dreiklanges zusammen. Für die Buchstabenzahlen kann noch bemerkt werden, 39=3x13, tri-unitär, und daß 5 und 7 die wohltemperirten und reinen Quinten in Bachs System sind. Identisch mit dem Titel des 14. Stückes hat auch jener des 13. den Zahlenwert 247 in Isopsephie mit "Musicalische Temperatur". Die beiden Mittelbuchstaben der Titel sind bei Werckmeister HE=85=5x17 und bei Bach ER=517 (=11x47), mit 1 = unitas, 5 und 7 sind die Quintenzahlen. Diese Beobachtung läßt FE=65=5x13 in dem Zentrum des Mitteltaktes der Duette, wieder in anderem Licht erscheinen. Zu Werckmeisters Kenntnis der wohltemperirten Stimmung, siehe meine Beiträge[17] im EHM und RM1.

Man kann sich nun leicht die Finalität überlegen, nach welcher Bach in der "Clavierübung" jeweils drei oder zwei Bearbeitungen komponierte, während die Zahlenwerte der Titel der Mittelstücke - nach nicht weniger als zwei Aspekten - bereits feststanden, nämlich für das zentrale Stück 14 (und auch 13), "Wir glauben all' an e i n e n Gott" = 247, und für Stücke 15 und 16, "Vater unser im Himmelreich" = 255. Diese Beziehungen und deren Eigenschaften, Isopsephie und Faktorenzerlegungen, sind Zufälle, nicht aber deren zielgerichteter Einsatz durch Bach.

Legitimiert nicht Bach selbst auf seiner Titelseite der "Clavierübung" - gewidmet "denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemuths Ergezung" - deren gründliches Studium? Alle obigen Feststellungen waren leicht zu finden, wobei etwas Kopfrechnen hilfreich ist, sowie ein gewisses Zahlengedächtnis, insbesondere auch für die Entsprechungen des Alphabets, sowie die Fähigkeit, damit die Zahlenwerte von Textworten in einigen Sekunden auszurechnen. Aber wie war es möglich, daß Bach diese schwindelerregende Fülle von simultanen Zahlenbeziehungen konstruieren konnte? Hier hilft ein Hinweis aus dem Nekrolog[18]: "Er durfte nur irgend einen Hauptsatz (Thema) gehöret haben, um fast alles, was nur künstlisches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben". Das Wesentliche ist darin die Schnelligkeit Bachs, und zwar geht es primär um die Ergebnisse eines rein rationalen Prozesses, aus denen Bach mit unfehlbarem ästhetischem Sinn und Geschmack das "musikalisch Schöne" heraussiebte und beibehielt. Ich bin überzeugt, daß Bach die Gabe eines "Wunderrechners" hatte; diese Vermutung wurde bereits durch Guillard[19] ausgesprochen. Derartige Rechengenies multiplizieren im Kopf zwei zwölfstellige Zahlen in 30 Sekunden: es ist erfreulich, daß die Bachforschung die bereits vorhandenen gründlichen psychologischen Studien derartiger Phänomene nur noch zur Kenntnis zu nehmen braucht[20], um die Entstehung von Bachs Musik leichter und vor allem adäquater zu verstehen.

4. Epilog zur "ratio superparticularis" von 369

Im Sinne der barocken Akustik charakterisiert 369 quantitativ exakt Bachs Wohltemperirung. In der Clavierübung zeigt sich außer der Länge der Vier Duette von 369 Takten, daß deren Stück No. 5, "Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", mit Takt 369 beginnt. Im WTC I sind in der e-Moll Fuge - die einzige mit zwei Stimmen - ab Takt 19 und wieder ab Takt 38 (=2x19) bisher rätselhafte offene Oktavparallelen gesetzt, doch sind diese ganz einfach als Symbol der unitas in der Zweistimmigkeit zu interpretieren: zu Takt 38 führen im Diskant 369 Tonanschläge, im Baß 19 Töne weniger, 350=5x7x10, mit den Quintzahlen. In dieser Fuge haben die Stimmen 420 bzw. 390 Töne, siehe Hahn[21], und deren Verhältnis ist 14/13, "ratio superparticularis" von 13.

Das Quadrat 37x37 (= J. CHR., Christusmonogramm), im Sinne einer numerologischen Verstärkung, ergibt 1369, die Juxtaposition von unitas sowie 369, mit 1+3+6+9=19. Das g-Moll-Praeludium endet auf Takt 1369, hat 19 Takte und dessen Fuge 34, wobei im g-Moll-Dreiklang Kleinterz und Großterz im Verhältnis 7:5 schweben. Die Stücke in H-Dur, der Temperierungstonart, sind auch 19 bzw. 34 Takte lang, zusammen 53 - Quint und Terz im Generalbaß. Immer noch im WTC I, ist in dem scheinbar so regelmäßigen C-Dur-Praeludium der erste Ton von Takt 24 (= alle Tonarten) der Anschlag No. 369, über welche Zahl als Temperierung der Quint alle Tonarten erschlossen werden. Und zu diesem Takt 24 führt die bekannte Takttriole 21, 22, 23 als Symbol der Trinität, die Schwencke mit seinem Einschub korrigieren wollte!

5. Zusammenfassung und Ausblick

Diese Arbeit erbrachte durch den quantitativen Nachweis der 369 für die Quint, als erstes temperierbares Intervall, einen Authentizitätsbeweis der Rekonstruktion der Bachschen Wohltemperirung, und zwar im Kontext der Duette[22]. Zugleich wurde deren Funktion innerhalb der "Clavierübung" unter einem einheitlichen Gesichtspunkt gedeutet: als Bachs verschlüsselte Spezifikation und höchst rationale Anleitung zur Musicalischen Temperatur. Weiteres wurde an dem Parallelbeispiel zweier Werktitel gezeigt, wie sich sowohl Bach als auch Werckmeister in gleicher Art der Möglichkeiten des barocken

Zahlenalphabets für ihre Zwecke bedient haben. Auch war zweifellos bereits Werckmeister mit der Wohltemperirung im Sinne Bachs vertraut, was diesem keinesfalls entgangen sein konnte. Allerdings hatte nur ein Genie von Bachschem Format die Gabe, dieses System kompositorisch und spirituell auszuschöpfen - im "Wohltemperirten Clavier"[23] und allen seinen anderen Kompositionen. Schließlich ist zu vermuten, daß Bach angesichts seiner Zahlenkonstruktionen die Möglichkeiten eines "Wunderrechners" hatte. Die dazu erforderlichen eidetischen Fähigkeiten - die von der Psychologie untersucht wurden - sind auch vergleichbar mit jenen eines Schachspielers. Auf dieser psychologischen Basis wird das Zustandekommen gewisser Kompositionen Bachs begreiflicher, so z.B. der Krebskanon aus dem Musicalischen Opfer, oder die Variationen "Vom Himmel hoch da komm ich her", etc.

Während dies für Alban Berg wohlbekannt ist, wären im Ausblick Untersuchungen wünschenswert, ob und wie z.B. Händel, Walther, Scarlatti, Telemann oder Zelenka gleichfalls Methoden des numerologischen Manierismus gehuldigt haben.

Anmerkungen

1) Herbert Anton Kellner, Neue Perspektiven der Bach-Forschung, in: ÖMZ 40 (1985), S. 73-81.

2) Manfred Tessmer (Hrsg.), Neue Bach-Ausgabe Serie IV, Orgelwerke Bd. 4, Kritischer Bericht (1974); Einzelausgabe der Duette BWV 802-805, Kassel etc. 1971.

3) Sigalia Dostrovsky, Early vibration theory, in: Archive History of Exact Sciences 14 (1975), S. 169-218.

4) Andreas Werckmeister, Musicalische Temperatur, Quedlinburg 1691, S. 24.

5) Johann Gottfried Walther, Praecepta der Musicalischen Composition, Hrsg. Peter Benary (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich Besseler), Leipzig 1955, S. 82, 76. Siehe auch Andreas Werckmeister, Hodegus, 1686, S. 77 und 147.

6) Georg Conrad Marty, Europaischer Ingenieur, cap. 8 der ersten Abtheilung, 1687, S. 111.

7) Robert W. Ricks, Letters to the Editor, in: Journal of Music Theory 5 (1961), S: 334 über die Teiltöne 7, 11 und 13. Ferner Thomas G. MacCracken, Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J.S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi, in: Bach-Jb. 1984, S. 59-89, insbes. S. 64 und 89; ferner Peter Damm, Zur Aufführung des Corne da Caccia" im Quoniam der Missa h-Moll von J.S. Bach, in: BJ 1984, S: 91-105, insbes. S. 105.

8) Werckmeister, a.a.O., S: 75 und 76.

9) Werckmeister, a.a.O., S. 73 und 74.

10) Kurt von Fischer, Zum Formproblem bei Bach, Studien an den Inventionen, Sinfonien und Duetten, in: Bach-Gedenkschrift 1950, Hrsg. Karl Matthaei, Zürich 1950, S. 150-162; Hermann Keller, Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950, S. 209-212; Gerhard Friedemann, Bach zeichnet das Kreuz, die Bedeutung der vier Duetten aus dem Dritten Theil der Clavierübung, Pinneberg 1963; Christian Brückner, J.S. Bach, Dritter Theil der Clavier Übung, in: Musik und Gottesdienst, Heft 3 und 4, 1973; Th. van Huystee, Die vier Duette aus Bachs Drittem Theil der Clavier Übung, in: MuK 43

(1973), S. 275-282; Reinhold Birk, Die Bedeutung der Vier Duette in Bachs Klavierübung III, in: MuK 46 (1976), S. 63-69.

11) Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1768. Artikel "Copiste", S. 124-135.

12) Herbert Anton Kellner, Das C-dur-Praeludium BWV 846 und Forkels Variante, in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981, Hrsg. Christoph-Helmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 332-339.

13) Ulrich Siegele, Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Neuhausen-Stuttgart 1978.

14) Herbert Anton Kellner, Wie stimme ich selbst mein Cembalo? (^{3}/1986), Verlag E. Bochinsky, Frankfurt/Main, S. 42.

15) Herbert Anton Kellner, Das ungleichstufige, wohltemperierte Tonsystem, in: Bachstunden, Festschrift für Helmut Walcha, hrsg. von Walther Dehnhard und Gottlob Ritter, Frankfurt/Main 1978, S. 75-91.

16) Siegmund Helms, Zahlen in J.S. Bachs Matthäus-Passion, in: MuK 40, 1970, I S. 18, II S. 100.

17) Herbert A. Kellner, Is there an Enigma in Werckmeister's "Musicalische Temperatur"?, in: The English Harpsichord Magazine (EHM) 3 (1984), S. 134-136; One typographical Enigma in Werckmeister, "Musicalische Temperatur", in: EHM 3 (1985), S. 146-151; Did Werckmeister already know the Tuning of J.S. Bach for the Forty-Eight?, in: EHM 4 (1985), S. 7-11. Siehe auch Herbert Anton Kellner, A propos d'une réimpression de la "Musicalische Temperatur" (1691) de Werckmeister, in: Revue de Musicologie 71 (1985).

18) Hans Joachim Schulze, J.S. Bach, Leben und Werk, München und Kassel ^{2}/1984, S. 193.

19) Georges Guillard, La symbolique des nombres chez J.-S. Bach, in: L'Orgue No. 188 (1983), S. 1-11, insbes. S. 8.

20) Alfred Binet, La psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échecs. Paris 1894, Neudruck Paris 1981; Robert Tocquet, 2+2=4, Les calculateurs prodiges et leurs secrets, Paris 1975; Steven B. Smith, The Great Mental Calculators: The psychology, methods, and lives of calculating prodigies, past and present, New York, N.Y., 1983; E.F. Clark, Georg Parker Bidder: The Calculating Boy. Bedford 1983. Helmut Kuhn, Wim Klein - Genie, Clown oder Wissenschaftler. Hamburg 1983.

21) Harry Hahn, Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach, Wiesbaden 1973.

22) Herbert Anton Kellner, How Bach quantified his well-tempered tuning within the Four Duets, in: The (English) Harpsichord Magazine 4/2 (1986).

23) Herbert Anton Kellner, "Das wohltemperirte Clavier": Implications de l'accord inégal pour l'oeuvre et son autographe, in: RMl 71 (1985).

Walther Dehnhard:

KRITIK DER ZAHLENSYMBOLISCHEN DEUTUNG IM WERK JOHANN SEBASTIAN BACHS

Die aufsehenerregenden Studien zur Zahlensymbolik Bachs, die Martin Jansen[1] und Friedrich Smend[2] vorgelegt haben, sind bei vielen Bachfreunden auf äußerst fruchtbaren Boden gefallen. Bücher zu dieser esoterischen Thematik wurden Bestseller; Fachzeitschriften stellten bereitwillig ihre Spalten zur Verfügung, um die jeweils jüngsten Neuentdeckungen sogleich ihren neugierigen Lesern mitzuteilen; und so mancher Bach- und Zahlenliebhaber hat sich vom Fieber der Noten-Numerologie anstecken lassen und ist zum Glücksritter auf dem Felde der Bachforschung geworden. Lange Zeit von der Musikwissenschaft geduldet, bisweilen sogar gefördert, hat dieser Zweig der Symboldeutung kaum eine grundsätzliche Ablehnung erfahren. Erst in jüngster Zeit mehren sich die kritischen Stimmen. Mit Recht sagt Ulrich Meyer: Wir sollten von der Vorstellung, Bach habe musikalisch-theologisch mit dem Zahlenalphabet gearbeitet, Abschied nehmen[3]. Er begründet das mit der antikabbalistischen Tradition der lutherischen (und nachlutherischen) Theologie, die sich weigert, neben dem Literalsinn des Bibelwortes - aufgrund eines trickreichen Spiels mit Buchstaben, Zahlen und Worten - noch einen mystisch-spekulativen Hintersinn anzuerkennen. So sehr die von Meyer angeführten Belege überzeugen, so erweist sich doch die Argumentation als nicht ganz schlüssig: Konnte Bach, so frage ich, nur deswegen das Spiel mit Geheimniszahlen in der Musik nicht betrieben haben, weil das theologische Umfeld seiner Zeit dem entgegenstand? Dann hätte Bach - um einen Parallelfall heranzuziehen - auch niemals "unter der Predigt in (den) Weinkeller"[4] gehen dürfen, denn das vertrug sich gleichfalls nicht mit der lutherischen Gesinnung eines Organisten und Predigthörers. Jedoch, Bach hat es getan. Also hätte er auch - gegen den Zeitgeist - sehr wohl eine schwer enträtselbare Zahlenmystik in seine Kompositionen einarbeiten können. So läßt sich die Frage: Zahlengeheimnisse bei Bach - ja oder nein? - nicht beantworten.

Um so mehr ist es bemerkenswert, daß ein anderer, ebenfalls in guter lutherischer Tradition stehender Zeitgenosse Bachs tatsächlich ein Zahlenalphabet in Noten angewandt hat, nämlich Johann Christoph Faber[5], dessen Umgang mit musikalischen Rätseln freilich völlig abweicht von derjenigen Verwendungsart, wie wir sie aus der Bach-Zahlen-Forschung der Gegenwart kennen.

Einer Huldigungsmusik für Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig-Lüneburg (anläßlich dessen Namenstags am 25.August 1729) gab Faber den Titel "Neu erfundene Composition"[6]; in diesem Werk für Trompete (Clarino) und Streicher stellt er innerhalb der Clarinstimme den Namen L U D O V I C U S dar. Im ersten Satz bläst die Clarine 20 Töne; über den Anfangsnoten liest man: L = 20. Der zweite Satz enthält 200 Clarintöne; über den Noten steht: U = 200. So erscheinen in den neun Sätzen sichtbar und hörbar die neun Buchstaben des herzoglichen Namens:

L	U	D	O	V	I	C	U	S
20	200	4	50	200	9	3	200	90

Wie Faber mitteilt, entnahm er das hier verwendete Zahlenalphabet aus "Segnieur des Accords" (Pseudonym für Etienne Tabourot), "Les Biguarrures, Rovan 1584, par Barthelmy Fermier"[7]; es lautet:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	x	y	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	200	300	400	500

Diese Zählweise entstammt dem griechischen Alphabet, dessen Buchstaben zugleich Zahlzeichen sind, sodaß Alpha = 1, Beta = 2, Jota = 10, Kappa = 20 usw. bedeuten. Daneben kannte das 17. und 18. Jahrhundert, wie die kryptographische Literatur zur Genüge beweist, noch eine ganze Reihe von verschiedenen Buchstaben-Zahlen-Listen, während den Bemühungen unseres Jahrhunderts nur ein einziges ABC zugrundeliegt, nämlich die einfache Numerierung von A bis Z mit den Nummern 1 bis 24, wobei der Anspruch erhoben wird, diese müsse auch Bachs Zählung gewesen sein.

Weiter fällt auf, daß dem Rätsel Fabers der Schlüssel zur Lösung gleich mitgeliefert wird. Vermutlich bekam der Fürst, dem die Gratulation galt, das Notenexemplar überreicht; er sollte ja spüren, daß hier eine Huldigung gemeint war.

Auch Bach wollte etwa aus dem B-A-C-H-Motiv in der "Kunst der Fuge" kein Rätsel oder Geheimnis machen. In seinen Rätselkanons deutet er doch auch den Lösungsweg an. Warum aber sollte Bach seine Kompositionen in so außerordentlich kunstvoller Weise verschlüsselt haben, wie unsere Zahlenforscher glauben machen, ohne auch nur angedeutet zu haben, daß hier Geheimnisse verborgen liegen? Oder sind vielleicht die wohl autographen Taktzahlen 27 (BWV 846: Fuge C-Dur), 39 (BWV 849: Präludium cis-Moll) und 84 (BWV 232: Credo/Patrem omnipotentem) solche Andeutungen?

Soll eine Person verehrt werden, so kann im Sinne der Gemütsergötzung der verehrte Name sinnvoll auf spielerische Weise verschlüsselt werden. "Die Zahl meiner Freundin ist 545", lautet eine Wandinschrift im untergegangenen Pompeji. Guillaume de Machaut teilt den Namen einer Freundin in Zahlen mit[8]. Ludwig XIV. wird in einem "Anagramme mathématique" verherrlicht, in welchem der Autor, Abbé Catelan, aus LOVIS XIV die Worte VRAI HEROS herausliest[9].

Wer von uns aber käme auf den Gedanken, die Buchstaben des eigenen Namens zu Summanden zu machen und zu einer Summe zusammenzuzählen? Niemand. Auch Bach nicht. Er wollte doch nicht sich selber verehren! Daß sein Name in Zahlbuchstaben die Summe 14 ergibt, wußte er vermutlich gar nicht. Wir dagegen, wir Bachverehrer des 20. Jahrhunderts, w i r zählen Bachs Namen, um ihn zu ehren, und finden die pseudo-bachische Vierzehn in Noten, Themen, Takten, Kanons, ja sogar in Knöpfen und Heiligen. In der Tat erweist sich diese so virtuos gehandhabte Zahleninterpretation eigentlich als unsere Verehrung für den Genius Bach. Ihm trauen wir zu, daß er wie kein anderer das Hexeneinmaleins der Zahlenakrobatik beherrschate. Bei jeder Note, die er schrieb, wußte er auch gleich sinnreiche Beziehungen zu außermusikalischen Symbolen, Zeichen, biblischen Textstellen zu knüpfen, so meinen wir. Doch sind wir in unserem Eifer nicht längst zu weit gegangen? Demjenigen, der nach solchen Bezügen Ausschau hält, wird es schwer fallen einzusehen, daß nur das erkennende Subjekt die gleichzahligen Fakten miteinander verknüpft - als ob die Gleichzahligkeit ein Zauberband wäre, mit dem man nach Belieben weit auseinander Liegendes phantasievoll in Beziehung setzen könnte -, während jene Fakten objektiv rein gar nichts miteinander zu tun haben.

Es mag hilfreich sein, drei Bereiche zahlensymbolischer Bemühungen zu unterscheiden:

1. Die offensichtliche Darstellung einer Zahl mit musikalischen Mitteln. Sie ist für jedermann einsichtig. Z.B. die Zahl 3 im Orgelbüchleinchoral "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" BWV 631.
2. Eine Grauzone mit all den Fällen, in denen Bachs Absicht nicht eindeutig zu bestimmen ist. Z.B. die Zahl 70 als Jahr der Zerstörung Jerusalems in dem Satz "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder" ("Matthäus-Passion" BWV 244, 59).
3. Dem letzten Bereich mögen diejenigen Fälle zugewiesen werden, in denen Zahlen lediglich vom Betrachter in den Notentext hineingelegt werden. Hier handelt es sich um Fehldeutungen - kaum wert, daß ich im Sinne eines Nachrufes noch viele Worte mache.

Anmerkungen

1) Martin Jansen, Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht, in: BJ 34 (1937), S. 96-117.

2) Friedrich Smend, Johann Sebastian Bach. Kirchenkantaten, Berlin o.J. (1947-1949), 3/1966, besonders Heft III.

3) Ulrich Meyer, Zahlenalphabet bei J.S. Bach? - Zur antikabbalistischen Tradition im Luthertum, in: MuK 51 (1981), S. 19.

4) Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, S. 20.

5) Martin Ruhnke, Art. Faber, Johann Christoph. In MGG Bd. 3, Sp. 1690-1692. - Fabers Lebensdaten - 1662-1743 - waren bisher unbekannt. Sein Vater Johann Georg Faber ist als "wohlverordneter Stattorganist" in Weißenburg (Bayern) nachweisbar. Hier heiratete Johann Christoph am 10. Juni 1684 Maria Magdalena, die Tochter eines Nürnberger Handelsmannes. Nach deren Tod fand eine zweite Eheschließung mit Dorothea Feyertag, Tochter des Hofbäckers Johann Georg Feyertag aus Sulzbürg, am 13. Februar 1721 in Öttingen statt. Von etwa 1682 bis in sein hohes Alter wirkte Faber als Hof- und Stadtorganist an der St. Jakobskirche in Öttingen. Er starb am 1. Januar 1743 im Alter von 80 Jahren, 3 Monaten und 3 Wochen, dürfte demnach am 10. September oder - nach dem julianischen Kalender - am 31. August 1662 geboren sein. Zahlreiche Dokumente - Eingaben, Gutachten, Quittungen - besitzt das Fürstlich Öttingen-Spielbergische Archiv in Öttingen. Weitere Quellen: Kirchenbücher in Weißenburg und Öttingen (Ev. Dekanat). Fünf Kompositionen bewahrt die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel auf; vgl. Emil Vogel, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel 1890, Nr. 56-60.

6) Emil Vogel, ebenda Nr. 59.

7) Zahlreiche Ausgaben dieses Werkes ab 1583 befinden sich in der Bibliothèque Nationale Paris; die von Faber erwähnte scheint nicht erhalten zu sein. Eine kommentierte Neuausgabe erschien in Brüssel 1866 (Reprint Genf 1969).

8) Herbert Anton Kellner, Zum Zahlenalphabet bei Guillaume de Machaut, in: MuK 51 (1981), S. 29.

9) L'Abbé Catelan, Témoignage que rendent les mathématiques à la gloire du roy. Paris 1681, François Muguet; vgl. Elisabeth Kuhs, Buchstabendichtung. Zur gattungskonstituierenden Funktion von Buchstabenformationen in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1982, S. 116.

Bach und Bachrezeption

Leitung: Martin Wehnert
Teilnehmer: Hanns-Bertold Dietz, Wolfgang Goldhan, Norbert Jers, Jaroslav Jiránek, Thomas Kabisch, Emil Platen, Manfred Schuler, Isolde Vetter

Hanns-Bertold Dietz:

ALTE MUSIK IM SCHATTEN ALTER MUSIK

Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel Generation

In seiner 1834 veröffentlichten und historisch bedeutenden Musikgeschichte hat Raphael Georg Kiesewetter den Zeitraum 1725-1760 unter dem Titel "Die neapolitanische Schule: Die Epoche Leo und Durante" behandelt[1]. Francesco Durante ("Kirchenmusik") und Leonardo Leo ("Oper") - statt Bach und Händel - eine solche Position eingeräumt zu haben, mag heute befremdlich erscheinen, denn um diese neapolitanischen Komponisten ist es still geworden. Man kann sich zwar in Nachschlagewerken oder kleineren Spezialstudien über sie informieren, aber die allgemeine Musikgeschichte hat sie entweder völlig ausgeklammert, oder in die aus einer Aneinanderreihung von Namen bestehende Peripherie verdrängt. In der "History of Western Music" von Donald J. Grout, dem Musikgeschichtsbestseller Amerikas, wird weder der Name von Durante noch der von Leo genannt; und im Abschnitt "Traditionen der katholischen Kirchenmusik" (Zeitraum 1720-1740) der neuesten Darstellung der Musik des 18. Jahrhunderts wird zwar Leo in passim, aber nicht Durante erwähnt[2].

Wie ist es zu diesem historischen Stellungswechsel gekommen? Im Trubel des europäischen Jahres der Musik und des Feierns der Heroen Bach und Händel erscheint es angebracht, auf diese Frage einmal näher einzugehen. Wir konzentrieren uns dabei besonders auf den ein Jahr vor Bach geborenen und fünf Jahre nach ihm verstorbenen Francesco Durante. Wie Bach hat er keine Opern geschrieben, sich fast ausschließlich der geistlichen Musik gewidmet, Beiträge zur Instrumentalmusik geleistet, und an Institutionen Schüler unterrichtet[3]. Zu Lebzeiten allerdings war er der viel berühmtere und einflußreichere Komponist und Lehrer gewesen.

Um die angeschnittene Frage angemessen beantworten zu können, müssen zuerst die Kriterien für den ehemaligen Ruhm Durantes geprüft werden. Aus der Frühzeit des Meisters liegen spezifische Aussagen von Zeitgenossen nicht vor. Man muß seinen Ruf mit dem Aufstieg Neapels im Bewußtsein der kultivierten Welt zu "la capitale du monde musicien"[4] in Verbindung bringen. Nachdem um 1700 die in- und ausländischen Erfolge Alessandro Scarlattis die Aufmerksamkeit auf Neapel gerichtet hatten, kamen auch die jüngeren neapolitanischen Musiker ins Blickfeld, und dadurch die vier Konservatorien der Stadt, an denen sie ihre Ausbildung erhalten hatten und dann dort selbst Lehrer wurden. 1728-39 diente Durante als Primo Maestro dem Conservatorio Poveri di Gesù Cristo, ab 1742 lehrte er am Conservatorio di Santa Maria di Loreto[5], und seit 1744 gleichzeitig auch am Conservatorio di S. Onofrio. Er bewarb sich auch um die mit dem Tode Leos (1744) freigewordene Stelle des Primo Maestro der königlichen Kapelle, die Nachfolge blieb ihm allerdings versagt[6]. Seinem Ansehen hat dies jedoch keinen Schaden getan. Das für den Concorso geschriebene Probestück, eine Motette im stile antico über den cantus firmus "Protexisti me Deus", gehört zu den in Abschriften am weitest verbreiteten seiner

Werke. Da Durantes Interesse nicht der Oper, sondern der Kirchen- und Instrumentalmusik galt, nahm er unter den zeitgenössischen neapolitanischen Komponisten eine Sonderstellung ein. Er kam auch ohne am Opernwettbewerb teilzunehmen zu Ansehen. Abschriften kirchenmusikalischer Werke von Durante fanden schon vor seiner Berufung als Primo Maestro des Conservatorio Poveri di Gesù Cristo ihren Weg nach Frankreich, Österreich und Sachsen. Bereits 1726 führte Zelenka im handschriftlichen Katalog seiner Kirchenmusik für die katholische Hofkirche in Dresden neben Werken der älteren Neapolitaner Sarri und Mancini auch eine Instrumentalmesse von Durante an[7]. Neben den kirchenmusikalischen Werken waren es besonders seine Kammerduette und die um 1732 gedruckten "Sonate per Cembalo", die Durante als Komponist zeitgenössische Anerkennung verschafften. Bis ans Lebensende blieb Durante als Komponist und Lehrer schöpferisch tätig, und an den neapolitanischen Konservatorien gehörten Werke von ihm bis ins 19. Jahrhundert hinein zum Repertoire. Die Zahl seiner Schüler, zu denen nachweislich Pergolesi, Abos, Terradellas, Anfossi, Traëtta, Piccinni, Fenaroli, Sacchini und Paisiello zählen, wurde Legende.

Für den historischen Nachruhm Durantes waren zuerst die Schüler verantwortlich. Mit dem Erfolg der Schüler wurde der Lehrer geehrt. Für den italophilen Jean-Jacques Rousseau war es keine Frage, welche Komponisten die Größten der Epoche 1725-1760 waren. "Cour, vole á Naples", schreibt er im Dictionnaire de musique, "écouter les chef-d'oeuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolése"[8]. Rousseaus Zeitgenosse Jommelli hatte unter Leo studiert, und Durante hatte den "göttlichen" Pergolesi unterrichtet. Von Durante sagte Rousseau außerdem, er sei "le plus grand harmoniste d'Italie, c'est á dire du monde"[9] gewesen, und von Grétry wurde er als der unübertroffene Meister des "contrepoint sentimental" gepriesen[10]. Auch Piccinni und Sacchini sorgten dafür, daß der Name ihres Lehrers Durante nicht in Vergessenheit geriet. Von Sacchini wird berichtet, er habe besonders die Kammerduette Durantes im Gesangsunterricht benutzt und fast niemals eine solche Lehrstunde beendet, ohne sein Heft dieser Kompositionen zu küssen[11]. Diese Anekdote hat ohne Zweifel zu der außerordentlich weiten Verbreitung dieser Duette beigetragen.

Für das Weiterleben von Durantes Werken im geschichtlich-ästhetischen Bewußtsein des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts gibt es aber noch andere, und zwar substantiell miteinander verkettete Gründe.

Erstens: Für die junge Musiklexikographie und Musikhistoriographie des frühen 19. Jahrhunderts stand die geschichtliche Wertung von Durante nicht in Zweifel. Kritik hielt sich unter dem Druck der bestehenden Meinung nicht. Das bezeugt besonders der Wechsel in der Einstellung Gerbers gegenüber Durante. In der ersten Ausgabe seines "Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler" (1790-1792) hat er dem Altmeister nur eine Spalte von 20 Zeilen gewidmet und darin die abschätzende Meinung Hasses zitiert "Durante verdiene nicht den ersten Platz, dieser komme dem Alex. Scarlatti zu. Durante wäre nicht allein trocken, sondern auch baroque gewesen"[12]. In Gerbers revidierter Ausgabe des Lexikons (1812-1814) dagegen beträgt der Beitrag "Durante" vier volle Spalten. Statt der Kritik Hasses werden nun Rousseau, Reichhardt, Burney, und andere mehr, mit ihrer überaus hohen Einschätzung des Komponisten zitiert, und Durante dazu der Titel eines "Schöpfers der Neapolitanischen Schule" zuerkannt[13]. Die revidierte Sicht Gerbers und der mit ihr verbundene Begriff einer "neapolitanischen Schule" wurde zur Grundlage für die nachfolgenden deutschen Lexika, von Schilling (1835) bis zu Mendel (1837) und Kornmüller (1891)[14]. Die von Kiesewetter in seiner 1834 veröffentlichten Musikgeschichte vorgenommene Abhandlung des Zeitraums 1725-1760 als "Die Epoche Leo und Durante" entsprach daher dem Bewußtsein der historischen Tradition.

Zweitens: Man hatte begonnen "alte Musik" zu sammeln, wobei sich das Interesse zunächst besonders auf Meisterwerke des frühen 18. Jahrhunderts richtete. Schon vor der Jahrhundertwende publizierte und diskutierte Reichhardt Beispiele aus Werken Durantes und Leos, und mit Entdeckerfreude präsentierte er seinen Lesern auch einen Chorsatz aus einer Messe von Francesco Feo (1691-1761) als "eines der seltenen ächten Kunstwerke, denen man kein Zeitalter und Vaterland ansieht", so daß "selbst die Verehrer Händels und Bachs ... sie eben so gewiss für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der grössten italiänischen Componisten halten"[15]. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dann die mit ungeheurem Fleiß und Liebe ausgeführte Sammler- und Kopiertätigkeit von Giuseppe Sigismondo (Neapel), Fortunato Santini (Rom), Gustavo Nosedas (Mailand), Pölschau, Winterfeld, Teschner (Berlin), Landsberg (Breslau und Berlin), sowie Thibaut (Heidelberg), Ditfurth (Kassel) und Schafhäutel (München) zur Präservierung und Verbreitung kirchenmusikalischer Werke von Durante beigetragen. In Österreich waren es Fuchs und Kiesewetter (Wien). Die größte Manuskriptkollektion von Werken Durantes hatte Selvaggi dem Pariser Konservatorium hinterlassen; sie wird noch heute nur durch die Zahl der Autographen in der British Library, London, übertroffen. Der Weg zum Studium der Quellen war damit gelegt worden, aber eine eingehende Beschäftigung mit dem Material blieb aus.

Drittens: Im Zuge der sich entwickelnden romantischen Denkformen war, besonders in Deutschland, die Frage "Was ist echte Kirchenmusik?" in den Mittelpunkt ästhetischer Diskussionen gerückt. Man kritisierte die zeitgenössische Kirchenmusik sowie die geistlichen Werke der jüngsten Vergangenheit, und der Satz, daß man bei vielen Werken nicht wisse "ob man in der Kirche, oder in der Oper sei", wurde zum Schlagwort[16]. Mit romantischem Interesse am Historischen entdeckte man "das Echte" im "Alten", und begann mit Aufführungen und mit Publikationen von Beispielsammlungen, Muster alter, echter Kirchenmusik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dazu gehörten stets auch Werke der Epoche, die zwar zum galanten Stil geführt hatte, ihn aber nicht repräsentierte. Da man von Durante wußte, daß er keine Opern, sondern fast ausschließlich Kirchenmusik komponiert hatte, darunter einige "a cappella" Messen und kleinere geistliche Werke im Stile Palestrinas, war das Interesse an seinen Werken geradezu prädestiniert und ihre Position im Musikleben und ästhetischen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts zunächst gesichert. Choron in Paris, Crotch und Novello in London, Rochlitz in Leipzig und Commer in Berlin, alle haben Werke von Durante in ihre Mustersammlungen aufgenommen. Die Auswahl war allerdings nicht repräsentativ, da sie sich besonders auf jene Werke Durantes konzentrierte, die dem sich bildenden ästhetischen Kanon dessen, was echte Kirchenmusik sei, entsprachen. Aber gerade dieser Umstand hat dafür gesorgt, daß Durantes Position gesichert blieb und er als Komponist nicht in Vergessenheit geriet. Auch der Nachruhm des Opernkomponisten Leonardo Leo war auf seiner Kirchenmusik, besonders der im "alten Stil", gegründet. Selbst die Reformbestrebungen des Caecilianismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen den Werken dieser neapolitanischen Meister nicht antagonistisch gegenüber, sondern sicherten ihnen einen Platz im Repertoire von Kirchenchören und Chorvereinigungen, so besonders Leos achtstimmiges Miserere und Durantes Messen "a la Palestrina", sowie sein Magnificat in B-Dur, von dem Hanslick (1892) meinte, es sei eine "Tondichtung, welche in der Schönheit der Religion zugleich die Religion der Schönheit feiert"[17].

Wie ist es trotz der im 19. Jahrhundert immerhin noch respektierten Tradition der historischen Position Durantes und ästhetischen Wertstellung seiner Werke zur Veränderung des Geschichtsbildes gekommen? Die Tiefenstruktur des Wandels findet man zunächst im wachsenden Nationalismus der Zeit verankert, der zu Spannungen zwischen deutscher

und italienischer Musikgeschichtsanschauung führte. Schon 1782 bemerkte Reichhardt "auch haben die Italiäner zu keiner Zeit die Grössten unserer Nazion recht geschätzt und erkannt, dafür rächen sich ihre Nachfolger nun so gern und oft so blind an dem Ruhm jener Stolzen". Er fand diese Attitüde allerdings ungerechtfertigt, denn "uns ist die Musik aus Italien gekommen und unsere grössten Künstler haben sich in Italien und nach Italiäner gebildet (sic!)"[18]. Diese Sicht der historischen Entwicklung hat noch fünfzig Jahre später die Musikgeschichte Kiesewetters bestimmt. Doch fühlte sich Kiesewetter bereits zu einer Erklärung verpflichtet, warum er Leo und Durante statt Bach und Händel als seine Epochengrößen gewählt hatte. "Ein Händel und ein Joh. Sebastian Bach ...", schreibt er, "welche - wie es scheint - in Ewigkeit unübertroffen, ja unerreicht bleiben werden ... stehen so einzig, darum aber auch so isoliert da, dass ich es nicht über mich vermocht hätte, sie an die Spitze einer Epoche zu stellen, deren Folgende weder als eine Fortsetzung noch und viel weniger als eine Vervollkommnung der ihrigen angesehen werden könnte; sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen"[19]. Nach der Jahrhundertmitte jedoch wurden in Deutschland jene Stimmen, die auf nationaler Basis gegen die Neapolitaner Stellung nahmen, kräftiger, zahlreicher und gewichtiger. "Bis auf den heutigen Tag", argumentierte Chrysander 1858 in seiner Händel-Biographie, "ist es wesentlich die neapolitanisch-italienische Betrachtung, mit der wir in die Musikgeschichte blicken, und so befindet sich diese noch immer ... in einer schiefen Stellung". Mit einem Seitenhieb auf Kiesewetter statuierte er weiterhin "In der Entwicklung der Musik geht die Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti, aber nicht durch seine Schule, durch diese würde sie nur gehen, wenn Händel darin gewesen wäre, statt Leo, Durante und Hasse"[20].

Die auf das nationale Erbe zielende Bach-Händel Restauration führte zum Bruch mit dem tradierten Geschichtsbewußtsein und zur Herausbildung neuer ästhetischer Normen, unter denen man auch die ältere neapolitanische Komponistenschule kritisch zu betrachten begann. Durantes Sologesänge wurden als im "Schnörkelstile geschrieben" abgetan, "welcher, durch ein ganzes Werk ununterbrochen herrschend, vollends unerträglich wird". Bei Bach dagegen empfand man solche in der "Zeitmanier" geschriebenen Sätze "trotzdem oft gar tiefsinnig" und "durch reiche Figuration und contrapunktische Nebenarbeit interessant", während bei Durante "die monotonen Bässe mit ihrem continuierlichen (Rhythmus) das ihre tun uns zu ermüden"[21]. Neben der von nun an oft zitierten Kritik Hasses, daß Durantes Musik "trocken" sei, wurde auch die Bemerkung Gerbers aufgegriffen, daß sich der Meister durch seine auf Rezitativen aus Kantaten von Alessandro Scarlatti beruhenden Kammerduette "dem Verdachte eines Mangels an Erfindung schöner Melodien scheint ausgesetzt zu haben"[22]. Dieser "Verdacht", der sich aus einem Verlust des Verständnisses für barockes Parodieverfahren ableiten läßt, verwandelte sich schnell in einen Vorwurf, der sich zur allgemeinen Tatsache hin verhärtete. So schreibt John Hullah (1865), Durante sei "perhaps more remarkable for his treatment of subjects than his invention of them", fügt aber mildernd hinzu, "the elegance of his part-writing, his skill in instrumentation, and, more than all the sustained dignity of his style, make large amends for the want of inventiveness sometimes complained of in his music"[23]. In der Musikgeschichte von Wilhelm Langhans (1882) ist dann schließlich nicht mehr von einem "Verdacht eines Mangels an Erfindung schöner Melodien" die Rede, sondern von einem "Mangel an Genialität", der in den Duetten nur deutlicher zu Tage käme als in seiner Kirchenmusik[24]. Langhans kritisiert auch das damals sehr beliebte und in der Ausgabe von C. F. Rex oft aufgeführte Magnificat in B-Dur von Durante als "von Schwächlichkeiten durchaus nicht frei". Als Beispiel zitiert er die sechs Anfangstakte des Tenor-Baß Duetts "Suscepit Israel". Für Hermann Kretzschmar (1888) dagegen war

dieses Magnificat "das Ideal einer Composition des Lobgesanges", und gerade das genannte Duett stellte er im positiven Sinne als "die volksthümlichste Seite des Werkes" heraus[25]. Die das ausgehende 19. Jahrhundert kennzeichnende gespaltene Meinung über Wert und Unwert neapolitanischer Kirchenmusik im allgemeinen und der von Durante im besonderen, ist damit ausgedrückt. Trotzdem verfestigte sich ein neues, von den deutschen "Altklassikern" des frühen 18. Jahrhunderts dominiertes Geschichtsbild, und 1904 war aus Kiesewetters "Epoche Leo und Durante" schließlich Fuller-Maitlands "The Age of Bach and Händel" geworden[26]. Der Begriff "neapolitanische Schule" wurde zwar beibehalten, hatte aber nun eine durchaus negative Konnotation.

Weitere Einflüsse, die zur Erosion der historisch-ästhetischen Wertung neapolitanischer Kirchenmusik führten, kamen von der Palestrina-Renaissance und der liturgischen Restauration der katholischen Kirche, Bestrebungen, die 1903 in der ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Werke Palestrinas und im "Motu proprio" von Papst Pius X ihren Höhepunkt erreichten. Obwohl Durante gerade durch seine Werke im stile antico in das Lager der "echten" Meister der Kirchenmusik eingereiht worden war, wurden sie nun, ohne Verständnis für die historische Sachlage, einer ästhetisch-stilistischen Kritik an Hand des Palestrina-Modelles unterworfen. Als wenig gelungene Nachahmungen kritisiert, verloren auch diese Werke ihre ehemalige Wertstellung[27]. Den Schlußstein im Wandlungsprozeß setzte das "Motu proprio", dessen Bestimmungen der instrumental begleiteten Kirchenmusik Durantes und seiner neapolitanischen Zeitgenossen endgültig die lebenswichtige liturgische Grundlage entzogen. Mit dem Verlust der kirchlichen Trägerschicht beim Wettbewerb um einen Platz im Konzertrepertoire angewiesen, konnten sich die wenigen gedruckten Werke solcher Komponisten wie Durante, Leo und Feo gegenüber Bach, Händel und Palestrina nicht behaupten. Die Beispiele ihres Schaffens waren damit zum historischen Schattendasein verurteilt.

Die Nachwirkungen dieser Entwicklung machen sich in der Musikhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts bemerkbar. Die italienische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts wird nun fast allgemein als eine Verfallserscheinung dargestellt. Als Grund für den "raschen Abstieg von glorreicher Höhe" wird "das Eingreifen der Neapolitaner" mit ihrem "an der Oper entwickelten Stil" gesehen, dessen "Spuren" sich bereits "bei ernsteren Musikern, wie Durante und Leo" zeigen[28]. Vereinzelte Versuche einer Ehrenrettung, wie Walther Müllers Abhandlung über die Kirchenmusik Hasses[29], blieben ohne Einfluß. Das Resultat dieser negativen Einstellung machte sich bald bemerkbar. Mit dem generellen Desinteresse der Musikwissenschaft an neapolitanischer Kirchenmusik blieben jene Quellenpublikation und grundlegende Untersuchungen aus, die zu der Überprüfung eines überlieferten Geschichtsbildes nötig sind. Schon Arnold Schering (1923) statuierte, "die sehr zahlreichen Kompositionen Durantes sind noch nicht hinreichend untersucht, um ein abschließendes Urteil zu rechtfertigen"[30], und Karl Gustav Fellerer (1929) sprach ganz allgemein von einer "fast darf man sagen: völlige(n) Unkenntnis der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts"[31]. "Quellenpublikationen oder eine grundlegende Untersuchung" besonders der neapolitanischen Frühgeschichte waren auch fast vierzig Jahre später noch nicht in Angriff genommen worden und Walter Senn (1961) schätzte diese Forschungslücke als um so schwerwiegender ein, da "der neapolitanischen Schule nicht nur in ihrer Frühzeit bereits starke Ausstrahlungen, sondern vor allem auch eine Verweltlichung der Kirchenmusik, insbesondere durch opernhafte Züge zugeschrieben werden"[32]. Der Mangel an eingehenden Vorarbeiten macht sich besonders in jenen Studien bemerkbar, die versuchen, das überlieferte Bild vom Verfall der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert zu revidieren[33]. Es ist bezeichnend, daß sich diese Situation bis auf den heutigen Tag nicht wesentlich geändert hat. Das gilt nicht nur für die deutsche und anglo-amerikanische, sondern auch

für die italienische Musikhistorie[34]. Statt zu historischer Aufarbeitung ist es zu geschichtlicher Verdrängung gekommen.

Auf die spezifisch musikalisch-stilistischen Fragen des Problemkreises kann hier nicht eingegangen werden. Das Anliegen des Referates war es, die Gründe für den Wandel in der historischen Stellung der neapolitanischen Kirchenmusik, der zum heutigen Forschungsstand, oder besser gesagt, zu dessen Forschungslücken und den damit verbundenen Problemen geführt hat, am Beispiel Francesco Durantes aufzuzeigen. Es ist an der Zeit, diese Lücken auszufüllen. Für die sich um ein neues historisches Verständnis der Musik im 18. Jahrhundert bemühenden Musikwissenschaftler sollte das eine gemeinsame Aufgabe sein.

Anmerkungen

1) Raphael Georg Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik, Leipzig 1834.

2) Donald J. Grout, A History of Western Music, New York ^{3}/1980; "Traditionen katholischer Kirchenmusik" (Leopold M. Kantner), in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, Laaber 1985, S. 99-108.

3) Vgl. Hanns-Bertold Dietz, Art. "Durante, Francesco", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980.

4) M. R. Colomb (Hrsg.), L'Italie il y a Cent Ans ou Lettres écrites D'Italie a quelches Amis en 1739 et 1740 par Charles de Brosses, Paris ^{3}/1836, Bd. I, S. 383.

5) Hanns-Bertold Dietz, Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert, in: Mf XXV (1972), S. 419.

6) Hanns-Bertold Dietz, A Chronology of Maestri and Organisti at the Cappella Reale in Neaples, 1745-1800, in: JAMS XXV (1972), S. 385.

7) "Kirchenkompositionen von eigener und fremder Hand im Besitz J. D. Zelenkas, 1726". Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Bibl.-Arch. III, Hb 787d.

8) Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Art. "Génie", Paris 1768, S. 230.

9) Rousseau, a.a.O., Art. "Composition".

10) J. H. Mees (Hrsg.), Memoires ou Essais Sur La Musique par Grétry, Paris 1829, Bd. III, S. 290.

11) Charles Burney, A General History of Music, London 1789. Neuausgabe, Frank Mercer (Hrsg.), New York 1935, Bd. 2, S. 426, Anm. (d).

12) Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790-1792, Sp. 365.

13) Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1812-1814, Sp. 960-965.

14) Gustav Schilling (Hrsg.), Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Stuttgart 1835; Hermann Mendel (Hrsg.), Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller

Stände, Bd. III, Berlin 1873; P. Utto Kornmüller, Lexikon der Kirchlichen Tonkunst, Regensburg ^{2}/1891.

15) Johann Friedrich Reichhardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 2, Berlin 1791, S. 122.

16) Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt/Main 1802, Sp. 833.

17) Eduard Hanslick, Aus dem Tagebuche eines Musikers, Berlin ^{3}/1892, S. 285.

18) Reichhardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, Berlin 1782, S. 135.

19) Raphael Georg Kiesewetter, a.a.O., 2. Auflage, Leipzig 1846, S. 91.

20) Friedrich Chrysander, G. F. Händel, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 233.

21) Carl von Bruyck, (AmZ (1872), No. 6), zitiert in: Wilhelm Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts. Im chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros, Bd. I, Leipzig 1882, S. 256-257.

22) Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1812-1814, Sp. 963.

23) John Hullah, A Course of Lectures on the Third or Transition Period of Musical History, London 1865, S. 65.

24) Wilhelm Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts. Im chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros, Bd. I., Leipzig 1882, S. 257-258.

25) Hermann Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, II/1. Kirchliche Werke, Leipzig 1888, S. 296.

26) John Alexander Fuller-Maitland, The Age of Bach and Handel. The Oxford History of Music, Bd. 4, London 1904.

27) Langhans, a.a.O., S. 256 ("In allen Künsten des Contrapunktes wohl erfahren, ist er (Durante) doch weit entfernt von der Reinheit und souveränen Freiheit der Tongestaltung eines Palestrina, den er in einer Missa alla Palestrina in D-Moll in wenig glücklicher Weise nachzuahmen gesucht hat").

28) Hermann Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1919, Bd. I, S. 297, 299.

29) Walther Müller, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, Leipzig 1911.

30) Arnold Schering, Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, 3. bearb. Auflage von Arrey von Dommers Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1924, S. 416.

31) Karl Gustav Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland, Augsburg 1929, S. 13.

32) Walter Senn, Art. "Messe", in: MGG Bd. 9 (1961), Sp. 195.

33) Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II, Kassel 1976; Anthony Lewis and Nigel Fortune (Hrsg.), Opera and Church Music

1630-1750. The New Oxford History of Music, Bd. 5, London 1975.

34) Roberto Zanetti, La musica italiana nel settecento. Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi, Bd. II, Busto Arsizio 1978, S. 1588 ("La letterature sulla musica sacra settecentesca italiana non è molto ampia").

Isolde Vetter:

JOHANNES BRAHMS UND JOSEPH JOACHIM IN DER SCHULE DER ALTEN MUSIK

Am 26. Februar 1856 schreibt Brahms an seinen Freund Joseph Joachim: "Dann aber will ich Dich sehr erinnern und bitten, daß wir endlich das so oft Besprochene auch ausführen. Nämlich, uns kontrapunktische Studien zuzuschicken. Alle vierzehn Tage etwa schickt jeder, der andre (in acht Tagen also) dessen Arbeiten zurück mit etwaigen Bemerkungen und eignen und so weiter recht lange, bis wir beide recht gescheit geworden sind. Warum sollten denn wir ganz vernünftigen, ernsthaften Leute uns nicht selbst besser belehren können und viel schöner als irgend ein Pf. (Professor)[1] es könnte? ... Schicke mir in vierzehn Tagen die ersten Arbeiten. Soll ich Dir den Marpurg[2] schicken? ich besitze ihn. Ich hoffe und freue mich sehr auf das erste Packet. Laß es Ernst werden! Schön, gut und nützlich wär's doch einmal. Ich finde es wunderschön."[3] Joachim geht darauf am 3. März bereitwillig ein: "Der Vorschlag ist mir s e h r erwünscht, und ich verspreche mir eine baldige Ausführung."[4] Drei Wochen später, am 24. März, heißt es bei Brahms: "Ich schicke zwei kleine Stücke mit, als Anfang unsrer gemeinsamen Studien. Hast Du noch Lust zu der Sache, so möchte ich Dir einige Bedingungen wohl sagen, die ich nützlich finde. Alle Sonntag (sic) müssen Arbeiten hin- und hergehen. Den einen Sonntag schickst Du z.B., den nächsten ich die Arbeit zurück mit eigenem usw. Wer den Tag aber versäumt d.h. nichts schickt, muß statt dessen einen Taler einschicken, wofür der andre sich Bücher kaufen kann!!! nur wenn man statt der Arbeit eine Komposition einschickt, ist man entschuldigt und wohl freudiger empfangen. Willst Du das mitmachen? Schicke mir also den nächsten Sonntag ... die Stücke zurück und andre dabei. Doppelter Kontrapunkt, Kanons, Fugen, Präludien, was es ist."[5] Die Initiative zu dieser gegenseitigen Belehrung "ganz vernünftiger, ernsthafter Leute" ging also von Brahms aus. Dies mag sich nicht zuletzt darin widerspiegeln, daß wir aus dem uns erhaltenen Briefwechsel ausschließlich von Straftalern Joachims erfahren - wodurch sich Brahms' Büchersammlung nicht unwillkommenermaßen vermehrt haben mag.

Am 20. April 1856 sendet Joachim dem Freunde "diese beiliegenden schüchternen Anfänge nach jahrelanger Faulheit in diesen Dingen"[6]. Nun schreitet der Austausch bis in den Juli hinein recht regelmäßig voran. Aus den Monaten August und September liegen uns keine Briefe vor; es trat offenbar eine Unterbrechung der Studien ein (es handelte sich um die ersten Wochen und Monate nach dem Tode Schumanns), denn am 19. Oktober 1856 antwortete Brahms auf die Zusendung eines Kyrie von Friedemann Bach: "Für Beethoven und Friedemann Bach muß ich Dir danken, wie hat mich beides erfreut und doch geärgert, ich glaubte jedesmal eine Fortsetzung unserer Studien zu bekommen."[7] Anfang Januar 1857 klagt Brahms: "Fingen wir unseren Kontrapunkt erst wieder an!"[8], woraufhin sich Joachim zur Wiederaufnahme bereit erklärt[9]. Aber während der folgenden vier Monate hören wir nichts von konkreten Studienarbeiten. Endlich am 7. Mai 1857 entschließt sich Joachim, "den Sommer nicht durch Reisen zu zersplittern. ... Ich will und muß diesen Sommer

meinen Kontrapunktkursus bei Dir durchsetzen. Ja, wäre ich Du, hätte ich soviel gearbeitet, ich gäbe mich frei dem Genuß hin - "[10]. Am 16. Juni ermuntert Brahms wieder: "Ich freue mich doch nicht umsonst auf kontrapunktische Studien aus Göttingen?"[11] Ob sich die etwas später folgende Bemerkung "Meine Bibliothek vermehrt sich ununterbrochen durch schöne Sachen" auch auf Joachim bezieht oder aber auf die im Brief unmittelbar vorher erwähnte Clara Schumann, ist ungewiß.

Ende Juni 1857 kommt die praktische Arbeit wieder in Fluß. Joachim sendet drei Fugen[12] und Brahms kündigt "Langweiliges" an, da er "einige Kapitel im Marpurg lernen" wolle[13]. Im Juli 1857 hören wir noch einmal von zwei Fugen Joachims[14]. Von Anfang Oktober bis Anfang Dezember trat eine Pause im Briefwechsel ein, wie Brahms' Brief vom 5. Dezember 1857 bezeugt[15]. Darin befindet sich auch die für längere Zeit letzte Erwähnung des Studienaustausches: "Kannst Du nichts Neues beilegen? Kontrapunktisches?"

Im April 1860 gibt es einen Wiederanfang. Joachim schreibt: "Schicke nur bald die versprochenen Choräle; ich freue mich auf Regelmäßigkeit."[16] Choräle wurden tatsächlich hin- und hergeschickt und mit gehörigen Korrekturen versehen. Dann aber scheint das Ganze wieder ins Stocken geraten zu sein, und diesmal, wie es scheint, endgültig. Im September 1861 macht der unermüdliche Brahms noch einmal einen Vorstoß: "Liebster, wollen wir nicht wieder einen Kursus anfangen? Uns regelmäßig Kontrapunktisches, Walzer (!), Variationen ... zuschicken? Meiner Natur, die sonst vor Faulheit und Träumerei doch nichts vor sich bringt, ist das freilich auch noch besonders gut."[17]

Brahms' Beschäftigung mit dem Alten Stil und der Niederschlag, den diese Beschäftigung in seinen Werken und den ganz wenigen erhaltenen Studienblättern gefunden hat, ist schon verschiedentlich, und in der letzten Zeit gründlicher, erörtert worden[18]. Fast keine Aufmerksamkeit dagegen konnte bisher Joseph Joachims Anteil an diesen Studien in Anspruch nehmen. Er soll daher im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen.

"Bewahre doch alle Notenblätter", hatte Brahms am 27. April 1856 geschrieben, "die Du mir geschickt hast, auf. Ich will's auch; dann sehen wir sie vielleicht in längerer Zeit zusammen und hoffentlich herrliche Fortschritte."[19] Brahms selbst hat, wie wir wissen, seine Studienarbeiten fast ausnahmslos vernichtet. Nicht so Joachim, und so ist zumindest ein Teil seiner Studien auf uns gekommen. Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg nämlich bewahrt Teile des Nachlasses von Joseph Joachim, und darunter befinden sich etwa 40 Blätter mit Kompositionsstudien. Das Material läßt sich in fünf Gruppen einteilen:

1) Kontrapunktübungen, deren C.f. in Choralmelodien sowie einem C.f. aus Fux' "Gradus ad Parnassum" besteht
2) vierstimmige Choralsätze etwa in der Art Bachs, wobei die Choralmelodie jedoch auch in die drei Unterstimmen verlegt ist
3) Kanons verschiedener Art
4) Klaviervariationen über ein "Irisches Elfenlied", dessen Melodie den "Irischen Elfenmärchen" der Brüder Grimm, erschienen 1826, entstammt
5) Fugenthemen sowie ganz oder teilweise ausgeführte Fugen.

Einige dieser Studien spiegeln sich deutlich im Briefwechsel zwischen Joachim und Brahms wider. Ihnen soll jetzt unsere Aufmerksamkeit gelten.

Joachims erste Versuche sind genannt im Brief an Brahms vom 20. April 1856: "Mehr um überhaupt wieder etwas von Dir zu hören," schreibt Joachim, "als weil ich diese beiliegenden schüchternen Anfänge nach jahrelanger Faulheit in solchen Dingen für was hielte, schicke ich Dir einige eben niedergeschriebenen Fugenthemas, in denen Du fehlerhaftes mit Rotstift durchzustreichen hast."[20] Im Nachlaßmaterial findet sich ein Blatt (siehe Abb. 1), welches insgesamt sieben Fugenthemen mit Antworten enthält, die beiden letzten

als Dux- und Comes-Einsatz etwas weiter ausgeführt. Alle Themen benützen das Motiv b-a-c-h. Mitten zwischen den Fugenthemen notiert Joachim ein weiteres b-a-c-h-Thema mit der Bemerkung "aus dem E mol-Quart: v. Beeth." Es handelt sich um die Anfangstakte des Adagio aus dem Streichquartett op. 59 Nr. 2, nach B-Dur transponiert, wobei Joachim allerdings den vierten Ton, entgegen Beethoven, um einen Halbton erhöhte, so daß sich tatsächlich das b-a-c-h-Motiv ergibt (während es bei Beethoven - transponiert ausgedrückt - nur b-a-c-h heißt). Selbstkritisch schreibt Joachim über das erste thema: "schlecht. Besessenes hin u. hertaumeln", über das zweite "besser, zu unentschieden". Bei Brahms finden Joachims "schüchterne Anfänge" nicht viel Gegenliebe. "Mit Deinen Fugenthemas weiß ich nichts anzufangen", schreibt er. "An irgendwelche Engführungen ist bei keinem zu denken. Es möchte aber sogar schwer sein, einen natürlich fließenden umkehrungsfähigen Kontrapunkt dazu zu finden."[21] Daß es sich bei Brahms' Kritik tatsächlich um das beschriebene Blatt handelt, zeigt die Fortsetzung im selben Brief: "Bei dem Fugenanfang in A für Quartett hat Dir ein schöner Klang im Ohr geschwebt. Für unsere Übungen ist das Thema a n s i c h wohl nicht praktisch, aber Du mußt es doch ausführen." Tatsächlich enthält die Rückseite des Fugenblattes einen "Andantino" überschriebenen Fugenanfang für Streichquartett in A-Dur, aber nicht in einem näherungsweise alten Stil, sondern mit harmonisch bestimmtem, figuriertem Thema. Joachim führte diese Quartettfuge, soweit wir wissen, nicht aus, fand aber offenbar Gefallen an dem b-a-c-h-Thema bzw. irgend einer Version davon, denn am 26. Juli 1856, also etwa ein Vierteljahr später, schrieb er seiner Freundin Gisela von Arnim: "Ich ... habe ... eine Doppel-Fuge über ein Beethoven'sches und Bach'sches Thema in der Arbeit. Mir werden solche Arbeiten s c h w e r, und ich fühle, daß ich sehr viel darin tun muß. Es ist unerläßlich, wenn man ein ordentlicher Componist sein will, und Du weißt, das Streben danach ist's, was mir das Leben zum Sein macht."[22] Ein Manuskript - falls der Plan überhaupt ausgeführt wurde - ist jedoch nicht bekannt.

Am 22. April 1856 schickt Joachim "ein paar Kanons"[23]. Aus Brahms' Antwortbriefen vom 27. April und 5. Juni können wir entnehmen, worum es sich handelte: um einen Zirkelkanon in der Oktave, einen f-a-e-Kanon, einen "Schulfuchs"-Kanon sowie einen Kanon in F-Dur. Das Manuskript des Zirkelkanons ist nicht überliefert, jedoch wurde er in der Ausgabe des Brahms-Joachim-Briefwechsels abgedruckt[24]. Brahms' Kommentar dazu lautet: "Wie der 'Kreiskanon', der im letzten Brief stand, zu seinem Namen kommt, sehe ich nicht ein. Er geht vernünftig in A dur zu Ende und kann dann natürlich auch in F dur gespielt werden. Nur der Schlußsatz erlaubt den Eintritt, das ist zu wenig. Ich habe dasselbe Thema Dir wieder hingeschrieben als Kreiskanon; ich finde s o ist es erst einer, nicht wahr?"[25] Interessanterweise ist diese durch Brahms verbesserte Fassung des Kanons 1973 im Autographenhandel aufgetaucht und wurde von der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek erworben[26].

Der von Brahms erwähnte f-a-e-Kanon existiert im Nachlaßmaterial (siehe Abb. 2). Das Motiv f-a-e, gis-e-a liegt in langen Noten im Baß, während zwei Oberstimmen darüber einen Kanon ausführen. Mit den benützten C.f.-Motiven hatte es für Joachim eine besondere Bewandtnis: Die Töne gis-e-a hatte Joachim in seinen Gisela v. Arnim gewidmeten "Drei Stücken für Violine und Pianoforte" op. 5 verwendet, als musikalische Huldigung an die geliebte Frau (Gis-e-(l)a). Am 29. November 1853 allerdings hatte er die Kompositionen Robert Schumann übersandt mit dem Bemerken: "Zugleich enthält das 2te Stück, das eigentlich Malinconia überschrieben sein sollte, die Anwort auf das Bräutigams-Kapitel; die mit blauer Tinte accentuirten Schlußnoten F.A.E., welche schon im Verlaufe des Stückes mit 3 anderen Tönen (d.h. gis-e-a) immer alterniren, haben nicht blos künstlerische, sondern allgemein menschliche Bedeutung für mich: ihr Sinn ist 'frei

aber einsam': I c h b i n n i c h t v e r l o b t ."[27]

Auf der gleichen Seite wie der f-a-e-Kanon steht der "Schulfuchs"-Kanon. Er umfaßt nur vier Takte, ist dafür aber nicht weniger als siebenstimmig und ebenfalls aus den genannten Mottos entwickelt: Zwischen 6. und 7. Stimme läuft, wie Joachim anmerkt, ein rückgängiger Kanon über die Tonfolge gis-e-a-f-e, textiert mit dem Wort "Schul-fuchs-er-ei!" bzw. einer Art Umkehrung davon "Ei! Er Schulfuchs!". Zur 3. Stimme heißt es "in der Quinte, verkleinert, durchbrochen", und zur 4. "Canon in rückgängiger, Gegen-Bewegung, verkleinert, durchbrochen". Darüber hinaus, ohne daß es Joachim angemerkt hätte, werden Takt 1 und 2 der 2. Stimme bestritten aus den ersten beiden Takten der 5. Stimme rückwärts in Gegenbewegung, doppelt verkleinert, und Takt 3 und 4 der 2. Stimme aus den letzten beiden Takten der 5. Stimme recte in doppelter Verkleinerung. Ähnlich leitet sich die 1. Stimme her. Zu diesem ebenso sophistizierten wie grotesken Mini-Monstrum bemerkt Brahms nur trocken: "Der Schulfuchs sieht aber wohl gefährlicher aus als er ist?"[28]

Schließlich ist auch der F-Dur-Kanon vorhanden (siehe Abb. 3); im Manuskript heißt er "Dolce e cantabile (für 2 Manuale und Pedal.)" Brahms schreibt darüber: "Aber der F-dur-Kanon ist schön. Schon einstimmig gespielt mit der Harmonie macht die Melodie Freude und die Nachahmung verschönert nur."[29] Mit "Harmonie" ist hier der Baß gemeint, der unter den zwei kanonisch geführten Oberstimmen die harmonisch nötigen Stütztöne markiert.

Die nächste identifizierbare Studie Joachims sind "kanonische Sätze über ein gegebenes Thema"[30]. Brahms hatte am 27. April 1856 geschrieben: "Dann lege ich eine Arbeit bei, die mir schwer scheint und die ich Dich bitte oder Dir aufgebe fertig zu machen. Die kanonischen Imitationen (ziemlich frei) über einen C(antus) f(irmus). Es fehlen noch Intervalle. Sie klingen wohl nicht fein, aber versuch's nur, es ist schwer."[31] Der C.f. war das Thema aus Bachs "Kunst der Fuge". Von Joachim finden sich Kanons in folgenden Intervallen vor: zwei in der Oberoktave (davon der C.f. einmal in der Mittelstimme, einmal im Baß), und je einer in der Unteroktave, Unterseptime, Oberseptime, Obersexte, Unterquarte, Unterterz und Oberterz. Zur Obersexte notiert Joachim: "(A u s Z e r s t r e u u n g habe ich Dir in's Zeug gepfuscht.)" Das kann ja wohl nur heißen, daß er versehentlich einen Kanon in einem bereits vom Brahms bearbeiteten Intervall angefertigt hatte. Im Begleitbrief vom 4. Mai 1856 schreibt Joachim: "Hier sind, um Wort zu halten, die verlangten kanonischen Sätze über ein gegebenes Thema. Zwei fehlen, Ober-Quart, und Ober-Terz, die ich in den letzten Tagen zwar zu machen suchte, aber ohne daß mir etwas Rechtes in der Reise-Unruhe einfallen wollte. Für den Fall, daß dies nach Deinen Statuten straffällig wäre, liegt für unsere Büchersammlung, die übrigens von solchen Mitteln hoffentlich in weiter Ferne ist, ein Taler bei. Die fehlenden zwei Kanons werden natürlich demnächst nachgeliefert: es ist eine schwere Arbeit, und die vorhandenen von mir sind gegen Deine charaktervollen, bestimmten ziemlich breiartig, unsicher in rhythmischer wie melodischer Führung! Habe mit meiner Anfängerschaft in solchen Dingen Geduld, muß ich wiederholen."[32] Joachims Angabe über die zunächst noch fehlenden Kanons läßt sich mit dem Manuskriptbefund nicht bruchlos vereinen, da dort der Kanon in der Oberterz vorhanden ist, ohne daß Anzeichen auf einen später ausgeführten Nachtrag hindeuten. Im Antwortbrief vom 5. Juni schreibt Brahms: "In den Bach-Kanons gefällt mir der in der Unterseptime, wo ich die Stellen bei NB. besonders schön finde."[33] Tatsächlich findet sich im Manuskript an zwei Stellen ein mit Bleistift hingekritzeltes Nb. (siehe Abb. 4) - Was die von Brahms angefertigten "Kunst der Fuge"-Kanons anbetrifft so muß er, geht man von Joachims vorhandenen Kanons aus, solche in der Ober- und Untersexte, Ober- und Unterquinte, Ober- und Untersekunde und vielleicht

der Prim angefertigt haben. Leider scheint davon nichts überliefert zu sein.

Im schon angeführten Brief Brahms vom 5. Juni 1856 heißt es noch: "Einige Freude habe ich über die Kanons und die Variation zum Irischen Volkslied. Die Variation ist nicht die erste, kann ich mehr sehn?" Hier kommen wir vielleicht sogar einem kleinen Schwindel von seiten Joachims auf die Spur: Eine erste Erwähnung des "Irischen Elfenlieds" findet sich nämlich bereits in einem Brief Joachims an Herman Grimm (den ältesten Sohn Wilhem Grimms und späteren Gatten Gisela v. Arnims) vom 30. August 1855. Es heißt da: "Deiner Papa's (also der Brüder Grimm) habe ich dieser Tage dankbar gedacht; ich lernte die Irischen Maehrchen kennen; es ist auch eine Melodie darin, die mich zu Variationen lockt, sehr volkstümlich und edel, das 'stille Volk' singt sie im Fingerhütchen (Bedeutung unklar). Im Herbst spiele ich Dir sie einmal vor."[34] Das deutet darauf hin, daß Joachim mit der Komposition damals, also im Sommer 1855, zumindest begonnen hatte. Aber es gibt noch überzeugendere Anzeichen: Das Thema, die Variationen 1-6 sowie Fragmente zweier weiterer Variationen sind nämlich auf einem Papier mit dem Aufdruck "Wilhelm Bayrhoffer in Düsseldorf" geschrieben. Und als letztes Glied in der Kette fehlt nur noch, daß Joachim den Großteil der Zeit zwischen Juni und Oktober in Düsseldorf zubrachte (wo sich im übrigen auch Brahms aufhielt)![35] Die weiteren Variationen 7-20 dagegen sind auf einem Papier "C. Bachmann in Hannover" geschrieben. Jetzt könnte auch eine sonst nicht völlig verständliche Bemerkung Joachims ihren Sinn enthüllen: Als er im Juni 1856 Brahms die ersten Variationen übersendet, schreibt er dazu: "Von mir liegt wenig bei, nur die rückständigen Schularbeit-Kanons (= Bach-Kanons) und Variation-Übungen. Sie sind wohl nicht besonders, aber ich halte es für nützlich, überhaupt welche zu machen, und es werden mehr folgen. Indes war ich sonst nicht so faul wie's aussieht, und ich hoffe, wenigstens späterhin Zeugen arbeitsamen Lebens zu geben."[36] I n d e s w a r i c h s o n s t n i c h t s o f a u l w i e ' s a u s s i e h t: Nur Joachim selbst konnte eigentlich wissen, daß er faul gewesen war - und dem Freund die schon im Jahr zuvor geschriebenen Variationen als Frucht seines gegenwärtigen Fleißes unterschoben hatte! Nun, jedenfalls setzte er die Variationen jetzt fort, einmal, indem er die Liedmelodie in bewährter Manier als C.f. für mehrere Kanons verwendete, zum andern, indem er die Reihe der Variationen auf insgesamt etwa 20 erweiterte. Zu diesen Variationen äußert sich Brahms mehrfach. In einem ersten Brief heißt es: "In den Variationen gefällt mir auch der Kanon sehr, hauptsächlich aber die 1te Var., die 2te, 4te und die letzte. Die letzte ist prächtig!"[37] Bei der hier als "letzte" bezeichneten dürfte es sich vermutlich um die letzte der "Düsseldorfer Serie", also wohl Nr. 6 gehandelt haben (siehe Abb. 6). Doch weiter in Brahms' Brieftext: "Bei der 3ten kann ich nicht genug Beziehung zum Thema finden." In einem späteren Brief heißt es nochmal: "Deine Variationen gefallen mir meistens ausnehmend. Nr. 3 und 16-20 habe ich weniger gern. Die 3te ist zu gewöhnlich für Dich; sie klingt auch zu steif, so das g-f zum Schluß im Baß."[38] Die Nr. 3 der Düsseldorfer Serie - sie hat tatsächlich am Schluß dieses g-f im Baß - ist in Joachims Manuskript dick durchgestrichen und durch eine andere mit Nr. 3 bezeichnete Variation auf Hannoverschem Papier ersetzt. Brahms übt noch Kritik an einigen weiteren Variationen und resümiert dann: "Nun aber umso freudiger, daß mich die andern entzücken durch ihren wirklich poetischen Inhalt. Besonders Nr. 1, 6, 7, 11, 12 klingen wie die schönsten Märchen und Balladen, man m u ß sich darin versenken. Sie sind mir alle lieb, ich kann nicht gut einzelnes hervorheben." Aber er tut es sofort doch noch einmal mit der Bemerkung: "Könnte in 2 der Anfang bei * etwas vereinfacht in der Harmonie werden, wäre es vielleicht gut; mir ist's nicht nötig, ich fühle nur die Wirkung, aber andre (auch Frau Clara) stört der Anfang." In der Handschrift findet sich tatsächlich an der bezeichneten Stelle ein

Bleistiftzeichen. Von "Frau Clara", also Clara Schumann, ist sogar eine authentische Reaktion auf die Variationen überliefert. In ihrem Brief vom 21. Juli 1856 an Joachim schreibt sie: "wie herrlich aber Ihre Correspondenz mit Joh.(annes)! ich darf da doch auch manchmal mit hineinblicken? Wie poetisch zart sind Ihre Variationen! nur kann ich mich mit dem Thema noch nicht recht vertraut machen."[39] Tatsächlich tendiert die Themamelodie eher nach d-dorisch, ist aber von Joachim nach F-Dur umgebogen; auch der Klaviersatz ist etwas schwerfällig und unklaviermäßig (siehe Abb. 5).

Von konkreter benannten Studien erfahren wir dann erst wieder im Frühjahr 1860. Brahms hatte offenbar wieder den Anfang gemacht, denn Joachim schreibt ihm am 10. April: "Schicke nur bald die versprochenen Choräle; ich freue mich auf Regelmäßigkeit"[40], und am 29. April sandte er selbst "drei Choräle" mit der entschuldigenden Bemerkung: "Bei meiner geringen Übung in dieser Art ist's schwerer als ich dachte, die Stimmen gut zu führen, und bis ich mich hineinarbeite, es erträglich zu leisten, bitte ich um Nachsicht, Dich, der mich an Quantität und Mannigfaltigkeit der Harmonie auch hierin übertrifft."[41] Zu den erwähnten "drei Chorälen" gehören mit Sicherheit die im Nachlaß befindlichen vier Sätze (C.f. einmal in jeder Stimme) über "Wie schön leuchtet der Morgenstern". Das ergibt sich aus Brahms' Antwortbrief vom 5. Mai 1860, in dem es heißt: "Deine Choräle kommen hier mit einer Menge Kreuzen verziert zurück. Hauptsächlich bezeichnen sie Quart-Sextakkorde und Akkorde, in denen die Terz fehlt. $\frac{6}{4}$ und selbst $\frac{6}{4}_{3}$ mag ich nicht gern in Chorälen. Bloß durchgehend angewandt klingen sie matt und verschroben, kommen sie auf die guten Taktteile und effektvoll, so besehe ich sie doch erst, ob sie hineinpassen. Von beiden Regeln gibt's Ausnahmen, wie der 2te Teil in 'Wie schön leucht' uns' Nr. 1 bei Dir beweist; da mag ich sie stehn lassen."[42] Die betreffende Choralniederschrift zeigt tatsächlich mehrere von Brahms monierte Quartsextakkorde, darunter einen durchgehenden, eine fehlende Terz sowie noch andere Korrekturen (siehe Abb. 7).

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen angelangt, die ohnehin nur einige Streiflichter bieten konnten. Eine ausführlichere Analyse der Studienarbeiten Joachims muß einer umfangreicheren Arbeit vorbehalten bleiben.

Anmerkungen

1) Nicht: Philister, wie der Herausgeber Andreas Moser versuchsweise deutet. Vgl. "Ebenso H.(err) Pf. von Noorden" im Brief Brahms' an Albert Dietrich vom Frühjahr 1867, in: Albert Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit, Leipzig 1891, S. 37.

2) Nach Virginia Hancock, Brahm's Choral Compositions and His Library of Early Music (= Studies in Musicology, No. 76), Ann Arbor, Michigan 1983, S. 75, war das hier gemeinte Werk Marpurgs "Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition". Da Brahms jedoch im Januar 1856 Marpurgs "Abhandlung von (nicht: Kunst) der Fuge" von Clara Schumann zum Geschenk erhielt, wie Hancock ebenfalls mitteilt (Hancock, a.a.O., S. 182, Anm. 174), ist es viel wahrscheinlicher, daß es dieses Werk war, welches Brahms zu seinen gemeinsamen Studien mit Joachim anregte.

3) Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. von Andreas Moser, Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage, Erster Band, Leipzig 1921, S. 123f.

4) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 124.

5) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 126f.

6) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 131.

7) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 161.

8) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 168.

9) Im Brief vom 19. Januar 1857, in: Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 173.

10) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 182.

11) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 185.

12) Im Brief vom 30. Juni 1857, in: Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 185; daß es drei Fugen waren, geht aus Brahms' Antwortbrief vom 11. Juli 1857 (ebda. S. 186) hervor.

13) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 187. Zu "Marpurg" vgl. Anm. 2.

14) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 189.

15) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 191ff.

16) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 266.

17) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 305.

18) Siehe z.B. Georg von Dadelsen, Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1951 (masch.), S. 92-118, sowie neuerdings Hancock, a.a.O., und Virginia Hancock, The growth of Brahms's interest in early choral music, and its effect on his own choral compositions, in: Brahms, biographical, documentary and analytical studies, ed. by Robert Pascall, Cambridge u.a. 1983, S. 27-40.

19) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 138.

20) Wie Anm. 6.

21) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 136.

22) Joseph Joachims Briefe an Gisela von Arnim, 1852-1859, hrsg. von Johannes Joachim, o.O. u.J. (Vorwort datiert Göttingen, 2. April 1911), S. 115.

23) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 132.

24) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 133.

25) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 136f.

26) Vgl. Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, von Margit L. McCorkle, München 1984, S. 672f. (Anhang III Nr. 3). (Teil-)Faksimile: Stargardt-Auktionskatalog Nr. 602, Nov. 1973, S. 160, Nr. 615. - Wie eine erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit zugänglich gewordene fotografische Aufnahme des gesamten Blattes ausweist (siehe Abb. 8 und 9), enthält es außer dem genannten Brahms-Autograph noch verschiedene Studien Joachims, und zwar eine f-a-e-Kanonstimme mit von Brahms in der Gegenbewegung (= gis-e-a) hinzugefügter Auflösung, eine 8taktige (Vor-)Form des F-Dur-Kanons sowie ein Fugenthema (Haupttöne: e a f) mit Antwort, so daß sich einige der im folgenden zitierten Kommentare von Brahms auch auf dieses Blatt beziehen könnten.

27) Briefe von und an Joachim. Gesammelt und herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser, Erster Band, Berlin 1911, S. 109.

28) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 143.

29) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 137.

30) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 139.

31) Wie Anm. 29.

32) Wie Anm. 30.

33) Wie Anm. 28.

34) Briefe von und an Joachim, a.a.O., S. 293.

35) Vgl. seine in Düsseldorf geschriebenen Briefe zwischen dem 21. Juni und dem 13. Oktober 1855, in: Briefe von und an Joachim, a.a.O., S. 287-296.

36) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 144f.

37) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 150.

38) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 150f.

39) Briefe von und an Joachim, a.a.O., S. 355.

40) Wie Anm. 16.

41) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 270.

42) Brahms-Joachim-Briefwechsel, a.a.O., S. 271f.

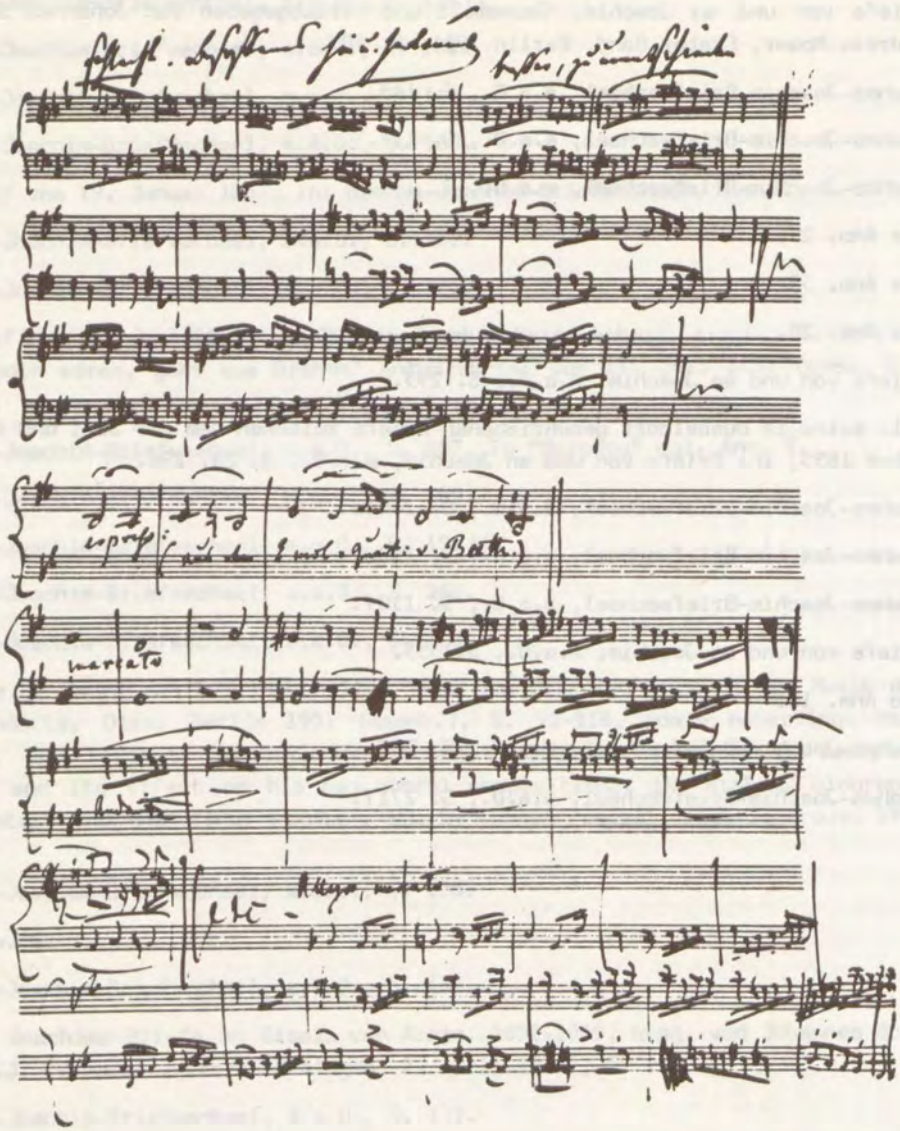


Abbildung 1: Joseph Joachim, Fugenstudien über b-a-c-h (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Nachlaß Joseph Joachim, aus Sign. 83)

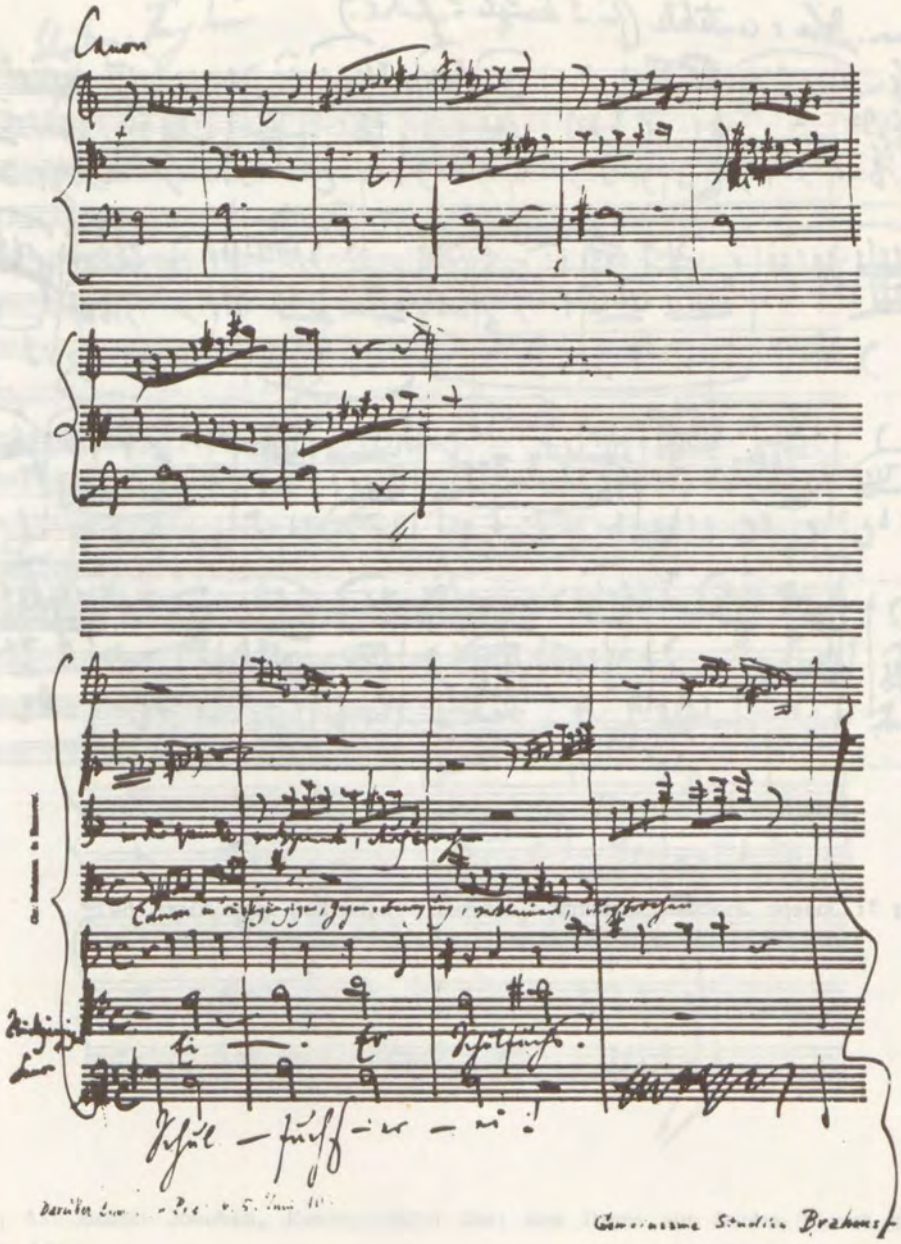


Abbildung 2: Joseph Joachim, Kanonstudien über f-a-e, gis-e-a (aus Sign. 58)

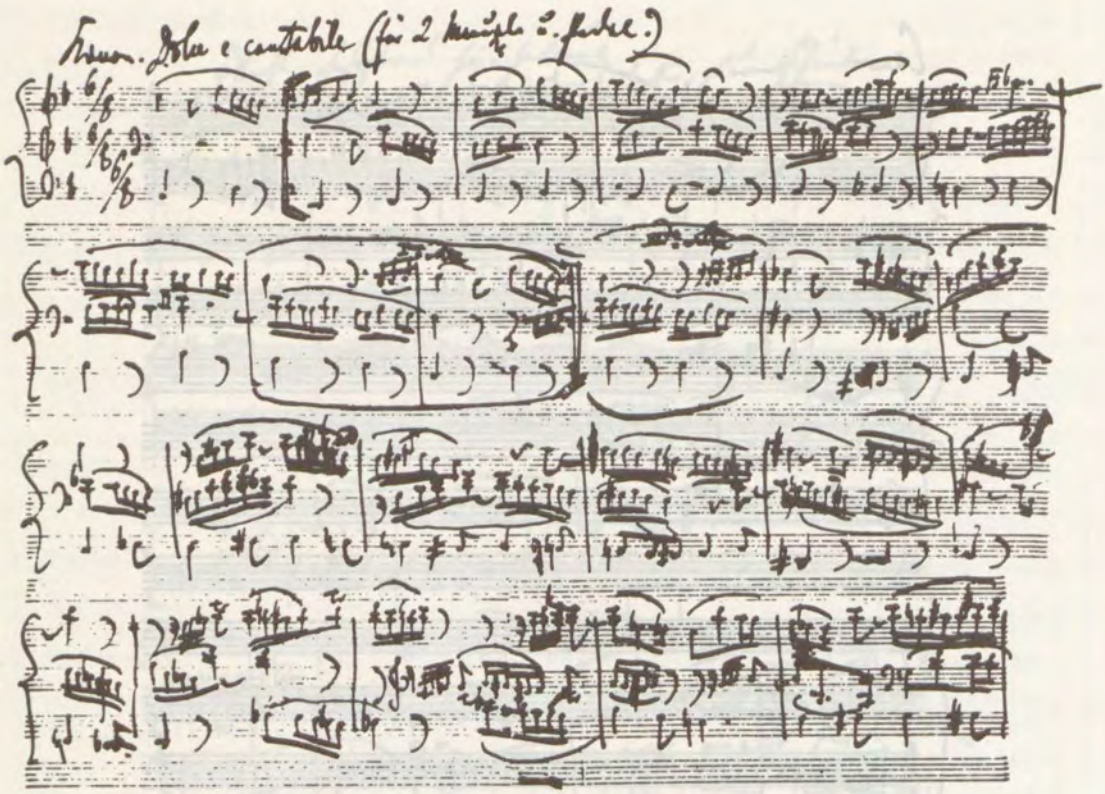


Abbildung 3: Joseph Joachim, Kanonstudien mit freiem Baß (aus Sign. 64)

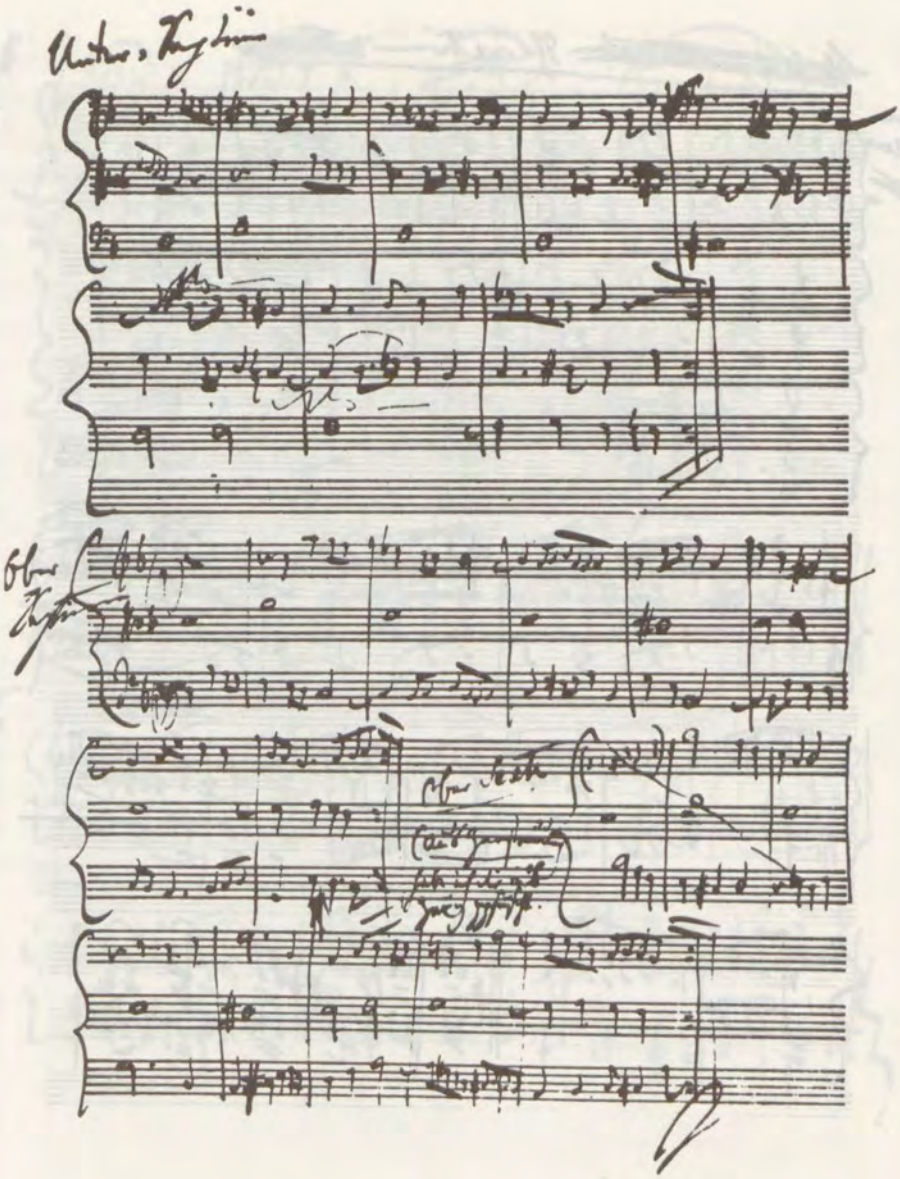


Abbildung 4: Joseph Joachim, Kanonstudien über das Thema aus Bachs "Kunst der Fuge" (aus Sign. 57)

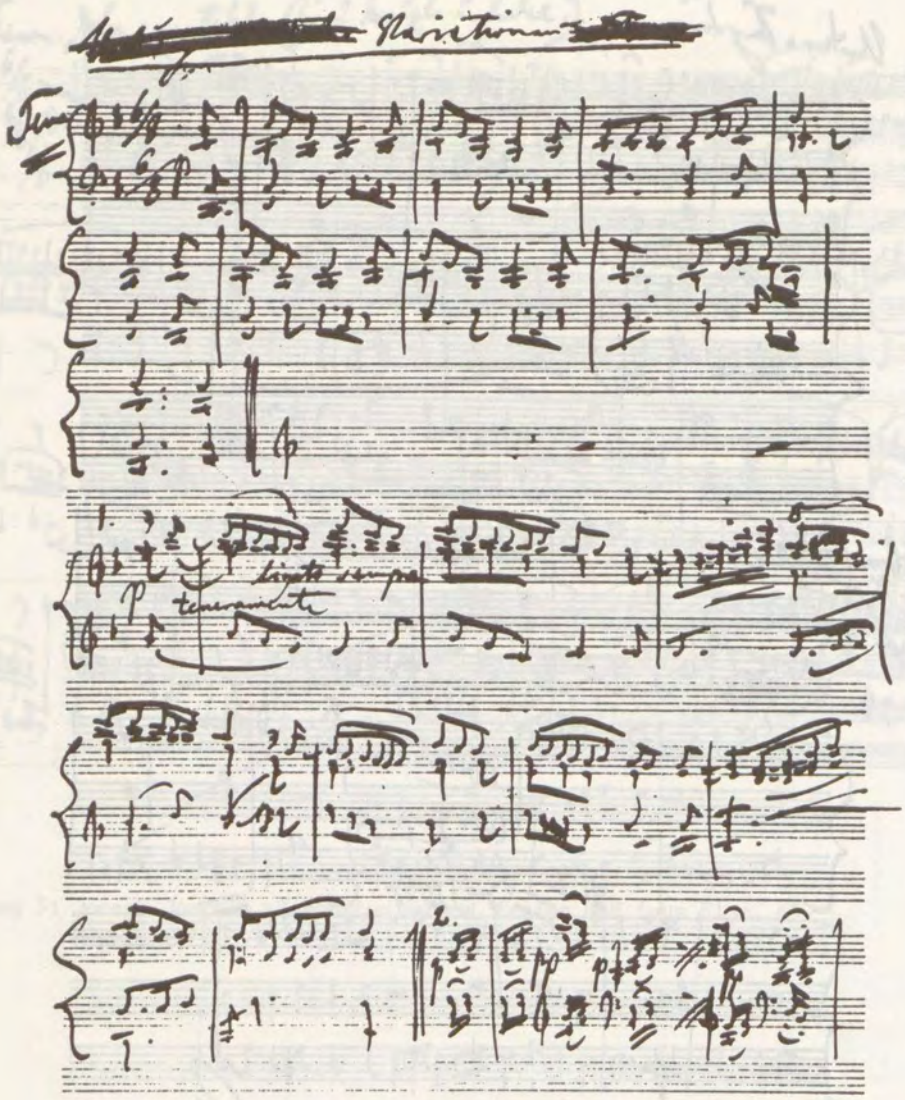


Abbildung 5: Joseph Joachim, "Irisches Elfenlied" mit Variationen (aus Sign. 59)

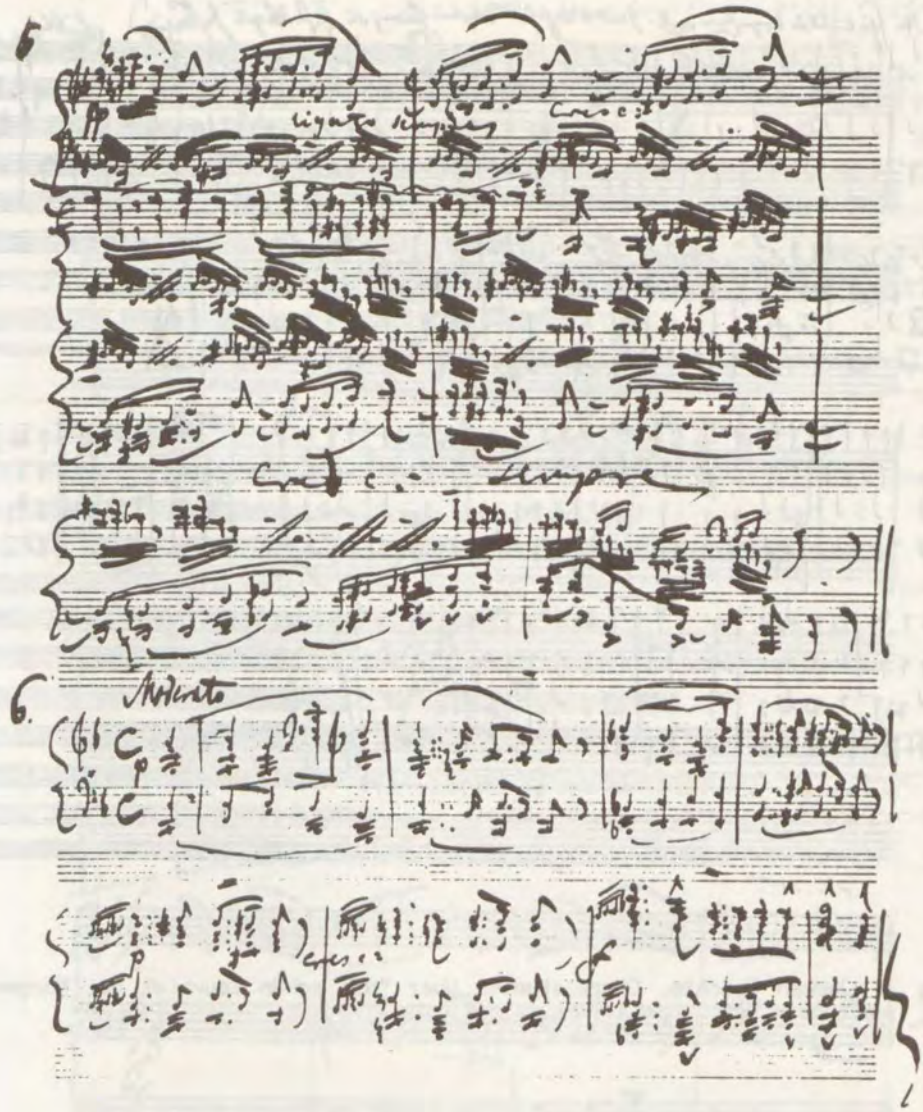


Abbildung 6: Joseph Joachim, weitere Variationen zum "Irischen Elfenlied" (aus Sign. 59)

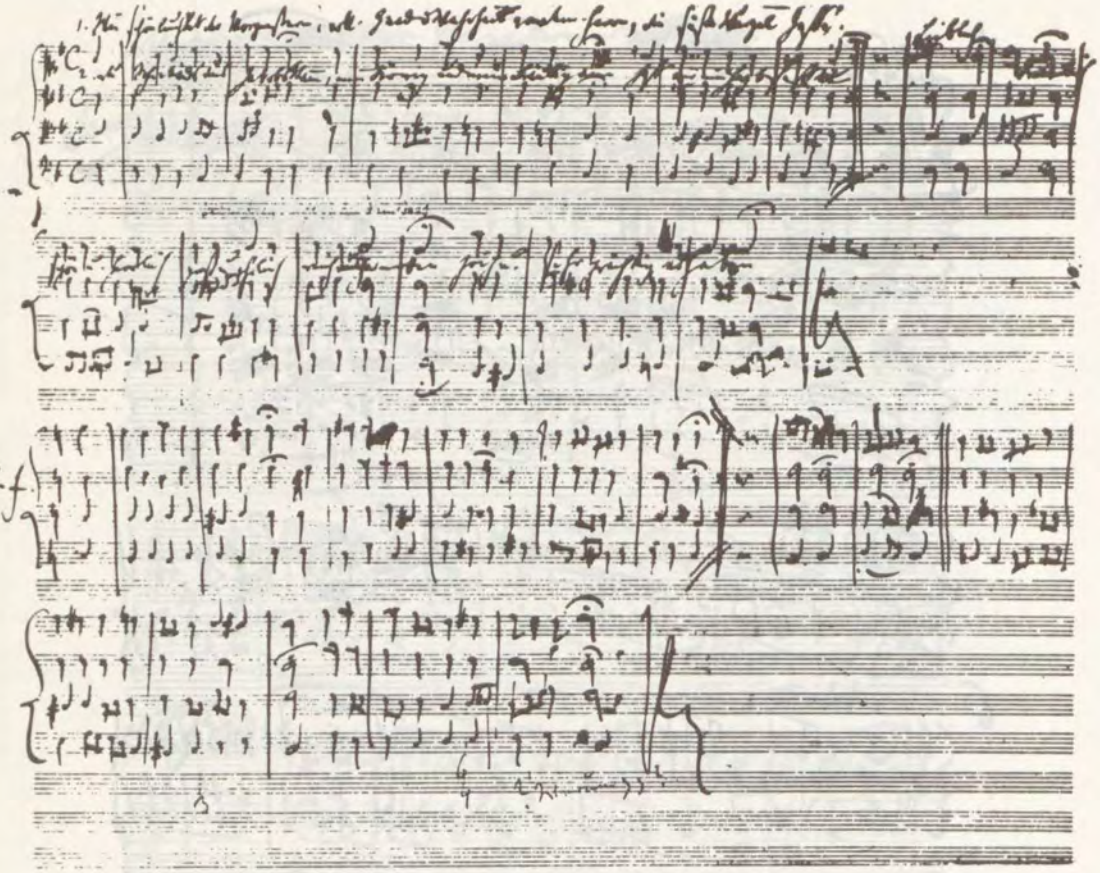


Abbildung 7: Joseph Joachim, Choralstudien über "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (aus Sign. 56)

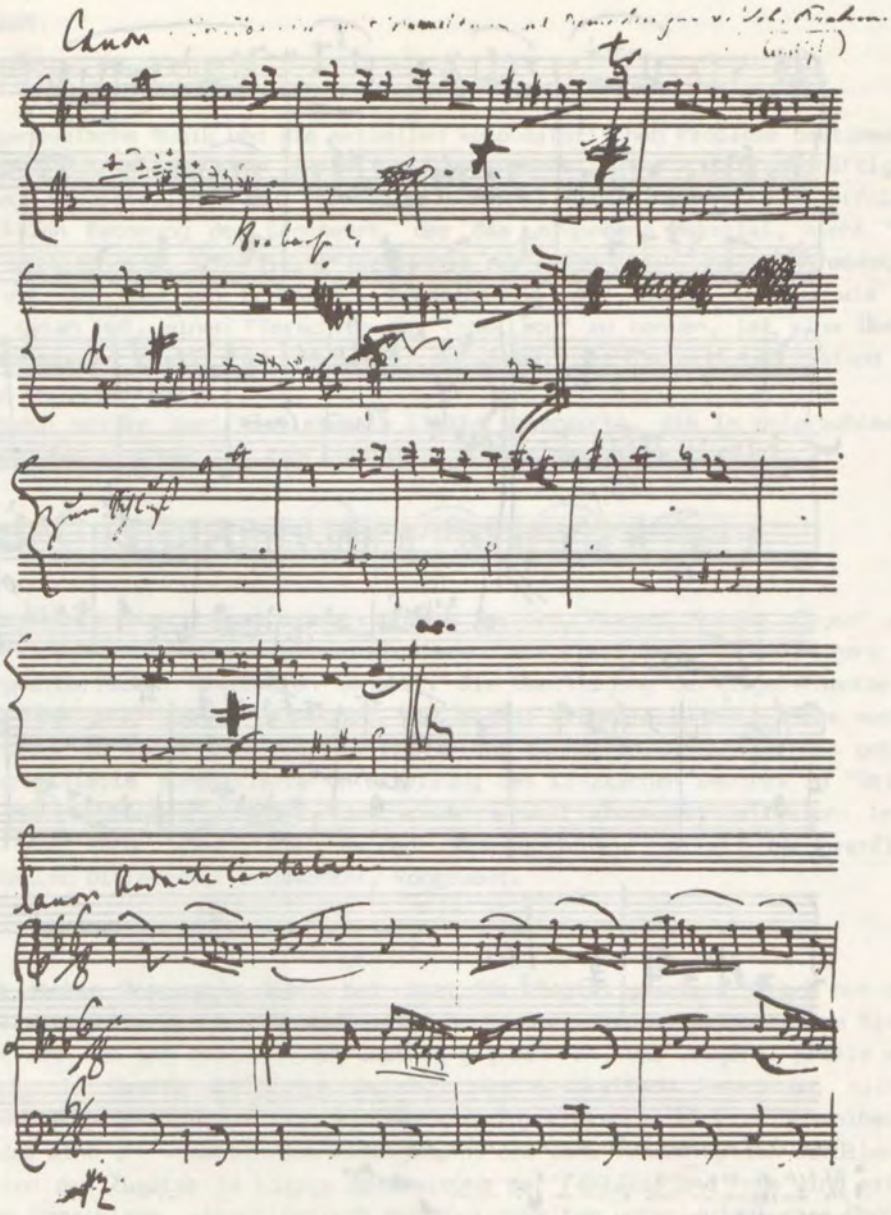


Abbildung 8: Joseph Joachim, verschiedene Kompositionsstudien (ohne Sign., recto-Seite)

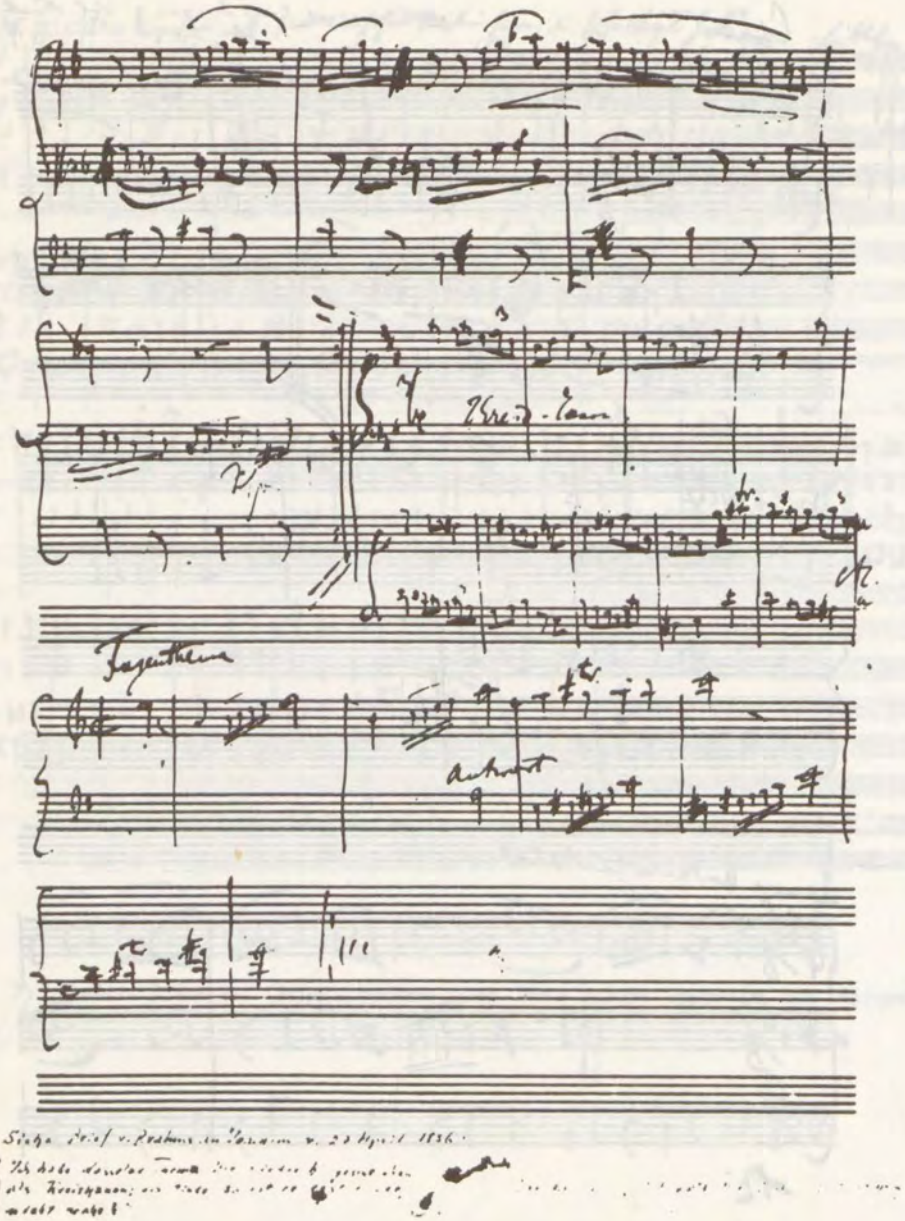


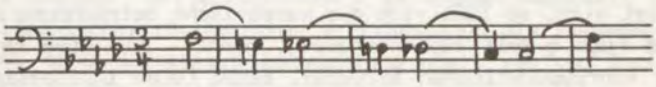
Abbildung 9: Joseph Joachim, Verschiedene Kompositionsstudien ("Kreis-Canon" von Johannes Brahms) (ohne Sign., verso-Seite)

Thomas Kabisch:

ZUR BACH-REZEPTION FRANZ LISZTS

Die zeitgenössische Musik und die aktuellen kompositorischen Probleme bestimmen, mit welchen Komponisten und welchen Werken der Vergangenheit sich Liszt beschäftigt, und unter welcher Fragestellung, mit welchem Blickwinkel diese Beschäftigung erfolgt. In dieser radikalen Betonung der Gegenwart, der das vergangene Material, nicht "reiner Quell" ist, unterscheidet sich Liszts Verhältnis zur Alten Musik, zu Bach insbesondere, nachhaltig von der Position Schumanns, Mendelssohns oder Brahms'[1]. Ihn, wie Alfred Einstein es getan hat, einen "Verächter der Tradition" zu nennen, ist eine Übertreibung; bestimmend aber bleibt für Liszt stets das Gefühl der historischen Distanz zu den Meistern der Vergangenheit.

Im folgenden werden zwei Klavierwerke Liszts untersucht, die in unterschiedlicher Weise auf Bach Bezug nehmen. An den "Variationen über das Motiv von Bach:



Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' und des 'Crucifixus' der h-moll-Messe"[2] ist zu studieren, wie Liszt Bach für seine ganz spezifischen kompositorischen Strategien benutzt. Die Übertragung der Orgel-Phantasie und Fuge g-Moll (BWV 542)[3] zeigt umgekehrt, daß eigene Fragestellungen Liszts auch dort wirksam bleiben, wo es um die Transkription eines Bachschen Originalwerkes geht. Die schon oft kritisierte schematische Unterteilung des Lisztschen Oeuvres in "Originalwerke" und "Bearbeitungen" erweist sich wieder einmal als wenig hilfreich: In ihrem Verhältnis zu Bach sind die beiden Kompositionen, aller handgreiflichen, gattungsbedingten Differenzen ungeachtet, kongruent.

I

Insgesamt sieben Orgelwerke Bachs hat Liszt für Klavier gesetzt, jedoch nur die Bearbeitung der Fantasie und Fuge g-Moll ist eine Klavier-Transkription in dem Sinn, den Liszt selbst der von ihm geschaffenen Gattung gegeben hat. Das Original präzis wiederzugeben, d.h. im Zweifelsfall dem Geiste, dem musikalisch Gemeinten, nicht dem Buchstaben zu folgen, zugleich aber ein selbständiges Klavierstück zu schreiben, kein Surrogat - das sind die wesentlichen Bedingungen, die eine Transkription erfüllen muß[4].

Die meisten der Zusätze in Liszts Bearbeitung der Fantasie und Fuge sind erforderlich, um den Orgelklang, einschließlich der Möglichkeiten unterschiedlicher Registrierung, auf dem Klavier zu reproduzieren. Würde man, um ein Beispiel zu geben, die zahlreichen Läufe aus der Fantasie (T. 4 usw.) auf dem Klavier buchstäblich wiedergeben, so hätte man sie um die klangliche, nicht-lineare Dimension verkürzt, die solchen Figuren eigen ist, sofern sie auf der Orgel und in einem Raum mit starkem Nachhall gespielt werden. Liszt fügt deshalb, wo der Kontext es sinnvoll erscheinen läßt, Sexten (T. 5,8) oder Dezimen (T. 4) hinzu, auch Quarten und Sexten (T. 21): Die Palette der Mixturen entspricht den Registerdifferenzen der Orgel.

Bachs Fuge ist ihrer harmonischen Anlage nach ein Rondo. Zwischen drei Teile in der Grundtonart, die Ritornellfunktion haben, sind zwei episodenartige Partien eingeschoben, die sich vorwiegend in der Tonart der V. bzw. der IV. Stufe aufhalten (I - V - I - IV - I).

"An unexpected result of the rondo key-structure is that the entries themselves are somewhat demoted in their importance to the form as form. The 'final entries' appear in the course of an episode"[5].

Diese Differenz von Fugenstruktur und rondoartiger harmonisch-formaler Anlage ist in Liszts Bearbeitung zugespitzt. Um den Eintritt des zweiten Ritornells (T. 68) hervorzuheben, verzichtet Liszt in dem vorangehenden ausgedehnten Dominant-Orgelpunkt auf die korrekte Weiterführung eines Themeneinsatzes im Tenor (der klaviertechnisch durchaus zu realisieren wäre) und steigert den harmonisch-klanglichen Gehalt der Passage, indem er einen Außenstimmensatz ohne eigenständige Mittelstimme schreibt (s. Notenbeispiel 1). Von diesem Höhepunkt ausgehend kommt Bewegung in den folgenden Teil der Transkription: Kammermusikalisch-stimmige Partien wechseln mit orchestralen; dynamische Wechsel werden zahlreicher und krasser; sforzati treten auf und fp-Effekte (T. 69/70, 85ff.). Liszts Eingriff in den Originaltext rechtfertigt sich also doppelt - a) durch die Struktur des Originals und b) durch die kompositorische Konsequenz, mit der das abweichende, neue Element in den anschließenden Abschnitten verfolgt wird.

Liszt orientiert sich, so läßt sich die kursorische Betrachtung seiner Transkription der Fantasie und Fuge g-Moll zusammenfassen, nicht - wie etwa sein Lehrer Czerny[6] - einseitig an der kontrapunktischen Struktur. Bachs Fugen interessieren ihn der allmählichen Auffächerung des Klangs und der melodischen Qualität der Stimmen wegen, als Schichtung von Klangbändern. Aus diesem Grunde zieht er Orgelfugen und Kantaten dem Wohltemperierten Klavier und der Kunst der Fuge vor[7]. Liszts Bach-Bild berührt sich auffällig mit dem Adolf Bernhard Marxens, der ebenso bewußt die Einseitigkeit der Beschäftigung mit Klavierfugen zu vermeiden suchte und die Vielfalt der Satztechnik[8] sowie der musikalischen Charaktere in Bachs Musik hervorhob. Auch Marx machte die Verwurzelung in der musikalischen Gegenwart zur Vorbedingung einer produktiven Aneignung der Musik der Vergangenheit und wandte sich gegen "strenge Bachianer" wie gegen eine frömmelnde, religiöse Bach-Rezeption[9]. In diesem Sinne empfiehlt er im Vorwort zur 2. Auflage seiner "Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen" ausdrücklich Liszts Übertragungen der Orgelfugen[10].

II

Die unmittelbaren Bezüge zwischen Liszts "Weinen-Klagen"-Variationen und Bachs Kantate BWV 12 erschöpfen sich nicht in dem gemeinsamen basso ostinato. Der Chor "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und der Choral "Was Gott tut, das ist wohlgetan", die bei Bach und Salomon Franck die Pole einer Entwicklung markieren, welche den Kontrast Traurigkeit - Freude gedanklich wie musikalisch vermittelt[11], erscheinen als Zitate zu Beginn (im Anschluß an eine Introduktion) und als Schlußstücke der Komposition Liszts. Vergleichbar der Art, wie er in seinen Opernparaphrasen verfährt, nimmt Liszt so die dramatischen Knotenpunkte der Vorlage auf, um in der konkreten Ausführung auf charakteristische Weise von ihr abzuweichen[12].

Der Choral ist, anders als bei Bach und Franck, nicht Telos einer Entwicklung, sondern bricht von außen, als ein Stück Funktionalität in einen dichten Zusammenhang autonomer Musik. Die kategoriale Differenz des Chorals zum Vorangegangenen ist kenntlich durch die Textierung. Die stringente Entwicklung vom Chor zum Choral, in die sich bei liturgischem Gebrauch der Kantate auch die Predigt einfügen würde[13], ist bei Liszt zum zweiten dadurch gebrochen, daß seine Darstellung verschiedener Formen von Trauer einen "doppelten Cursus" durchläuft[14]. Innerer Schmerz und äußere Verzweiflung sind, das ist der programmatische Kerngedanke der "Weinen, Klagen"-Variationen, Grund-

bedingungen menschlicher Existenz, die durch den Rekurs aufs Religiöse, auf eine "positive" Religion, nicht aufgehoben werden können. Mit anderen Worten: Die "aufgesetzte" Wirkung des Chorals, die trivialisierende Wirkung, die von ihm ausgeht und Spieler wie Analysierende verwirrt[15], ist nicht Resultat des rührenden, aber vergeblichen Unterfangens, Kunst und Religion zu harmonisieren, sondern Ausdruck des inneren Programms, in dem sich der (im Schillerschen Sinn) sentimentalische Charakter der Religiosität Liszts als komponierter Gegensatz zur Gläubigkeit Bachs und Francks manifestiert. Liszts "Variationen..." sind zu hören als "poetischer Kommentar"[16] zu Bachs Kantate, als Kommentar, der den historischen Abstand nicht nur in musikalischer Hinsicht deutlich macht.

III

Im Gegensatz zum Schlußchoral, der den "Variationen..." als Fremdkörper implantiert ist, bindet Liszt das Eingangszitat aufs engste in den ersten Variationenkomplex ein und versucht so, die Vorlage "weiterzudichten". Im ersten Hauptteil (T. 18-158), der durch einen Prozeß allmählicher rhythmischer Verflüssigung als zusammenhängende Einheit kenntlich ist, findet eine sukzessive Entwicklung statt von dem Bach-Zitat zu einem Lisztschen Klaviersatz und bis an die Grenzen tonaler Harmonik. Einige Stationen dieser Entwicklung sollen nun näher betrachtet werden.

Die Takte 18 bis 51 entsprechen, teils als Zitat (Liszt T. 18-30 / Bach T. 1-13; Liszt T. 46-51 / Bach T. 21-25), teils als Variante dem ersten Abschnitt des Bach-Chores auf den Text "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (T. 1-25). Die anschließenden Kantatentakte 25-33 ("Angst und Not sind der Christen Tränenbrot") finden sich in T. 51-55 bzw. T. 59-63 der "Variationen..." wieder. Bereits im ersten Abschnitt fügt Liszt dem wörtlich oder abgewandelt übernommenen Bach-Satz Partien hinzu, die man als Varianten von Varianten deuten kann, T. 33-36 etwa als klanglich verstärkte, auf den Triller hinführende Version der vorangegangenen viertaktigen Einheiten. Die Funktion dieser Partien besteht darin, durch ihre ungebrochene Einheit harmonischer, melodischer und rhythmisch-metrischer Vorgänge im Kontrast die Dissoziation der Satzelemente in den Passagen mit extensiver Anwendung von Vorhalten hervortreten zu lassen. Deutlich wird diese Absicht in den Takten 51ff., die mit einer klaviergerechten Variante der Kantatentakte 25-29 beginnen und eine Variation anschließen, in welcher der akkordische Charakter noch gesteigert ist (s. Notenbeispiel 2). In beiden Variationen ist der Baß mit funktional eindeutigen, ganztaktigen Verbindungen harmonisiert (T. 51/52: verminderter Septakkord - Dur-Sextakkord, T. 55/56: Sekundakkord - Dur-Sextakkord, jeweils mit Sequenz und Kadenz), und die Oberstimme tut nichts anderes, als dem harmonischen Gehalt zum gehörigen Ausdruck zu verhelfen. Dagegen steht in der folgenden, dem Bachschen Original (T. 29) eng angelehnten Ostinato-Phrase ein vierstimmiger Satz mit sehr selbständiger Melodiestimme. (Die Differenzen zwischen Original und Transkription sind in T. 59/60 geringfügig; in T. 61/62 weicht Liszt, wie zu zeigen, mit Bachs Methoden von der Vorlage ab.) Die monolithische Einheit von Motivik, Harmonik und Metrik ist gelöst, es kommt zu Reibungen. Technisch handelt es sich um Vorhalte mit verzögerter Auflösung.

Der repetierte Ton des'' (die Tonrepetition stellt eine Transformation der Ostinato-Idee in die melodische Dimension dar) ist zunächst (T. 59, 2. Viertel) Bestandteil eines verminderten Septakkordes, dann (3. Viertel T. 59 und 1. Viertel T. 60) Vorhalt, der sich in den Grundton des D^7 auf C löst. Die Oberstimme fährt sequenzierend fort mit einer Repetition des c'', das Sext ist in einem Es-Dur-Dreiklang mit $\frac{6}{4}$-Vorhalt, sich

jedoch, anders als das c' im Tenor, nicht auflöst, sondern hartnäckig weiter repetiert, schließlich gar in einem ausschließlich melodisch motivierten Quartsprung aufwärts geht und dadurch die zu erwartende harmonische Fortschreitung (zum D^7_3 mit dem Grundton B) durchkreuzt. Wenn das c'' in T. 61 (2. Zählzeit) sich schließlich doch zum b' wendet, dann geschieht das wieder unter dem Zwang der Harmonik, jedoch ist seine harmonische Qualität abermals eine neue: es geht als Vorhalt in einen verminderten Septakkord. Daß Liszt (T. 61, 2. Viertel) auch den Septakkord melodisch vorhält und auf diese Weise eine motivische Analogie zu T. 60 (1. Viertel) herstellt, ist - von der Vorlage abweichende - Fortführung und Intensivierung des Bachschen Verfahrens und hat Konsequenzen für das metrische Gefüge: In T. 61 treffen zwei Schwerpunkte aufeinander; der eine, auf der ersten Zählzeit, entsprechend dem vorgezeichneten Metrum und dem melodischen und harmonischen Verlauf in T. 60/61; der andere als Produkt des verspäteten Sekundfalls und der motivischen Analogie auf dem 2. Viertel. In der metrischen Reibung kommt die partielle Loslösung der motivischen von der harmonischen Struktur zum Ausdruck, die verschiedene Abstufungen ermöglicht zwischen funktionaler Harmonik, nicht-tonika-zentrierten Akkordfolgen und Partien, deren Zusammenhang überwiegend auf der horizontalen Bewegung einzelner Stimmen beruht.

Diese Relativierung der klassischen Hierarchie und Fixierung der Satzdimensionen wird von Liszt in T. 62 weitergeführt (während Bach kadenziert). Die Melodiestimme, die in T. 61 um den Preis metrischer Divergenzen sequenzartig fortgefahren war, muß ihr Modell um ein Repetitionsachtel verkürzen. Grundlegend verändert ist die harmonische Bedeutung der sequenzierten Melodietöne. Während der Quartsprung auf dem 1. Viertel in T. 61 das harmonische Modell zerstört, gar den harmonischen Kontext überhaupt relativiert und den Zusammenhang der horizontalen Stimmführung in den Vordergrund treten läßt, sorgt in T. 62 der metrisch irreguläre Melodieton es'' für die funktionale Klärung des verminderten Dreiklangs des-b-g' und legitimiert die Wendung zum As-Dur-Sextakkord an der Stelle, wo man eine Dominante erwarten würde (2. Viertel). In T.67ff. fallen Melodik und Harmonik wieder zusammen, der Satz im ganzen ist durch Harmonik und Metrik geregelt. In der folgenden Variation (T. 71ff.) aber setzt erneut, und zwar wiederum verursacht durch eine hinzugefügte Melodiestimme, der Prozeß der Dissoziation der Satzelemente ein.

In T. 125-133 ist das Verfahren der Belebung der Oberstimme durch raschen Wechsel harmonischer Bedeutungen angewendet auf eine diastematisch und rhythmisch äußerlich ganz unartikulierte Folge von Spitzentönen eines aufgelösten Klaviersatzes mit starker klanglicher Wirkung (s. Notenbeispiel 3). In T. 125 sind as' und g' beide akkordeigene Töne, wobei das as' als Element eines verminderten Septakkords metrisch leichte Vorteile hat gegenüber dem G-Dur-Sekundakkord. Auf der ersten Zählzeit T. 126 tritt ein Klang ein, der zunächst als a: D^7_3 gehört wird und dem as' eine leittönige Qualität verleiht, d.h. aus dem as' ein gis' macht. Die Weiterführung in einen Quartsextakkord auf Es deutet rückwirkend den D^7_3 in einen alterierten DD^V von As-Dur/as-Moll um. In beiden Bedeutungen dieses Klangs ist das g' ein harmoniefremder, stark dissonierender Ton, die Folge as'-g' ein rein lineares Ereignis. Im Quartsextakkord auf Es ist zunächst as' Vorhalt und g' Auflösung. Durch die Liegestimme ces, die nicht zum b geht, wird das g' jedoch zur chromatischen Nebennote in einem verselbständigten $^6_4$-Akkord. T. 127 beginnt mit einer Variante des T. 126 (1. Viertel), deren Tendenz nach a-Moll der Sekundakkord-Stellung und der aus dem Vortakt bekannten Weiterführung wegen geringer ist. Eine gewisse as'/gis'-Ambivalenz der Oberstimme bleibt erhalten, und das g' ist wie zuvor harmonisch nicht integriert. Auf den beiden restlichen Zeiten jedoch ist das g' nicht nur linear motiviert, sondern Bestandteil eines alterierten D^7 (f: $DD^7_{5>}$). Auf

diese Weise schlägt T. 127 einen Bogen zurück zu T. 125. In T. 128 hat das as' Vorhalt-Bedeutung (der es, nebenbei bemerkt, nur um den Preis einer Quintparallele mit dem Baß nachgeben könnte), wird aber chromatisch aufwärts zum a' und b' geführt. Harmonische und melodische Erwartung fallen hier zusammen, und die as'/gis'-Ambivalenz aus T. 126/127 wird zur gewaltsamen linearen Überwindung der Schwerkraft-ähnlichen Wirkung, die von Harmonik und melodischem Ostinato ausgeht.

Vorhaltstechnik und romantischer Klaviersatz sind kombiniert und radikalisiert am Schluß des ersten Teils der "Variationen..." (T. 149-158) (s. Notenbeispiel 4) Den Zusammenhang schafft in erster Linie das Baßmodell, das in die changierende Klangfläche eingelassen ist. Die Passage ist - Schritt für Schritt vermittelt - Gegenpol zum Eingangszitat wie zum unvermittelt hereinbrechenden zweiten Teil, der mit ausgreifender Geste akkordische Varianten, Harmonisierungen des basso ostinato vorführt (T. 158ff.).

Zusammengefaßt läßt sich über Liszts Bach-Verständnis und Bach-Benutzung in den "Variationen..." sagen:

1. Liszt wendet Bachsche Techniken an, um - in Umkehrung gleichsam der Bach-Kritik Voglers[17] - eine differenzierte, artikulierte und eigenständige Melodik zu erreichen, eine Melodik, die von der allgegenwärtigen Herrschaft der Harmonik frei ist.
2. Bachsche Techniken dienen ihm dazu, die Dissoziation der Satzdimensionen zu betreiben, ein Ziel also zu verfolgen, um das er sich mit verschiedenen Mitteln seit den frühesten Werken bemüht hatte[18].
3. Speziell geht es Liszt um einen kontrollierten Umgang mit der Tonalität, nicht deren abstrakte Auflösung oder Vermeidung, sondern um den Versuch, sich ihrer zu bedienen, ohne in jedem Augenblick ihre Ansprüche erfüllen zu müssen.

Anmerkungen

1) "Zur Eröffnung des Jahrganges 1835" der NZM schreibt Schumann: "Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können..." (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 37/38).

2) Searle-Verzeichnis Nr. 180, entstanden 1862/63 in einer Orgel- und einer Klavierfassung. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Version für Klavier, die klanglich vielfältiger und formal differenzierter ist.

3) Searle-Verzeichnis Nr. 463, erschienen 1872.

4) Vgl. Verf., Liszt und Schubert (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 23), München-Salzburg 1984, S. 74ff.

5) Peter Williams, The Organ Music of J.S. Bach, Bd. I, Cambridge 1980, S. 125.

6) Carl Czerny, Die Künstlerbahn des Pianisten, oder: Die Kunst des practischen Pianofortespiels in fünf Werken, 5ter Band, Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Pianoforte in 24 großen Übungen dargestellt und componirt von Carl Czerny. 400tes Werk, Wien (Diabelli D. et C. No. 6083).

7) Während seiner Konzertreisen zwischen 1838 und 1847 hat Liszt neben der "Chromatischen Fantasie und Fuge" (vgl. Adolf Bernhard Marx, Seb. Bach's chromatische Fanta-

sie, in: AmZ 50 (1848), S. 37/38), einem Präludium und Fuge in a-Moll und den "Goldberg-Variationen" vor allem seine Transkriptionen der Orgelfugen öffentlich gespielt (Peter Raabe, Franz Liszt I, Liszts Leben, Tutzing ^{2}/1968, S. 271/272). In einem Brief an Siegfried Dehn vom 11.5.1851 empfiehlt er dessen Schüler Friedrich Kiel die Beschäftigung mit Bach, "en particulier les Fugues avec Pédale" (Franz Liszts Briefe. Herausgegeben von La Mara, Leipzig 1893-1904, Bd. 8, S. 85). Im Unterricht der letzten Jahre spielen die Orgelfugen gleichfalls eine zentrale Rolle (vgl. Wilhelm Jerger (Hrsg.), Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-86, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39), Regensburg 1975).

8) Vgl. Carl Dahlhaus, Bach und die Idee des Kontrapunkts, in: MUSICA 39 (1985), S. 350-352.

9) Marx, a.a.O., S. 34 sowie Adolf Bernhard Marx, Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen, veranstaltet und mit einer Abhandlung über Auffassung und Vortrag seiner Werke am Piano Forte eingeleitet von Adolf Bernhard Marx, zweite vermehrte Auflage, London, Berlin o.J. (1853), S. I-IV.

10) Marx, Auswahl..., S. IV.

11) Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach I, Kassel etc. 1971, S. 263.

12) Vgl. Sieghart Döhring, Réminiscences. Liszts Konzeption der Klavierparaphrase, in: Festschrift Heinz Becker, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 131-151.

13) Arnold Schering, Vorwort zur Taschenpartitur der Kantate BWV 12, Edition Eulenburg No. 1001, London etc. 1969, S. IV.

14) Auf nach innen gekehrte Trauer (T. 18) folgt eine Verzweiflung, die sich emphatisch nach außen wendet (T. 158), auf stumpfe Niedergeschlagenheit (T. 223) Trauer mit heroischem Gestus (T. 257). Vgl. auch Carl Dahlhaus, Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975, Berlin 1976, S. 96-128.

15) Vgl. Peter Schwarz, Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 3), München 1973, insbesondere S. 115. Schwarz' analytischer Ansatz wird kritisiert von Ernst Günter Heinemann, Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement (= Musikwissenschaftliche Schriften 12), München-Salzburg 1978, S. 40-43.

16) Döhring, a.a.O., S. 147.

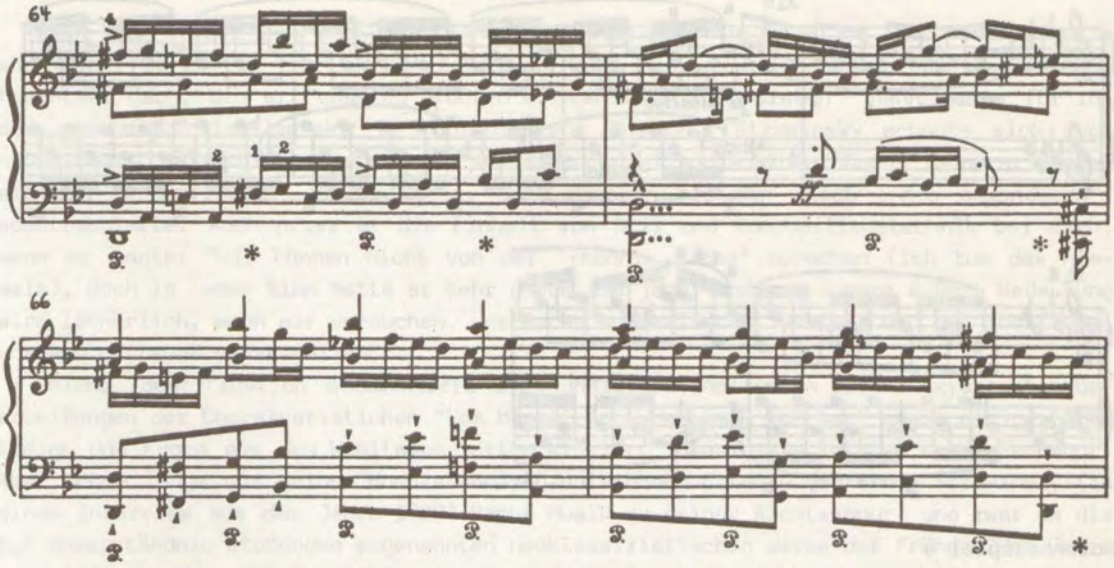
17) Carl Maria von Weber, Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber, in: Sämtliche Schriften, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 229-242.

18) Vgl. Dieter Torkewitz, Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 10), München-Salzburg 1978, S. 14ff.

Notenbeispiele 1 bis 4: Aus EP 3602b Franz Liszt, Klavierwerke Band X, Bearbeitungen (Sauer) Abdruck mit Genehmigung von C.F. Peters, Frankfurt.

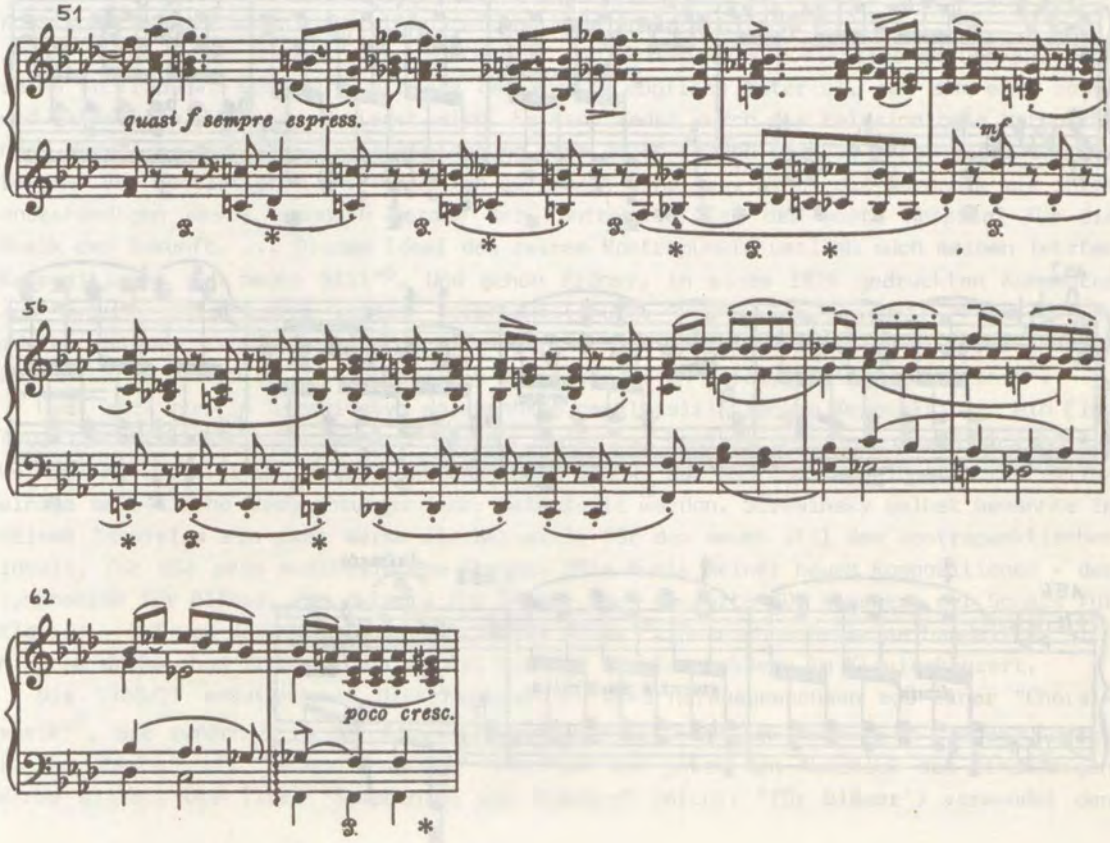
Notenbeispiel 1

Liszt, Orgel-Phantasie und Fuge in G-moll, T. 64-68 (Klavierwerke Bd. X, Bearbeitungen, hrsg. von Emil von Sauer, Verlag Peters, S. 194)

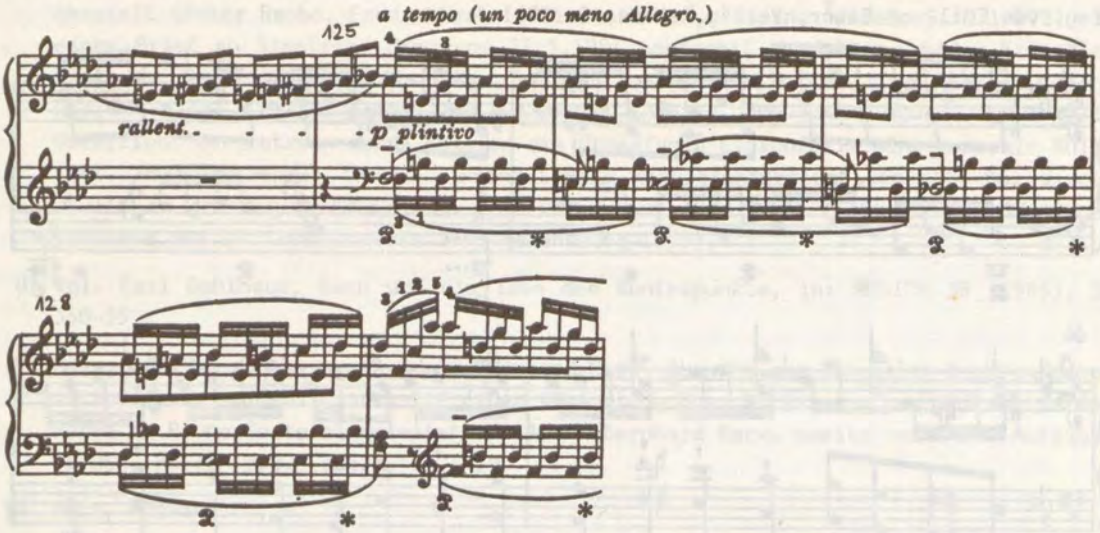


Notenbeispiel 2

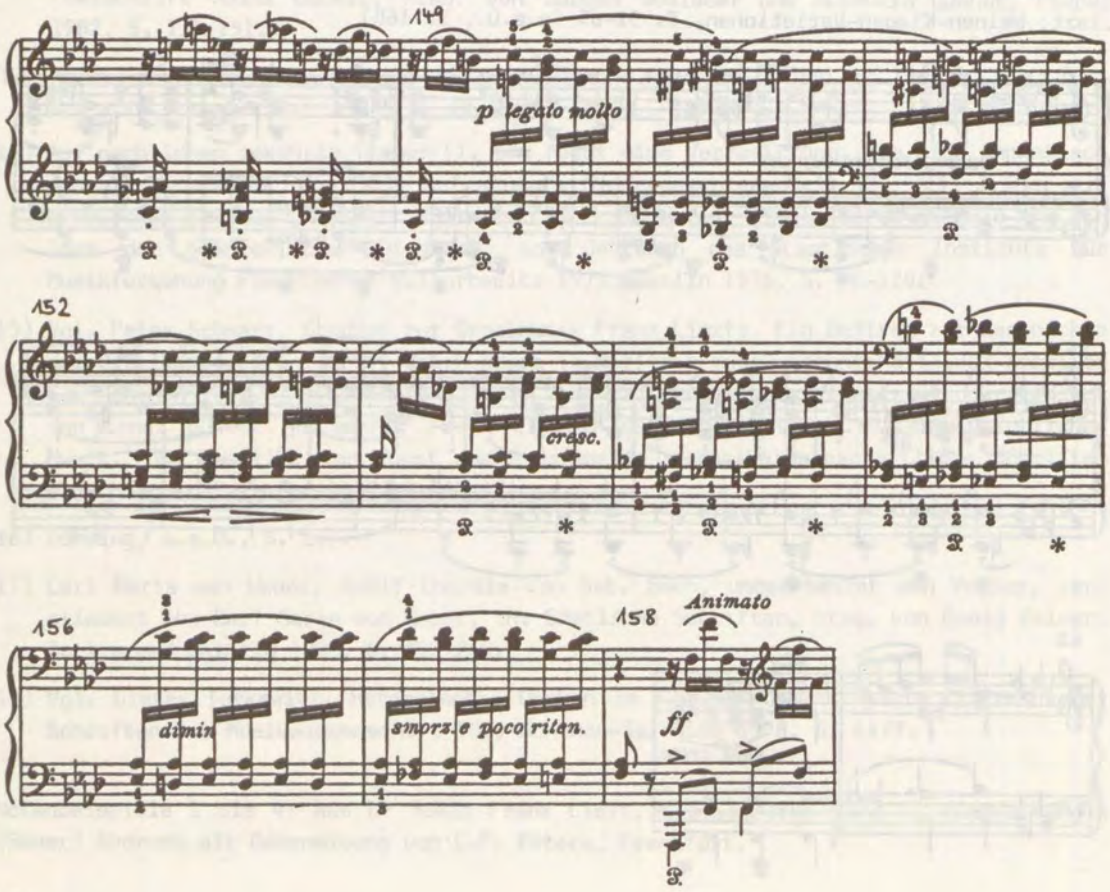
Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 51-63 (a.a.O., S. 168)



Notenbeispiel 3
Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 124-129 (a.a.O., S. 170)



Notenbeispiel 4
Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 148-158 (a.a.O., S. 172)



Norbert Jers:

ZUR BACH-REZEPTION DES "NEOKLASSIZISTISCHEN" STRAWINSKY

Wenn Igor Strawinskys musikgeschichtliche Urteile oft eigenwillig, auch wechselhaft, ausfielen, so hat er doch Johann Sebastian Bach ein Leben lang mit großem Respekt betrachtet. Bach, den er "unseren größten europäischen Komponisten"[1] nannte, war für ihn der geschmackvolle, weise, ja "unfehlbare"[2] Musiker. Strawinsky scheute sich auch nicht, Bach im Vergleich zu anderen sozusagen moralisch auszuzeichnen, indem er Händel als den "kommerziellen Komponisten", Bach dagegen als den "nach innen gewendeten"[3] apostrophierte. Auch pries er die Einheit von Stil und Kompositionstechnik bei Bach, wenn er sagte: "Wir können nicht von der 'Technik Bachs' sprechen (ich tue das niemals), doch in jedem Sinn hatte er mehr davon als jeder andere: unsere äußere Bedeutung wird lächerlich, wenn wir versuchen, uns Bachs musikalische Substanz und den Schaffensvorgang getrennt vorzustellen"[4].

Solche Identifikation dokumentiert sich unmißverständlich in Strawinskys späten Bearbeitungen der Choralvariationen "Vom Himmel hoch da komm' ich her" sowie einiger Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Strawinskys letztem Werk überhaupt. Aber schon lange vor seinen dodekaphonisch-polyphonen Erfahrungen erhob Strawinsky (in einem Interview aus dem Jahre 1929) Bachs Musik zu seiner Richtschnur, und zwar um die auf Unverständnis stoßenden sogenannten neoklassizistischen Werke der frühen 20er Jahre zu erklären: "Ich kämpfe nicht mehr darum, den Kreis ihrer (der Musik) Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, sondern ich versuche, mir einen Begriff von dem wahren Inhalt der Musik zu machen. ... Ich kehre zu Bach zurück, zu der lichten Idee des reinen Kontrapunkts, der auch vor Bach in reichem Maße Anwendung fand"[5].

Der Kontrapunkt rückte nun ins Zentrum von Strawinskys musikalischem Denken: "Der reine Kontrapunkt erscheint mir als das einzig mögliche Material, aus dem eine echte und dauerhafte Musik geschmiedet wird. Er kann weder durch die feinsinnigste Harmonik, noch durch die reichste Instrumentierung oder durch Formen ersetzt werden, die auf dem Verlauf von Modulationen und Harmonien aufgebaut sind. ... Nicht die Harmonik mit ihrem unbeständigen Wesen, sondern gerade der Kontrapunkt ist das beste Material für die Musik der Zukunft. ... Dieses Ideal des reinen Kontrapunkts verlieh auch meinen letzten Kompositionen den neuen Stil"[6]. Und schon früher, in einem 1924 gedruckten Kommentar zum Oktett, Strawinskys erster Veröffentlichung, äußerte er lapidar: "Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions"[7].

Läßt sich nun in Strawinskys sogenannten neoklassizistischen Kompositionen ein Einfluß von Bachs Musik nachweisen? Welche Bedeutung besitzt der Kontrapunkt in solchen Werken? Anhand einiger, meist instrumentaler Stücke aus den 20er und 30er Jahren sollen einige analytische Beobachtungen dazu mitgeteilt werden. Strawinsky selbst benannte in seinem Interview ein paar Werke als Beispiele für den neuen Stil des kontrapunktischen Ideals, für die rein musikalischen Fragen: "Die Musik meiner neuen Kompositionen - der Symphonien für Bläser, des Oktetts für Bläser, des Konzerts für Klavier, der Sonate für Klavier - ist von Kopf bis Fuß Musik, reine Musik"[8]. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um Werke ohne Streichinstrumente, bis auf die Kontrabässe im Klavierkonzert.

Die 1920/21 entstandenen Bläsersymphonien sind herausgewachsen aus einer "Choralmusik"[9], die zunächst in der Klavierfassung als selbständige Widmung an Claude Debussy in der Zeitschrift "Revue Musicale" erschien und jetzt den Abschluß des einsätzigen Werks bildet. Der Titel "Symphonien von Bläsern" (nicht: "für Bläser") verwendet den

Begriff nicht im Sinne der klassischen Symphonie, sondern gemäß seiner wörtlichen Bedeutung, worauf auch die Pluralform hinweist. Nach Strawinsky besitzt das Stück die "Form einer strengen Zeremonie, bei der die verschiedenen Gruppen homogener Instrumente sich in kurzen litaneiartigen Zwiegesängen begegnen"[10]; er spricht sogar vom "liturgischen Dialog" der Klarinetten und Flöten, die "sanft psalmodieren"[11]. Tatsächlich klingt das überwiegend polyphon gestaltete, rondoartig angelegte Stück streng zeremoniell, ohne aber in irgendeiner Weise an Bach zu erinnern. Die Choralmusik am Schluß weist nicht die auch für symphonische Choräle typischen Choralzeilen auf, zeigt vielmehr eine blockartige Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen in sehr kurzen Phrasen, die ganz statisch, ohne melodische Bewegung verlaufen. Auch in diesem Abschnitt ist keine Beziehung zu Bach zu erkennen. Im übrigen ist es fraglich, ob die Bläsersymphonien als "neoklassizistisch" zu klassifizieren sind oder ob sie mit ihrer bitonalen Harmonik nicht doch eher Strawinskys "russischer Periode" zugerechnet werden können.

Zu dem Bläseroktett aus den Jahren 1922/23 erhielt Strawinsky den Anstoß in einem Traum, der ihm die Besetzung mit Flöte, Klarinette sowie je zwei Fagotten, Trompeten und Posaunen vorgab. Die Idee zu diesem Werk begründet er so: "First, because this ensemble forms a complete sonorous scale and consequently furnishes me with a sufficiently rich register; second, because the difference of the volume of these instruments renders more evident the musical architecture"[12]. Der "Sinfonia" überschriebene 1. Satz ist polyphon gestaltet und zeigt Umrisse einer Sonatenhauptsatzform. Das Es-Dur-Hauptthema des Allegro-Teils wird zunächst homophon und dann, wie mehrfach im Laufe des Satzes, imitatorisch präsentiert. Die Variationen des 2. Satzes gehören nicht, wie Robert U. Nelson[13] meint, dem Typus der Cantus-firmus-Variation an, sondern behandeln das Thema wie eine dodekaphonische Tonreihe[14]. Die letzte Variation bringt ein vierstimmiges Fugato mit Quintabständen, das strikt polyphon weitergeführt wird; für Strawinsky nimmt es eine Sonderstellung ein: "The final, fugato, variation is the culmination of everything I had attempted in the movement, and it is still my favorite episode in the 'Octuor'"[15].

Zum Finale bemerkt Strawinsky: "The third movement ... was intended as a contrast to that high point of harmonic tension. Bach's Two-Part Inventions were in the back of my mind while composing this movement ... I much admired the lucidity and terseness of the inventions at that time, in any case, and those qualities were part of my goal in the 'Octuor'"[16]. Nach der kontrapunktischen Verdichtung der letzten Variation beginnt nun ein spielerisches Finale, dessen Thema im 1. Fagott wirklich die Klarheit und Bündigkeit Bachscher Inventionen in sich trägt. Seine C-Dur-Melodik - Ernst Ludwig Waeltner spricht von einer "quasi-barocken Struktur"[17] - besteht aus Akkordbrechungen und Skalenausschnitten, kontrapunktiert von einem Ostinato aus auf- und absteigenden Tonleitern des 2. Fagotts, zu dem dann noch die Klarinette mit einem Motiv aus der Themastimme tritt. Der inventionsartige Abschnitt wird abgelöst von einem Seitengedanken der Trompete, worauf aber wieder das Hauptthema aufgenommen und verarbeitet wird. Die Coda verläßt diesen Stil und läßt das Werk mit einer fast romantisch klingenden, homorhythmisch synkopierten Akkordfolge in C-Dur ausklingen.

Das Konzert für Klavier und Blasorchester (mit Pauken und Kontrabässen), 1923/24, enthält als auffälliges archaisierendes Element eine langsame Einleitung, die mit ihren punktierten Rhythmen im feierlichen Bläserklang an die französische Ouvertüre des Barock erinnert. Dieser Largo-Abschnitt wird am Ende des 1. Satzes und auch am Schluß des 3. Satzes variiert wiederaufgenommen, stellt das Konzert also in einen barockisierenden Rahmen. Zu den punktierten Rhythmen sagt Strawinsky später: "Ihre Verwendung ...

- zum Beispiel die Einleitung meines Klavierkonzertes - ist als bewußter stilistischer Hinweis zu verstehen. Meine Absicht war, eine neue Musik nach dem Vorbild der Klassik (?) im 18. Jahrhundert zu schaffen"[18]. Möglicherweise hat Strawinsky in den 1. Satz auch ein Bach-Zitat eingearbeitet. Im 4. Takt nach Ziffer 8 und bald danach im 6. Takt nach Ziffer 12, ebenso an den Parallelstellen der Reprise (4. Takt nach Ziffer 30 und 6. Takt nach Ziffer 34) spielt das Horn eine exponierte Melodiefloskel, die leicht an den Themenanfang aus Bachs "Musikalischem Opfer" denken läßt, nur beginnt sie hier statt mit dem Moll-Dreiklang mit einem übermäßigen.

Den Titel der Sonate für Klavier von 1924 hat Strawinsky im ursprünglichen Sinne, als Klangstück, gemeint; daher fühlte er sich bei der Komposition nicht an die klassische Form gebunden[19]. Der 1. Satz erhält seinen barocken Duktus durch die tokkatenartige Motorik in fast ununterbrochener Triolenbewegung, die teils als führende Stimme, teils als Begleitung in Erscheinung tritt. Der überwiegend polyphone, durchgehend chromatische Satz, dessen C-Dur-Tonalität nur im Thema und im Satzschluß wirksam ist, entwickelt sich aus einer Unisono-Einleitung mit immanenter Mehrstimmigkeit. Daraus spaltet sich die Triolenbewegung in der Unterstimme ab, um zur Begleitung der deutlich abgesetzten Thema-Melodie zu werden, die nicht durchgeführt wird, aber eine Reprise erfährt. Trotz der durchgehaltenen Triolenbewegung, die melodisch zwischen Akkordauflösungen und nichttonalen Folgen variiert, gibt es keine rhythmisch-metrische Stabilität, da der Takt und die Akzente häufig wechseln. Ein eindeutiges Formprinzip läßt sich für den 1. Satz nicht feststellen, vielleicht aber eine Mischung aus freiem Präludium und Sonatensatz.

Beim 3. Satz der Sonate hatte Strawinsky wie beim Finale des Oktetts die Bachschen Inventionen im Hinterkopf[20]. Der Satz hebt in der Tat wie eine zweistimmige Invention an; die Zweistimmigkeit bleibt insgesamt vorherrschend. Das Sechzehntelthema in e-Moll in der Unterstimme wird nach acht Takten von der Oberstimme frei imitierend aufgenommen und erscheint nach weiteren zehn Takten selbst in der Oberstimme. Die thematische Arbeit setzt sich durch mehrfaches Aufgreifen des Themenkopfes fort. Der Mittelteil ersetzt die motorische durch eine ruhigere, auf Achteln basierende Bewegung, bringt eine größere Stimmenzahl und neues Motivmaterial. Nach der Rückkehr zu verdichteter Sechzehntelbewegung erklingt noch zweimal das Thema, bevor der Satz nach einem längeren Orgelpunkt in E-Dur schließt. Dieses Finale besitzt in seiner inventionsartigen, polyphonen Struktur und durch die freie A-B-A-Form größere Geschlossenheit als der 1. Satz. Die rhythmisch-metrische Struktur ist hier strenger gefaßt, und trotz der Chromatik liegt eine stärkere tonale Bindung durch die thematisch-motivische Arbeit vor, die sich meist in e-Moll vollzieht.

Die "Psalmensymphonie" aus dem Jahre 1930 enthält als Mittelstück eine instrumental-vokale Doppelfuge, deren Stellenwert Strawinsky hoch einschätzt: "The psalm of the 'Waiting for the Lord' makes the most overt use of musical symbolism in any of my music before 'The Flood'"[21]. Die Fuge überhaupt entspricht in besonderem Maße Strawinskys ästhetischem Credo: "eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet"[22]. In der "Psalmensymphonie" liegt ein Mischtypus zwischen sukzessiver und simultaner Doppelfuge vor; zunächst erklingt das 1. Thema allein, dann das 2. Thema in Kombination mit dem 1. Die Fuge wird allerdings in Stimmenzahl und polyphoner Struktur nicht konsequent durchgeführt.

Das 1. Thema beginnt mit der viermaligen Tonfolge c-es-h-d, nach Strawinsky[23] abgeleitet aus einem Terzen-Ostinato im 1. Satz, hier jedoch auseinandergezogen mit dem charakteristischen übermäßigen Quintsprung es-h. Diese Tonfolgen werden unterschiedlich rhythmisiert, und ein Ton wird um eine Oktave versetzt, ein Verfahren, das an die

Reihentechnik erinnert. Das 1. Thema wird streng vierstimmig durchgeführt von zwei Oboen und zwei Flöten, später abgelöst von vier Flöten und Piccolo, wobei die 2. und 4. Stimme in realer Beantwortung auf der Quinte einsetzen. Das 2. Thema in Es-Dur übernehmen die Chorstimmen, wiederum mit Quintabständen in realer Beantwortung. Es wird kontrapunktiert vom 1. Thema und anderen Gegenstimmen, die immer wieder dessen Kopfmotiv aufgreifen. Danach wird das 2. Thema in tonal freierer Gestaltung enggeführt, und der letzte Chorabschnitt wird homophon aus dem Material des 2. Themas gestaltet, immer wieder kontrapunktiert von Varianten des 1. Kopfmotivs.

Das Konzert in D für Violine und Orchester, 1931, fällt bereits durch seine barocken Satzüberschriften auf: Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio. Der 1. Satz ist in der Tat tokkatenartig zu nennen, klingt aber in seiner Motorik nicht anders als manche anderen Sätze von Strawinsky. Eine Sonatenhauptsatzform wird angedeutet mit beherrschendem Hauptthema, wobei der Seitengedanke eigentlich nur einen Kontrapunkt zum Hauptthema darstellt. Aria I und II erscheinen als zwei selbständige Sätze, die nicht aufeinander bezogen sind wie Tanzpaare in der Barock-Suite. Die Aria II zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu den langsamen Sätzen aus Bachs Violinkonzerten a-Moll und E-Dur; diesen ähnlich ist der ariose Gesang, abgesehen von Strawinskys rhythmisch betontem, quasi deklamatorischem Anfangsgedanken, der später aufgegriffen wird. Überdies finden wir bei Bach eine thematische Entwicklung im Orchesterpart, wogegen Strawinskys Satz kein eigentliches Thema, nur die frei phantasierende Violine als Führungsstimme bringt.

Das Konzert in Es für Kammerorchester (Dumbarton Oaks) von 1937/38 gilt als Strawinskys "Brandenburgisches". Der Komponist hat selbst solcher Etikettierung Vorschub geleistet: "I studied and played Bach regularly during the composition, and I was greatly attracted to the Brandenburg Concertos, especially the third, which I have also conducted"[24]. Die Ähnlichkeit des 1. Satzes mit Bachs Brandenburgischen Konzerten liegt zunächst im spielerischen Tonfall. Bei Strawinsky gibt es jedoch keinen Tutti-Soli-Kontrast und auch keine Trennung von Ritornellen und Zwischenepisoden. Rudolf Stephan[25] sieht hier formale Bestandteile von Konzertform, Sonatenform (Themendualismus, aber ohne harmonische Schichtung) und Da-capo-Arie.

Das 1. Thema des 1. Satzes zeigt eine barockähnliche Ausfaltung des Es-Dur-Dreiklangs in Spielfiguren mit zwei Bausteinen von je einem Takt der Violinen und der Flöte, die auch miteinander kombiniert werden[26]. Auf die Ähnlichkeit dieses Themas mit dem von Bachs 3. Brandenburgischem Konzert, die besonders für die Violastimme gilt, hat bereits Strawinsky selbst hingewiesen[27]. Ein 2. Thema, fast nur ein Motiv, ebenfalls in Es-Dur, basiert auf der steigenden Tonfolge b-d-es. Stephan[28] vergleicht es mit dem Solothema der Konzertform. In eine Phase der Durchführung beider Themen fällt auch ein vierstimmiges Fugato mit dem Kopfmotiv des 2. Themas. Nach einer Reprise läßt die Coda den Satz mit langsamen und leisen Streicherakkorden gefällig ausklingen. Der 2. Satz, dreiteilig A-B-A', exponiert ein einfaches chromatisches Thema in B-Dur, das gewiß keine Beziehung zu Bach herstellt; es wird kontrapunktisch-spielerisch verarbeitet, meist von Instrumentenpaaren. Im Mittelteil bilden die Streicher eine Klangfläche, auf der einzelne Bläser über den Rhythmus des Themas phantasieren und auch das Thema zitieren. Den Satz beschließt wieder eine Akkordfolge ähnlich wie im 1. Satz. Der 3. Satz, ebenfalls Bach fern, trägt symphonischen Charakter. Er hält sich weitgehend an die Sonatenhauptsatzform mit zwei markanten Themen, die beide breit ausgesponnen werden. In der Mitte des Satzes erklingt gar eine sexten- und terzenselige Melodie nach Art eines Mahlerschen Gassenhauers.

Kurz resümiert läßt sich folgendes festhalten. In den erwähnten Werken aus Strawinskys "neoklassizistischer" Periode hat der Kontrapunkt Vorrang. Besonderen Stellenwert

besitzen polyphone Strukturen wie Imitation, Fugato und Fuge. Immer wieder erscheinen, meist fragmentarisch, Satztypen wie Invention und Tokkata. Strawinsky nimmt zuweilen ausdrücklich Bezug auf alte Musik: die französische Barock-Ouvertüre und auf Bachsche Werke wie die zweistimmigen Inventionen und die Brandenburgischen Konzerte, vielleicht mit einem Zitat auch auf das "Musikalische Opfer". Bachs Einfluß auf Strawinskys Komponieren in den 20er und 30er Jahren wird auf diese Weise evident, ohne daß ein Werk davon vollständig beherrscht würde. Es handelt sich, wie Wolfgang Burde sagt, um "Bachs Handschrift in der verfremdenden Präsentation durch Strawinsky"[29]; nicht "Nachahmung", sondern "Wiederholung im eigenen Akzent"[30], vollzogen nicht nur aus Respekt, sondern aus Liebe. Strawinsky empfand solche Art der Anverwandlung beinahe als einen inneren Zwang: "Mich treibt es dazu, alles in meiner Art nachzukomponieren, und zwar nicht nur Arbeiten von Schülern, sondern auch solche alter Meister. ... Was immer mich fasziniert und was immer ich liebe, möchte ich mir zu eigen machen"[31]. Und nicht ohne humorvolle Distanz fügt er hinzu: "Ich schildere wahrscheinlich eine seltene Art von Kleptomanie"[32].

Anmerkungen

1) Igor Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 182.

2) Ebda., S. 14.

3) Igor Stravinsky and Robert Craft, Erinnerungen und Gespräche, Frankfurt a.M. 1972, S. 326.

4) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 178f.

5) Zitiert nach Boris Jarustowski, Igor Strawinsky, Berlin 1966, S. 104.

6) Ebda.

7) Zitiert nach Eric Walter White, Stravinsky. The Composer and his Works, London 1966, S. 530.

8) Zitiert nach Jarustowski, a.a.O., S. 104.

9) Igor Strawinsky, Mein Leben, München 1958, S. 84; vgl. Igor Stravinsky and Robert Craft, Themes and Episodes, New York 1966, S. 29.

10) Strawinsky, Mein Leben, a.a.O., S. 88.

11) Ebda.

12) Zitiert nach White, a.a.O., S. 529.

13) Robert U. Nelson, Stravinsky's Concept of Variations, in: MQ 48 (1962), S. 330.

14) Vgl. Norbert Jers, Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958-1966) (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 89), Regensburg 1976, S. 6.

15) Igor Stravinsky and Robert Craft, A Quintet of Dialogues, in: Perspectives of New Music 1/1 (1962), S. 7.

16) Ebda., S. 7f.

17) Ernst Ludwig Waeltner, Aspekte zum Neoklassizismus Strawinskys. Schlußrhythmus, Thema und Grundriß im Finale des Bläser-Oktetts 1923, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, hrsg. von Carl Dahlhaus etc., Kassel etc., o.J. S. 268.

18) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 173.

19) Strawinsky, Mein Leben, a.a.O., S. 107.

20) Stravinsky, A Quintet of Dialogues, a.a.O., S. 7f.

21) Ebda., S. 16.

22) Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1949, S. 47.

23) Igor Stravinsky and Robert Craft, Dialogues and A Diary, London 1968, S. 45.

24) Stravinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.

25) Rudolf Stephan, Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung, Göttingen ^{2}/1958, S. 29.

26) Vgl. Herbert Eimert, Strawinskys Dumbarton Oaks, in: Melos 14 (1946/47), S. 248.

27) Stravinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.

28) Stephan, a.a.O., S. 28.

29) Wolfgang Burde, Strawinsky. Monographie, München-Mainz 1982, S. 404.

30) Ernst Ludwig Waeltner, Strawinskys musikgeschichtliche Vorstellungen, in: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, hrsg. v. Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 13), Mainz 1973, S. 128.

31) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 191.

32) Ebda.

Jaroslav Jiránek:

SWJATOSLAW RICHTERS BEITRAG ZUR BACH-REZEPTION DER GEGENWART
Theoretische Reflexion seiner Interpretation des Wohltemperierten Klaviers

Um den schöpferischen Beitrag Swjatoslaw Richters für die ästhetische Vergegenwärtigung von Bachs Werk richtig einschätzen zu können (aus zeitlichen Gründen beschränken wir uns nur auf den 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers in der Koproduktionseinspielung der DGG und der Melodija), müssen wir vorerst auf zwei theoretische Grundfragen näher eingehen: 1. warum und wie ist ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik überhaupt möglich und was für einen Wert und Sinn hat sie, 2. wie kommt es, daß gerade J.S. Bachs Werk eine so außerordentliche Fähigkeit zur Transzendez aus der eigenen Lebenszeit des Meisters in unsere Gegenwart ausweist.

Zum ersten Punkt: Jede ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik wird von zwei Gesetzmäßigkeiten der Subjekt-Objekt-Dialektik beherrscht, und zwar der erkenntnistheoretischen und der axiologischen. Da die Musik, wie jedes andere Zeichensystem, der semio-

tischen Gesetzmäßigkeit des Referenzdreiecks unterliegt, ist die inhaltliche Botschaft Alter Musik notwendig beschränkt durch die Grenzen noetischen Verstehens dieser Botschaft durch den Menschen unserer Zeit. Und der potentielle Wert Alter Musik muß notwendig sein historisch realisiertes Maß übersteigen, damit auch die heutige Gesellschaft in ihr die Fähigkeit, irgendwelche realen künstlerisch-gesellschaftlichen Funktionen der Gegenwart zu erfüllen, für sich entdecken kann. Beide Grenzen, die des noetischen Verstehens wie auch diejenige des Wertes, sind nicht metaphysisch starr, weil ihre objektive Gegebenheit durch die Einheit des historisch schon Realisierten und des potentiell erst Realisierbaren gebildet wird. Auf Entdeckungen dieses zweiten Poles beruht die unveräußerliche schöpferische Mission von Interpreten der Gegenwart.

Zum zweiten Punkt: Die scheinbare "Überzeitlichkeit" von Bachs Werk ist nicht etwa durch dessen angebliche Fähigkeit gegeben, sich über die zeitliche Begrenztheit seiner eigenen Umwelt zu erheben und sich vor ihr in irgendeine abstrakte Welt der eigenen genialen Einbildungskraft zu verschließen, sondern sie ist im Gegenteil dadurch gegeben, wie tief es sich in seiner Lebenszeit zu verwurzeln fertiggebracht hat, eine vom vergangenen in das zukünftige Zeitalter merkwürdig gespreizte Zeit. Das Zeitalter der sogenannten absoluten Monarchien war eine kuriose Klassensymbiose des Monarchen als Spitze des Feudalsystems mit prosperierenden Städten, deren Bürger noch keine politischen Rechte hatten, denen aber in Anbetracht ihrer wachsenden ökonomischen Macht die Zukunft gehörte, und nicht den Lehnsherren. Die antagonistischen Gegensätze dieser labilen Klassensymbiose wurden zur Quelle einer gewaltigen Dynamik der gesellschaftlichen Entwicklung, die im Streit zwischen Glauben und Verstand, Religiosität und Aufklärung, herrischer Erhabenheit und plebejischer Volkstümlichkeit ihren Ausdruck fand. In verschiedenen Ländern verlief dieser Prozeß ungleichmäßig, in Deutschland zu Bachs Zeit unter anderem auch als Zwist zwischen altlutherischer und pietistischer Anschauung.

Am wichtigsten war allerdings, was und wie daraus Bachs Genie zu schöpfen wußte. Er war ein großer "homo faber", dem an Kunstfertigkeit früherer Zeiten wie auch seiner eigenen nichts fehlte, der dank der musikalischen Wurzeln seiner Herkunft sich die Errungenschaften der deutschen Musiküberlieferung vollkommen aneignete, aber auch für die aktuellen Anregungen von Musikkulturen anderer Länder, Italiens und Frankreichs, sich nicht unzugänglich zeigte, weil er ein großer Synthetiker war. Es machte ihm keine Schwierigkeiten, mit seiner einheitlichen Musiksprache sowohl dem "religiösen" als auch dem "profanen" Ton der zeitgemäßen Mentalität gerecht zu werden. Er war gleich stark im vokalen Schaffen seiner Kirchenkantaten, wie im instrumentalen seiner Orgel- und Klavierwerke, seiner Solosonaten, Tanzsuiten und im Concerto grosso. Und er vermochte ebensogut, in den Arien der Kantaten seiner Weimarer Zeit das neue, in die Zukunft weisende Element der Liedhaftigkeit in ihrer menschlich zugänglichen Dimension und in ihrem seelischen Einfühlen zur Geltung zu bringen, wie er es verstand, moderne, charakteristisch ausdrucksvolle Themen seiner instrumentalen Fugen in durch Weisheit vergangener Zeitalter bewährte tektonische Ordnungen einzuverleiben. Vielleicht hat er wegen seiner Meisterschaft im Verschmelzen zur Einheit äußerster Gegensätze seiner Zeit auch an dem Paar Präludium und Fuge so viel Gefallen gefunden. Aber die Grenzlinie des Affektwechsels führt er mitunter auch innerhalb eines der beiden Segmente des Paares. Er war einer der größten Meister der künstlerischen Realisierung der ästhetischen "Affektenlehre" seiner Zeit, eben durch seine geniale Fähigkeit der Gedankenkonzentration und der Ausdruckshomogenität seiner Kompositionen.

Richter hat Bachs künstlerischen Stil wahrlich tief begriffen. In seiner Wiedergabe kommt der Einheitsablauf von Bachs Kompositionen überzeugend zur Geltung, weil Richter konsequent die flächenartige Konzeption von Tempo und Dynamik einhält (d.h. nirgends

neigt er zu ihrer Sonderung im Detail). Das entspricht der Beschaffenheit von Bachs Instrumenten - Orgel und Cembalo, die der Komponist auch als Spieler meisterhaft beherrschte. Aber Bach war in seiner Zeit auch ein sehr erfahrener Akustiker, der die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Tasteninstrumente sehr gut kannte und maximal ausnützte. Richter respektiert das in vollem Maße. Er trachtet mitunter sogar, klanglich sich dem Cembalo anzupassen, aber das ist nicht entscheidend, denn er spielt ja auf einem modernen Hammerflügel, dessen Klangfarbe sich nicht in Abrede stellen läßt, und Richter zögert nicht, nötigenfalls auch dessen Akzentmöglichkeiten auszunützen, Möglichkeiten, die dem Cembalo fehlen und die gewiß auch Bach - der kühne Neuerer und Bekenner des Fortschrittes - heute nicht ablehnen würde. Für den Stil wesentlich ist jedoch die von Richter respektierte flächenartige Konzeption von Tempo und Dynamik.

Sie ist wesentlich aus folgendem, ästhetisch schon angedeutetem Grund: Bach führte neue originelle Elemente auch in die Affektästhetik ein, indem er es geschafft hat, den verlangten Affekt direkt in die Themen seiner Fugen zu kondensieren. Diese Themen wurden dadurch zum Kern des entsprechenden Affekts, dessen flächenmäßige Entfaltung durch die überlieferte Technik zum Einheitsablauf nicht nur des Aufbaues, sondern auch des entsprechenden Affektausdrucks der ganzen Komposition führte.

Richter respektiert das alles und bringt zur vollen Geltung auch jene charakteristische Polarität des Religiösen und Profanen, Erhabenen und Plebejischen, rationalistisch Universalistischen und auf das Maß des irdischen Menschen Individualisierten.

Als typisches Beispiel barock universalistischen Empfindens, vermittelt durch die Rückkehr zur alten Religiosität der vokalen Polyphonie, kann Richters Darbietung der fünfstimmigen Fuge cis-Moll, der vierstimmigen Fuge f-Moll und der fünfstimmigen Fuge b-Moll dienen. Universalistische Vorstellungen irgendeiner paradiesischen, himmlisch abstrakten Musik, deren Tradition vielleicht bis in die pythagoreische Mystik der Sphärenmusik reicht, ruft suggestiv Richters Auffassung des Präludiums cis-Moll, der Fuge es-Moll, des Präludiums f-Moll, der Fuge As-Dur, der Präludien b-Moll, H-Dur und h-Moll hervor. Die jenem Zeitalter eigene universalistische Auffassung der kosmischen und der Naturkräfte als metaphysisches Element bringt uns wieder Richters Erfassen der Präludien fis-Moll und G-Dur nahe, besonders sein rasendes Präludium c-Moll. Durch barocke Zeremonialität und Erhabenheit zeichnet sich Richters Wiedergabe der Präludien Es-Dur und es-Moll aus, durch aristokratischen Sinn für Maß und Zurückhaltung im Ausdruck das Präludium Cis-Dur. Als geradezu klassisches Beispiel von Richters Sinn für barocke, abstrakt aufgeklärte Verstandeswahrheit und zeitgemäße Vision der Vollkommenheit kann seine Konzeption des einleitenden Präludiums und der Fuge C-Dur dienen, die mit einer ungewohnten, maximal sachlichen Zurückhaltung dargeboten werden. Hierher gehören weiter die Fuge fis-Moll, die den Eindruck "gelehrter Musik" auch durch die verborgene Polyphonie ihres Themas hervorruft, die meditative Aufführung des Präludiums g-Moll und die kontemplative Wiedergabe der Fuge gis-Moll.

Der andere Pol der Bachschen Musik mit deutlichen Anklängen einer zukünftigen Individualisierung des Ausdrucks spiegelt sich wieder in Richters leuchtend melodischer Wiedergabe des Präludiums E-Dur, der Aufführung von Präludium und Fuge Fis-Dur und A-Dur, die geradezu prophetisch das zukünftige ästhetische Ideal der klassischen volksmäßigen Schlichtheit anzeigen. Die Inspiration durch zeitgemäße weltliche Tanzanklänge verleugnen nicht die Aufführungen der Fugen in c-Moll, Cis-Dur, Es-Dur, E-Dur, G-Dur und des Präludiums in As-Dur. Einen Anlauf zum modern individualisierten Gefühlsausdruck bringt Richters Interpretation der Fugen g-Moll, H-Dur und der abschließenden Fuge h-Moll.

Interessant ist auch die Dramaturgie von Richters Interpretation der behandelten Bachschen Polarität. Bei acht Paaren modelliert Richter diese Polarität durch äußeren Kontrast von Präludium und Fuge, die jedesmal zum einander entgegengesetzten Pol stilisiert werden. Es sind der Reihe nach die Präludien und Fugen c-Moll, Cis-Dur, Es-Dur, G-Dur, g-Moll, As-Dur, H-Dur und h-Moll. In zwei Fällen durchläuft die Polarisationsscheide innen: Das Präludium e-Moll baut Richter aus zwei kontrastierenden Teilen auf, aus dem spirituell entmaterialisierten ersten Teil und aus dem elementar stürmischen toccatenhaften zweiten Teil, in dessen Geiste die ganze Fuge fortgesetzt ist, so miteinander einen großen polar entgegengesetzten Bereich bildend, in der Art einer ungebundenen Phrenesie. Von der anderen Seite her knüpft die Fuge A-Dur an den klaren und volksmäßig schlichten Ton des Präludiums an und erst vor dem Abschluß erklingt ein kurzer, doch scharf kontrastierender Abschnitt von typisch barockem, orgelartig lastendem Ausdruck.

In einigen Fällen geht Richter auf die innere Polarisation der Präludien und Fugen auf die Weise ein, daß er Klangmaterial, welches durch seinen natürlichen Intonationscharakter zu einem bestimmten der beiden Pole inkliniert, aus den Intonationspositionen des gegensätzlichen Poles dynamisiert. So steht es mit den Präludien und Fugen in F-Dur und a-Moll, wo das expressiv ziemlich individualisierte Klangmaterial durch barock universalistische Auffassung gebunden wird, oder mit den Präludien und Fugen D-Dur, d-Moll und B-Dur, wo ihre gegensätzliche Beschaffenheit durch moderne Auffassung des barock universalistischen Ideals nivelliert wird. Dem sind wir übrigens schon beim ersten Paar Präludium und Fuge in C-Dur begegnet, welches im Geiste des barock abstrakten Verstandeskults gleichartig interpretiert wurde. Diesem Verfahren, bei dem Richter ganze vereinigte Paare kontrastierend gegeneinander ausspielt, begegnen wir übrigens nicht selten. Während er jedoch nur die Präludien und Fugen E-Dur und Fis-Dur dem volksmäßigen Pol zuweist, verbleibt die Mehrheit der einpolig aufgefaßten Paare - Präludien und Fugen C-Dur, es-Moll, f-Moll, fis-Moll, gis-Moll und b-Moll, um wenigstens die markantesten Beispiele anzuführen - im Geiste des barocken Universalismus.

In einer Sache leugnet Richter nicht seinen Taufschein als Künstler des 20. Jahrhunderts. Bachs erneuernde Errungenschaft charakteristischer Themen erforderte die Anwendung von verschiedenen gegeneinander kontrastierenden Ausdrucksmitteln. Das psychologische Maß des Kontrastes hat sich aber im Zeitabstand von zwei bis drei Jahrhunderten durchgreifend verändert, ebenso wie das psychologische Tempomaß im Verhältnis zum gehetzten Lebensstil des zeitgenössischen Menschen. Während Richter die bereits erwähnte Flächigkeit im Stil des dynamischen und des Tempoaufbaues der Bachschen Kompositionen bewahrte, hat er sie durch Steigerung der dynamischen und Tempokontraste selbst auf das Maß der psychologischen Wirksamkeit von heute aktualisiert.

Aus der Gesamtanalyse geht jedoch hervor, daß in Richters Interpretationskonzeption eher der Pol Bachs als größtem Synthetiker der Vergangenheit gegenüber dem Wegbereiter der Zukunft überwiegt. Der berühmte Sowjetpianist, der in der Wiedergabe von Bachs modernem Rückhall - der Präludien und Fugen von Schostakowitsch - die bunteste Ausdruckspalette von meditativen Bereichen bis zu den ausschweifendsten Orgien des Klavierklanges und der virtuosen Brillanz zu entfalten vermochte, hat sich in der Aufführung von Bachs "Altem Testament" die strengste Reserve auferlegt und hat sich in neuer Gestalt als Pianist-Philosoph vorgestellt, der sich auf möglichst authentische Auslegung des Vermächtnisses des großen Musikdenkers des 18. Jahrhunderts einstellt. Aber - durch die Dialektik der Sache - vielleicht beruht gerade darin auch Richters Beitrag im Aktualisieren von Bachs Werk, denn was kann für unsere heutige modern unruhige und nervöse,

mitunter direkt an einen hektischen Lebensstil grenzende Zeit anziehender und begehrenswerter sein als die ruhige Sicherheit, jenes "centrum securitatis", die Bachs Musik aus sich heraus geradezu ausstrahlt.

Manfred Schuler:

BACH IN DER POPULARMUSIK

Das Thema "Bach in der Popularmusik" setzt voraus, daß man zunächst einmal Einverständnis darüber herstellt, was unter Popularmusik zu verstehen sei. Einigen wir uns auf eine Begriffsbestimmung, wie sie besonders in der musikpädagogischen Literatur gängig ist. Danach meint der Begriff Popularmusik jede Art populärer Musik von der Folklore, Tanzmusik, dem Schlager bis hin zu den verschiedensten Ausprägungen afro-amerikanischer Musik. Daß ein solches Begriffsverständnis - weil überfrachtet - unscharf ist, liegt auf der Hand, braucht uns hier aber nicht zu kümmern. Immerhin lassen sich Charakteristika feststellen, die mehr oder weniger allen Arten der Popularmusik eigen sind. So versteht sich Popularmusik grundsätzlich nicht als Bildungs- oder Kunstmusik; sie erhebt keinen Bildungsanspruch, ja häufig nimmt sie zur Bildungsmusik bewußt eine antagonistische Position ein. Folglich bedarf der Hörer, um Popularmusik zu verstehen, auch nicht ästhetischer Kategorien der Kunstmusik. Ein weiteres Charakteristikum der Popularmusik ist darin zu sehen, daß diese Musik den Hörer in erster Linie unterhalten möchte. Die Funktion also, nicht die Ästhetik steht im Vordergrund.

Das erstgenannte Charakteristikum scheint unser Thema "Bach in der Popularmusik" ad absurdum zu führen; denn welchen Sinn macht es, die Musik Bachs - also Kunstmusik - in Verbindung mit einer Musik zu bringen, die sich dem Bildungs- und Kunstanspruch verweigert? Genau diese Frage wird unsere Betrachtung wie ein roter Faden durchziehen.

Der zeitliche Rahmen, der mir gesetzt ist, zwingt bei der Fülle und Vielfalt des vorliegenden musikalischen Materials zur Beschränkung. Deshalb wird man auch eine detaillierte Behandlung des Themas nicht erwarten können.

Eingang in die Popularmusik unserer Zeit fand Bach offensichtlich über den Jazz. Bereits 1937 spielten der Gitarrist Django Reinhardt und die Jazzgeiger Eddie South und Stéphane Grappelly unter dem Titel "Interprétation Swing du Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" und "Improvisation sur le Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" zwei Stücke ein[1], die Zeugnis schöpferischer Beschäftigung mit Bach ablegen. Die erste Aufnahme ist, wie schon der Titel andeutet, eine Bearbeitung: Die drei Jazzmusiker entnahmen dem ersten Satz des Konzerts für zwei Violinen und Orchester in d-Moll (BWV 1043) die Takte 1-30, übertrugen sie in das Jazzidiom (d.h. sie ersetzten das Orchester durch eine Gitarre, vereinfachten die musikalische Faktur und brachten in den Rhythmus swing), wiederholten den Abschnitt und fügten die Schlußtakte 85-88 der Vorlage hinzu. Die zweite Aufnahme beginnt wiederum mit einer (wenngleich etwas freieren) Jazz-Bearbeitung der Takte 1-30, in der Folge wird über diesen Abschnitt improvisiert. An den beiden Einspielungen kann man schon Verfahrensweisen erkennen, derer sich später die Popularmusik bei der Aneignung der Musik Bachs bedient. Da wird zum einen dem Bachschen Werk ein Teil entnommen und klanglich und rhythmisch der Popularmusik angeglichen, ein Verfahren, das man Adaptation zu nennen pflegt. Ein anderes Verfahren besteht darin, Ausschnitte aus

Bachs Komposition als Improvisationsvorlage zu benutzen. Das musikalische Kunstwerk verliert somit den Charakter eines Kunstwerks, es wird Lieferant für Interpretations- oder Improvisationsmaterial. Dies hat zwangsläufig zur Folge, daß sich Funktion und Rezeption der Komposition Bachs verändern; der Hörer rezipiert und beurteilt diese Adaptationen und Improvisationen in der Regel nach den der Popularmusik eigenen Hörkategorien.

Ende 1938 nahm Benny Goodman ein Stück mit dem Titel "Bach Goes to Town" in sein Repertoire auf[2]. Was dieses Stück mit Bach verbindet, ist eigentlich jedoch nur der Name; tatsächlich handelt es sich um eine eigenständige Komposition des Engländers Alec Templeton, der - nach den Worten Benny Goodmans[3] - ein Stück komponieren wollte, wie es Bach, lebte er heute, für eine Swing Band komponiert hätte. Dabei entlehnte Templeton aus der barocken Kompositionspraxis die Stilmittel der Imitation, Sequenzierung, Kadenzierung und Verzierung.

Blieb die Begegnung zwischen Jazz und Bach zu jener Zeit ein kaum beachtetes singuläres Ereignis, so änderte sich dies grundlegend Ende der vierziger und in den fünfziger Jahren. Damals entstand ein neuer Jazzstil, der Cool Jazz, der weniger emotional als rational ausgerichtet ist und der die Linearität besonders herausstellt. Die lineare, kontrapunktische Faktur der Bachschen Musiksprache kam dieser Entwicklung entgegen, weshalb eine Reihe von Jazzmusikern Bachs Duktus in ihr Improvisieren und Arrangieren einzubringen versuchte. Am deutlichsten schlug sich dies in der Ausprägung thematischer Melodieanfänge und in der imitatorischen Gestaltungsweise nieder. Was Bach damals außerdem für den Cool Jazz interessant machte, war die vermeintlich kühle, gleichmäßige Motorik seiner Musik. Soziologisch gesehen hat diese Entwicklung den Jazz aufgewertet; der Cool Jazz erschloß sich einen neuen Hörerkreis, der vorwiegend aus Studenten und Intellektuellen bestand. Für diesen Jazzstil steht besonders das "Modern Jazz Quartet". Welch starken Einfluß Bach auf das Quartett ausübte und welchen Anspruch die Combo an den Hörer stellt, kann man an einer Aufnahme wie "Softly As In A Morning's Sunrise" erkennen[4]. Das Stück beginnt mit einer Jazz-Adaptation des "Canon a 2 Violini in unisono" aus Bachs "Musikalischem Opfer" (BWV 1079); daran anschließend wird über die ersten zwei Takte der Vorlage improvisiert. Übrigens brachte das "Modern Jazz Quartet" kurz vor seiner Auflösung 1974 mit der Langspielplatte "Blues On Bach" noch eine Einspielung heraus, die Vorlagen Bachs (Choralsätze sowie Stücke aus dem "Wohltemperierten Klavier" und dem "Klavierbüchlein") verpflichtet ist[5].

Viel Beachtung fanden ab Mitte der sechziger Jahre die "Swingle Singers" mit ihrer Plattenproduktion "Jazz Jean Sébastien Bach". Ward Swingle, der Leiter dieser aus je zwei Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen bestehenden Gesangsgruppe, tat im Grunde nichts anderes, als Bachschen Instrumental- und Vokalkompositionen ein Klanggewand umzustülpen, das äußerlich dem Jazzidiom entsprach: Er ließ die Sätze im scat song singen - und dies in virtuoser Perfektion -, den Basso continuo vom Schlagbaß spielen und ein Schlagzeug, später auch Tasteninstrumente dazutreten. Off-beat-Akzente im Schlagzeug und eine jazzartige Behandlung der Basso continuo-Stimme vervollständigen das Klangbild.

Etwa zur selben Zeit begann das Pariser Trio Jacques Loussier in der Besetzung Piano, Schlagzeug und Baß mit ähnlich großem Erfolg wie die "Swingle Singers" Bach zu verwerten. Wie Loussier dabei vorging, können wir von ihm selbst erfahren: "Ich schreibe mir zuerst die Baßlinie des ganzen Stückes auf und suche mir dann die Stellen heraus, die sich besonders für Improvisationen eignen. Die anderen Passagen bleiben in ihrer ursprünglichen Form bestehen. Das habe ich zuerst im Freundeskreis gemacht, amateurhaft zur Erheiterung meiner Gäste, bis eines Tages jemand zu mir sagte: 'Daraus

könntest Du eigentlich eine Schallplatte machen!'"[6] Höchst erhellend in dieser Aussage ist, welche Funktion Loussier seinen Bach-Adaptationen und -Improvisationen zuerkennt: Die Zuhörer sollen erheitert werden. Finanziell war das Unternehmen "Play Bach", wie Loussier es nannte, äußerst erfolgreich; nicht weniger als fünf Langspielplatten verkraftete der Markt. Daß die Improvisationsteile sich mehr oder weniger in swingender Motorik erschöpften, sei nur am Rande kritisch vermerkt.

1968 kam aus den USA eine Langspielplatte, die den Titel "Switched-on Bach" (übersetzt etwa "Bach unter Strom gesetzt") trägt; im deutschen Sprachraum wurde sie unter dem reißerischen Titel "Barock-Revolution oder Die seltsamen Abenteuer des J.S. Bach im Lande der Elektronen. Eine Superstereo-Demonstration" vertrieben[7]. Die "Barock-Revolution" bestand darin, daß der Physiker und Musiker Walter Carlos von Instrumental- und Vokalwerken Bachs mit Hilfe des Moog-Synthesizers III elektronisch-synthetische Interpretationen anfertigte. Durch Manipulationen und Montage gelangte er zu einem Klangergebnis, dem man Farbenreichtum und Transparenz nicht absprechen kann, dem aber gleichzeitig Sterilität und Kälte eigen ist. Die Einspielung erhebt nachdrücklich den Anspruch einer künstlerischen Interpretation; sie zielt auf einen Hörerkreis, der sich durch ungewohnte Klangreize und -effekte ansprechen läßt. Immerhin glaubte der Pianist Glenn Gould "Switched-on Bach" als Schallplatte des Jahrzehnts einstufen zu müssen[8], und in den USA wurde diese Langspielplatte 1970 zur "Platte des Jahres" gewählt.

Die Rockmusik fand in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den Weg zu Bach. Wohl als erste Rockgruppe hatten die Beatles 1965 begonnen, sich der Kunstmusik für ihre Zwecke zu bedienen, sei es, daß sie strukturelle und stilistische Anregungen holten, sei es, daß sie Themen und Takte übernahmen, um sie zur Collage zu verwenden[9]. So brachten sie - um ein konkretes Beispiel zu nennen - in "All You Need Is Love" (1967) das Thema der zweistimmigen Invention von Bach (BWV 779), gespielt von einer Trompete, als Zitat ein[10]. Wie der Textinhalt nahelegt, sollte damit beim Hörer offensichtlich die Assoziation des Friedens und der Kultur hervorgerufen werden.

Die 1967 gegründete englische Rockgruppe "The Nice" hatte anderes mit Bach im Sinn: Sie nahm sich vor, vom ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts eine Rockversion herzustellen, die sie unter dem Namen "3 rd Movement Acceptance 'Brandenburger'" in der "Symphony for Group and Orchestra" den Rockhörern präsentierte[11]. Die Rockgruppe ging dabei in der Weise zu Werke, daß sie Teile der Vorlage und improvisierte Teile aneinanderreihte, wobei sie die polyphone Struktur der Vorlage vereinfachte, das Klangbild farblich und dynamisch nivellierte und dem Ganzen einen harten motorischen Rhythmus verpaßte. Durch motivische Anklänge an die adaptierte Vorlage täuschen die improvisierten Teile zwar barocke Formverläufe vor, doch werden aufgrund der formalen Gestaltungsprinzipien der Reihung und der Collage die der Vorlage gemäßen Hörkategorien gleichwohl außer Kraft gesetzt. Die polyphone Struktur hat somit ihren Sinn verloren; sie dient nurmehr als Hülse für einen affektiv stimulierenden rhythmischen Verlauf und für emotional empfundene Klangreize.

1969 brachte die englische Gruppe "Jethro Tull" eine Rockversion der "Bourrée" aus Bachs Suite für Laute in e-Moll (BWV 996) auf den Plattenmarkt[12]. Die Rockmusiker entnahmen der Vorlage lediglich die ersten acht Takte, spielten sie zweimal rhythmisch leicht verändert und in ihrem Sound, um sodann in eine Improvisation überzugehen, der die Unterstimme der Vorlage als Riff zugrunde liegt; abschließend erklingt nochmals der adaptierte Teil der Vorlage. Wie "Jethro Tull" selbst seine musikalische Produktion und Auftritte einschätzte, erfahren wir von dem Gründer der Rockgruppe Ian Anderson, der in erfrischender Offenheit äußerte, "daß alles, was wir tun, nur Showbusiness ist"[13]. Das Showbusiness verlangt ständig neue Reize, und nur wer diesen Bedarf an stets Neuem be-

friedigt, bleibt im Geschäft. Die Rockgruppen greifen deshalb alles auf, was neue Effekte verspricht, was provozieren und schockieren könnte. Musikalisch führt dies gezwungenermaßen zu einem Eklektizismus, der vor nichts, auch nicht vor Bach haltmacht.

Eine offensichtliche Marktlücke im Rockmusikgeschäft der ausgehenden sechziger und beginnenden siebziger Jahre entdeckt zu haben, darf sich die niederländische Rockgruppe "Ekseption" rühmen. Sie hatte größten Erfolg, indem sie dem Rock "schöne Melodien" der Kunstmusik zuführte. Die Liste der Komponisten, derer sich die Gruppe annahm, reicht von Purcell, Vivaldi, Albinoni, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Smetana, Tschaikowsky, Grieg, Rimskij-Korsakow, Rachmaninow, Gershwin bis Chatschaturjan. Der Vorlage wurden in der Regel melodisch eingängige Abschnitte entnommen und diese erhielten dann einen manchmal provokativen, manchmal an der Vorlage orientierten Rocksound. Mit diesen adaptierten Teilen wechseln improvisierte Teile, die häufig abrupt einsetzen und keinerlei thematische oder motivische Beziehung zur Vorlage aufweisen. Gelegentlich werden noch Zitate aus anderen Werken des jeweiligen Komponisten eingeblendet[14]. Der Erfolg dieses Kunstmusikverschnitts ist wohl damit zu erklären, daß Überraschungseffekte - im Rock Gimmicks genannt - wie Stilmischung und Collage beim Rockhörer ankommen. Da es um 1970 außerdem Mode war, Bildungsmusik und Musikwerk polemisch anzugreifen und in Frage zu stellen, konnten diese Einspielungen auch als Persiflage einen interessierten Hörerkreis finden. Aus Bachs Werken suchte sich die Gruppe "Ekseption" vornehmlich solche heraus, die einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad besitzen, so die "Badinerie" aus der Orchestersuite in h-Moll (BWV 1067), die "Air" aus der Orchestersuite in D-Dur (BWV 1068), der erste Satz aus dem "Italienischen Konzert" (BWV 971), die Toccata und Fuge in d-Moll für Orgel (BWV 565) und die Arie "Erbarme dich" aus der Matthäus-Passion (BWV 244)[15]. Nicht mehr zu überhören ist die eigenschöpferische musikalische Impotenz dieser Gruppe, die ihre kreative Armut mit Anleihen aus der Kunstmusik zu kaschieren suchte.

In ganz anderer Weise und aus anderen Motiven verwendete das Rock-Trio "Emerson, Lake & Palmer", das Anfang der siebziger Jahre als "top pop group in the world" galt, Bachsche Musik. Als Beispiel sei hier der 1971 erschienene Song - von der Gruppe "Hymnus" genannt - "The Only Way" angeführt[16]. Zu Beginn dieses Stückes spielt Emerson auf eine Pfeifenorgel die ersten 44 Takte von Bachs Toccata in F-Dur für Orgel (BWV 540) anfangs notengetreu, im weiteren Verlauf ungenau und verschwommen. Die Funktion dieses Collage-Teils ergibt sich aus dem Text, einer Anklage gegen Gott: Bachs Klangsprache soll beim Hörer die Assoziation Kirche und Gott hervorrufen (auf eben diese Assoziation zielt übrigens auch die Bezeichnung "Hymnus"). Somit ist die Musik Bachs hier zum Symbolträger geworden. Am Ende des Stückes kehrt Emerson noch einmal zu Bach zurück, indem er die ersten fünf Takte des Praeludiums VI aus dem ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 851) spielt, die an dieser Stelle eine primär musikimmanente Funktion, nämlich die einer bridge, d.h. einer Überleitung zum folgenden Stück erfüllen[17].

Wenigstens erwähnt sei zum Schluß, daß Bachs Musik noch auf anderen Ebenen der Popularmusik verwertet wird. So bemühte sich beispielsweise das Günter Noris Quartett, Bach auf einer Langspielplatte "250 Jahre J.S. Bach gestern und heute" zum "modern sound" zu verhelfen[18]. Und James Last glaubte unter dem Motto "Classics up to Date" das Praeludium I aus dem ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 846) sowie die "Air" aus der Orchestersuite in D-Dur (BWV 1068) auf seinen "happy sound" und "party sound" bringen zu müssen[19].

Spätestens bei den letztgenannten Einspielungen wird überdeutlich, daß hier handfeste kommerzielle Absichten und Interessen im Spiel sind. Tatsächlich unterliegt das

Verhältnis zwischen Popularmusik und Bach eher mehr denn weniger den harten Gesetzen des Musikgeschäfts. Offensichtlich verlangt der Markt nach diesen Musikprodukten, wobei Bach unter den Kunstmusiklieferanten unangefochten an der Spitze steht. Ob man dies nun beklagt und darin eine skrupellose Plünderung kultureller Reservate - vergleichbar der Plünderung der Natur - sieht oder ob man dies einfach nicht zu Kenntnis nimmt: jedenfalls ist Bach in der Popularmusik ein Stück Realität unserer musikalischen Gegenwart.

Anmerkungen

1) VSM HTX 40160; FELP 181 Vol. 4. Vgl. dazu Charles Delaunay, Django Reinhardt, Paris (1968), S. 177; Max Abrams, The Book of Django, Los Angeles 1973, S. 52f.

2) King of Swing Records LP-435. Vgl. Benny Goodman and Irving Kolodin, The Kingdom of Swing, New York (1961), S. 240; D. Russell Connor and Warren W. Hicks, BG On The Record. A Bio-Discography of Benny Goodman, New Rochelle (New York) 5/1975, S. 242f., dazu auch S. 263 und 536f.

3) Siehe die einführenden Worte von Benny Goodman auf der in Anm. 2 genannten LP.

4) Prestige 0081.106.

5) WEA-Atlantic 50039. Vgl. dazu Joachim Ernst Berendt, Ein Fenster aus Jazz, (Frankfurt a.M. 1978), S. 131.

6) Zitiert nach Manfred Gräter, Play Bach - aber wie? in: NZM 128 (1967), S. 152.

7) CBS S 63 501.

8) Vgl. Hifi Stereophonie 8 (1969), S. 325.

9) Vgl. dazu Manfred Schuler, Rockmusik und Kunstmusik, in: AfMw 25 (1978), S. 137f.

10) Electrola 1 C 005-04 476.

11) Electrola 1 C 062-90 006. Vgl. dazu Schuler, a.a.O., S. 140ff.

12) Chrysalis Production 6 307 519 (D).

13) Zitiert nach Siegfried Schmidt-Joos und Barry Graves, Rock-Lexikon, (Hamburg 1977), S. 191.

14) Vgl. Schuler, a.a.O., S. 144f.

15) Philips 812 924-1.

16) Manticore 87225-270. - Als weitere Beispiele wären zu nennen "Rondo 69" mit Zitaten (jeweils die ersten Takte) aus dem dritten Satz des "Italienischen Konzerts" (BWV 971) und der Fuge in d-Moll für Orgel (BWV 565), ferner "She Belongs to Me" mit Zitaten (ebenfalls jeweils die ersten Takte) aus der Sinfonia der "Ratswahlkantate" (BWV 29) und dem Praeludium V des ersten Teils des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 850). Vgl. dazu Bernward Halbscheffel, Living In the Past, in: Rock in den 70ern, hrsg. von Tibor Kneif, (Hamburg 1980), S. 41f.

17) Der Zitat- und Collagetechnik - einem künstlerischen Prinzip der Pop Art - begegnet man übrigens auch in der Kunstmusik der sechziger Jahre. Vgl. dazu Elmar Budde,

Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre, hrsg. von Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), Mainz (1972), S. 26ff.

18) Electrola SHZE 267.

19) Polydor S 249 371.

Bachbearbeitungen

Leitung: Horst Weber
Teilnehmer: Friedhelm Brusniak, Albrecht Riethmüller, Marianne Stoelzel, Joachim Veit, Klaus Winkler

Joachim Veit:

ABT VOGLERS "VERBESSERUNGEN" BACHSCHER CHORÄLE

Neben den großspurigen Ankündigungen seiner Orgelkonzerte[1] und dem mit Otto Jahns Biographie bekanntgewordenen Urteil Mozarts über Vogler[2], hat nichts dem Ansehen des Abtes mehr geschadet als seine sogenannten "Verbesserungen" Bachscher Choräle[3]. Obwohl diese Verbesserungen in die Reihe der zu pädagogischen Zwecken vorgenommenen "vergleichenden Umarbeitungen" Voglers gehören, unter denen sich auch die von Pergolesis "Stabat Mater"[4] und Forkels "Variationen über God save the King"[5] finden, wurden sie insbesondere durch die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts als einmaliges, nicht wiedergutzumachendes Sakrileg herausgehoben und als "geschmacklose" oder "lächerliche" "Verballhornisierungen" jeglicher differenzierter Betrachtung entzogen[6].

Zu den Ausnahmen gehörte Adolph Bernhard Marx' kritische Prüfung[7] zweier Beispiele aus den bekanntesten der Umarbeitungen Voglers, den 1810 bei Kühnel in Leipzig erschienenen, von Carl Maria von Weber eingeleiteten und zergliederten 12 Chorälen der Kirnbergerschen Sammlung. In den 30er Jahren unseres Jahrhunderts fand (im Rahmen der Arbeiten zur Orgelbegleitung des Chorals) Voglers 1800 erschienenes "Choral-System" stärkere Beachtung, das bei den Zeitgenossen eine lebhafte, kritische Diskussion ausgelöst hatte. Für Leo Söhner etwa stehen die Regeln der Choralbegleitung, die Vogler in diesem System aufstellt und nach denen er auch hier Bachsche Choräle verbessert, in "schärfstem Gegensatz" zu der Begleitungspraxis Voglers, wie sie sich besonders in den als "romantisch" empfundenen Chorälen der Kühnelschen Ausgabe präsentiere[8]. Erst in jüngster Zeit wurde die dritte und früheste Bach-Verbesserung Voglers, die er 1780 im Rahmen seiner Rezension der Kirnbergerschen "Kunst des reinen Satzes" im dritten Band der "Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" veröffentlicht hatte, mit in eine vergleichende Studie aufgenommen, in der der Amerikaner Floyd K. Grave versucht, Voglers sich wandelnde Bach-Kritik in den Verbesserungen von 1780, 1800 und 1810 aufzuzeigen[9].

Nach Grave, dessen Ergebnisse im folgenden skizziert sind, bleibt Voglers "System" während der Auseinandersetzungen um den Modellcharakter Bachscher Choräle in seinen Grundlagen unberührt, es ändern sich aber sowohl die Interpretation seiner Regeln als auch die Perspektive seiner Bach-Kritik[10].

Die Umarbeitungen von 1780 richten sich gegen Kirnbergers Auffassung von Bachs Kompositionen als Musterbeispielen des strengen Stils. Mit seiner Kritik an den "künstlichen" Lizenzen Bachs will Vogler diesen als Vertreter eines veralteten Stils kennzeichnen. Darüber hinaus strebt er im Sinne des von ihm gepriesenen Palestrina-Stils eine "Reinigung" des Choralsatzes von "weltlichen Zusätzen" an. Ziel der so verstandenen "Modernisierung" ist exemplarische Simplizität.

Im Mittelpunkt der Verbesserungen des "Choral-Systems" steht das Problem der Kirchentonarten und deren adäquater Behandlung. Hier trifft Bach der Vorwurf, er habe korrupt gegen die Kirchentonarten gehandelt, indem er modale Melodien in ein tonales

Idiom preßte. Vogler wendet sich nicht nur gegen Bachs willkürliche Erprobung der in der tonalen Harmonik gegebenen Möglichkeiten, sondern diese Harmonik selbst ist für Vogler nun "degenerierend" und er sucht daher den "Fortschritt" in einer Wiederbelebung des alten Erbes. Die rigorose "Reinigung" Bachscher Vorlagen ist hier also rückwärtsgewendet.

Im Gegensatz dazu versucht Vogler in den chromatisch extravaganten Bearbeitungen von 1810, Bach in dessen harmonischer Komplexität quasi zu überholen und die grenzenlosen Möglichkeiten des Voglerschen harmonischen Systems zu demonstrieren. Mit diesem gegen das Bild von Bach als "größtem Harmoniker aller Zeiten" gerichteten Angriff verzichtet Vogler auf das Ideal der "Purity" und modifiziert nicht bloß die Bachschen Vorlagen, sondern schafft eigentlich neue Sätze, die dennoch weiterhin auf die Prinzipien seines Choral-Systems zurückzuführen sind.

Soweit die Interpretation Graves, die nachfolgend ergänzt und in einigen Punkten modifiziert werden soll.

Aus einem in der "Musikalischen Real-Zeitung" abgedruckten Briefwechsel zwischen dem Pfarrer Christmann und dem Vogler-Apologeten Justin Heinrich Knecht geht hervor, daß Vogler sich spätestens seit Ende der 70er Jahre mit Fragen der Choralaussetzung beschäftigt hat[11]. Dabei trennt er von Anfang an den Choralstil vom übrigen Kirchenstil. Vom "ächten Kirchenstyl" ist, wie Vogler 1781 im Artikel "Choral" der "Deutschen Encyclopädie" schreibt, "das Choralgesang noch himmelweit unterschieden"[12]. Das Eigentliche des Chorals bestehe "in seinen Tonarten", die von jenen der Figuralmusik "unendlich verschieden" seien, "weil die Modulation, d.i. die Ausweichung eine ganz andere ist". Es bleibt zunächst bei solchen, für die zeitgenössische Situation typischen, vagen Forderungen nach adäquater Behandlung der Kirchentonarten.

1789 veröffentlicht Vogler dann in Stockholm seine "Organisten-Schule"[13], in der er durch Umarbeitungen von Chorälen aus einer schwedischen Sammlung sein neues "Choral-System" demonstriert. Zwei Jahre später erscheint die deutsche Fassung des Choral-Systems, das nach zahlreichen Vorankündigungen u.a. beweisen sollte, "dass weder die Bache noch Kirnberger oder Graun gewusst haben, was Choral sey"[14].

Den Ausgangspunkt dieses Werkes bildet der ausführliche Bericht Voglers über seine Reisen nach Griechenland und Nordafrika. Die Wiederentdeckung ursprünglicher Formen und Tonleitern in den mündlich überlieferten einstimmigen Gesängen dieser Völker wird für Vogler zum Anlaß einer rigorosen Reinigung der nun als "verfälscht" erkannten Choralmelodien von allen zusätzlichen Vorzeichen und Zusatztönen. Analog zur Wiederherstellung des "einfachen ursprünglichen Gesangs"[15] fordert Vogler eine den Charakter dieser Gesänge bewahrende Harmonisierung, die "von aller anderen Gattung Musiken" gesondert sein müsse[16]. Das Hauptcharakteristikum des Chorals ist für ihn, daß die "Melodie nicht von der Harmonie abhänge"[17]. Diese Forderung gewinnt ihre volle Bedeutung erst im Lichte der Voglerschen Harmonielehre: In der dur-molltonalen Harmonik leitet Vogler die Tonleiter, aus der sich die Melodie erst bildet, aus den Quint-Terz-Verhältnissen ab und setzt die Leiter aus den Akkorden der Tonika, der Ober- und Unterquinte zusammen[18]. Umgekehrt kommt so jedem Ton der Tonleiter latent eine harmonische Funktion zu, die er in einem nach Verwandtschaftsgraden der Akkorde, also funktional, geordneten System einnehmen kann. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann die Bedeutung dieser zunächst simpel erscheinenden Tatsache für Voglers harmonisches System nicht näher erläutert werden[19]; für die von der Harmonie unabhängige Choralmelodie ergibt sich danach aber die Folgerung, daß dem einzelnen Ton seine funktionale Qualität fehlt, daß also, wie Vogler es ausdrückt, die "Tonfolge der zu(r) Melodie passenden Hauptklänge keineswegs vom Hauptton abhängt"[20]. Damit ist prinzipiell der Weg zu einer funktions-

freien Harmonisierung geebnet.

Inwiefern diese "zwiefache Unabhängigkeit"[21] - die der Melodie von der Harmonie, die der Akkordfolge vom "Hauptton" - die Choralbegleitung von der "musikalischen" Begleitung unterscheide, demonstriert Vogler am Beispiel der phrygischen Leiter[22] (siehe Beispiel 1). Dabei wird jedoch die scheinbar völlige Freiheit der Akkordfolge durch eine Reihe von Regeln eingeschränkt[23], wonach u.a. möglichst nur leitereigene Akkorde verwendet, Anfangstöne grundtönig oder im Einklang, Zeilenenden nur mit Oktave oder Quinte in der Oberstimme harmonisiert werden sollen. Reminiszenzen an die funktionale Harmonik sollen durch das Verbot der Terz eines Akkordes als Melodieton am Ende eines Verses, das Verbot zweier entscheidender Durakkorde in der Abschnittskadenz und den Verzicht auf die sogenannte "Unterhaltungs-Siebente", d.h. den deutlich Dominantcharakter im Sinne der Dur-Molltonalität vermittelnden Dominantseptakkord ausgeschaltet werden. Das Einführen zusätzlicher Akzidentien ist nur erlaubt, um am Abschnittsende Akkorde "schlußfallmäßig" zu machen und betrifft immer die Erhöhung der Terz in den Begleitstimmen. Diese Schlußfälle dürfen nicht im Sinne einer dur-molltonalen Kadenz aufgefaßt werden, denn nur ein einziger Akkord bestimmt hier jeweils die "Tonleitung", wo sonst Ausgangs- und Zielakkord durch die vermittelnde Dominante in ein aufeinander bezogenes Verhältnis gesetzt werden[24]. In diesem Sinne sind auch die Schlußfälle der Voglerschen Tabelle I zu verstehen, die hier nicht näher erläutert werden sollen.

Alle weiteren Regeln ergeben sich aus der Übernahme des Kirchenstil-Ideals: die häufige Verwendung von Mollakkorden, das Verbot "muthwilliger Ausweichungen" und "aufbrausender Schlußfälle", die Forderung nach "Bindungen, Aufhaltungen und Verkettungen von Uebelklängen"[25].

Um seine Theorie "durch praktische Verbesserungen und Umarbeitungen noch anschaulicher zu machen"[26], greift Vogler auf zwei Beispiele seiner schwedischen "Organisten-Schule", sowie fünf Choräle Bachs zurück[27]. Im folgenden sollen nur einige der kritischen Anmerkungen Voglers zu den Bachschen Beispielen in der dorischen und phrygischen Tonart referiert werden[28] (siehe Beispiel 2). Voglers Argumente sind im übrigen nicht nur aus dem Choral-System abgeleitet, sondern basieren auch auf allgemein satztechnischen und musikalisch-praktischen Gründen.

Im Sinne des Choral-Systems wird zunächst der cantus firmus von allen fremden Zusätzen "gereinigt" (Zwischennoten, Verzierungen, eventuelle Akzidentien, etwa "fis" im letzten Takt des dorischen Beispiels). Der als Pedalstimme aufgefaßte Baß wird weitgehend von den "holpernden", "andachtstörenden" Zwischennoten befreit - hier wird Voglers Mißverständnis der Choralsätze als "praktischer Orgelbegleitung" deutlich, auf das wenig später Gerber[29] und danach Hilgenfeldt[30] und Spitta[31] hinwiesen.

Mit besonderer Härte greift Vogler die als Terz harmonisierten Versenden an, darunter vor allem den Schluß des dorischen Chorals in der Dominante des für Vogler leiterfremden g-Moll und die ionische Harmonisierung des phrygischen "O Haupt voll Blut und Wunden". Kritisiert wird außerdem die mit zwei Durakkorden gebildete Kadenz im "luxuriösesten Theater-Stil" (vgl. phrygisch I, T. 10), ferner die willkürliche Einführung von Akzidentien, besonders der nach Vogler gänzlich verbotenen (nicht schlußfallmäßigen) Erniedrigungszeichen und die choralwidrige Verwendung von Sechzehnteln in den Mittelstimmen.

Der überwiegende Teil der Kritik bezieht sich aber auf satztechnische Fragen, die eigentlich unabhängig vom Choral-System sind. Abgesehen von den Verstößen gegen das Gebot stufenweiser Auflösung von Dissonanzen (etwa dorisch T. 6: b-g, phrygisch I, T.

7: b-cis) oder den vergeblich verborgenen Quint- und Oktavparallelen (phrygisch I, T. 2, 11/12 u. II, T. 1) bzw. den falsch gebrauchten Durchgangsdissonanzen (phrygisch II, T. 7 stoßen im Baß zwei durchgehende dissonante Töne aufeinander), richtet sich Voglers Augenmerk vor allem auf das Verhältnis der Mittelstimmen zu den äußeren Stimmen und auf die Führung der Einzelstimmen. Daß Bach hier "unharmonische Querstände" (dorisch T. 11 Sopran-Alt) und "harte Sprünge" verwendet (dorisch T. 10 Baß, phrygisch I, T. 7 Baß) oder in "erbärmlich nackten Vierten-Verhältnissen" fortschreitet (dorisch T. 10 Alt-Tenor), deutet für Vogler ebenso auf eine gezwungene Stimmführung wie die zahllosen "auffallenden Zwischenklänge", d.h. die im Verhältnis zu den Außenstimmen dissonanten Durchgangsnoten (vgl. etwa dorisch Auftakt Tenor-Baß u. T. 2 Tenor). Vogler wünscht dagegen solche Zwischenklänge, "die zur Harmonie gerechnet werden können", was vielfach zur Folge hat, daß in seinen Verbesserungen Durchgänge in zwei Stimmen gleichzeitig auftreten, so daß sich auch die Funktion des Akkordes ändert (vgl. Anfang phrygisch). Damit wird die Stufenfolge dichter und der Zusammenhang zweier im Abstand von Vierteln benachbarter Akkorde freier. Voglers Verbesserungen entsprechen im wesentlichen seinen Forderungen, wenn auch vereinzelt, sogar in der Melodie, die verbotene Unterhaltungs-Septime auftritt (vgl. etwa die Verbesserung des phrygischen Chorals, T. 1 u. 11).

Mit seiner fast 18seitigen Kritik der Bachchoräle will Vogler also nicht nur zeigen, wie "der erste Harmonist seiner Zeit, und aller Zeiten" die Kirchentonarten habe "wegwischen" wollen[32], sondern er greift ausdrücklich C.Ph.E. Bachs Vorrede zum ersten Band der Ausgabe von 1784 an, in der dieser die "besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen" hervorhebt und die Choräle als "vortreffliche Muster der Setzkunst" empfiehlt[33].

Daß Vogler dabei seine Argumentation sogar künstlich unterstützt, ist seinen Kritikern entgangen. Wenn er im Choral-System zu den beiden phrygischen Beispielen bemerkt, er habe sie aus vier Bearbeitungen Bachs "zusammen gezogen"[34], so ist dies wörtlich zu verstehen. In geschickter Weise sucht er aus den Chorälen Nr. 21, 74, 80 und 89 die Abschnitte aus, die seiner Kritik entgegen kommen und stellt sie neu zusammen[35]. Dadurch ergeben sich zum Teil zusätzliche Kritikmöglichkeiten: So kommt die Terzenfolge zwischen Sopran und Alt in Takt 7/8 des zweiten Satzes erst durch Voglers Zusammenstellung zustande, der kritisierte Kontrast von g-Moll nach der "theatermäßigen" G-Dur-Kadenz in Takt 10/11 ebenso und im ersten Choral ist nur deshalb kein einziges "e" als Oktave harmonisiert, weil der Schlußabschnitt des Chorals ersetzt wurde. Hier zeigen sich die scharlatanhaften Züge Voglers, den man aber in ähnlicher Weise behandelte, wenn man etwa in einer zeitgenössischen Kritik eine ausdrücklich dur-molltonal harmonisierte neue Melodie aus dem Anhang des Choral-Systems als Beispiel für die inkonsequente Anwendung seiner Choral-Regeln abdruckte[36].

Wenn man von diesen Verbesserungen aus die Umarbeitungen von 1780 betrachtet, so fällt auf, daß die Angriffsrichtung im Grunde die gleiche ist. Vogler hatte seinen Berliner Opponenten Kirnberger bereits durch die "verbessernde" Umarbeitung eines Liedes angegriffen[37] und wollte nun als Antwort auf die rein polemische Berliner Rezension seiner "Kuhrpfälzischen Tonschule"[38] "aufklärend" und "den Tonschülern zur Belehrung" die Schwächen der Kirnbergerschen "Kunst des reinen Satzes" aufzeigen[39]. Neben der Verwendung des Chorals als vierstimmiger Satzübung[40] rügt Vogler dabei auch die einseitige Auswahl von Beispielen, unter denen italienische Meister gänzlich fehlten[41], insbesondere aber wendet er sich gegen die Erklärung Bachs zum Musterkomponisten: "Es fiel noch keinem ein, dem verehrungswürdigen alten Sebastian Bach die Verdienste eines

großen Organisten strittig zu machen. Daß aber Herr Kirnberger ihn zum Muster der Behandlung der Choraltonarten hersezt, darin glauben nicht wir, daß er wohl gewählt habe"[42].

Die nachfolgenden Verbesserungen Voglers haben dann aber mit einer adäquaten Behandlung des mixolydischen ersten und dorischen bzw. phrygischen zweiten Chorals im Sinne des späteren Choral-Systems nicht das Geringste zu tun. Abgesehen von dem bei Grave abgedruckten ersten Vers von "Das alte Jahr vergangen ist", in dem Vogler die weitläufigen Ausweichungen Bachs kritisiert und seine Verbesserung als "Reinigung" des Satzes erscheinen mag[43], hat so gut wie keine Regel des Choral-Systems hier Anwendung gefunden. Man begegnet sowohl Terzschlüssen als auch frei eingeführten Akzidentien, darunter Erniedrigungszeichen (2. Choral, 4. Vers), daneben sogar gegenüber Bach stärker ausgezierten Ober- und Mittelstimmen, durchgehender Achtelbewegung im Baß, zahlreichen Unterhaltungsseptimen (allerdings nur in den Begleitstimmen) u.v.m. Die Choräle verwenden lediglich im Sinne des allgemeineren Kirchenstil-Ideals vermehrt Moll-Akkorde und sind mit zahlreichen Überbindungen versehen, die einen durchgehenden Achtel-Puls zur Folge haben.

Die eigentliche Kritik Voglers ist aber auch hier satztechnischer Art und nach den Regeln seiner "Kuhrpfälzischen Tonschule" zu verstehen, auf die er mehrfach hinweist[44]. Doch folgt seine Verbesserung vielfach nicht den eigenen Richtlinien, so daß man die angeblichen Fehler Bachs oft wenige Zeilen später bei Vogler selbst findet. Die verbotene Folge zweier benachbarter Akkorde mit gleicher Terz und Quinte (abgesehen von der Folge S-D) etwa G-F am Anfang oder d-e in T. 1 des ersten Chorals, begegnet bei Vogler im dritten und vierten Vers. (Im Choral-System hat er diese Folge später in begründeten Fällen erlaubt, da es mit dem Charakter der alten Psalmodie zusammenhänge, "daß eine ganz ungewöhnliche Stufenreihe von Harmonien vorkommen muß, wo dem Harmonisten keine freie Wahl mehr bleibt"[45].) Neben dem erwähnten Widerspruch zwischen freier Akzidentienverwendung im vierten Vers des zweiten Chorals und deren Kritik in Bachs erstem Vers, findet sich im gleichen ersten Vers bei Vogler die Vermeidung von Oktavparallelen in einer bei Bach beanstandeten Weise (Takt 1 zu T. 2: Sopran-Tenor). Eine angeblich "gedrängte Harmonienfolge" (2. Choral, 2. Vers) tritt auch bei Vogler mehrfach auf und wird nur durch die beschönigende Notation der Hauptklänge verdeckt.

Da die beanstandeten rein satztechnischen Fehler im wesentlichen mit den im Choral-System kritisierten übereinstimmen, erübrigt sich hier eine weitere Erörterung. Hingewiesen sei aber noch auf die hier schon gültige Bemerkung Voglers, daß "diejenigen Zwischenklänge, die zur Harmonie gerechnet werden können" besser seien "als jene die mit einem Gegner dissonirend auftreten"[46]. In diesem Sinne werden die Achtel der Melodiestimme meist ausharmonisiert bzw. finden sich oft Durchgänge simultan in zwei bis drei Stimmen.

Ziel der Umarbeitungen Voglers von 1780 ist also lediglich satztechnische Richtigkeit verbunden mit Kirchenstil-Idiomatik und ein Angriff auf Bach als Modell vierstimmiger Satzkunst, jedoch keineswegs eine choralgerechte Behandlung der Kirchentonarten im Sinne des Choral-Systems.

Betrachtet man nun die Verbesserungen von 1810 im Lichte des 1800 gedruckten Choral-Systems, so scheint sich die Meinung einiger Autoren zu bestätigen, die einen Widerspruch zwischen Voglers Theorie und seiner Praxis entdecken wollen[47].

Von den spezifischen Regeln des Choral-Systems findet lediglich das Verbot der Terzschlüsse konsequente Anwendung und Sechzehntel-Verzierungen im c.f. werden als "der Natur des Chorals widerstrebend"[48] gerügt. Dem früheren System widersprechen aber u.a.

die Achtelzwischennoten im c.f. und -durchgänge im Baß, die Verwendung punktierter Werte auch im c.f., die unchoralmäßige Folge zweier Durakkorde vor Abschnittskadenzen und vor allem die nicht schlußfallmäßige Verwendung zahlloser Akzidentien, besonders der vorher verbotenen Erniedrigungszeichen. Der Choralsatz wird in einer manchmal fast "abenteuerlich" scheinenden Weise durch-chromatisiert (siehe Beispiel 3).

Diese Widersprüche werfen die Frage nach dem Zweck dieser Bearbeitung auf und damit die Frage, ob sie wirklich nach den Maßstäben des Choral-Systems gemessen werden dürfen.

Wenn man Carl Maria von Webers Zergliederung dieser Choräle hinzuzieht, in der im übrigen nicht einmal der Modus der einzelnen Choräle angegeben wird, zeigt sich auch darin wieder eine fast ausschließlich satztechnisch begründete Kritik an Bach, in der vor allem "übel zusammentreffende Durchgänge"[49] und "ein steifes Begegnen der Stimmen"[50] bemängelt werden, so daß der Eindruck entsteht, "dass Bach oft um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte"[51]. Bei Vogler lobt Weber dagegen die "größere Mannichfaltigkeit"[52], die Vielfalt der Schlußfälle und den "ungemeinen Reichthum der Harmonie"[53]. Daß Weber hiermit die Intention Voglers richtig umschreibt, beweist eine Abschrift seiner Zergliederung von der Hand seines Zimmergenossen Gänsbacher, die Vogler selbst nachträglich korrigiert und ergänzt hat[54]. Die in den späteren Druck übernommenen Anmerkungen Voglers verstärken, wenn auch nur geringfügig, die bei Weber beobachtete Tendenz, die Besonderheiten der Harmonik Voglers herauszustellen. In diesem Sinne formuliert Weber auch seine Einleitung. Bach habe, ohne das System Vogelscher Umwendungen zu kennen, "solche reichhaltige Harmonieenfolgen erfunden ..., in welcher Mannichfaltigkeit Er alle seine Zeitgenossen übertraf; aber dass durch ihn alle Harmoniekenntniss erschöpft seyn sollte - ist wirklich eine gewagte Behauptung, und schon durch Vogler's Arbeiten hinlänglich widerlegt"[55]. Vogler biete in seinen Werken "der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannichfaltigkeit"[56].

Daß diese Umarbeitungen zeigen sollten, wie Vogler "den Harmoniker Bach in seiner harmonischen Komplexität überhole"[57], beweisen auch die Besprechungen Gottfried Webers, der im übrigen mit Carl Maria von Weber über dessen Zergliederungen korrespondierte[58] und von dessen Hand nach Jähns auch die siebte Zergliederung im verschollenen Entwurf Webers stammte[59]. Gottfried Weber schreibt in den "Privilegierten gemeinnützigen Unterhaltungsblättern": "Was kann interessanter seyn, als ... die beyden gelehrtesten Harmoniker verschiedener Zeitalter so im Wettstreite zu sehen, und die Fortschritte zu beobachten, welche die Kunst seit jener Epoche gemacht hat"[60]. Wenn Gottfried Weber Voglers "Fluß der Stimmführung" und die "Unerforschlichkeit seiner Harmonienwendungen" lobt und die Arbeit insbesondere der "gelehrt-musikalischen Welt" empfiehlt[61], macht dies deutlich, daß es sich hier nicht um Musterbeispiele im kirchentonalen Choralsatz, sondern um Muster eines harmonisch durchgearbeiteten vierstimmigen Satzes handeln soll. Die dabei von Vogler nach dem System seiner Harmonielehre demonstrierten Möglichkeiten mögen überraschen, sind aber in diesem System selbst angelegt und für Voglers harmonische Sprache nicht ungewöhnlich[62]. Da er sämtliche Möglichkeiten einer Zusammensetzung des Dreiklangs, u.U. ergänzt durch die verschiedenen Septimen, theoretisch erfaßt hat, lassen sich eigentlich alle vorhandenen Akkorde und deren Funktion, d.h. deren Auflösungstendenz, bestimmen. Nur die Häufung harmonischer Schwierigkeiten auf engstem Raum geht über das sonst übliche Maß hinaus, denn durch die nach Vogler fehlende funktionale Ordnung der Abschnitte innerhalb eines Choralsatzes fällt hier die sonst nötige Einschränkung des Akkordvorrates weitgehend weg[63], so daß eine durchchromatisierte, gleitende Harmonik entsteht, die "spätromantisch" anmutet[64]. Nur in wenigen Einzelfällen finden sich durch die zahlreichen Überbindungen und verspäteten Dissonanzauf-

lösungen auch Akkordfortschreitungen, die nicht zwingend im Sinne des Voglerschen Systems sind.

Die vorstehenden Beobachtungen sollten zeigen, daß die Bach-Verbesserungen Voglers nicht unter dem übergeordneten Aspekt der Regeln des Choral-Systems bewertet werden dürfen, sondern unter dem einheitlichen Gesichtspunkt der Angriffe gegen den Meister des vierstimmigen Satzes und "größten Harmoniker aller Zeiten" zu sehen sind. (Ein Angriff gegen Bachs Choräle als Beispiele des kirchentonalen Choralsatzes findet sich nur im Choral-System.) Es ist aber nicht Bach selbst, den Vogler jeweils kritisiert - bei Vogler findet sich immerhin auch der Satz: Bachs Werke seien "eine Musterkarte für Tonforscher, man kann nicht genug seine Wendungen bewundern, es kommen mitunter solche Ausflüchte vor, womit er sich durcharbeitet und woran Niemand gedacht hatte"[65] - sondern es ist dessen Erhebung zu einem blind verehrten Muster der Komposition. Diese Art von Autorität aber setze "das Gehirn auf Pension"; - man mache der Kirche die Unfehlbarkeit streitig, räume sie aber dem Organisten ein. - "Nein! Madame Autorität muß ... unter Konvulsionen den Geist aufgeben"[66]. Vogler schließt sein Choral-System mit den Worten: "Hört! (Musiken) Seht! (Partituren) Fühlt! (Wirkungen) und d e n k t !"[67]

Anmerkungen

1) Vgl. hierzu beispielsweise Hertha Schweiger, Abbé G.J. Vogler's Orgellehre. Ein Beitrag zur Klanggeschichte der frühromantischen Orgel, Diss. Wien, Wien 1938, S. 37-41 oder Karl Emil von Schafhäutl, Abt Georg Joseph Vogler, Augsburg 1888, Reprint Hildesheim 1979, S. 21-26.

2) Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 4. November 1777: "Vogler ... ist ein e(len)der Musickalischer spaß=macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann". Vgl. W.A. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert von Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, Bd. 2, Kassel etc. 1962, Nr. 363, Zeile 53f. Daneben finden sich in Mozarts Briefen weitere, meist negative, Aussagen über Vogler. Sehr viel vorsichtiger äußert sich der Vater über Vogler, vgl. u.a. Brief Nr. 365, Zeile 12ff. u. 28f. S. dazu auch Otto Jahn, W.A. Mozart, Leipzig, 1856-1859, Bd. 2, S. 113ff.

3) Die "Verbesserungen" finden sich in folgenden Veröffentlichungen Voglers:
- Beispiele einer gründlichen und gemeinnüzigen musikalischen Recension über des Herrn Kirnberger Kunst des reinen Satzes in der Musik, in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3. Jg. (1780/81), 7.-9. Lieferung, Reprint Hildesheim 1974, Bd. 3, S. 257-288; Notenbeispiele in Bd. 4, S. 441-442.
- Abt Vogler's Choral-System, Kopenhagen 1800, S. 53-70; Notenbeispiele Tafel I-IV.
- Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber, Leipzig, bei C.F. Peters (Bureau de Musique), Pl. Nr. 834 (1810).

4) Die "Verbesserungen" der einzelnen Versetten von Pergolesis "Stabat Mater" finden sich verteilt auf alle drei Jahrgänge der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

5) Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God save the King. Nebst acht Kupfertafeln. Kontrapunktische Bearbeitung des Englischen Volkslieds God save the King, Frankfurt/Main 1793.

6) Vgl. u.a. Artikel "Vogler" in Hermann Mendel u. August Reissmann, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 11, Berlin 1879, S. 137 u. Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. 2, Leipzig ^{2}/1916, S. 614/615, Anm. 73.

7) Adolph Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Erster Theil, Anhang U: Höherer Choralstyl, Leipzig 8/1875, S. 580-584. Zwar bezeichnet Marx das Unternehmen Voglers als "unbedacht" und "unberechtigt" und kritisiert heftig dessen "choralwidrige, schlüpfige Behandlung" des c.f. sowie das "Tongewühl voll unstäter Hin- und Hergänge", schreibt aber zum Abschluß: "Doch - bei dem Allen wird man Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste".

8) Leo Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert, Augsburg 1931, S. 119-122.

9) Floyd K. Grave, Abbé Vogler and the Bach Legacy, in: Eighteenth-Century Studies XIII/2 (Winter 1979/80), S. 119-141.

10) Vgl. ebd., S. 121.

11) Johann Friedrich Christmann, Fragen und Zweifel jedem Tongelehrten zu beliebiger Beantwortung in unsern Realzeitungsblättern empfohlen, in: Musikalische Real-Zeitung vom 9. Dezember 1789, Sp. 391 erwähnt einen "Aufsaz über die ganze Lehr vom Choral", den Vogler ihm schon 1787 gezeigt habe, der aber leider nie erschienen sei. Kurze Zeit später bezeichnet Justin Heinrich Knecht diesen Aufsatz als "möglicherweise verloren", vgl. Musikalische Real-Zeitung, 26. Mai 1790, Sp. 166f. Schließlich stellt Vogler selbst in einem Brief aus London klar, daß die seinerzeit nicht gedruckte "Abhandlung über die griechischen Tonarten" keineswegs verloren sei und "der Welt nicht vorenthalten bleiben soll(e)", vgl. Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft vom 21. Juni 1790, Sp.20.

12) Deutsche Encyclopädie oder allgem. Realwörterbuch aller Künste und Wissenschaften, Bd. 5, Frankfurt/Main 1781, S. 544.

13) Organist-Schola, 1. Teil, Stockholm 1798. Dem Verfasser stand leider nur ein Exemplar der dänischen Übersetzung (Kopenhagen 1800) zur Verfügung.

14) Vgl. LAMZ 1. Jg. (1798/99), Intelligenz-Blatt Nr. XVIII, September 1799, Sp. 94-95.

15) Vgl. Choral-System, a.a.O., S. 26ff., insbesondere S. 37-38.

16) Ebd., S. 22.

17) Ebd., S. 38.

18) Dieser Vorgang und dessen Stellenwert in Voglers Harmonielehre ist am kürzesten und klarsten beschrieben im Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, Prag 1802 (die sogenannte "Prager Tonschule"), vgl. S. 36ff.

19) Zu Voglers Harmonielehre und deren Bedeutung vgl. Helmut Kreitz, Abbé Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker, Diss. Saarbrücken, 1957 und Joachim Veit, Die Sinfonien Franz Danzis und die Theorie des Abbé Vogler. Beiträge zu einer stilkritischen Untersuchung der Spätmannheimer Sinfonie, Magisterarbeit Detmold-Paderborn, 1983.

20) Choral-System, a.a.O., S. 38.

21) Ebd.

22) Vgl. Notenbeispiele zum Choral-System, Tafel I.

23) Zum folgenden vgl. Choral-System, S. 42ff.

24) Vgl. dazu Handbuch der Harmonielehre, Prag 1802, a.a.O., S. 53: "Aber beim Choral, wo keine harmonische Schlußkunst, sondern nur ein von der Harmonie unabhängiger Gesang, eine selbständige melodische Tonreihe, entscheidet, muß eine einzige schlußfallmässige Harmonie die ganze Tonleitung bestimmen. Dieses ist hier der Fall, wo nach F-Harmonie... der fünfte Ton E mit groser Dritten gis für den Hauptton entscheidet, ohne eine mehr allmälige Tonleitung voraus geschickt zu haben."

25) Choral-System, S. 42-43.

26) Ebd., S. 53.

27) Vgl. ebd., S. 53-78, dazu Notenbeispiele Tafel II-IV.

28) Zu den folgenden, nicht einzeln nachgewiesenen Zitaten vgl. Choral-System, S. 53-68.

29) Ernst Ludwig Gerber, Noch etwas über den Choralgesang und dessen Begleitung mit der Orgel, in: LAMZ 12. Jg. (1810), Sp. 433.

30) C.L. Hilgenfeldt, Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, S. 109.

31) Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, 2. Bd., zitiert nach der 2. Auflage Leipzig 1916, S. 614/615, Anm. 73.

32) Choral-System, S. 59.

33) Ebd., S. 56.

34) Ebd., S. 58.

35) Das erste phrygische Beispiel setzt sich aus Nr. 21 (T. 1-8), Nr. 89 (T. 9-10, jeweils mit Auftakt) und Nr. 74 (T. 10-12) zusammen, das zweite aus Nr. 89 (T. 1-4, Schlußbildung analog Nr. 21; T. 5-6 u. T. 11-12), Nr. 80 (T. 7 erste Hälfte mit Auftakt u. T. 9-10) und Nr. 74 (T. 7 zweite Hälfte u. T. 8).

36) LAMZ 2. Jg. (1799/1800), Sp. 443-446. Vgl. dazu Voglers Stellungnahme, ebd., Intelligenz-Blatt Nr. XIV, Juni 1800, Sp. 60-61.

37) Vgl. Voglers Umarbeitung von Kirnbergers "Lied nach dem Frieden" in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 2. Jg. (1779/80), 11. u. 12. Lieferung, a.a.O., Bd. 2, S. 356-378.

38) Diese anonyme Rezension aus der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung hat Vogler in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule vollständig abgedruckt, vgl. Bd. 2, a.a.O., S. 196-206.

39) Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 258-260.

40) Ebd., S. 276-277.

41) Ebd., S. 275-276.

42) Ebd., S. 280-281.

43) Vgl. Grave, a.a.O., S. 125-128.

44) Vgl. Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 281, 283 u. 284.

45) Choral-System, S. 48. Dennoch bleibt diese Akkordfolge für Vogler "unschön": die Harmonienfolge d-e im ersten Takt des dorischen Beispiels von Bach bedürfe "keiner Ahndung eines Meisters", ebd., S. 55.

46) Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 285.

47) Vgl. Leo Söhner, a.a.O., S. 120. Karl Gustav Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, Straßburg 1932, S. 62 spricht lediglich davon, daß die Beispiele in Voglers Choral-System "harmonisch einfach und im Satz durchaus noch nicht so kompliziert wie die 10 Jahre später erschienenen Verbesserungen Bachs" seien.

48) Vgl. Webers Zergliederung, a.a.O., Sp. 5.

49) Ebd., Sp. 4.

50) Ebd., Sp. 7.

51) Ebd., Sp. 5.

52) Einleitung, Sp. 2.

53) Zergliederung, Sp. 4.

54) Hessische Landes- u. Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs. 4233/1. Die Handschrift war irrtümlich C.M. v. Weber zugewiesen, die Anmerkungen stammen nicht von Franz Anton Weber, sondern von Voglers Hand. Vogler hat auch die Notenbeispiele (Mus. ms. 1300) nachträglich korrigiert.

55) Einleitung, a.a.O., Sp. 2.

56) Ebd.

57) Vgl. Grave, a.a.O., S. 137.

58) Vgl. Carl Maria von Weber, Briefe an Gottfried Weber. Hrsg. v. Werner Bollert u. Arno Lemke, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1972, S. 11-12, 20, 22, 30 u. 33.

59) Friedrich Wilhelm Jähns, Carl Maria von Weber in seinen Werken, Berlin 1871, S. 454: "Im Concept Carl Maria's steht die Bemerkung zu Choral VII von Gottfried Weber's, die zu IX zum grösseren Theile, und die zu X gänzlich von Vogler's Hand geschrieben." Über Webers Originalmanuskript, das dem Verf. während der Drucklegung zugänglich wurde, soll gelegentlich an anderer Stelle berichtet werden.

60) Privilegierte gemeinnützige Unterhaltungsblätter, 6. Jg., Nr. 17 vom 17.4.1811, Sp. 136.

61) Ebd., Sp. 136. Vgl. auch Gottfried Webers Besprechung im Allgemeinen Anzeiger der Deutschen, 2. Bd., Nummer 183, 12. Juli 1811, Sp. 2025-2027, wo er Voglers "unnachahmliche Gewandtheit in Auffindung neuer Harmonienfolgen und die Abrundung seiner

Stimmenführung" heraushebt, bei der "größte Lieblichkeit" mit "gelehrter Behandlung" Hand in Hand ginge.

62) Vgl. Anmerkung 19.

63) Die Choralbegleitung hält sich "nicht so genau an die Tonseinheit, wie die musikalische...", Choral-System, S. 44/45.

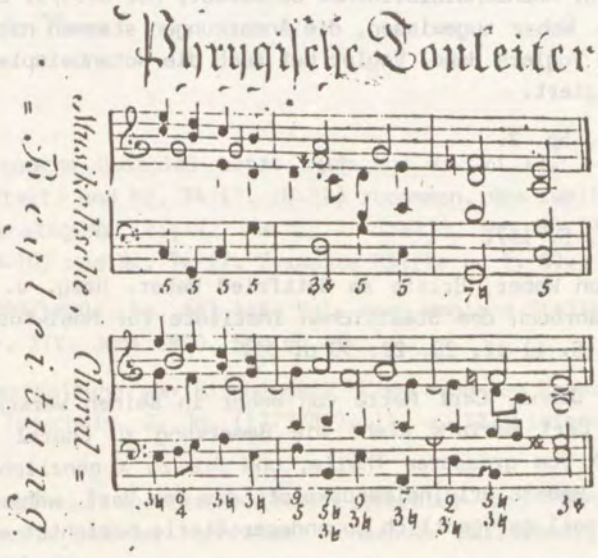
64) Lediglich eingeschränkt durch die Stimmführungsregeln gilt hier Voglers Satz: "Außer den stufenmäßig neben einander liegenden, mit gleicher Dritten, und gleicher Fünften begabten Tönen ... können alle nur möglichen Harmonien nach einander folgen"; Handbuch der Harmonielehre, Prag 1802, a.a.O., S. 80.

65) System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs-Lehre vom Abt Vogler. Nach dem hinterlassenen Manuscripte des Autors herausgegeben. Offenbach o.J., S. 26. Grundsätzlich anerkennend äußert sich Vogler wiederholt über den Orgelspieler Bach: "Sebastian Bachs Fertigkeit auf der Orgel und dem Klavier ... ist und bleibt sein ausgezeichnetes Verdienst. Keine Nazion kann einen solchen Orgelspieler aufweisen ... Daß er eine vielumfassende praktische Geläufigkeit besaß, die fremdesten Harmonien, ganz ungewöhnliche, unerhörte Tonfolgen einzuführen, ist auch wahr." Vgl. Choral-System, S. 23.

66) Choral-System, S. 104.

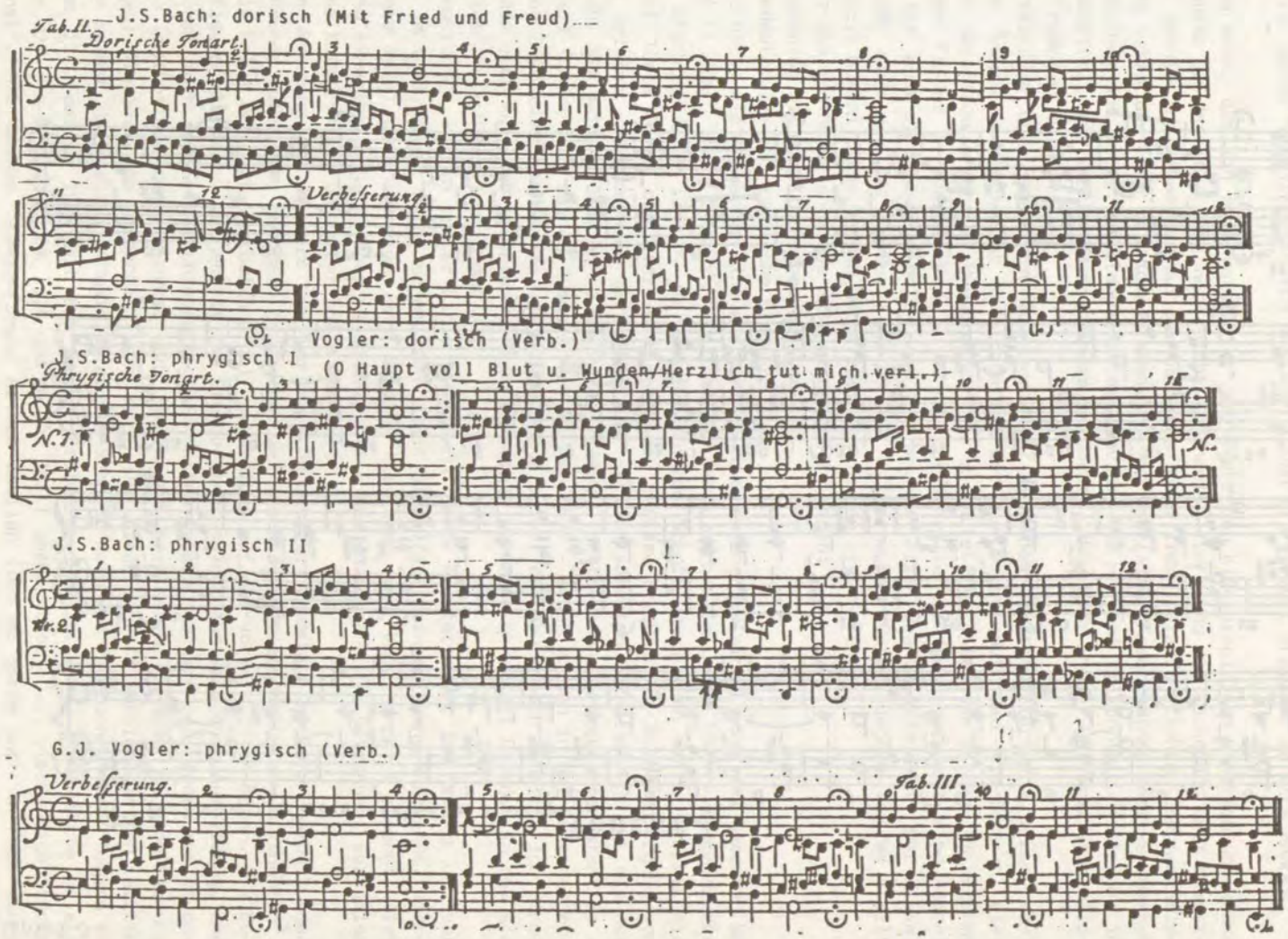
67) Ebd., S. 105.

Beispiel 1

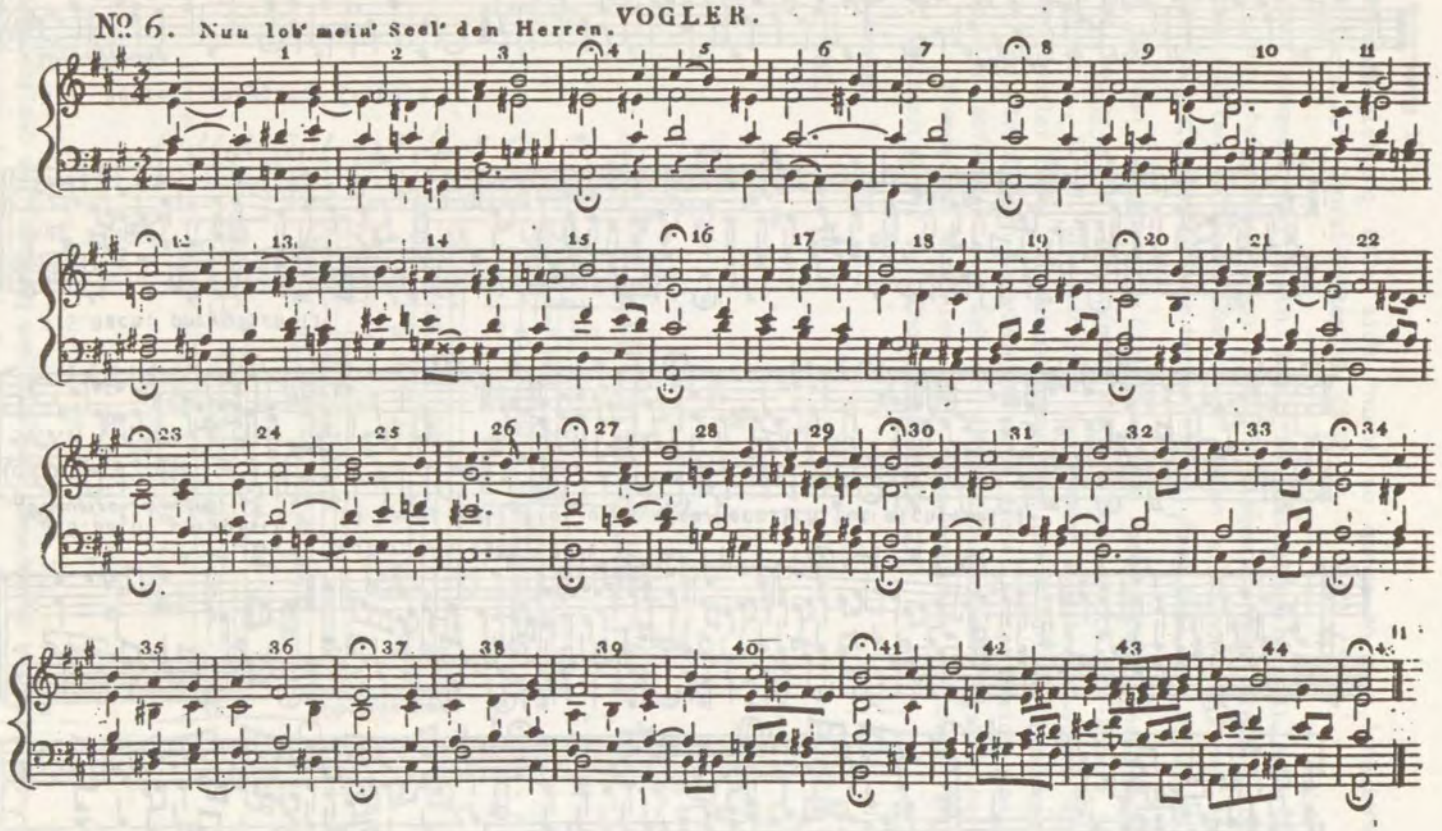


Weitere Beispiele aus der Sammlung von 1810 sind abgedruckt bei A.B. Marx (vgl. Anm. 7) und in Georg Kaisers Ausgabe sämtlicher Schriften von C.M. v. Weber (Berlin u. Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908).

Beispiel 2


Tab. II.
J.S.Bach: dorisch (Mit Fried und Freud)
Dorische Tonart.
Verbesserung.
Vogler: dorisch (Verb.)
J.S.Bach: phrygisch I
(O Haupt voll Blut u. Wunden/Herzlich tut mich verl.)
Phrygische Tonart.
N.1.
J.S.Bach: phrygisch II
Nr.2.
G.J. Vogler: phrygisch (Verb.)
Verbesserung.
Tab. III.

Beispiel 3



Marianne Stoelzel:

ORDNUNGSSYSTEME UND AUSDRUCKSHALTUNG IN ENGELBERT HUMPERDINCKS BEARBEITUNGEN AUS J.S. BACHS "WOHLTEMPERIERTEM KLAVIER" I UND II FÜR ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN

Das Werk, das ich hier vorstelle, ist heute den Klavierspielern gänzlich unbekannt und wurde in der Forschung noch nicht behandelt. Zum Stand der Forschung über Humperdinck möchte ich hinweisen auf die von Hans-Josef Irmen veröffentlichten Dokumentationen zu Leben und Werk des Komponisten. Zu der speziellen Frage seiner bemerkenswerten Bearbeitung aus Bachs "Wohltemperiertem Klavier" (WK) I und II konnte ich einiges in dem schriftlichen Nachlaß Humperdincks entdecken, der sich in der Universitätsbibliothek Frankfurt befindet.

"Präludium und Fugen/ im Quintenzirkel/ aus dem Wohltemperierten Klavier/ von/ Johann Sebastian Bach/ Zur Erleichterung der Ausführung auf zwei Klaviere zu vier Händen übertragen/ von/ E. Humperdinck"[1] - so lautet der Titel des Werkes. Es beginnt mit dem Es-Dur Präludium WK I,7. An dem Fortschreiten im Quintenabstand sind sowohl Dur- als auch gleichnamige Moll-Fugen aus beiden Teilen des WK beteiligt. Der Zirkel schließt sich mit der Es-Dur Fuge WK II,7. (In seiner Gesamtausgabe des WK stellt Ferruccio Busoni diese beiden Werke zusammen in den ersten Band.)

Wir stellen heute an diese Bearbeitung zwei Fragen:
Was bedeutet sie als Klavierbearbeitung?
Was bedeutet sie als zyklische Ordnung?

Sie hatte als Vorgänger eine vierhändige Bearbeitung für ein Klavier des gesamten WK I und II durch Henri Bertini, die fast 50 Jahre vorher im Jahre 1843 - Humperdincks Werk erschien Ende 1890 - im gleichen Verlag Schott erschienen war[2]. Bertini als Pianist löste darin die hier akut werdende, prekäre Frage einer Stimmenübergabe von einem Spieler zum andern in der Mittellage des Instrumentes technisch so gut wie nur möglich. Mit seinen Zusätzen zu Charakter, Tempo, Tonstärke und Artikulation steht er - wie Carl Czerny mit seiner Ausgabe des WK von 1837 - schon mitten in der Auseinandersetzung über die Übertragung des WK auf das Klavier, die heute noch anhält[3]. Ich nenne hier das erst kürzlich erschienene Buch von Grete Wehmeyer über Carl Czerny, in dem sie dazu ausführlich Stellung nimmt[4].

Humperdinck ist in erster Linie Komponist. Seine Meisterschaft im Tonsatz und vor allem im Kontrapunkt wurde schon früh - und blieb Zeit seines Lebens anerkannt. Vierhändiges Spiel - ob an einem oder an zwei Klavieren wird von ihm nicht erwähnt - ist für ihn eine Möglichkeit, bekannt zu werden mit Werken aus anderen Gattungen, vor allem aus dem Konzert- und Opernrepertoire der Zeit.

Die Anregung des Leiters des Verlages Schott, Dr. Ludwig Strecker, Umarbeitungen vorhandener guter aber unmodern gewordener Werke aus den Verlagsbeständen vorzunehmen[5], traf im Falle der Bach-Bearbeitung bei Humperdinck auf gut vorbereiteten Boden. Die Beschäftigung mit Bachs WK gehörte zum Grundbestand seiner musikalischen Ausbildung, und sie kommt auch später verschiedentlich in seinen Tagebuchnotizen vor. Zudem war er geübt im Umarbeiten fremder Werke, und 1886 taucht bereits der Gedanke an eine Fassung für zwei Klaviere von Bachschen Fugen auf[6]. Die Niederschrift erfolgte in den letzten Wochen seiner Tätigkeit als Musiklektor bei Schott. Nach den Tagebuchnotizen[7] begann er sie am 19. Februar 1890 mit dem Es-Dur Präludium, am 24. April bearbeitete er als letzte die fis-Moll Fuge WK I,14 und am 25. April vermerkt er: "... vierhändige Stücke geordnet". Mit seinem Studienfreund Arthur Smolian (den er gerne auch in Form eines as-Moll Dreiklangs anredete) hat er die Stücke durchgespielt und auch wohl erörtert.

Auf einer Postkarte an ihn vom 19. April 1890 steht klein und spielerisch aber ganz aufschlußreich: "den [Um]bertini - Bach wirst du nun wol endlich erhalten haben". (Humperdinck hieß im Freundeskreis auch Umberto[8]; s. dazu die bildliche Wiedergabe der Postkarte).

Diese kleine Karte ist typisch für Humperdincks lakonische Ausdrucksweise und für seinen Witz. Dieser Witz, mit dem Bildungsgut des ausgehenden 19. Jahrhunderts befrachtet, - dazu gehören musikalische Signa, Musikzitate, Rebus, Zeichnungen und Sprachparodien - reichte manchmal weiter als das Verstehen selbst seiner Freunde und seiner näheren Bekannten. An der Übersicht über die Anordnung innerhalb des Gesamtwerkes (s. dazu die systematische Übersicht) ist zu erkennen, daß von den insgesamt 16 Teilstücken 10 in Moll und 6 in Dur stehen. Diese Zahlenverhältnisse ergeben - bis auf eine geringe Differenz - den goldenen Schnitt. Aber auch im Dezimalsystem ergeben sich sinnvolle Verhältnisse: aus WK II stammen 4 Dur- und 2 Mollwerke, aus WK I 8 Moll- und 2 Durwerke. Schon an diesen anfänglichen Überlegungen deutet sich an, was im Verlauf dieses Berichtes noch klarer wird, wie hier Reflektion und Inspiration zusammentreffen[9]. Humperdinck, der zuerst Architektur studieren wollte, neigte überhaupt dazu, systematische Überlegungen anzustellen[10]. Das Werk hat zwar eine Rahmenbildung durch Es-Dur, zeigt aber sonst ein Überwiegen der Mollwerke. In einem System von Dur-Moll-Wechsel zeigt sich die deutlich dreiteilige Anlage: in den beiden Außenteilen Mollwerke (es-Moll, b-Moll, b-Moll und as-Moll, cis-Moll, fis-Moll), im Mittelteil ein konstanter Wechsel von Moll und Dur (f-Moll, C-Dur, g-Moll, D-Dur, a-Moll, E-Dur, h-Moll, H-Dur). Das Ganze ähnelt einem Architekturschnitt. Diese architekturale Vorstellung zeichnet sich auch ab in der Anordnung der Fugen nach Stimmenzahl: Die vierstimmigen Fugen überwiegen, die beiden fünfstimmigen stehen da wie zwei Eckpfeiler, und wenn ich berücksichtige, daß das Eingangspräludium auch eine vierstimmige Fuge als Abschluß hat und daß Humperdinck die dreistimmige es-Moll Fuge in eine latente und einmal ganz deutliche Vierstimmigkeit umsetzt, so ist diese Anlage sogar ganz symmetrisch. Inmitten der 15 Fugen wiederum bildet die in a-Moll die Mittelachse, und just an dieser Fuge ist - sicherlich mit Absicht - die Verteilung vermerkt, wie bei den überwiegenden vierstimmigen Fugen die vier Stimmen, ganz plausibel, den vier Händen zugeordnet werden: 1. Klavier rechts Sopran, links Tenor; 2. Klavier rechts Alt, links Baß. In der fünfstimmigen b-Moll Fuge wird das System nur erweitert, das erste Klavier übernimmt zusätzlich die Partien von Baß 1 oder Baß 2, die das zweite Klavier nicht erfassen kann. Auch hier zerstört Humperdinck in seiner Zuweisung von Motivik und Thematik auf die vier Hände nie die musikalische Semantik. Dies ist ein grundsätzlicher Unterschied zur vierhändigen Bearbeitung für ein Klavier Henri Bertinis, in der dieser notgedrungen die Semantik vor allem in der Übergabe von einem Spieler zum anderen zerstückeln muß[11]. Besonders kunstvoll ist Humperdincks Bearbeitung der großen dreiteiligen Fuge in cis-Moll. Sie ist durch das System nicht zu erfassen, der Alt vagiert und kommt in jeder der vier Hände vor.

Humperdincks Bearbeitung will die Struktur dieser kontrapunktischen Werke deutlich machen und ihre pianistische Darstellung erleichtern. Am Satz Bachs nimmt er nur wenige und kleine Retouchierungen vor, wie Oktavieren einer Stimmführung und fast immer im Kleinstich hinzugesetzte Oktavverdopplungen. Etwas kräftiger sind die Retouchierungen in der dreistimmigen es-Moll Fuge, die vier Händen zugeteilt ist. Der Satz wird punktuell vierstimmig, wenn auslaufende und beginnende Motivik oder Thematik auf einem Ton zusammentreffen, wie z.B. in T. 39 und T. 54. In T. 39 wird zudem durch eine Veränderung ein latenter Themeneinsatz herausgeholt, in T. 55-56 durch das Herunteroktavieren beim 1. und 2. Klavier links die Tenor- und Baßlage deutlicher und am Schluß T.

85-87 durch einen hinzugefügten Themaeinsatz eine Vierstimmigkeit geschaffen[12] (s. dazu die Notenbeispiele 1, 2 und 3).

Die sparsamen Zusätze zur Gestaltung von Tempo, Lautstärke und Artikulation verdeutlichen eher die Struktur der Werke, als daß sie sie auf einen bestimmten Ausdruck fixieren. Nur das Präludium hat eine hinzugesetzte Überschrift mit "Ruhig", im Notentext der cis-Moll Fuge findet sich ein "ausdrucksvoll", und der ₵-Takt der Fugen b-Moll, D-Dur, H-Dur und cis-Moll wird zu einem C-Takt verbreitert. Auch die Palette der Tonstärken ist ausdrucksarm mit piano, forte, crescendo und decrescendo, und das nicht einmal bei allen Fugen, hinzu kommt ein gelegentliches ritardando[13]. Durch meine Aufnahme der D-Dur Fuge WK II, 5, bei der Maria Jäger-Jung so freundlich war, den einen Klavierpart zu übernehmen, demonstriere ich, wie bei der reduzierten Ausdruckshaltung die Struktur hörbar deutlicher wird. Diese Fuge gehört zu den 6 Fugen aus WK II, die Mozart schon 1782 in Streichquartettfassung übertrug[14]. Ein anderer Klangkörper, eine andere Ausdrucksgestaltung? - diese Frage kann ich hier nur ansprechen aber nicht ausführen.

Aber dieser Oberbau mit seiner klassischen Symmetrie wird nicht fundamentiert durch einen Quintenzirkel im Sinne von zunehmenden und abnehmenden Vorzeichen. Unter diesem Aspekt ist die Zyklusbildung ein Chaos. Das einzige Ordnungsprinzip ist die Gleichberechtigung von Dur und gleichnamigem Moll. Paul Bekker fand, daß hinter Humperdincks Philistermaske ein scharfes Auge blicke und daß eine Hand von hervorragender Gewandheit die Feder führe[15]. Diese gewandte Hand erfaßte in dieser Zusammenstellung immerhin überwiegend Fugen mit hoher Vorzeichenzahl, bis zu 7 ♭. Eigentümlich in der Zusammenstellung ist das Anhalten des Zirkelganges bei den Verdopplungen Es-Dur, es-Moll, bei dem zweimaligen b-Moll und bei h-Moll, H-Dur. Die einzige und plausible Erklärung dafür finde ich in den schon vorhin getroffenen Feststellungen zu Humperdincks lakonischem Witz, der sich hier in Kryptogrammen und autobiographischen Verschlüsselungen äußert. S B H ist der nicht ganz vollständige (!) Name Sebastian Bachs, ♭♭ = heses (Humperdinck hieß im Familienkreis auch Onkel ebb)[16] der erst recht nicht vollständige Name des Bearbeiters und rückläufig gelesen Henri Bertini. (Ich erinnere an den "Um bertini" auf der Postkarte.) An autobiographischen Anspielungen ergäbe sich, zum Teil ganz banal, in dem fließenden Anfang des Es-Dur Präludiums und der Ringbildung mittels Es-Dur das "Rheingold", der Vorname Siegfried Wagners, der zur Zeit der Niederschrift sein Musik-Eleve war[17], und, vielleicht, der exklusive Kreis der Saint-Simonisten in Paris, in dem Humperdinck durch Vermittlung Wagners verkehrt hatte und in dem auch vierhändig gespielt wurde. Aber schon hier entsteht der Eindruck, in ein Gespinst von Assoziationen zu geraten, aus dem ich uns durch eine Bemerkung des jungen Richard Strauss zur Partitur von "Hänsel und Gretel" rette, es sei darin zuviel an thematischer Knüpfarbeit und sie sei verteufelt schwer. In der Kreisgestalt und im Quinten-Zirkel den Niederschlag von mathematisch-philosophischem Gedankengut zu suchen, ist sicherlich abwegig, und ebenso wenig ist hier die klassische Ausdruckshaltung 'Moll-Dur', 'Dunkel-Licht', 'Harmonie der Welt' tragend.

Jedoch unterstreichen der Anfang und Schluß der Bearbeitung mit ihrem Es-Dur den klassischen Ausdruck von Erhabenheit und Größe, und die Zusammenstellung der Werke aus dem WK erfaßt überwiegend solche, die mit getragenem, würdevollem und ernstem Ausdruck zu den schweren und schwersten gehören[18].

Zyklische Kompositionen von Präludien und Fugen schufen im 20. Jahrhundert Komponisten wie Hindemith, Weißmann, Schostakowitsch und Schtschedrin. Alle Zyklen beginnen mit C als Tonart oder Tonzentrum. Dabei nimmt Julius Weißmanns "Fugenbaum" (1946) die chromatische Ordnung Bachs wieder auf, Dmitri Schostakowitsch (1951) und Rodion

Schtschedrin (1969), ebenfalls mit 24 Präludien und Fugen, basieren auf dem Quintenzirkel mit dazugehörender Parallele auf der kleinen Unterterz; dabei beweist Schostakowitsch eine Art Zirkelbildung durch Rückbezug des letzten Präludiums auf das erste. Nur Paul Hindemith durchbricht schon 1942 die Tradition und komponiert in einem geschlossenen Werk seine Neuordnung der 12 chromatischen Töne aus, wobei das Postludium wieder nach C zurückführt. Humperdincks Werk als eine Bearbeitung steht vor dieser Wende zu Eigenkompositionen. Es will eine wesentliche Eigenschaft des WK, nämlich seine Kontrapunktik deutlicher machen.

Diese Bearbeitung ist als Klavierbearbeitung eine idealisierte Darstellung einer "Kunst der Fuge" - nicht der 'Kunst der Fuge', mit der sie die Mollhaltung gemeinsam hat. Als Zyklusbildung ist sie das Dokument eines Stilbruchs. Die pianistische Darstellung einzelner Teile oder des Gesamtwerkes, dem ein Ausdruck von Geschlossenheit nicht abgesprochen werden kann, steht in der Gegenwart noch aus.

Anmerkungen

1) Ein Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek Frankfurt. Eine kurze Rezension, die auf den didaktischen Wert der Bearbeitung hinwies, erschien im "Musikalischen Wochenblatt" (Herausgeber Ernst Wilhelm Fritzsch), XXII. Jahrgang, Leipzig 1891, S. 484.

2) Ein Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek Frankfurt. Eine ausführliche Rezension erschien in der derzeitigen Zeitschrift des Schott-Verlages "Cäcilia", Band 22, Mainz 1843, S. 29-36.

3) Bertini übernimmt nicht ohne weiteres Czernys Vortragsbezeichnungen, er übernimmt auch nicht Czernys Metronomangaben.

4) Grete Wehmeyer, Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier, Kassel 1983, S. 182-198.

5) Brief von Dr. Ludwig Strecker an Humperdinck vom 2. September 1887, Nachlaß Humperdinck A I c 8 Nr. 2020.

6) In einem Brief aus Barcelona vom 8.4.86 an den in Heidelberg wirkenden Studienfreund Philipp Wolfrum, der dort 1885 den Bach-Verein gründete. Nach Hans-Josef Irmen, Briefe und Tagebücher, III. Band (1883-1886) Kassel 1983, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Heft 132, S. 137.

7) Niedergeschrieben in "Max Hesse's Deutscher Musikerkalender 1890", Nachlaß Humperdinck C 15.

8) Postkarte an Arthur Smolian vom 19.4.1890, Nachlaß Humperdinck A II b Nr. 1089. Der Musikabteilung der Universitätsbibliothek Frankfurt und Herrn Dr. Schäfer meinen besonderen Dank.

9) Charakteristik Humperdincks durch Paul Bekker in seinem Nekrolog 1921, nach Hans-Josef Irmen, Die Odyssee des Engelbert Humperdinck, Siegburg 1975, S. 116.

10) Ich fand z.B. Überlegungen zu einer Zeitrechnung im Dezimalsystem in einem Notizbuch von 1890, Nachlaß Humperdinck C 54, - am weitesten ausgebaut hat Humperdinck das ausgeklügelte System seiner autobiographisch-synoptischen Tabellen, in die er Tagebuchnotizen von 1879-1897 übertrug, Nachlaß Humperdinck C 47.

11) Ein Vergleich der Stimmführungen z.B. der fünfstimmigen b-Moll und cis-Moll Fugen

in den Bearbeitungen Bertinis und Humperdincks bietet sich an. Ich habe den Eindruck erhalten, daß Bertini hier aus der Not eine Tugend macht und eine Stimmenübergabe in den Mittelstimmen häufiger praktiziert, als es technisch unbedingt notwendig wäre.

12) Dazu wurden als Beispiele die T. 36-42, 54-61 und 77-Schluß als Kassettenaufnahme vorgeführt, eingespielt von Maria Jäger-Jung und mir.

13) Die C-Dur Fuge WK I,1 hat als einzige mezzoforte und pianissimo; diese Fuge bearbeitete Humperdinck schon 1877 während seiner Studienzeit bei Joseph Rheinberger für Streichquartett. Nach Hans-Josef Irmen, Briefe und Tagebücher, I. Band (1863-1880) Köln 1975 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Heft 106), S. 48.

14) KV 405 erfaßt fünf für Streichquartett bearbeitete Fugen aus WK II. Drei von ihnen, die in D-Dur, Es-Dur und E-Dur kommen in Humperdincks Bearbeitung vor.

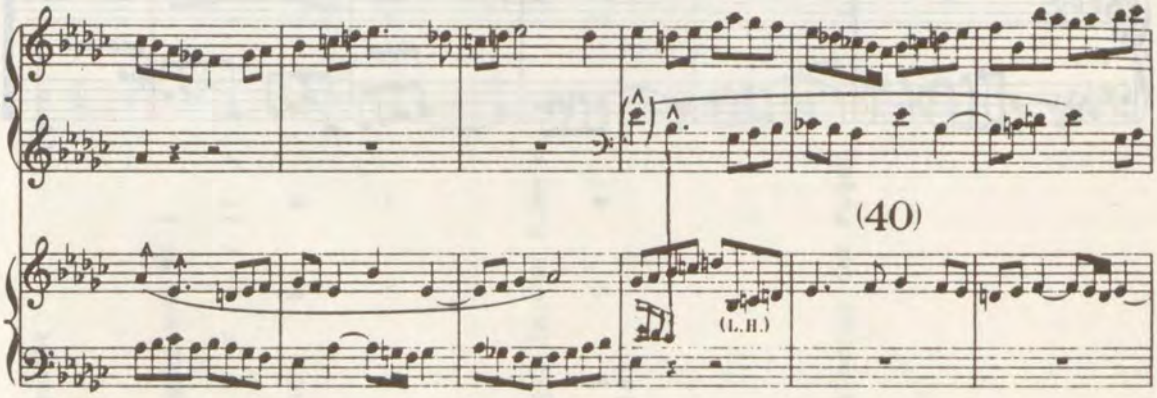
15) Hans-Josef Irmen, s. Fußnote 8, S. 115.

16) Hans-Josef Irmen a.a.O., S. 71.

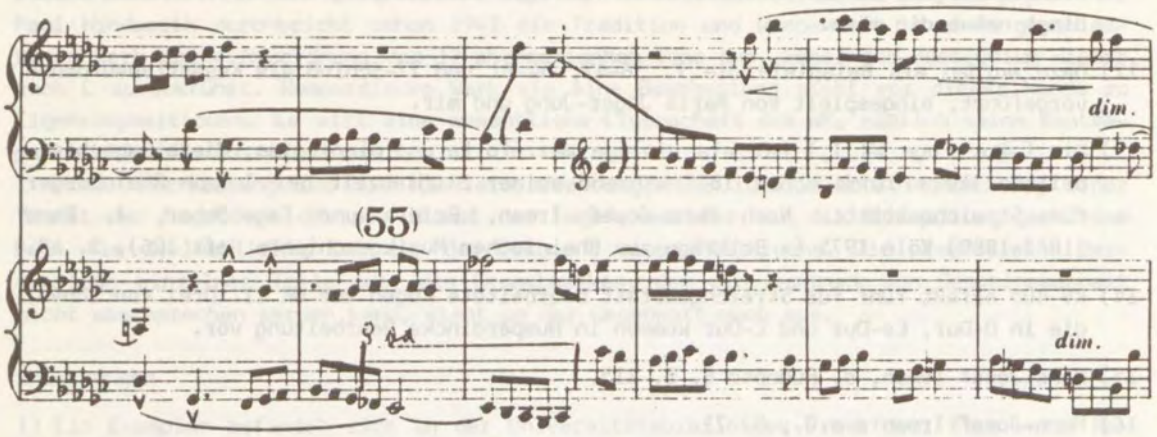
17) Humperdinck machte in seinen Tagebüchern 1889 und 1890 Notizen zum Unterrichtsgang Siegfried Wagners, Nachlaß Humperdinck C 14 und C 15; eine direkte Beziehung zur Entstehung der Bearbeitung besteht nicht.

18) Dr. Strecker vom Verlag Schott gab die Anregung, das Werk Hans v. Bülow "als einem Freund der Klassizität" zu widmen. Brief von Dr. Ludwig Strecker an Humperdinck vom 10. September 1890, Nachlaß Humperdinck A I c 8 Nr. 2032, Humperdinck kam der Anregung nicht nach, wie das Titelblatt beweist, - trotz guter persönlicher Beziehungen zur Familie Hans v. Bülows.

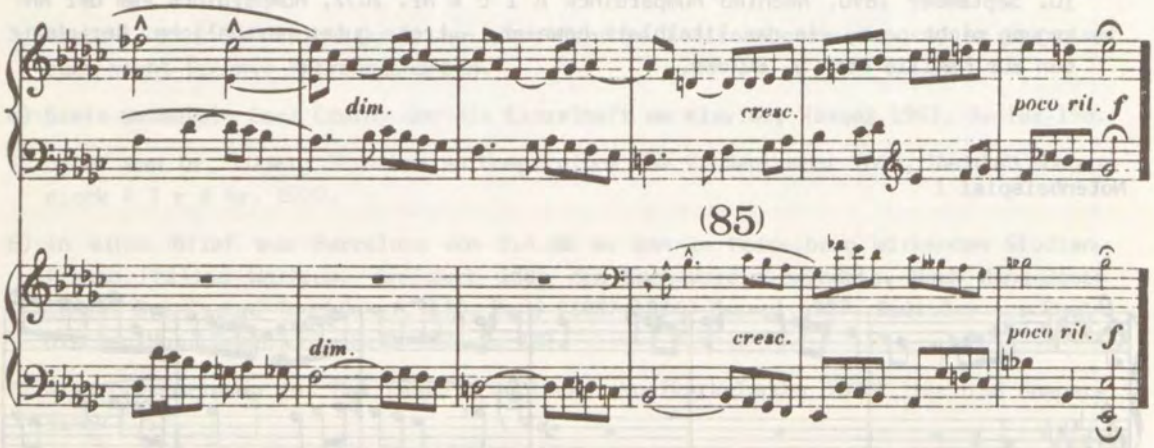
Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3



System-Übersicht

Präl./ Fugen aus WK :

I	I	I	II	I	I	II	II	I	II	I	II	I	I	I	II
Es	es	b	b	f	C	g	D	a	E	h	H	fis	cis	as (gis)	Es
+	–	–	–	–	+	–	+	–	+	–	+	–	–	–	+

Stimmenzahl in den Fugen:

(4)	3 (4)	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5	4	4
								X							

+ = Dur

– = Moll

X = Mittelachse der Fugen

1089/1619

Deutsche Reichspost

Postkarte

An

Herrn Arthur Smolian

Kaufmeister

in Wiesbaden

Wohnung (Straße und Hausnummer) Adolfsallee 47

860

Liebe Petus,

den ~~Bach~~ [Um]bertini-Bach wirst Du zum Tod entzückt erhalten haben. – Unsere Tour nach Schlangenbad ist am Donnerstag mißglückt (und wir werden die Ursache, falls das Wetter sich nicht verschlechtert, morgen früh erfahren, an welchem Tage Du ja mit heimkommen kannst) und höchstwahrscheinlich auch heimkommen wird. Pfl. Wagner hier sein wird, ist noch unbestimmt. Also auf wiedersehen morgen früh 8 Uhr am Bahnhof; kommt jedenfalls am illustrierten Landhaus ab. Herzlichst Dein

Ed.

Albrecht Riethmüller:

BACHS MUSIK ALS BUSONIS GEGENWART

Die Formel "Bach-Busoni" und die Idee der Bearbeitung*

Das Moment der Verunsicherung, das das Thema Bach-Bearbeitungen im allgemeinen und die Formel "Bach-Busoni" im besonderen mit sich bringt, liegt wohl in erster Linie darin, daß man, je mehr man sich in es versenkt, zu der Frage gedrängt wird, was eigentlich das Original der Bachschen Musik sei. Die Frage kann bis zu einer Art Identitätskrise im Blick auf die Musik Bachs führen, selbst wenn man sich von dem sicheren Instinkt leiten läßt, daß Bachs Geist und seine technische Meisterschaft über alle Zweifel erhaben sind. Es ist bekannt, daß die Auffassung vom Komponisten als original schaffendem Genie nicht nur zu einer strengen Hierarchie zwischen Komposition (Original) und Bearbeitung geführt hat - die Forderung nach dem Originalgenie auf der einen Seite schloß nicht aus, daß die Originalgenies auf der anderen Seite nicht unverdrossen bearbeitet hätten -, sondern auch die ältere Bachliteratur in manche Ratlosigkeit gestürzt hat zu erklären, warum Bach als das Originalgenie par excellence selbst so viele eigene und fremde Werke bearbeitet und parodiert hat. Die im Falle Bachs überaus hohe Anzahl an Werken, die ihm nicht mit Sicherheit zuzuschreiben sind, hat dagegen, wie es scheint, die auf Originalität und Authentizität bedachten Überlegungen weit weniger irritiert, so sehr dies verwundern mag.

Ulrich Siegele hat in seiner Dissertation von 1957 gezeigt, daß gerade Bachs Bearbeitungsverfahren den Zugang zu seiner Kompositionsweise eröffnen[1]. Von hier aus ist es nur ein Schritt zu der Auffassung, daß Komponieren und Bearbeiten nicht bloß zwei Seiten derselben Sache, sondern im Grunde genommen ein und dasselbe sind. Und das ist es, was Busoni an Bach abgelesen, zu seiner eigenen schöpferischen Maxime gemacht und auf Bach selbst angewendet hat. Das auch ist der tiefere Sinn der vielfach malträtierten Formel "Bach-Busoni". Diese Idee gewissermaßen der Nötigung zur Bearbeitung als Komposition und zur Komposition als Bearbeitung ist es, die Busonis Eingriffe in die Substanz der Kompositionen als Texte letzten Endes rechtfertigen, wobei der Unterschied zwischen Eigen- und Fremdbearbeitung von nur nachgeordneter Bedeutung ist.

Nicht nur in der Musik, sondern in aller Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Idee der Bearbeitung in diesem umfassenden Sinne von unabsehbarer Tragweite für das künstlerische Schaffen geworden, wobei sich in der Musik (wie in den anderen Künsten) eine kaum überschaubare Vielfalt an Bearbeitungsverfahren und -techniken ergeben hat, die von den neoklassizistischen (und teils verfremdenden) Imitationen über Collage- und Zitatkompositionen bis hin zu computergesteuerten und auf dem Synthesizer realisierten Transformationen (etwa der Musik Bachs) reichen. Die eminent praktische Bedeutung von Bearbeitungen hatte und hat auch Konsequenzen für die Kunsttheorie und Ästhetik. Es nimmt nicht Wunder, daß ein für die Kunst des 20. Jahrhunderts so entscheidend gewordener Künstler wie James Joyce die Kunst geradezu als Bearbeitung (Arrangement) definiert hat[2]. Wie grundsätzlich wiederum Busoni den Bearbeitungsgedanken im musikalischen Schaffen selbst verankert hat, und zwar sowohl in seinen musikalischen Werken als auch in seinen Reflexionen, das geht aus jenem Diktum seines "Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst" hervor, in dem er schon jede Niederschrift (Notation) einer musikalischen Idee eine Transkription (ihrer selbst) nennt[3]. Damit wird der Gedanke der Bearbeitung, abgestützt durch die Bewegungs-Kategorie der Verwandlung, im 'musikalischen Denken' überhaupt verankert und zum A und O des Komponierens bzw. der kompositorischen Arbeit.

Alle Hände und Köpfe, die an einem Werk - sei es nun ein "Original" oder ein Arrangement, sei es eigen oder fremd - beteiligt sind, betreiben so ein mehr oder weniger bearbeitendes Geschäft: der Komponist, der Herausgeber, der Arrangeur, der Philologe, der Interpret (in Noten oder in Worten) und selbst der Notenstecher (sofern sich die Typographie verändert), vom Computer und seinem Programmierer heute ganz zu schweigen. Den Verächtern der musikalischen Bearbeitung bzw. der universellen Bedeutung der Idee der Bearbeitung hält Busoni konsequent die Paradoxie vor Augen, daß gerade die "Gestrengen" unter ihnen - gemeint sind vor allem Musiktheoretiker und Musikkritiker - die Variationenform in besonderen Ehren halten: "Das ist seltsam, weil die Variationenform - wenn sie über ein fremdes Thema aufgebaut ist - eine g a n z e R e i h e von B e a r b e i t u n g e n gibt, und zwar um so respektloser, je geistreicherer Art sie sind. - So gilt die B e a r b e i t u n g nicht, weil sie an dem Original ä n d e r t; und es gilt die V e r ä n d e r u n g, obwohl sie das Original b e a r b e i t e t"[4].

Das Spektrum von Busonis Bemühungen um Bach liegt auf der ganzen Skala von praktischen und annotierten Ausgaben über freiere Bearbeitungen und Transkriptionen - also Übertragungen von einem Instrument auf ein anderes[5] - bis hin zu einer kompositorischen Auseinandersetzung, in der sich die Namen Bach und Busoni vollends untrennbar verschlingen. In diesen Fällen sprach Busoni dann von "Kompositionen" und "Nachdichtungen". Wenn es dabei scheinen möchte, daß das Wort 'Bearbeitung' zu allgemein gebraucht sei, dann ist zu berücksichtigen, daß es keinen alle diese Handhabungen und Verfahren umfassenden (und dazuhin etablierten) Begriff gibt, der neutraler wäre als 'Bearbeitung', sobald es darum zu tun ist aufzuweisen, daß der Komponist im Grunde genommen bearbeitet und der Bearbeiter gewissermaßen komponiert. Andere Sprachen wie das Englische und das Französische können überdies nicht einmal zwischen Arrangement und Bearbeitung unterscheiden, - eine auch im Deutschen nie streng fixierte Differenzierung von allenfalls juristischem (urheberrechtlichem) Belang.

In die von 1916 an luxuriös erschienene sechs- bzw. siebenbändige Bach-Busoni-Ausgabe[6] hat Busoni zwar die meisten seiner früher publizierten Bach-Arbeiten aufgenommen - teils fast unverändert, teils gründlich revidiert und erneut umgearbeitet -, aber das darf den Blick nicht darüber hinweglenken, daß sich die Art, Bach zu bearbeiten, zwischen etwa 1890, als die ersten Arbeiten publiziert wurden, und der Zeit um und nach dem I. Weltkrieg deutlich verändert hat. Noch ins alte Jahrhundert fallen die Pianoforte-Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen und des "Wohltemperierten Klaviers" sowie die Klavier-Transkriptionen: als Busonis wohl immer noch beliebteste Bach-Bearbeitung die Chaconne aus der d-Moll-Partita für Violine solo (BWV 1004) und alle Konzertvortrags-Bearbeitungen von Orgelwerken[7], schließlich die beiden Fassungen der Bearbeitung des d-Moll-Klavierkonzerts (BWV 1052)[8]. Im Vorwort zu den 1899 beendeten und 1900 erschienenen Transkriptionen der Orgel-Tokkaten d-Moll und C-Dur (BWV 565 und 564) heißt es, alle diese Bearbeitungen seien auch und vor allem als "Beiträge zu einer Hochschule des Clavierspiels" gedacht. Alle diese Bach-Arbeiten haben dazuhin einen pädagogischen Nebensinn, wobei Busoni den Lehrcharakter aus Bach selbst entlehnt hat, allerdings auf das Spiel bzw. den Vortrag sowie die Technik der Übertragung bezogen und nicht auf eine Anleitung zur Komposition. Weiter heißt es in jenem Vorwort, daß Busoni mit dieser Veröffentlichung "vorläufig eine Reihe ähnlicher und verwandter Arbeiten" beschließe. Tatsächlich hat er kein Orgelstück mehr transkribiert. Es folgten 1902 die Pianoforte-Bearbeitung der "Chromatischen Fantasie und Fuge" (BWV 903), dann erst wieder 1909 und 1910 jene Arbeiten, voran die "Fantasia contrappuntistica", die nun Bach und Busoni nicht mehr in der Relation Komponist-Herausgeber (bzw. bearbeitendem Herausgeber), sondern in der Relation Komponist-Komponist zeigen[9]. Von nun an standen

neben solchen "Kompositionen" und "Nachdichtungen" im wesentlichen nur noch Bearbeitungen verschiedener Klavierwerke Bachs, und diese hauptsächlich im Zusammenhang mit der 25bändigen "Busoni-Ausgabe" der Bachschen Klavierwerke, die nicht mit der Bach-Busoni-Ausgabe zu verwechseln ist[10].

Daraus geht schon, ohne daß es hier im einzelnen ausgeführt werden kann, hervor, daß sich im Laufe der Jahre zwischen 1890 und Busonis Tod im Jahre 1924 sowohl das Repertoire als auch die Art der Bearbeitung wenn nicht radikal geändert, so doch deutlich verlagert hat. Hinter den Konzertvortrags-Bearbeitungen der Orgelwerke stand zweifellos jener Ehrgeiz, der andere Bearbeiter (wie Edward Elgar oder Arnold Schönberg) zu großorchestralen Bach-Bearbeitungen veranlaßt hat, wobei Busoni wohl nicht nur die Überzeugung hatte, das Orchester sei die bessere Orgel, sondern sein Instrument Klavier sei sogar universeller, als es die Orgel oder das Orchester sein könnten. (Die damalige relative Unbekanntheit der Orgelwerke Bachs war ein weiteres Motiv bzw. Argument.) Insgesamt sind es die allgemeinen kompositionsgeschichtlichen Wandlungen jener Zeit, denen auch Busonis Bach-Bearbeitungen folgen: Der Aufbruch der freien Atonalität (sofern die neue Satzstruktur auch neue Bearbeitungsverfahren erfordert) gehört ebenso dazu wie der (um 1915 anschließende) neoklassizistische Konsolidierungsversuch und der in jenen Jahren allenthalben zu beobachtende Zug zu einer Reduktion der instrumentalen Mittel. Stil-, Geschmacks- und Satzwandel der Musik der Zeit hinterlassen, wie von selbst, ihre Spuren in den Bach-Bearbeitungen, und dies um so mehr, je deutlicher die Komponistennamen Bach und Busoni aufgehoben werden; dies wiederum scheint die hauptsächliche persönliche Tendenz, genauer das Ziel Busonis gewesen zu sein, und zwar unter dem Ideal einer "Einheit der Musik" über die Namen und Zeiten hinweg.

Es ist nun gerade wichtig, daß es sich bei den verschiedenen Arten der Bearbeitungen nicht um scharf trennbare Unterschiede, sondern um Gradunterschiede auf der Bearbeitungsskala handelt. Und nicht zuletzt auch deshalb erscheinen terminologische Distinktionen, auch die von Busoni selbst, auf dem Gebiet musikalischer Bearbeitungen wenig fruchtbar und haben sich auch weder bei Beethoven, der meist von Arrangement spricht in Fällen, bei denen man im Deutschen heute Bearbeitung sagen würde, noch bei Liszt, dessen reiche Wortwahl für musikalische Bearbeitungen (Fantasien, Paraphrasen usw.) keinesfalls eindeutig und nicht immer konsequent ist, noch auch später allgemein durchgesetzt. Es gibt keine verbindliche Nomenklatur, und vielleicht ist es gut, daß die Termini nie systematisiert worden sind, weil die Systematisierung Trennungen dort herbeiführte, wo es mehr auf Gradunterschiede ankommt, um das Verbindende sichtbar zu machen.

Busonis Bach-Bearbeitungen stehen in einem merkwürdigen Zwielicht: Auf der einen Seite finden sich die radikalen Eingriffe und der Wunsch, Bach und Busoni kompositorisch zu verschmelzen. (Auch dabei gilt es im übrigen festzuhalten, daß es keine allgemein verbindlichen Kriterien oder gar Normen dafür gibt, wann das Original verlassen wird und die Bearbeitung beginnt; das beste, wenngleich keinesfalls sichere Kriterium dürfte die Antastung der Substanz des Notentextes sein - etwa durch hinzugefügte Takte und Stimmen, durch Striche usw. -, die bei Uminstrumentierungen, Orchestrierungen, Reduzierungen wie z.B. Klavierauszügen usw. gerade nicht angestrebt wird.) Auf der anderen Seite gehört Busoni, von Gabriele d'Annunzio als "filologo" apostrophiert, zu jenen Musikern der Jahrhundertwende, die durchaus das Verlangen hatten, auf die originalen Quellen und auf den originalen Klang alter bzw. älterer Musik zurückzugehen. Ferner war es Busoni, der die ambitionierte, editorisch zwar zukunftsweisende, aber leider kaum in allen Fällen realisierbare Idee hatte, von allen Werken Liszts alle Fassungen herauszubringen[11]; schließlich experimentierte Busoni auch (freilich nicht

öffentlich) mit seinem Cembalo, und das war für einen damaligen Klaviervirtuosen allerersten Ranges keineswegs eine Selbstverständlichkeit.

Die beiden Seiten mögen widerstreitend scheinen. Busoni selbst sah offensichtlich keinen Widerspruch darin. Vielmehr erblickte er in der Entfernung von der originalen Gestalt und Erscheinung der Bachschen Werke eine größere (und aktualisierende) Annäherung an ihr Wesen, d.h. an die Substanz einer Musik, die hinter (über oder unter) der konkreten Ausprägung eines mit dem Namen Bach verbundenen Werkes liegt. Der metaphysische Schimmer, der über einer solchen Auffassung liegen mag, verblaßt wiederum, wenn man bedenkt, daß die von Busoni selbst betriebene Versenkung in die Quellen andererseits nur dazu helfen konnte, die in den Werken liegenden Potentialitäten besser auszuschöpfen. Die musikalische Rekonstruktion Bachs durch Busoni in diesem Sinne ähnelt Paul Valérys ungefähr gleichzeitiger Rekonstruktion Leonardo da Vincis, die keine Rekonstruktion des historischen Leonardo war und sein sollte, sondern eine Entfaltung der in Leonardo liegenden Möglichkeiten des Schaffens (wofür Valéry insbesondere auch auf die Skizzen und Entwürfe Leonardos zurückging, die in keinem Werk verwirklicht und vollendet worden sind), - eine historische Untreue, die Valéry viel Schmähung von seiten der Kunstgeschichte eingetragen hat.

So nimmt es nicht Wunder, daß Busoni sich zur Legitimation seiner Bach-Bearbeitungen auf Bach selber beruft: "Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine g u t e, g r o ß e 'u n i v e r s e l l e' M ú s i k d i e s e l b e b l e i b t, d u r c h w e l c h e s M i t t e l s i e a u c h e r t ö n e n m a g. Aber auch die zweite Wahrheit, daß v e r s c h i e d e n e Mittel, eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anders verkünden"[12]. Hier ist in einer subtilen Abwägung die Konstanz einer Musik (gewissermaßen der Triumph der Identität Bachs) im Wechsel der sie gestaltenden und ausdrückenden Mittel benannt und zugleich die - nicht zuletzt historische - Veränderlichkeit sozusagen der "Sache selbst" angedeutet. Das heißt mit anderen Worten, daß man den Buchstaben eines Textes ändern kann, ja muß, ohne seinen Sinn zu verfehlen, und daß die notwendig verschiedene Auslegung des Textes zugleich dessen Sinn in Nuancen verändert. Busoni, der im übrigen in der Notenschrift, also in dem, was ein Musikwerk zum Text macht, nur einen Notbehelf sah, legt es nicht erst durch das Wort "verkünden" nahe, an den Text der Texte als Urbild aller Übersetzungs-, Ausleg- und Interpretationstätigkeit zu denken, nämlich an die Bibel und ihre Verkündigung. Müßte man diesen Text unübersetzt in den Originalsprachen lesen, dann hätte das Buch der Bücher nicht einmal im lateinischen Abendland Breitenwirkung erzielt. Und obwohl jede neue Übersetzung, zu der sich die verschiedenen Sprachgebiete und Zeiten gedrängt fühlen, stets den Sinn nuanciert, wird niemand behaupten wollen, Luther oder die King James Version gäben nicht die Bibel so, wie sie ist, wieder. Bei aller Grobheit, die Vergleichen anhaftet, kann man sagen, daß ungefähr so auch Bachs Musik Busonis Gegenwart geworden ist, wobei Busoni Bach freilich nicht nur übersetzte, mithin dem Wortsinne nach dolmetschte bzw. interpretierte, sondern zugleich auch über einige Stellen gewissermaßen predigte, indem er sie ("nachdichtend") weiter ausführte.

Die Nötigung zur Bearbeitung der Musik Bachs, in geringerem Umfang auch anderer Komponisten (voran Mozart und Liszt)[13], die Busoni verspürte, ist nun nicht so zu verstehen, daß jeder (Klavier-)Eleve die Meisterwerke antasten und in ihnen bearbeitend herumpfuschen soll, um ja nur seine eigene Originalität unter Beweis zu stellen oder seine technische Unzulänglichkeit zu kaschieren. Wer an den Texten ändert, muß oder sollte sich doch des zu Bearbeitenden ebenbürtig erweisen. Begabung, Geschmack, Können,

Persönlichkeit usw. sowie (im Falle von Bach-Bearbeitungen) lange Versenkung in kontrapunktische Aufgaben gehören für Busoni selbstverständlich dazu. Wäre das Wort nicht zu abgedroschen, dann müßte man bei der Co-Autorschaft Bach-Busoni von so etwas wie einer Kongenialität ausgehen, die man freilich nicht als falsche Anmaßung abzutun braucht: "So sind Bearbeitungen im virtuosen Sinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden. Bei schwachen Persönlichkeiten werden solche Bearbeitungen zu schwachen Bildern eines kräftigeren Originals und die zu allen Zeiten bestehende Mehrheit der Mittelmäßigen brachte zur Virtuosenzeit auch eine Überzahl mittelmäßiger, ja geschmackloser und entstellender Bearbeitungen zutage, durch welche diese Gattung Literatur in Verruf und in eine ganz untergeordnete Stellung geriet"[14]. Die "Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden" zielt vor allem auf einen Bearbeiter, der (im Falle Busonis: als Klavierspieler) mehr interpretiert als bloß herausgibt, und es sollte nicht übersehen werden, daß Busonis Bach-Arbeiten (auf allen Stufen der Bearbeitungsskala, vor allem aber auf denen, in denen nicht "nachgedichtet" wird) in erster Linie Vorschläge enthalten, die jeder, der sich ihrer zum Vortrag (oder auch nur zum Studium) bedient, wieder entsprechend seiner eigenen Persönlichkeit anpassen kann und nicht stur notengetreu nachzuspielen braucht, wozu er allerdings erneut (wie Busoni tat) sich zu Textvergleichen entschließen sollte[15].

Wenig später äußert Busoni in demselben Artikel, es muteten "die meisten Klavierkompositionen Beethovens wie Transkriptionen vom Orchester an; die meisten Schumannschen Orchesterwerke wie Übertragungen vom Klavier"[16]. Nicht genau den Worten, wohl aber dem Sinn nach scheint es sich hier wie bei dem Gedanken von der "Anpassung fremder Ideen" um eine Paraphrase zweier aufeinanderfolgender Aphorismen aus Nietzsches "Menschliches, Allzumenschliches" (I, § 172f.) zu handeln. Der latente Zitatcharakter, der Busonis Musik überhaupt kennzeichnet, findet sich auch in seinen Schriften (trotz des andersartigen Mediums) in ähnlicher Weise wieder. In dem Aphorismus "Corriger la fortune" (§ 173) nennt Nietzsche Beethovens Hammerklaviersonate einen "ungenügenden Klavierauszug einer Symphonie" und fordert von dem "späterkommenden Künstler, das Leben der Großen nachträglich zu korrigieren", um die "dem Klavier-Scheintode verfallene Symphonie zum Leben" zu erwecken. Und im Aphorismus zuvor heißt es (§ 172): "Der Klavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas erlebe. Freilich, wenn er nichts Bedeutendes i s t, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen, mit der er uns aus seinem Leben erzählt"[17]. Man ist geneigt zu sagen, Nietzsche spreche durch Busoni hindurch so, wie Bach durch Busoni hindurch tönt: Bis in die Details hinein werden die Gedanken, nicht durchweg die Worte vergegenwärtigt[18]. Nietzsches Aphorismus trägt den Titel: "Den Meister vergessen machen". Busoni greift diesen Gedanken auf, schwächt ihn aber durch die Formulierung "Anpassung ... auf die Persönlichkeit des Vortragenden" erheblich ab. Nietzsche (und auch Busoni) erkannten die Gefahr der Hohlheit der Phrase vom demütigen 'Dienst am Werk' der Meister, in den sich die reproduzierenden Künstler bestimmt aus Not, Bewunderung und Treue, vielleicht manchmal auch ein wenig aus Bequemlichkeit so gerne stellen.

"Den Meister vergessen machen" ist eine uneinlösbare Wunschformel Nietzsches geblieben. Gut hundert Jahre danach - im Bach-Jahr 1985 - ist sie vollends irreal oder häretisch geworden. Kein Interpret, weder als Musiker noch als Historiker, kann es sich leisten, Bach vergessen zu machen. Er kann ihn allenfalls als seinen Gegenstand bear-

beiten. Freilich mag es ihm dabei gehen wie August Halm[19], der ab und an meinte, er vernehme Busoni, und dann doch prüfend feststellen mußte, daß es Bach selber gewesen sei, den er gehört hatte.

Anmerkungen

*) Aus dem thematischen Umkreis der Habilitationsschrift des Verf. Ferruccio Busonis Poetik (Druck in den "Neuen Studien zur Musikwissenschaft" in Vorb.).

1) Ulrich Siegele, Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 154. Der bei ihm (wie bei anderen) beobachtbare Zug, vorhandene Werke als Bearbeitungen verschollener "Urfassungen" zu vermuten oder nachzuweisen, besteht in einem Rekonstruktionsversuch, dem ein schöpferisches Moment nicht abgesprochen werden sollte.

2) In dem "Pariser Notizbuch" von 1903.

3) Leipzig ^{2}/1916, S. 22; dieses Diktum schon in der Erstauflage Triest 1907, S. 101: "Jede Notation ist schon Transcription eines abstrakten Einfalls".

4) Wert der Bearbeitung, in: Ferruccio Busoni, Von der Einheit der Musik (= Max Hesses Handbücher 76), Berlin 1922, S. 151 (auch in: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, S. 103, Leipzig ^{2}1916, S. 23f.).

5) In nichtmusikalischem Kontext kann man bei Übertragungen bzw. Übersetzungen von Dolmetschungen sprechen, und diese sind natürlich im Wortsinne Interpretationen (griech. Ἑρμηνεύω = lat. interpretari), weshalb die Kunst der Interpretation bzw. Hermeneutik zuzeiten auch "Dolmetsch-Kunst" hieß.

6) Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig mit den Verlagsnummern BB I-VI (VII). Band VII hat Nachtragscharakter. - Zur näheren Aufschlüsselung vgl. Jürgen Kindermann, Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 19), Regensburg 1980, S. 465f.

7) Präludium und Fuge D-Dur (BWV 532), Es-Dur (BWV 552), e-Moll (BWV 533), Zehn Orgelchoralvorspiele, Tokkata C-Dur und d-Moll (BWV 564 und 565); im Kindermann-Verzeichnis (a.a.O.) die Nrn. B 20, 22, 26, 27, 29.

8) Für Pianoforte und Orchester sowie für zwei Pianoforte (Kindermann-Verzeichnis B 28 und B 30). Die Frage der Fassungen eines Werkes hängt mit der nach seinen Bearbeitungen natürlich aufs engste zusammen. Sofern Bachs d-Moll-Klavierkonzert seinerseits eine Bearbeitung ist, können in solchen Fällen ganze Bearbeitungs-Ketten ("Bearbeitung der Bearbeitung") entstehen.

9) U.a. "Fantasia nach J.S. Bach für Pianoforte" (1909) und "Fantasia contrappuntistica" (1910, in insgesamt 4 Fassungen bis 1922); vgl. Kindermann-Verzeichnis 253, 255/256.

10) Erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini. Von Busoni selbst wurden 9 Bände davon besorgt; vgl. Kindermann-Verzeichnis, a.a.O., S. 464f. - Bruchstücke aus Bach begegnen nicht nur in den

Bach-Arbeiten, sondern auch in vielen ganz selbständigen, freien Kompositionen Busonis.

11) Vgl. die Ausgaben der Liszt'schen Klavierwerke (1900), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 67.

12) Wert der Bearbeitung (1910), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 149.

13) Vgl. Kindermann-Verzeichnis, a.a.O., S. 405ff., sowie Hanspeter Krellmann, Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 41), Regensburg 1966.

14) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 148.

15) Es kann sich leicht eine spannungsvoll rivalisierende Dreiecksbeziehung Komponist - Bearbeiter - Vortragender ergeben; so zeigt etwa Arnold Schönbergs Auseinandersetzung mit Busoni um dessen Einrichtung seines Klavierstücks op. 11,2 zum Konzertvortrag bis ins Persönliche hinein den Versuch gegenseitiger Über- und Unterordnung.

16) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 151; diese Stelle übernommen aus Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, S. 102 (Leipzig ^{2}1916, S. 23).

17) Der Rest des Aphorismus (§ 172) lautet: "Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des 'Virtuosentums'".

18) Busoni scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein: "Der Ursprung der I d e e läßt sich manchmal durch Vorhergesehenes, Gehörtes oder Gelesenes nachweisen. Ist doch jedes menschliche Werk nur die Verarbeitung eines auf der Erde vorhandenen Stoffes!" ("Wie ich komponiere?" (1907), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 86).

19) Über Ferruccio Busoni's Bachausgabe, in: Melos II (1921), S. 209.

Friedhelm Brusniak:

FRITZ BUSCHS BACH-BEARBEITUNGEN

Fritz Busch (1890-1951) spielt in der Geschichte der Bach-Rezeption und Bach-Interpretation des 20. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Rolle: 1911 veranstaltete er in Bad Pyrmont zusammen mit seinem Bruder Adolf (1891-1952) das erste Bach-Reger-Fest, 1934 erfolgte in Buenos Aires unter seiner Leitung die gesamtamerikanische Erstaufführung der "Matthäus-Passion", 1935 am selben Ort die Erstaufführung der "H-Moll-Messe" und 1942 am Teatro Colón auch die Aufführung der "Matthäus-Passion" in spanischer Sprache[1]. Weniger bekannt und noch nicht gewürdigt ist dagegen seine Bedeutung als Komponist und Bearbeiter insbesondere von Werken Johann Sebastian Bachs, Max Regers, Franz Schuberts und Robert Schumanns[2]. Im folgenden sollen Fritz Buschs Verhältnis zur Musik Bachs, seine Instrumentationen Bachscher Choralvorspiele, seine Klangästhetik und seine Interpretationsweise anhand ausgewählter Beispiele erörtert und abschließend die Frage nach Wiederaufführungen seiner Bearbeitungen gestellt werden.

Seit Beginn seiner Musikausbildung hat sich Fritz Busch intensiv mit den Werken Johann Sebastian Bachs beschäftigt. In seiner Autobiographie "Aus dem Leben eines Musikers" (1949) berichtet er u.a. davon, daß er bereits als Schüler "in Bachs 'Brandenburgischem Konzert' in F-Dur auf einem hohen Piston den Trompetenpart" übernommen hatte. Zur Aufnahmeprüfung am Kölner Konservatorium spielte er Bachs Toccata und Fuge c-Moll (BWV 911). Während der Jahre 1906 bis 1909 studierte er in Köln mit seinem Bruder Adolf vierhändig Bachs Orgelwerke; der eine spielte die Manuale, der andere die Pedale in Oktaven, und Adolf nahm "daneben auch, wenn es not tat, die Bratsche zur Hand"[3] - eine Aufführungspraxis, die Albert Schweitzer, dessen deutsche Ausgabe seines Bach-Buches 1908 erschienen war, bekanntlich als "altes Hausmittel" zur Wiedergabe von Orgelwerken auf dem Klavier bezeichnete[4]. Wie sehr sich Fritz Busch mit dem Bach-Bild Schweitzers identifizierte, erhellt aus einem Brief vom 26. Mai 1908 an seine Braut Grete Boettcher in Mengeringhausen: "Bach ist für mich Religion, wenn ich den spiele, und das könnt ich ewig, so fühle ich mich so wohl und so rein - es klingt absonderlich - als ob ich mich in Tränen badete! Und eben, weil dieser Größte nur von der Kirche ausging: bei ihm oder um ihn besser zu verstehen wünsche ich mir nicht mehr Jahre sondern mehr - Dogma"[5]. - In den Gürzenich-Konzerten lernte Fritz Busch die "Matthäus-Passion" kennen und lieben[6]. Fritz Steinbachs Bach-Interpretationen blieben in lebhafter Erinnerung[7]. Steinbach gab auch Informationen zur Aufführungspraxis in Meiningen unter Hans von Bülow wie beispielsweise das Stehen der Bratschisten beim "6. Brandenburgischen Konzert" an seinen Schüler Busch weiter[8].

Wesentlichen Einfluß auf den musikalischen Geschmack der beiden Busch-Brüder und ihre Einstellung zu Johann Sebastian Bach übte Max Reger aus. Für Adolf Busch wurde der befreundete Klavierbegleiter das große kompositorische Vorbild[9]. Fritz' "leidenschaftliche Anteilnahme an Regers Schaffen" hatte "niemals nachgelassen", seitdem er Adolf am Kölner Konservatorium beim Vortrag des Violinkonzertes am Klavier begleitet hatte[10]. Mehrere Instrumentationen und Arrangements Regerscher Werke noch Ende der vierziger Jahre bestätigen diese Aussage[11]. Regers Tod - vier Wochen nach einem gemeinsamen Kammermusikabend im April 1916 in Aachen - wurde von Fritz Busch als "der größte Schicksalsschlag, den das zeitgenössische Musikschaffen erfahren konnte", empfunden[12]. Bei der Einäscherung spielten Fritz und Adolf das Largo aus Regers letzter Sonate für Klavier und Violine c-Moll[13]. Auf die Bedeutung der Konstellation Bach-Reger, die nicht nur für Reger selbst, sondern auch für seine Freunde ein Leitmotiv wurde und durch die Bach-Reger-Feste "ihren symbolhaften Ausdruck" erhielt, hat Johannes Lorenzen hingewiesen[14].

Der im Archiv der Brüder-Busch-Gesellschaft in Hilchenbach-Dahlbruch aufbewahrte, noch nicht edierte Briefwechsel zwischen Fritz und Adolf läßt erkennen, daß die Berater- und Mittlerfunktion des letztgenannten nicht hoch genug veranschlagt werden kann. So bittet Fritz Busch seinen Bruder, den er sowohl als Geiger als auch als Komponisten und Herausgeber von Bachs Solosonaten und -Partiten (1919) sehr schätzte, beispielsweise in Briefen vom 3. und 7. Juli sowie 20. August 1935 mit dem Hinweis darauf, daß Adolf ihm auch bei der "Matthäus-Passion" "unendlich geholfen" habe, nicht nur um Beschaffung von brauchbarem Notenmaterial für die Aufführung der "H-Moll-Messe" - die von Kretzschmar mit Vortragszeichen versehene Ausgabe bei Breitkopf & Härtel wird abgelehnt -, sondern auch um Eintragungen von Besetzungsangaben, Metronomzahlen, dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen, Fingersätzen, Bogenstrichen und weiteres, was ihm darüber hinaus "noch bemerkenswert" erscheine. Im Hinblick auf die hier vorzustellenden Instrumentationen Bachscher Choralvorspiele interessieren vor allem die detaillierten Anfragen zum Verhältnis von Streicher- und Bläserbesetzung zueinander und zum Chor, zur

Verstärkung von Trompeten bzw. tiefen Flöten und Oboen durch Klarinetten und zur Behandlung des Kontrabasses als 16-Fuß-Register[15].

Ein weiterer Musiker, Komponist und Musikforscher, der im Leben von Fritz Busch "bis zu seinem Tode eine bedeutende Rolle spielte"[16], war Sir Donald Francis Tovey (1875-1940). Dieser promovierte seine Freunde Fritz und Adolf Busch, die sich sehr für sein kompositorisches Schaffen eingesetzt hatten, 1934 in Edinburgh zu Ehrendoktoren der Musik[17]. Toveys "A Compendium of the Art of Fugue", die der "genial erratende Ausdeuter letzter kontrapunktischer Geheimnisse J.S. Bachs" (Hans Ferdinand Redlich)[18] 1931 in London veröffentlicht hatte, hinterließ auch bei Fritz Busch einen nachhaltigen Eindruck: Die Partitur der Kunst der Fuge pflegte auf seinem Nachttisch zu liegen[19].

In dieses grob skizzierte Bild einer seit Anfang der dreißiger Jahre ungewöhnlich intensiven Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs gehören auch die Instrumentationen von drei Choralvorspielen aus dem Jahre 1940. Wie bereits im September 1937, als Fritz Busch unter dem Eindruck des Einzugs in ein eigenes Haus in Mikkelborg am Øresund zwischen Kopenhagen und Helsingør Max Regers Choralphantasie "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel op. 40, Nr. 1 für großes Orchester gesetzt und seiner aus dem Geburtsort Philipp Nicolais, Mengeringhausen, stammenden Frau Grete gewidmet hatte[20], lassen auch dieses Mal die äußeren Lebensumstände, die Auswahl der zu bearbeitenden Werke und die Widmung unschwer autobiographische Intentionen erkennen. Mit Recht weist J. Hellmut Freund auf die Bedeutung von "Heimat und Heim" für Fritz Busch, der "der Seßhaftigkeit und des Familienlebens bedurfte" und als "nachschaffender Künstler nach beständiger Arbeit an dauerhaften Modellen als schöpferischer Leistung trachtete", hin[21]. Das Phänomen, daß Bachs Musik "zum Refugium" wurde, daß "von seinem Werk die Kräfte für den Neubeginn, der innere Frieden, Besinnung und Konzentration auf Wesen und Inhalt der Musik als eine geistige Kraft kamen", wie es Andreas Holschneider vornehmlich für die Zeit nach den beiden Weltkriegen beschreibt[22], kann auch bei dem Emigranten Busch beobachtet werden. Die Instrumentation des Choralvorspiels "In dir ist Freude" (BWV 615) mit der Widmung "Meiner lieben Tochter Eta" wurde am 6. Juni 1940 in Stockholm beendet. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen reisten Fritz, Grete und Hans Busch über Rußland und Japan nach San Francisco und von dort per Schiff weiter nach Chile und Argentinien. "Am Äquator 4.9.1940" steht am Schluß der Orchestrierung der Fuge B-Dur aus den "Sechs Fugen über den Namen BACH, für Orgel oder Pedalflügel" op. 60 von Robert Schumann, dem Sohn Hans gewidmet. In Buenos Aires instrumentierte er am 17. Oktober 1940 "Meine Seel' erhebt den Herrn" (BWV 648) und zwei Tage später "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (BWV 645).

Wie die nachträglich vorgenommene Zählung I-III auf den Titelblättern zeigt, wurden die beiden letztgenannten Bearbeitungen für spätere Aufführungen wohl nicht zuletzt aus Gründen der klanglichen Ausgewogenheit umgestellt. Ein Blick auf die unterschiedlichen Besetzungen läßt bereits vermuten, daß der Bearbeiter eine die spezifische Kompositionsweise der Vorlage berücksichtigende orgelregisterähnliche Instrumentierung beabsichtigte:

I	II	III
In dir ist Freude	Wachet auf, ruft uns die Stimme	Meine Seel' erhebt den Herrn
Fl. 1		Fl. 1
2		2
Ob. 1		
2		
		Engl. Hr.
Klar. in B 1	Klar. in B 1	Klar. in B 1
2	2	2
	Baß-Klar. in B	
Fg. 1	Fg. 1	Fg. 1
2	2	2
Kfg.	Kfg.	Kfg.
Hr. in F 1	Hr. in F 1	Hr. in F
2	2	
Trp. in B 1		
2		
Pos. 1		
2		
3		
Glsp.		
Pk.		
Streicher	Streicher	Streicher

In einem Brief vom 18. Mai 1943 an seinen Bruder Adolf schreibt Fritz Busch: "Die Bach-Choral-Vorspiele, die ich ganz einfach gemacht habe, waren überall ein solcher Erfolg, daß sie regelmäßig im gleichen Konzert wiederholt werden mußten"[23]. Die Bemerkung, er habe die Choralvorspiele "ganz einfach gemacht", bezieht sich wohl in erster Linie darauf, daß die Faktur des Satzes unangetastet blieb, Stimmenverläufe nicht unterbrochen wurden und sich das Hauptaugenmerk auf die Gelegenheit einer wechselnden Instrumentierung der melodischen Phrasen richtete. Im Vergleich zu dem Orgeltrio "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Canto fermo in Tenore) und dem Choralvorspiel "Meine Seele erhebt den Herren" mit dem Cantus firmus im Diskant bot natürlich "In dir ist Freude" mit seinem charakteristischen Baß-Ostinato die beste Möglichkeit für jeweils neue Instrumenten- und Klangkombinationen. Die tatsächlich registermäßig anmutende Orchestrierungsweise zeigt neben konventionellen Verbindungen wie Kontrabaß-Violoncello, Kontrabaß-Kontrafagott oder Fagott 2-Kontrafagott und der Parallelführung von Flöten und Klarinetten in Oktaven auch klangliche Erweiterungen von der 4- bis zur 16-Fuß-Lage und der Verwendung des Glockenspiels als "Klangkrone", d.h. 2- und 1-Fuß-

Register sowie überraschende Farbkontraste wie etwa in Takt 32 durch die Kombination Flöte 2 - Horn 1 - Trompete 1 - Glockenspiel. In der "Disposition" wurden keine Quintstimmen eingesetzt. Im folgenden Instrumentationsschema des Ostinato sind ein versehentlich, möglicherweise nachgetragener überzähliger Einsatz (T. 8) und ein fehlender (T. 49) vermerkt. Aus der Übersicht wird auch deutlich, daß Busch die Wiederholung (T. 39-50) ausgeschrieben hat. Damit konnte nach den Takten 11 und 26 zum drittenmal die Möglichkeit einer dynamischen und klanglichen Steigerung von der Gering- zur Vollstimmigkeit am Schluß genutzt werden.

J. S. Bach: In dir ist Freude (BWV 615)
Instrumentation des Ostinato von Fritz Busch (1940)

TAKT	1	3	5	8	9	11	16	18	22	26	28	32	37/38	41	43	49	53	55	61
Fl. 1				(überzähliger Einsatz)		x } in				x } in						(Einsatz fehlt)			
2						x } 8				x } 8		x							
Ob. 1																			
2																			
Klar. 1 in B	x } in	x } in	x } in			x } in				x } in									
2	x } 8	x } 8	x } 8			x } 8				x } 8									
Fg. 1		x } in	x } in			x } in				x } in	x		x } in				x } in	x } in	
2		x } 1	x } 1		x	x } 1		x	x	x } 8			x } 1 x		x		x } 1	x } 8	
Klg.				x	x		x	x	x		x				x		x	x	x
Hr. 1 in F							x } in					x							
2							x } 8												
Tp. 1 in B												x							
2																			
Pos. 1																			
2																			
3						x													x
Glo	x in 8	x in 8	x in 8		[x] in 1	x in 8				x in 8		x in 8							
Pk.						x				x									
Vl. 1																			
2																			
Br.																			
Vc.								x	x		x			x	x				
Kb.					x	x	x	x	x	x 8 vs	x		x	x	x		x	x	x in 8

Bei der Frage nach der Klangästhetik und Interpretationsweise Fritz Buschs ist ein Vergleich mit der breits 1937 entstandenen Orchestrierung von Regers Choralphantasie op. 40, Nr. 1 und der wenige Wochen nach der Instrumentierung von "In dir ist Freude" vorgenommenen Bearbeitung von Robert Schumanns op. 60 hilfreich. Während Regers Orgelkomposition "für großes Orchester gesetzt" wurde, behielt Busch bei der Instrumentierung der Schumannschen Fuge mit Ausnahme des Glockenspiels die Besetzung des zuvor bearbeiteten Bach-Choralvorspiels bei. Die Klangwelt Regers war ihm zweifellos am vertrautesten. Sie regte ihn auch zu häufigeren Instrumentationsexperimenten an, und Fritz Busch zeigt, daß er keineswegs nur ein "kundiger Handwerker" ist, sondern auch mit ei-

genen Farbmischungen eine sehr persönliche Klangvorstellung, in der das Bemühen um feine dynamische Abstufungen eine wesentliche Rolle spielt[24], zu realisieren versteht. Immer bleibt jedoch die Faktur des Satzes unberührt und die Durchsichtigkeit des Kontrapunktgeflechts gewahrt. Wenn J. Hellmut Freund von dem Dirigenten Busch schreibt, er sei "vom Realen der Partitur und des Handwerks ausgegangen", sein Musikmachen sei "ein lebensvoller Sublimationsprozeß in Polyphonie und Poesie" gewesen, er habe "vielstimmig gehört, gedacht, gefühlt", er sei "von Bach, Brahms, Reger hergekommen"[25], so darf diese Charakterisierung auch für den Schöpfer der hier vorgestellten Reger-, Schumann- und Bach-Bearbeitungen gelten. Ein besonders schöner Beleg hierfür ist die Parallelführung von Violinen und Bratschen im Einklang in "Wachet auf, ruft uns die Stimme", die zweifellos aus Bachs gleichnamiger Kantate übernommen wurde.

Der Traditionszusammenhang, in dem Fritz Buschs Bach-Bearbeitungen stehen, scheint so offenkundig, daß sie einerseits als Pendants zu Arnold Schönbergs Orchestrationen Bachscher Choralvorspiele, in denen "exemplarische Prinzipien motivischer Arbeit vorgestellt werden"[26], sowie zu Anton Weberns in serieller Kompositionsweise analysiertem sechsstimmigen Bach-Ricercar[27] und andererseits zu Leopold Stokowskis Transkriptionen angesehen werden können. Angesichts der drohenden Gefahr einer einseitigen modernistischen Sicht der Bach-Rezeption und -Interpretation im 20. Jahrhundert in der Musikwissenschaft und im öffentlichen Musikleben unserer Zeit sei nachdrücklich auf den besonderen historischen und dokumentarischen Wert von Buschs Bach-Instrumentationen verwiesen und für ihre Wiederaufführung plädiert[28].

Anmerkungen

1) Karl Laux, Art. Busch, Familie, in: MGG Bd. 2, Kassel etc. 1952, Sp. 499-501; Ronald Crichton, Art. Busch, Fritz, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 6/1980, Vol. 3, S. 499-500; Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers, Zürich 1949 - hier verwendete Ausgabe: Frankfurt am Main 1982 (mit einem Nachwort von J. Hellmut Freund, S. 214-227, und einer neu bearbeiteten Diskographie von Jacques Delalande, S. 228-254), S. 83f., 222f.; Hans Roesch, Er brachte Bach nach Südamerika, in: Hellweger Anzeiger vom 14.9.1961. - Zum Bach-Reger-Fest am 20./21. Juli 1911 in Bad Pyrmont s. Bernhard Dopheide, Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration, Tutzing 1970, S. 38f. und Friedhelm Brusniak, Grundzüge einer Musikgeschichte Waldecks, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1985, Tutzing 1985, S. 90. Bei dem Fest dirigierte Reger sein Violinkonzert op. 101 (Solist Adolf Busch) und seine "Hiller-Variationen" op. 100 selbst und spielte beim "5. Brandenburgischen Konzert" (Leitung Fritz Busch) das Cembalo. Ferner begleitete er Adolf Busch bei seiner "Suite im alten Stil" für Violine und Pianoforte op. 93 sowie der "Sonate G-Dur" op. 78 für Violine und Klavier von Johannes Brahms und übernahm das erste Klavier bei seinen "Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven" für 2 Klaviere zu vier Händen op. 86 (zweites Klavier Fritz Busch).

2) Freund, a.a.O., S. 217. Vgl. hierzu den Katalog The Fritz Busch Collection. An Acquisition of Indiana University, Bloomington 1972, hrsg. von Dominique-René de Lerma, bes. S. 47ff. - Herrn Prof. Hans Busch, Bloomington, der Lilly Library (Manuscripts Department) der Indiana University Bloomington, Herrn Wolfgang Burbach, Brüder-Busch-Gesellschaft Hilchenbach-Dahlbruch und Herrn Lektor J. Hellmut

Freund, Fischer Taschenbuchverlag Frankfurt am Main, sei für freundliche Auskünfte, Unterstützung bei der Beschaffung von Mikrofilmen und anderen Unterlagen sowie die Erlaubnis zur Veröffentlichung vielmals gedankt.

3) Busch, a.a.O., S. 39, S. 48, S. 52. Weitere Informationen über das Studium Bachscher Werke bietet Norbert Jers, Fritz und Adolf Busch. Jugend- und Lehrjahre in Siegburg und Köln, in: Ders. (Hrsg.), Studien zur Musik in Siegburg, Köln 1974 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte H. 105), S. 75-90, bes. S. 81ff.

4) Albert Schweitzer, J.S. Bach, Leipzig 1908, S. 295. Fritz Busch teilte auch Schweitzers in dem fraglichen Kapitel geäußerte Bedenken gegenüber Transkriptionen von Orgelwerken auf das Klavier. J. Hellmut Freund erinnert sich an einen Abend in Montevideo, an dem der Dirigent zur Bekräftigung seiner Haltung im Freundeskreis den genannten letzten Abschnitt des Kapitels XIV aus Schweitzers Bach-Buch vorlas.

5) Datiert Köln a.R., 26.5.08, Dienstag. Frdl. Mitteilung von Herrn J. Hellmut Freund. Vgl. hierzu Schweitzer, a.a.O., S. 152: "Bachs Künstlertum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit... Kunst war für ihn Religion... Die Religion gehört bei Bach in die Definition der Kunst überhaupt. Jede große Kunst, auch die profane, ist ihm an sich religiös".

6) Busch, a.a.O., S. 56.

7) Fritz Busch, Begegnung mit Dirigenten, in: MUSICA 12 (1958), S. 718-721, hier: S. 718.

8) Frdl. Mitteilung von Herrn J. Hellmut Freund.

9) Busch, a.a.O., S. 71; Laux, a.a.O., Sp. 501.

10) Busch, a.a.O., S. 83.

11) Lerma, a.a.O., S. 49f.

12) Busch, a.a.O., S. 114f.

13) Busch, a.a.O., S. 115.

14) Johannes Lorenzen, Max Reger als Bearbeiter Bachs, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg Bd. II), S. 68.

15) Brüder-Busch-Archiv , B 5226/1-2, B 5227, B 529. Vgl. in diesem Zusammenhang Josef Szigeti, Adolf Busch in memoriam, in: NZ 128 (1967), S. 107-108.

16) Busch, a.a.O., S. 93-96. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Fritz Busch, Der Dirigent, Aus dem Nachlaß hrsg. von Grete Busch und Thomas Mayer. Geleitwort von Rafael Kubelik, Zürich 1961, S. 39f. Das Buch enthält auch den Abdruck einer Partiturseite der Ouvertüre zu J.S. Bachs "Suite D-Dur Nr. 2" mit aufschlußreichen Bogenbezeichnungen und dynamischen Zeichen, S. 133 und S. 152 (Erläuterung von Thomas Mayer).

17) Freund, a.a.O., S. 222.

18) Hans Ferdinand Redlich, Art. Tovey (Sir) Donald Francis, in: MGG 13, Kassel etc. 1966, Sp. 598-600, hier: Sp. 600.

19) Freund, a.a.O., S. 214.

20) Vgl. hierzu Grete Busch, Fritz Busch. Dirigent, Frankfurt am Main 1970, S. 176f., S. 306. - Wie sehr die Gedanken Fritz Buschs in den dreißiger Jahren in seiner Heimat weilten, zeigt auch die Widmung "Treue um Treue", die er im November 1936 in London auf ein Bild schrieb, das er Arthur Tröber schenkte. Tröber, Nachwort zur Ausgabe Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers, Berlin 1978, S. 245. Busch zitierte hier die Schlußworte aus dem von seinem Schwiegervater Dr. Friedrich Boettcher (1842-1922) im Jahre 1902 verfaßten und seitdem regelmäßig aufgeführten Mengeringhausener Freischießen-Festspiel: "Wir schwören dir, was immer uns bedreue, dir liebe Vaterstadt, Treue um Treue".

21) Freund, a.a.O., S. 214.

22) Andreas Holschneider, Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert, in: MUSICA 30 (1976), S. 9-19, hier: S. 9; Ergänzungen und Korrekturen zu Holschneiders Überblick bietet Martin Elste, in: MUSICA 30 (1976), S. 414f.

23) Brüder-Busch-Archiv, o. Sign. Frdl. Hinweis von Herrn Wolfgang Burbach. Im Gegensatz zu der Reger-Instrumentation op. 40, Nr. 1, wo für den Zeitraum von 1939 bis 1950 sechs Aufführungsdaten in die Partitur eingetragen wurden, kann z.Z. noch kein Überblick über die Aufführungen der Bach-Bearbeitungen gegeben werden.

24) Tröber, a.a.O., S. 239.

25) Freund, a.a.O., S. 217.

26) Klaus Velten, Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmsscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses, Regensburg 1976 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 85), S. 128. Vgl. hierzu Rudolph Stephan, Zum Thema "Schönberg und Bach", in: BJ 1978, S. 232-244.

27) Hans-Joachim Bauer, Interpretation durch Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns, in: NZ 135 (1974), S. 3-6.

28) Vgl. in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von Kurt Westphal, Orchestrale Bach-Interpretation - heute, in: Das Orchester 16 (1968), S. 429-431, und den Kommentar von Manfred Zügharf zur Aufführung von Fritz Buschs Orchesterfassung der Regerschen Orgel-Choralphantasie op. 40, Nr. 1 anläßlich des ersten Konzerts der Reihe "In memoriam Max Reger" am 10. Mai 1973 in Bremen, in: Der Kirchenmusiker 24 (1973), S. 118-119.

Klaus Winkler:

BACH-CHORALZITATE IN KOMPOSITIONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

I. Zur Praxis des musikalischen Zitats

1935 zitierte Alban Berg im zweiten Teil seines Violinkonzertes den Choral "Es ist genug" aus der Kantate Nr. 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort". Nach dem 2. Weltkrieg entstanden Kompositionen, in denen Choräle in Harmonisierungen Bachs zitiert werden.

Jahr	Komponist	Titel der Komposition	Zitierter Choral	Originaler Standort
1935	Alban BERG (1885-1935)	Konzert für Violine und Orchester	"Es ist genug!" Melodie: Joh. Rud. Ahle 1662 Text: Fr. Joachim Burmeister, 1662	Kantate Nr. 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"
1958	Helmut BARBE[1] (geb. 1927)	Canticum Simeonis. Konzert für Solotenor, 4-st. gem. Chor, Celesta, Orgel, Schlagwerk und Streichorch.	"Mit Fried und Freud ich fahr dahin" M: J. Walter 1524 T: M. Luther 1524	Kantate Nr. 83 "Erfreute Zeit im neuen Bunde"
1958	Bernd Alois ZIMMERMANN[2] (1918-1970)	Oper "Die Soldaten"	"Ich bin's, ich so sollte büßen" (2. Akt, 2. Szene) M: G. Forster 1539 T: P. Gerhardt 1648	"Matthäus-Passion" (Vorhersage des Verrats)
1970	Bernd Alois ZIMMERMANN[3] (1918-1970)	"Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der "Sonne". Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß-Solo und Orchester.	"Es ist genug!"	
1977	Helmut BORNEFELD[4] (geb. 1906)	"Lituus" für Posaune und Orgel	"O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen." M: Joh. Crüger 1647 T: S. Dach 1635	(BG) Alte Bach-Ausgabe Bd. 39, Nr. 152
1982	Peter Michael BRAUN[5] (geb. 1936)	Jericho - die fallenden Mauern. Geistliche Musik für Posaune und Orgel.	"O Ewigkeit, du Donnerwort" M: Joh. Schop 1642 T: Joh. Rist 1642	(BG) Alte Bach-Ausgabe Bd. 39, Nr. 144

Daß weitere Kompositionen mit dieser Zitatpraxis existieren, ist nicht auszuschließen[6].

Die Praxis, in eine Komposition Ausschnitte oder Teile einer bereits existierenden Komposition einzufügen, läßt sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen[7]. Im Gegensatz zu dieser gängigen Praxis steht, daß die großen Musiklexika außer dem Brockhaus-

Riemann darüber keine Auskunft geben[8]. 1961 konstatierte Hans Christoph Worbs[9]: "Das bewußte Zitat eines dem Hörer möglichst vertrauten Motivs oder Themas ist in der Neuen Musik zu einem aufschlußreichen Faktor der künstlerischen Aussage geworden". In diesem Aufsatz zieht der Autor ein Resümee der Zitat-Praxis des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Sicht wird durch den Beitrag "Zitat, Collage, Montage" von Elmar Budde[10] im Sammelband "Die Musik der sechziger Jahre" gestützt. Clemens Kühn[11] stellt die Verbindung zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur her. Mit ästhetischer Funktion und Semantik des Zitats beschäftigen sich Zofia Lissa[12] und Tibor Kneif[13]. Zu Bergs Violinkonzert[14] und über Bernd Alois Zimmermanns kompositorisches Schaffen[15] existieren zahlreiche Studien.

Der Begriff "Zitat" stammt aus dem sprachlichen Bereich. Gemeinsam ist sprachlichem und musikalischem Zitat, daß vorgefundenes Material bewußt verwendet wird[16]. Im sprachlichen Bereich, vor allem in der Wissenschaft, dient das Zitat dazu, Thesen des Autors zu stützen. Das Zitat kann auch zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung werden. Auf genaues Zitieren mit Quellenangabe ist zu achten[17]. Anders in der Musik: Die Quelle wird nicht genannt, das Zitat braucht nicht wörtlich zu sein, sondern kann z.B. durch Register- oder Klangfarbenwechsel verändert werden. Während das sprachliche Zitat keiner Erläuterung bedarf, ist die Funktion des musikalischen Zitats in jedem Einzelfall zu ermitteln[18]. Damit das musikalische Zitat als solches wirken kann, muß es vom Zuhörer erkannt werden. Es besteht also eine Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation[19], d.h. zwischen der spezifischen Art und Weise, wie das Zitat in seine neue Umgebung integriert ist und wie es sich zugleich davon abhebt.

Hier soll komprimiert untersucht werden, wie und in welchem Erscheinungsbild die Choralzitate in den neuen Werken erscheinen und welche Funktion sie einnehmen.

II. Zwischen Assimilation und Dissimilation - Zur Satztechnik und Instrumentation der Choralzitate

Die Choräle werden bis auf eine Ausnahme in der originalen Tonart zitiert. Berg transponiert den Choral von A- und B-Dur, um ihn besser in das klangliche Geschehen integrieren zu können[20].

Barbe, Bornefeld und Zimmermann ("Soldaten") verarbeiten die gesamten Choralsätze. Berg macht sich die formale Anlage der Choralmelodie zunutze: Die neu aufklingenden Phrasen des cantus firmus sind der Solovioline übertragen, Kontrafagott, Fagott und Bratschen kontrapunktieren. Die Wiederholungen erfolgen in der Bachschen Harmonisierung. Die letzte (= 10.) Choralzeile wird aber in der Harmonisierung der vorletzten (= 9.) Phrase gebracht. Die Durchführung der Choralmelodie ist abgeschlossen, der Schluß des Bachsatzes ist nur noch angedeutet und bildet den Übergang zur ersten Variation.

In der Komposition "Ich wandte mich" zitiert Zimmermann den gleichen Choral, allerdings nur die ersten drei Choralzeilen (= Stollen). Der Schluß des Chorals "O Ewigkeit, du Donnerwort" erscheint in Peter Michael Brauns "Jericho".

Während Berg und Zimmermann die Choralmelodie ohne Unterbrechung durchführen, kommt es bei Barbe, Bornefeld und in den "Soldaten" nach jeder Choralzeile zu einem Einschub. Barbe, der den Choral "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" in der Vergrößerung in doppelten Notenwerten einfügt, setzt zwischen die einzelnen Choralzeilen refrainartig den Anfangstext "Nunc dimittis servum tuum", der jetzt vom Solotenor vorgetragen wird, während er am Anfang der Komposition dem Chor zugeteilt war. Überlagert wird der Choral vom seriellen Geschehen in Celesta und Orgel.

Zimmermann läßt zwischen den Choralzeilen Weseners alte Mutter das Lied vom "Rösel aus dem Hennegau" anstimmen. Bornefeld komponiert zwischen die Choralzeilen "Misterioso-Rufe" der Posaune, die zunehmend leiser und entfernter klingen sollen.

Die Integration der Choralzitate in die neue Umgebung ist unterschiedlich gelöst. Bei Berg stimmt 1. der Schluß der Zwölftonreihe mit dem Kopfmotiv des Chorals überein. 2. Das Kopfmotiv des Chorals wird mehrmals vorimitiert. 3. Der lange Orgelpunkt auf F kündigt den Eintritt des Chorals an[21].

Barbe bereitet den Choral anders vor: 1. Der Text des Chorals "Mit Fried und Freud" stellt eine Übertragung des lateinischen Bibeltextes, des sog. "Canticum Simeonis"[22] dar. 2. Die der Reihentechnik verpflichtete Komposition hat ein Klangzentrum auf d, auf dem der Choral steht. 3. Der bitonale Terz-Quintklang auf d mit kleiner und großer Terz (f und fis) ist während der gesamten Komposition präsent. 4. Der vierstimmige Chor psalmodiert über weite Strecken in Oktaven auf d.

Die Choralmelodie "O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" ist die klangliche Grundlage der gesamten Komposition bei Bornefeld. In vierfacher Dehnung erscheint sie zeilenweise als Baß seiner drei Conductus, die der mittelalterlichen Form nachempfunden sind. Die aufsteigende Quarte des Choralkopfes, auch als übermäßige Quarte, ist melodisch für den Posaunenpart bedeutsam. Zwingend wird der Eintritt des Chorals vorbereitet: Die "Elegie" der Soloposaune klingt in einer Figur um den Ton a aus, der zugleich Anfangston der Choralmelodie ist. Mit Vierteltönen von unten und oben wird der Ton eingekreist und bestätigt, dann erscheint die Vorimitation "Komm, o Christe", die zweimal verkürzt wird (siehe Beispiel 1).

Die Choralmelodie "O Ewigkeit, du Donnerwort" ist Grundlage des dritten Teils der Komposition "Jericho"; dort erscheint sie in eigener Bearbeitung, nur die letzte Phrase wird im Bachschen Satz zitiert, die auch den Abschluß der Komposition bildet. Zimmermann bereitet den Eintritt des Choralzitats in seinem letzten Werk "Ich wandte mich" nicht vor. Nach der "Weheklage" des Bassisten soll der von Blechbläsern intonierte Choral geradezu schockierend wirken.

Bachs Choralsätze sind für vierstimmigen Chor komponiert; die Singstimmen werden durch colla parte mitlaufende Streicher, 2 Oboen und Basso continuo verstärkt. Dem originalen Klangbild steht der zitierte Choral "Mit Fried und Freud" bei Barbe am nächsten, lediglich die Oboen fehlen. Berg überträgt den Bachchoral dem einheitlichen Klangcharakter des Klarinettensatzes[23]. Bornefeld läßt den Choralsatz von der Orgel spielen, die Posaune verdoppelt in der tieferen Oktave den cantus firmus. Zimmermann verwendet in seiner "Ekklesiastischen Aktion", seinem opus ultimum, den einheitlichen Klangcharakter von sechs Blechbläsern, drei Trompeten und drei Posaunen, doch setzt er durch die Stimmenverteilung Akzente (siehe Beispiel 2).

In der ersten Choralzeile werden die originalen vier Stimmen auf sechs Instrumente verteilt: Der cantus firmus ist mit drei Trompeten besetzt, die Posaunen übernehmen Alt, Tenor und Baß; die Stimmkreuzungen zwischen Alt und Tenor sind aufgehoben. Den drei Trompeten sind in der zweiten Phrase Sopran, Alt und Tenor übertragen, der 1. Posaune der Baß. Die dritte Phrase ist dynamisch von "Forte" zu "Fortissimo" gesteigert, der vierstimmige Satz ist bis zur Sechsstimmigkeit erweitert. Die Trompeten spielen die oberen drei Stimmen, wobei die letzten beiden Töne des Tenors oktaviert werden. In der unteren Oktave übernimmt die 1. Posaune die ersten vier Töne des cantus firmus, springt dann ab und ergänzt die E-Dur-Kadenz. Die 2. Posaune, die zuerst die Altstimme oktaviert, wechselt auf der Paenultima in den Tenor. Durch dieses Verfahren betont Zimmermann die 1. und 3. Zeile des Chorals, deren Textinhalt besonders deutlich hervorgehoben werden soll.

In den "Soldaten" hat Zimmermann das Choralzitat auch mit Bläsern instrumentiert, aber keine der sechs Choralzeilen erklingt in der gleichen Besetzung[24]. Waren bisher - trotz wechselnder Instrumentation - die vier Stimmen innerhalb einer Phrase bestimmten Instrumenten übertragen, so wendet Zimmermann in der 1. und 5. Choralzeile ein anderes Verfahren an, das seinen Ursprung in der seriellen Kompositionstechnik hat (siehe Beispiel 3)[25]. Die melodische Linie der vier originalen Stimmen wird zerstückelt und wandert zwischen verschiedenen Instrumenten; z.B. geht der cantus firmus von 1. Trompete über 1. Oboe zur 1. Klarinette, End- und Anfangston überlappen sich jeweils. Die anderen Stimmen werden in gleicher Weise behandelt. Diese Technik macht es dem Hörer schwer, das Zitat zu erkennen und zu verfolgen.

Bisher war die originale Tonhöhe beibehalten worden. In der Komposition "Jericho" erklingt die letzte Phrase des Chorals "O Ewigkeit, du Donnerwort" in der Orgel zwei Oktaven höher: Der Komponist notiert eine Oktave höher, die zweite Oktave wird durch die vorgeschriebene 4-Fuß-Registrierung gewonnen. Die Komposition verklingt im dreifachen Piano und soll "entrückt"[26] wirken, ganz wie es dem Text "Herr Jesu, in dein Freudenzelt" zukommt.

Auffällig ist die durchgängige Instrumentation mit Bläsern; damit soll ein feierlicher, das Sakrale assoziierender Klangcharakter erreicht werden, der den Textinhalt unterstützt.

III. Zur Funktion der Zitate in der neuen Umgebung

Damit der Hörer das Zitat in seiner Bedeutung verstehen kann, sind drei intellektuelle Leistungen zu erbringen: 1. das Erkennen der Herkunft des Zitats, 2. Interpretation der Rolle, die es im neuen Werk spielt, 3. Re-Interpretation, d.h. Erkennen, welches Verhältnis zu dem Werk besteht, aus dem es stammt[27].

Bei den hier zu besprechenden Kompositionen wird dieser Prozeß sowohl erleichtert als auch erschwert: Die Choräle sind als solche in ihrer prägnanten Harmonisierung und Instrumentation leicht erkennbar, doch da sie Träger des Wortes sind, die nun bis auf eine Ausnahme instrumental erklingen, dürften sich Probleme bei der inhaltlichen Identifikation ergeben.

Gemeinsam ist allen Chorälen, daß die Texte dem Thema "Leiden, Tod, Ewigkeit" zuzuordnen sind; hier werden die vorletzten bzw. letzten Dinge menschlicher Existenz angesprochen, doch wird in allen Texten der "Tod" als Realität aller Kreatur ohne Schrecken dargestellt; ihm haftet nichts Grausames an, denn die Texte vermitteln die Sicht des Erlöstseins im christlichen Sinne.

Die zitierten Choräle stehen in ihrer alten Umgebung in einem ähnlichen Bedeutungszusammenhang, wie sie hier verwendet werden. "Es ist genug!" findet sich in der Kantate Nr. 60 zum 24. Sonntag nach Trinitatis, also am Ende des Kirchenjahres. Die Kantate Nr. 83 ist für das Fest Mariae Reinigung bestimmt. In der Evangelienlesung zu diesem Fest wird nur kurz von der Zeremonie der Reiniung Marias berichtet, ausführlicher von der Simeon zuteil gewordenen Prophezeiung, er werde nicht sterben, bevor er den Messias gesehen habe. In der Barockzeit wurden in diesem Zusammenhang stets die Gedanken auf den eigenen Tod gelenkt. Da der Messias erschienen ist, kann der gläubige Christ getrost sterben; der Tod hat seine Grausamkeit verloren. In der "Matthäus-Passion" folgt der Choral "Ich bin's, ich sollte büßen" in der Abendmahlsszene nach der Ankündigung des Verrats durch Judas, mit dem auch das weitere Geschehen seinen Lauf nimmt, d.h. der Choral nimmt die spätere Handlung voraus. Ähnlich vorausschauende Bedeutung hat das Choralzitat in den "Soldaten". Wesners alte Mutter singt geradezu visionär das Klagelied vom "kleinen Rösel im Hennegau", zu dem der Bachchoral erklingt. Damit wird

auf Maries Ende, die an der Skrupellosigkeit und der Genußsucht der Offiziere zugrundegeht, angespielt.

In den Kompositionen stehen die Choralzitate in der gleichen semantischen Umgebung wie im Original. Bergs Untertitel "dem Andenken eines Engel" macht dies deutlich. Nicht zufällig erscheint der gleiche Choral in der letzten Komposition Zimmermanns, die er 5 Tage vor seinem Tod vollendet hat. Diese Komposition, der Texte aus Prediger Salomo[28] zugrundeliegen, ist von tiefem Pessimismus und verlorengegangenem Glauben an die Welt und Gerechtigkeit gekennzeichnet. Eigentlich wäre hier vom Zitat eines Zitates zu sprechen, denn Zimmermann zitiert zwar den Anfang des Bachchorals, verweist aber damit gleichzeitig auf sein Vorbild, Bergs Violinkonzert, dessen opus ultimum. Die Komposition "Lituus" von Bornefeld ist als "Denkmal für Hans-Arnold Metzger (1913-1977)", den bekannten württembergischen Kirchenmusiker und Freund des Komponisten, gedacht. Die Komposition "Jericho. Geistliche Musik für Posaune und Orgel" symbolisiert die vielfältige Bedrohung für Städte, freilich in einem gesteigerten Maß als beim historischen Vorbild. Als übermächtige Realitäten werden der "Posaunenschall Jerichos" und das "Donnerwort der Ewigkeit" assoziativ verbunden.

Die Zitate stehen gegen Ende oder am Ende der Komposition. Der Grundgestus der Kompositionen deckt sich mit dem Textgehalt der Choräle. Choräle in Bachscher Harmonisierung werden verwendet, um die eigene Aussage zu bekräftigen. Die Zeitdifferenz von 250 Jahren symbolisiert zugleich, daß "Leiden, Tod, Ewigkeit" damals wie heute Realitäten sind, die nicht zu umgehen sind, auch nicht in einer hochtechnisierten Welt. Zweifellos wird damit eine metaphysische, religiöse Schicht unseres Seins angesprochen. Inwieweit spezifisch christliche Sichtweisen intendiert sind, ist hier nicht zu beantworten bzw. jeder Hörer muß dies in einem hermeneutischen Prozeß für sich selbst entscheiden.

Anmerkungen

1) In: Die Kantate. Eine Sammlung geistlicher Musik für Chor und Instrumente hrsg. von Hans Grischkat Nr. 70, Stuttgart (o.J.): Hänssler-Verlag.

2) Partitur und Klavierauszug, Mainz: B. Schott's Söhne.

3) Studienpartitur, Mainz: B. Schott's Söhne (1972).

4) Manuskript.

5) Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock (1984).

6) Die Komposition "Sankt-Bach-Passion" von Mauricio Kagel konnte nicht einbezogen werden.

7) Vgl. Brundhilde Sonntag, Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1977 (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 3), S. 19-75; Zofia Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: Mf 19 (1966), S. 375.

8) Entsprechende Artikel fehlen in: Riemann Musiklexikon, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, The New Grove's Dictionary.

9) Hans Christoph Worbs, Das Zitat in der Neuen Musik, in: NZM 122 (1961), S. 47.

10) Elmar Budde, Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche. Hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972 (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), S. 26-38.

11) Clemens Kühn, Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur, Hamburg 1972.

12) Lissa, a.a.O.

13) Tibor Kneif, Zur Semantik des musikalischen Zitats, in: NZM 1973, S. 3-9.

14) Willi Reich, Alban Berg. Leben und Werk, München 1985, S. 169-176; Hans Ferdinand Redlich, Alban Berg. Versuch einer Würdigung, Wien, Zürich 1957, S. 268-283; Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, Frankfurt 1963, S. 187-216; Herwig Knaus, Studien zu Alban Bergs Violinkonzert, in: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Kassel etc. 1975, S. 255-274.

15) Michael Karbaum, Zur Verfahrensweise im Werk Bernd Alois Zimmermanns, in: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Kassel etc. 1975, S. 275-285; Heinz Josef Herbort, B.A. Zimmermann: "Die Soldaten", in: Musik und Bildung 3 (1971), S. 539-548; Andreas von Imhoff, Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970), Regensburg 1976 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 83); vgl. auch die unter Anm. 7, 10, 11 angegebene Literatur.

16) Kühn, a.a.O., S. 13.

17) Lissa, a.a.O., S. 364.

18) Kneif, a.a.O., S. 3.

19) Budde, a.a.O., S. 26.

20) Adorno, a.a.O., S. 187; Knaus, a.a.O., S. 263; Redlich, a.a.O., S. 274.

21) Vgl. Knaus, a.a.O., S. 255.

22) Lukas 2, 25-35, bes. 29f.

23) 3 Klarinetten und Baßklarinette, wobei die 3. Klarinette durch ein Saxophon ausgetauscht werden kann.

24) Die 2. Choralzeile ist besetzt mit Oboe, Altflöte, 1. Posaune und Baßklarinette; die 3. Zeile mit 3 Fagotten, Bratsche. In der 4. Zeile übernehmen 1. und 2. Trompete den Sopran, 3. Trompete und 1. Horn den Alt, 4. Horn und 1. Posaune den Tenor, 3. Fagott und 3. Posaune den Baß; in der 6. Zeile 1. und 2. Trompete und 1. Oboe für Sopran, 2. Oboe für den Alt, Englischhorn für den Tenor und 1. und 2. Fagott für den Baß.

25) Alle Stimmen wurden klingend notiert, um die Überschaubarkeit zu erleichtern.

26) Anweisung des Komponisten im Notentext.

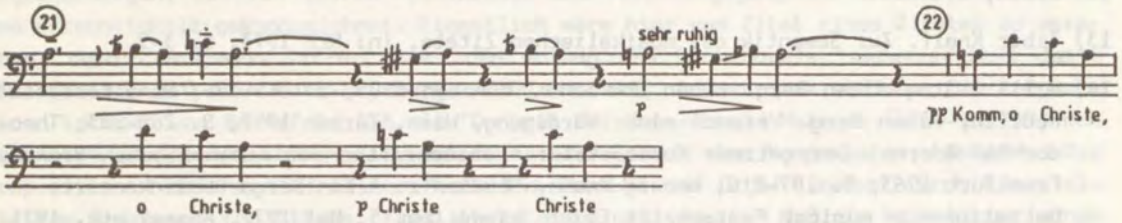
27) Lissa, a.a.O., S. 365.

28) Pred. 4: (1) "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne; und siehe, da waren Tränen derer, so Unrecht litten, und hatten keinen

Tröster; und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, daß sie keinen Tröster haben konnten. (2) Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten; (3) und besser denn alle beide ist, der noch nicht ist und des Bösen inne wird, das unter der Sonne geschieht."

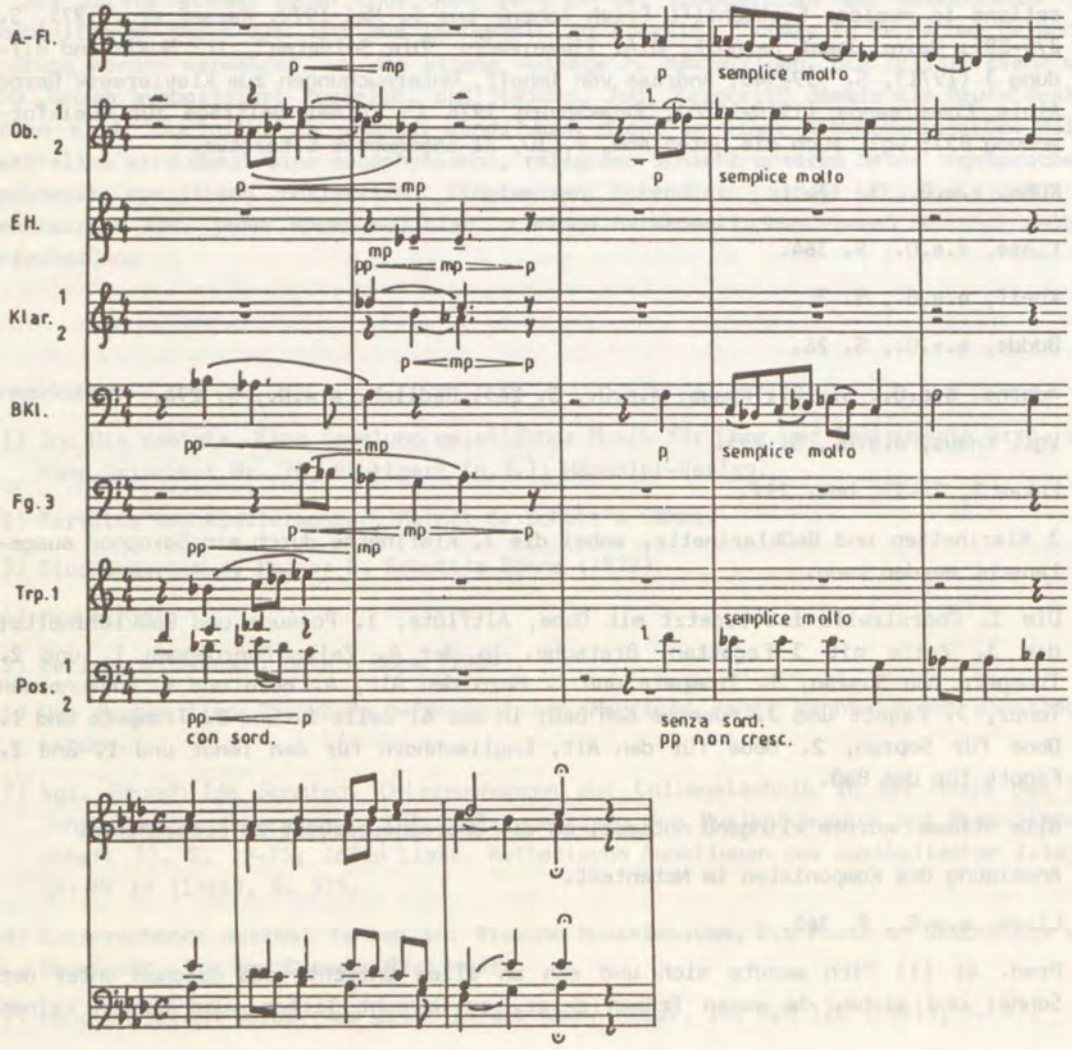
Beispiel 1

Helmut Bornefeld, "Lituus", Posaunenpart



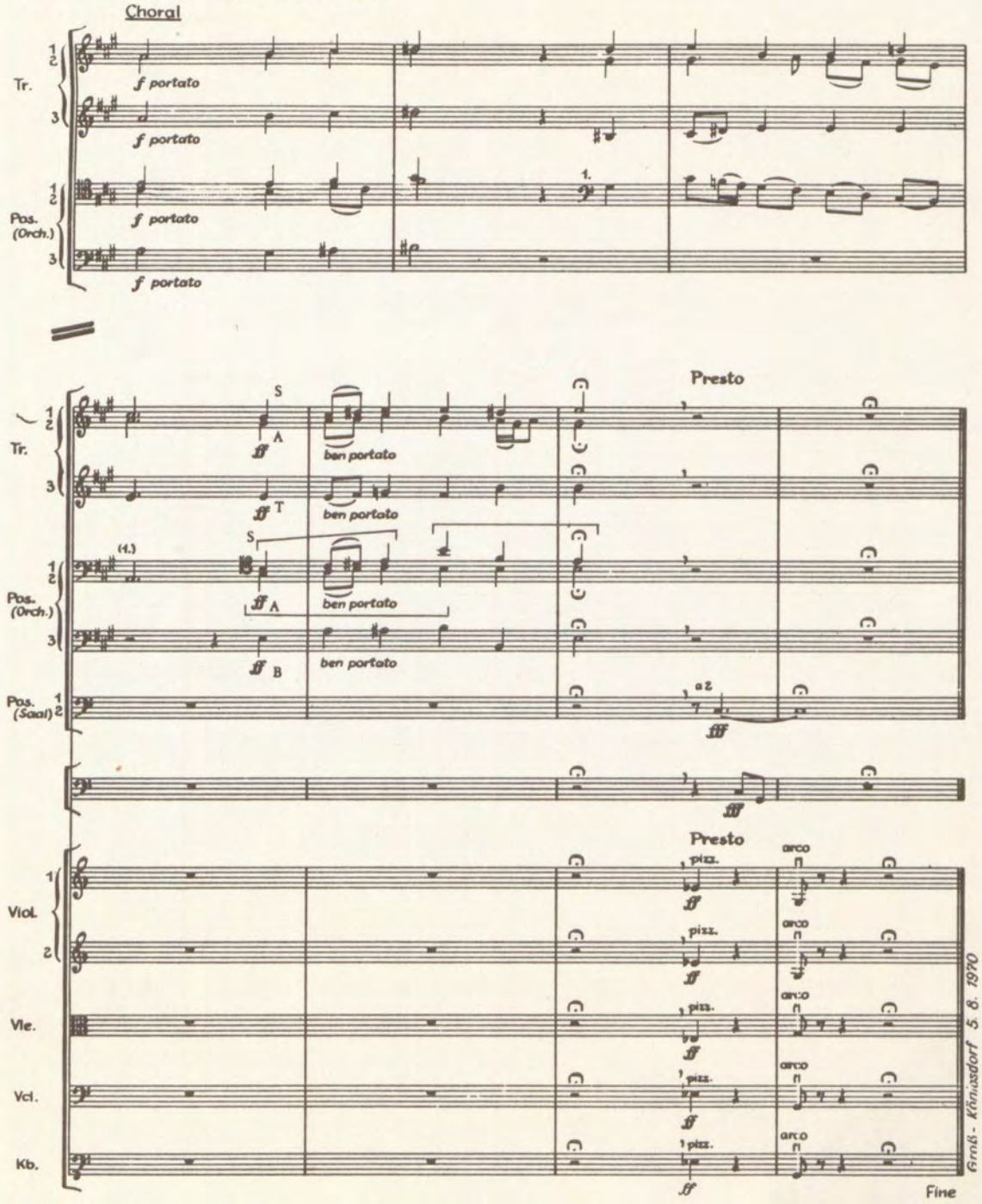
Beispiel 3

B.A. Zimmermann, "Corale" aus "Die Soldaten" (2. Akt, 2. Szene), Auszug.



Beispiel 2

B.A. Zimmermann, "Ich wandte mich"



Tröstern und die ihnen Unrecht taten, waren so mächtig, daß sie keinen Widerstand haben konnten. (2) Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten; (3) und besser denn alle beide den, der noch nicht ist und das Böse nicht sieht, das unter der Sonne geschieht.

Beispiel 1

Beispiel 2

B.A. Zimmermann, "Concerto" "Die Soldaten" (I. Akt, 2. Szene), Auszug.

»Alte Musik als ästhetische Gegenwart Bach · Händel · Schütz« In 138 Beiträgen internationaler Referenten reagiert die Musikwissenschaft im Europäischen Jahr der Musik 1985 auf dieses – im wörtlichen Sinne – globale Thema:

- Den „Jubilaren" Bach, Händel und Schütz sind gewichtige Untersuchungen zu diversen Einzelproblemen gewidmet
- Zahlreiche Beiträge zur Bedeutung Alter Musik im Schaffen jüngerer Komponisten und Theoretiker – von Nägeli bis hin zu Stockhausen – kennzeichnen lebendige Querverbindungen über zeitliche Räume hinweg
- Untersuchungen zum Instrumentenbau und, eng damit zusammenhängend, zu Interpretationsproblemen beantworten Fragen für heutige Aufführungen
- Aktuelle Berichte über die Rezeption einzelner Komponisten und musikalischer Gattungen in verschiedenen europäischen Landschaften und Ländern vermitteln ein lebhaftes Bild von der unterschiedlichen Auseinandersetzung mit Musik.

Der wissenschaftliche Ertrag des Europäischen Jahres der Musik 1985 wird eindrucksvoll belegt.

»Alte Musik als ästhetische Gegenwart Bach · Händel · Schütz« In 138 contributions, scholars from throughout the world react to this theme of truly global interest in the European Year of Music 1985:

- the special "patrons" Bach, Händel and Schütz were honoured with fundamental analyses of various problem areas
- numerous examinations of the significance of early music in the works of later composers and theoreticians – from Nägeli to Stockhausen – illustrate the dynamic cross currents in music over the centuries
- many questions concerning performance practice are answered in essays devoted to the art of instrument making and to co-related problems of interpretation
- reports on the reception of diverse composers and musical genres in various European areas and countries offer a vivid and up-to-date summary of the multi-faceted musical activities in Europe.

The musicological contributions of the European Year of Music 1985 are impressively docu